

EL DIABLO TRAS LAVINIA Y RÚTULOS Y TROYANOS  
EN *EL VENCIMIENTO DE TURNO*<sup>1</sup>

ARTURO ECHAVARREN  
Universidad Complutense de Madrid

En la larga cadena de recreaciones alegóricas cristianas de la *Eneida* que se suceden durante más de mil años por toda Europa, constituye un hito de relevante importancia la obra de un poetastro menor de nuestro teatro áureo, *El vencimiento de Turno*, del ignoto Antonio Manuel del Campo<sup>2</sup>. Esta pieza es, por los datos con los que contamos, única en su género, ya que no se conserva ningún otro auto sacramental barroco de tema virgiliano. Además, es, junto con el *Turno vencido* de Guillén de Castro —obra, lamentablemente, desaparecida—,

---

<sup>1</sup> Este estudio ha sido realizado con el patrocinio del Departamento de Educación del Gobierno de Navarra (I + D 2005) dentro del proyecto de investigación Virgilio y Ovidio en la literatura española (HUM 2004-06036), dirigido por el Dr. D. V. Cristóbal López.

<sup>2</sup> Sobre este autor, del que solo se conoce un reducido corpus de obras, véase C. A. de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, M. Rivedeneyra, Madrid, pág. 62; H. Urzáiz Tortajada, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII I*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002, pág. 213. *El vencimiento de Turno* fue publicado en 1658 bajo el nombre de Pedro Calderón de la Barca —frecuente maniobra fraudulenta de promoción comercial— en la duodécima parte de las *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España*. El propio don Pedro, en el prólogo de su *Cuarta parte de comedias nuevas* (1672), desdice tal autoría y advierte de que el verdadero artífice revela su nombre en el último folio del auto: «Y así rindiendo al demonio/la roja sangre de Cristo,/Antonio Manuel del Campo/da fin al *Turno Vencido*» [fol. 168v]. Cito la comedia de A. del Campo por la edición de este volumen conservado en la Biblioteca Nacional con la signatura R/22665 y publicada en Madrid por Andrés García de la Iglesia, a costa de Juan de San Vicente.

la única comedia española del siglo xvii que toma su argumento de la parte «iliádica» de la *Eneida*, obra esta que inspiró en cambio en nuestras letras numerosos dramas sobre los amores de Dido y Eneas, como es bien sabido<sup>3</sup>.

En este caso de pervivencia, la materia virgiliana se vierte sobre un molde literario —el auto sacramental— con unas características muy peculiares, sobre todo en el ámbito de la *inuentio*, que lo separa del resto de formas dramáticas barrocas y determina la singular modificación del núcleo argumental originario. Como es bien conocido, en la exposición dramática de aspectos centrales de la doctrina religiosa católica, este género teatral cuenta con una herramienta de valiosísima utilidad, la alegoría, que permite para la elaboración de la pieza el aprovechamiento material de prácticamente cualquier tipo de argumento, ya sea novelesco —*Auto de la Mesa redonda*—, histórico —*El segundo blasón del Austria*— o mitológico —*El divino Jasón*—, y que, mediante transposiciones simbólicas por analogía, conecta el plano literario con el simbólico cristiano. Si el uso de la técnica alegórica en la fusión de los dos planos del drama sacramental es lo suficientemente medido, el resultado será un texto dramático de coherencia textual y, sobre todo, doctrinal, como observamos en los autos de madurez de Calderón de la Barca. Es bien conocida, en cambio, la feroz crítica que, en *La perinola*, vierte Quevedo sobre el auto sacramental mitológico de Montalbán, *El Polifemo*, donde advierte serios desequilibrios entre los dos planos que lo componen:

Por ir con la fábula, hace a Cristo Ulises. Esta no es alegoría, sino algarabía; no hiciera cosa tan mal sonante ni indecente un moro buñolero, porque la persona de Cristo no se ha de significar por un hombre que los propios gentiles idólatras le llamaron engañador, embustero y mentiroso<sup>4</sup>.

En *El vencimiento de Turno*, como ya he apuntado, Antonio Manuel del Campo recrea la historia de la Salvación sobre la base argumental de las peripecias de Eneas en su llegada a tierras itálicas y su enfrentamiento con Turno. En un artículo anterior<sup>5</sup> comenté la reformulación de los personajes de Eneas —Cristo— y Turno —Lucifer— según los principios rectores de la alegoría cristiana que imperan en la estructura profunda y superficial de este auto. El objeto de análisis del presente artículo son las once alegorías que acompañan a Eneas y Turno en esta particular revisión barroca de su *aristeia*, las cuales están organizadas en tres órbitas bien delimitadas: la de Lavinia, la maléfica de Turno y la salvífica de

<sup>3</sup> M<sup>ra</sup> R. Lida de Malkiel, *Dido en la literatura española. Su retrato y su defensa*, Tamesis Books, Madrid/Londres, 1974, págs. 20-24 y 116-127; R. Walthaus, *La nieve que arde o abrasa. Dido en Lucretia in het Spaanse drama van de 16de en 17de eeuw*, tesis doctoral, Leiden, 1988. El texto de este último estudio está también disponible en la dirección <http://home.planet.nl/~pagklein/rina/tesis.html>.

<sup>4</sup> F. de Quevedo, *Prosa festiva completa* (ed. de C. C. García Valdés), Cátedra, Madrid, 1993, pág. 499.

<sup>5</sup> A. Echavarren, «Turno y Eneas en El vencimiento de Turno, de Antonio Manuel del Campo. Una Eneida a lo divino», *Exemplaria Classica*, 11, 2007 (en prensa).

Eneas. Seis de estas figuras proceden de la epopeya virgiliana: Latino, Lavinia, Drances, Acates, Ascanio y Palante. Los cinco personajes restantes de la obra —Justa, Delicio, Petís, Severa y Circea— son, en cambio, producto del ingenio del dramaturgo y su elucubración alegórica.

Comencemos exponiendo de forma sucinta el argumento de la obra: el auto se abre con una diatriba entre Turno y el rey Latino —el Albedrío—, que no concede al rúculo la mano de su hija Lavinia —el Alma—, exhortado por su consejero Drances —el Entendimiento—, quien presagia males sin cuento si se produce la unión. Turno abandona la estancia enfurecido y entra Lavinia acompañada de su ama Justa —la Razón— y del gracioso Petís —el Apetito—, quienes mantienen una polémica sobre la educación de la muchacha, una vez que el Rey y su consejero se marchan. Estos regresan poco antes de entrar Acates —el Auxilio—, embajador de Eneas, que pide la mano de Lavinia para su señor, al igual que hace acto seguido Delicio, mensajero de Turno. En este punto, salen a escena Turno y Eneas, que pronuncian luengos monólogos en los que ambos se presentan al rey Latino y expresan la conveniencia o inconveniencia del matrimonio de Lavinia con uno u otro. Esta es entonces aconsejada simultáneamente por Acates y Justa a favor del desposorio con Eneas y por Delicio —el Deleite— y Petís, que la conminan a tomar a Turno por esposo. La primera jornada concluye con la indecisión de Lavinia y las amenazas que mutuamente se dirigen Eneas y Turno y sus respectivos adláteres. La segunda jornada [fol. 153r] se abre con la decisión de Lavinia de desposarse con Eneas, para regocijo de Justa y hondo pesar de Petís. Tras esta escena, acompañado de Ascanio —el Amor divino—, Palante —la Gracia— y Acates, aparece Eneas, quien pronuncia un largo parlamento sobre la extrema conveniencia de la boda con la hija del rey y encomienda la protección de la doncella a Palante. Poco después, al caer la noche, Turno, Petís y Delicio asaltan a Lavinia, acompañada por Acates, Palante y Justa. Mientras Turno y Palante combaten, Acates y Delicio acosan a Lavinia para atraerla a sus respectivos bandos. Cae muerto entonces Palante, y Lavinia se entrega voluntariamente a los brazos de Turno, con gran regocijo por parte de Petís y sentida aflicción por parte de Justa —nótese la simetría con el inicio de la jornada—. Eneas, informado de lo sucedido, se lamenta amargamente y entra en escena Severa, alegoría de la Justicia, que quiere acabar con la vida de la doncella. Eneas la retiene, aconsejado por Ascanio, que tiene la idea de hacer pan consagrado para salvar a Lavinia<sup>6</sup>. Petís, disfrazado de Justa, intenta disolver las dudas sobre la idoneidad de Turno que comienzan a asaltar a Lavinia, pero abandona la escena cuando Acates y Ascanio, mudados en pastores, acuden a ofrecer el pan a Lavinia, que se interna en una cueva a hacer penitencia. Turno, tras agredir colérico a sus subordinados por su manifiesta incapacidad, y Eneas se encuentran entonces en el campo de batalla y libran un combate personal del

<sup>6</sup> Aunque la edición no presenta indicación de inicio de la tercera jornada, muy probablemente habría que situarlo en este punto [fol. 160v], puesto que se cierra un bloque temático, todas las figuras abandonan la escena y se produce un significativo cambio métrico.

que se erige vencedor el príncipe troyano. Tras la victoria, se celebra una Eucaristía con la que se concluye, como es preceptivo, el auto sacramental.

## 1. Figuras de la órbita del Alma: Latino, Lavinia, Drances y Justa

1.1. Latino, interpretado comúnmente como trasunto de Príamo en la parte «iliádica» de la *Eneida*<sup>7</sup>, es en la epopeya virgiliana un personaje realmente secundario en la trama, convertido en atónito espectador de la guerra, desbordado por los acontecimientos extremos de un momento crítico, incapaz en su humanidad de contravenir el *fatum* que exige profuso derramamiento de sangre en el Lacio, *nutu Iunonis* (*Aen.* vii, 592). Es, en suma, una figura no dinámica, privada de acción; así, en su primera aparición, cuando espera el oráculo de su padre Fauno, se nos muestra tendido —*iacebat* (vii, 94)—. No en vano, cuando estalla la guerra, Virgilio describe su inacción empleando el símil de una roca inamovible en el mar —*rupes immota* (vii, 586)— y, del mismo modo, en su última mención insiste el Mantuano de nuevo en su inmovilidad —*stupet ipse Latinus* (xii, 707)—. Esta característica señorea su recreación en *El vencimiento de Turno*. Así, aunque el rey se inclina por elegir como yerno a Eneas, cuando Turno pretende raptar a la doncella, no interviene en la escena y se aviene a lo sucedido: «Ea, Lavinia, no temas,/fuerte capitán es Turno./No te pese de que venza» [fol. 156r]. De igual forma, una vez que Turno mata con saña a Palante, el monarca sentencia: «Yo digo que no me pesa» [*loc. cit.*]. Por último, en la batalla final librada entre las huestes de Eneas y Turno y culminada en la tópica *aristeia*, Latino se limita a observar el devenir de la lucha desde su alto trono. Tal carácter pasivo cuadra perfectamente con su simbología alegórica, que él mismo revela en el parlamento con que se abre el auto<sup>8</sup>: «Que al fin soy rey y soy el Albedrío<sup>9</sup>» [fol. 146r]. Como tal figura no puede obrar en la trama como combatiente sino como espectadora de los conflictos librados por las fuerzas contrarias que encarnan los principios motores del Bien y del Mal<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> V. J. Rosivach, «Latino», en F. Della Corte (dir.), *Enciclopedia Virgiliana*, iii, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1987, págs. 131-134.

<sup>8</sup> Es de notar que esta intervención y el parlamento que le sigue, la réplica de Turno, tienen la misma extensión, 24 versos. También los parlamentos de presentación de Eneas y Turno ante el rey Latino presentan el mismo número de versos, 222 [fols. 149v-152r]. La simetría compositiva es una de las fuerzas rectoras más influyentes en el auto, como revela no solo la similar extensión de algunas intervenciones asociadas, sino también la propia distribución de las escenas y figuras en oposición, como veremos.

<sup>9</sup> Cabe señalar que en los autos sacramentales calderonianos el Albedrío es una figura alegórica muy poco representada. Véanse *El año santo de Roma*, *El año santo en Madrid*, *El divino Orfeo* (primera versión), *Psiquis y Cupido* (versión toledana), *La vida es sueño* (primera y segunda redacción) y la loa de *El laberinto del mundo*.

<sup>10</sup> Su volubilidad y falta de asertividad, por cierto, recuerda vivamente a las figuras paternas de las comedias de Guillén de Castro. C. Moreno, «“¿Qué haré en tantas confusiones?” Sobre los padres dubitativos en el teatro de Guillén de Castro», *Criticón*, 87-89, 2003, págs. 507-517.

Si la citada actitud de esta figura, aunque heredada de los versos virgilianos, obedece a los condicionamientos filosóficos de su revestimiento alegórico, también pueden observarse en la construcción de esta figura nociones propias del personaje tipo del viejo y del rey. El viejo suele ser en la comedia nueva un hombre dotado de prudencia y de honra inmaculada y padre de la dama, el cual es la puerta —a menudo cerrada— por la que deben acceder los galanes para llegar al objeto de sus amores. El monarca anciano es un tipo especial de viejo, que suma a la prudencia la jerarquía sublimada de la realeza. Por ello, la relación de todos los personajes con Latino es de inferior a superior, apreciable incluso en Turno, quien, a pesar de su conducta soberbia y agresiva, no cesa de tratar de conseguir del rey la sanción de sus derechos matrimoniales sobre Lavinia. Situado en esa esfera enaltecida de poder que lo separa necesariamente del resto de figuras del auto, Latino, de forma natural, se mantiene al margen de la contienda.

1.2. Lavinia, según nos muestra la *Eneida*, no solo es única heredera de los vastos dominios del Lacio —por designio divino: *Filius huic [i. e. Latino] fato diuum prolesque uirilil/ nulla fuit* (*Aen.* VII 50-51)—, sino también de la pasividad de su padre —carácter este, por cierto, absolutamente opuesto al de su madre Amata, mujer fogosa y amiga de acciones extremas<sup>11</sup>—; la pasividad es, pues, el principal rasgo de Lavinia en la *Eneida*, personaje este construido sobre la base de una *filia familias* del siglo I a.C., en edad casadera, pronta a contraer el matrimonio que su padre indique<sup>12</sup>. Personaje marmóreo que, llamativamente, no pronuncia palabra alguna en toda la epopeya, cobijada bajo las faldas de su madre (cf. XI, 477-480; XII, 64-66; etc.), solo en su tercera aparición parece mostrar señales de vida, cuando, a punto de partir Turno a su fatal combate final, Amata proclama que morirá antes de tener a Eneas como yerno: *Acceptit uocem lacrimis Lauinia matris/flagrantis perfusa genas, cui plurimus ignem/subiecit rubor et calefacta per ora concurrat* (XII, 64-66). Es en este significativo pasaje además donde Lavinia parece dar muestras de estar enamorada de Turno, como destaca, entre otros, R. O. A. M. Lyne<sup>13</sup>.

En *El vencimiento de Turno*, Lavinia es alegoría del Alma, prenda amorosa de Eneas y Turno y, como sentenciaba Virgilio, *causa mali tanti* (*Aen.* XI 479):

Es la infanta una imagen soberana  
del cielo mismo y de su Autor divino,  
celeste imitación en forma humana,  
que con supremas galas la previno.

<sup>11</sup> Llamativamente, el primer símil que se le aplica a Amata es de notorio carácter dinámico, el de un trompo girando sobre sí vertiginosamente (*Aen.* VII, 378-385).

<sup>12</sup> W. Kirkpatrick Lacey, «Lavinia», en F. Della Corte (dir.), *op. cit.*, III, págs. 147-149.

<sup>13</sup> R. O. A. M. Lyne, «Lavinia's Blush», *G&R*, 30, 1983, 55-64. Véase también D. C. Wordworth, «Lavinia: an interpretation», *TAPhA*, 61, 1930, págs. 175-194.

Esta, pues, de sus manos prenda ufana  
 concedió liberal al rey Latino  
 porque, en efecto, al alma cielo pío  
 en manos la dejó del albedrío

[fol. 146v]

Por esta encarnación alegórica, Lavinia está dotada de mucho mayor protagonismo en el auto que en la epopeya, ya que en la *Eneida* ella es, por así decirlo, un mero medio para conseguir un fin, los derechos dinásticos sobre el Lacio, mientras que en la pieza barroca Lavinia es el objeto último de deseo, amén de sublimado campo de batalla en el plano simbólico.

Lavinia, que para Estacio fue modelo de belleza virginal y modestia (*Silv.* 1 2, 244-245), se nos presenta en el auto como un dama amorosa y sentimental<sup>14</sup> y lúcido paradigma de devoción filial y sumisión absoluta al imperio del padre, rasgo este que, por una parte, conviene plenamente a la relación alma/albedrío establecida en el plano simbólico y, por otra, recrea de modo fiel el carácter de la princesa itálica en la *Eneida*. Tal condición es sólita, además, en la caracterización de algunas damas conformistas de las comedias auriseculares —al menos en apariencia—, que someten su corazón al mandato paterno, como, por ejemplo, la Beatriz de *El lindo don Diego*, personajes estos muy alejados del modelo femenino emprendedor, tal como vemos en *Don Gil de las Calzas Verdes* o *Marta la piadosa*. Véase el primer parlamento de Lavinia en el auto:

[...] Señor, ya sabes  
 que estoy siempre a tu servicio,  
 pues tienes por propio oficio  
 de mi gobierno las llaves.  
 Diote el cielo potestad  
 sobre todas mis acciones,  
 con que siempre las dispones  
 conforme a tu voluntad.  
 Y así, según lo que ordena,  
 oh, Albedrío, tu poder,  
 puedes de mí disponer  
 que esté mala o esté buena.  
 Y pues que tú solo eres  
 por quien mala o buena soy,  
 si preguntas cómo estoy,  
 diré que cómo quisieres

[fol. 147v]

<sup>14</sup> Tal recreación recuerda a la de la Lavinia del *Roman de Eneas*, donde se presenta una princesa cálida, sentimental y enamorada, modelada según las figuras femeninas de las *Heroidas*.

A lo largo de la pieza, Lavinia, es agitada por contrarias inclinaciones, ora hacia el pecado ora hacia la salvación, según se producen logros significativos en una u otra facción en la pugna por atraer a sí a la doncella<sup>15</sup>. De tal lucha interna o psicomaquia, representada alegóricamente por medio de figuras enfrentadas en el drama, se hace eco Lavinia en numerosos pasajes, como el siguiente: «Dos caminos descubro;/el uno me promete/contentos, regocijos,/dulzuras y deleites;/este presentes glorias,/el otro eternos bienes»<sup>16</sup> [fol. 152v]. Aunque primeramente orientada hacia Eneas —«Venció la razón/pues ya solo te recreas/con las memorias de Eneas» [fol. 153r]—, cuando Lavinia es separada de la Gracia divina —Palante—, las dudas comienzan a esquilmar su propósito amoroso primero. Se produce entonces una escena ambientada en un jardín descrito como un *locus amoenus* de acendrado lirismo y donosuras calderonianas y gongorinas, éxtasis de los sentidos<sup>17</sup>, pero teñido de profana sensualidad. Conviene señalar que, muy a menudo, el jardín es en los autos sacramentales un espacio cargado semánticamente con nociones de pecado.

En este punto de la obra se inserta una canción con función panerética, que consigue encender la pasión de Lavinia:

Robe Turno la fruta, que era de Eneas,  
porque la fruta robada mejor le sepa.  
Lavinia dichosa,  
que con Turno reinas,  
al deleite abrazas  
y al pesar desechas.  
Viva el alegría,  
muera la tristeza

<sup>15</sup> Nótese el contraste con *Desagravios de Troya*, de Escuder, donde Lavinia muestre su desdén por Turno ya desde su primera escena: «Mucho debo al cielo cuando/me libra de aquella red/con que en la instancia de Turno/me quiso el amor prender» (pág. 14). Su inclinación amorosa por Eneas se vislumbra también en la misma escena: «El nombre que oí [i. e. Eneas], no acaso,/misterio sin duda es;/pues hirió el eco en el alma,/al tiempo que lo escuché» (pág. 14).

<sup>16</sup> El uso del romancillo en este parlamento, metro especialmente rápido, refleja la agitación que sacude el corazón de la princesa. Por otra parte, encontramos en este pasaje el tópico del *biuium*, frecuentísimo en obras homiléticas de todo género y en numerosos autos sacramentales y dramas hagiográficos. Véase, por ejemplo, en *La mesonera del cielo*: «Hay dos caminos inciertos/adonde los peregrinos/ignorando los caminos/se pierden por los desiertos» [A. Mira de Amescua, (ed. de J. M<sup>a</sup> Bella), *Teatro*, III, Espasa Calpe, Madrid, 1972, pág. 119].

<sup>17</sup> «Bello ejército de flores/que al campo vierte Amaltea,/haced a Lavinia salva/de jazmines y violetas./Fuentes de los altos riscos,/despeñadas por traviesas,/pagad tributo al cristal/de su hermosa planta tierna./Calandrias y ruiseñores,/sean vuestras dulces lenguas/lisonja de sus oídos/y ejemplo de sus ternezas./Enlace el hermoso cielo/sus más lucientes estrellas/o para adornar su frente/o para sentir afrentas./Sus tesoros opulentos/para regalarla ofrezcan/rendido a su albedrío/el agua, el viento y la tierra» [fol. 157r]. Acates, el Entendimiento, conocedor de las maquinaciones de Lucifer, emplea palabras muy dispares: «Licenciosos jardines,/bulliciosos cristales,/tapetes naturales/de rosas y jazmines/llevan su vista ciega/por el revuelto mar en que navega» [fol. 157v]. Sobre la influencia de la poesía de Góngora en los versos dramáticos áureos, véase M. C. Quintero, *Poetry as Play: Gongorismo and the Comedia*, Purdue University, Ámsterdam/Filadelfia, 1991.

y pues cobras glorias  
 olvida las penas.  
 Robe Turno, etc.

[fol. 157r]

Es esta una escena que responde a los convencionamientos propios del género; la música es un elemento esencial en los autos sacramentales, en sus dos vertientes, sacra y profana. En la antinomia que se establece, muy del gusto de Calderón, la primera funciona como eco celestial de la razón divina y la segunda, voz de lo terreno que apela únicamente a los sentidos, se asimila al pecado. Así, por ejemplo, en *La navegación de Ulises* los sonos de las Sirenas —trasuntos del Deleite— intentan evitar la Salvación del Hombre, confundiendo sus sentidos, y en *Los encantos de la culpa* las victorias de la maléfica Circe se celebran con cánticos profanos, insertos también en un sensual *locus amoenus*. La canción mundana que se ofrece a Lavinia se contrapone a la música sacra con la que se solemniza el banquete eucarístico que da fin a *El Vencimiento de Turno*: «Tú llega también, Auxilio,/y toca en tanto que comen/algún tono a lo divino» [fol. 168v].

Tras las tentaciones promovidas sobre el sentido del oído —la música—, del olfato y de la vista —el vergel—, se celebra entonces un banquete impío, que apela al gusto y que es descrito así por Acates: «Vi cómo prevenía/Turno abundantes mesas,/adonde a sus promesas/engañoso cumplía,/pues en vasos dorados/venenos la brindaba disfrazados./El manjar opulento/era solo accidentes,/regalos aparentes/y sustancias de viento» [157v]. Este festín se contrapone a la desnuda mesa de la Eucaristía, de marcado ascetismo, con cuya celebración concluye el drama<sup>18</sup>.

En la representación de los avatares de Lavinia/Alma se emplean dos apariencias que recrean visualmente los conceptos espirituales representados simbólicamente por las figuras. Cuando el Alma cae subyugada al pecado, escena esta preceptiva en los autos sacramentales, sus efectos son revelados del siguiente modo:

Corre Severa una cortina y descubre en un trono a Turno y a Lavinia en dos sillas durmiendo, el brazo de Lavinia debajo de la cabeza de Turno, Justa a los pies de Lavinia, Delicio detrás teniéndola tapados los ojos con una venda y el un oído con un dedo y queda Eneas absorto.

[fol. 158r]

Cuando es rescatada de ese estado de postración por la intervención de Circea —la Penitencia—, se lee la siguiente acotación, que representa la iluminación del alma gracias a la contrición sentida:

<sup>18</sup> El mismo contraste se aprecia, por ejemplo, en el auto sacramental *La cena del rey Baltasar*, de Calderón, donde es la Idolatría quien dispone el banquete impío.



Cae el tablón, descúbrese la cueva y Lavinia de rodillas vestida de un saco y una disciplina ensangrentada, las galas por el suelo, Circea a un lado con un Cristo en la mano y Drances con una hacha encendida.

[fol. 165v]

Una vez rescatada, Lavinia se entrega gozosa a Eneas y regresa el Alma, por tanto, al estado de Gracia perdida. Si en la tradición virgiliana, el legendario matrimonio de Eneas y Lavinia glorificaba los preclaros cimientos del incipiente imperio romano, en el auto, sublimados simbólicamente sus esponsales, se exalta con él la salvación del género humano. Es, en suma, una feliz actualización barroca del famoso anagrama *Roma/amor*.

1.3. Drances, representante visible de la facción opuesta a Amata y Turno en la *Eneida*, cuya actuación se limita al ámbito del libro XI, es un personaje muy probablemente inventado por Virgilio, si bien en él se concitan elementos del Tersites de la *Ilíada* sobre el molde de un senador advenedizo tardorrepublicano, un *nouus homo*, como hace notar La Penna<sup>19</sup>. Al igual que en la *Eneida*, en el auto sacramental es consejero del rey Latino, quien desvela su simbología en el parlamento con el que se inicia la obra: «[...] es en mi casa Entendimiento» [fol. 146r]. Para su recreación, del Campo ha reducido notablemente la riqueza de matices que presentaba Drances en la obra del Mantuano. Figura amabilísima en el auto sacramental, tiene en el texto de origen una doble cara que habría sido impropio reproducir en la obra aurisecular. Virgilio lo describe en estos términos: «*Tum senior semperque odiis et crimine Drances/infensus iuueni Turno*» (*Aen.* XI, 121-122); «*saeuus Drances*» (XI, 220);

*Tum Drances idem infensus, quem gloria Turni/obliqua inuidia stimulisque  
agitabat amaris, /largus opum et lingua melior, sed frigida bello/dextera,  
consiliis habitus non futilis auctor, /seditione potens (genus huic materna  
superbum/nobilitas dabat, incertum de patre ferebat), /surgit et his oneras  
dictis atque aggerat iras.*

(XI, 336-342)

Drances se nos presenta, por tanto, como un consejero anciano o de mediana edad, envidioso, resentido y cizañero, avergonzado de su propia estirpe, enfrentado a Turno prácticamente por necesidad de supervivencia, dada su mediocridad. En *El vencimiento de Turno*, únicamente encarna dos de estos rasgos individualizadores: su calidad de consejero y su enfrentamiento con Turno. Se opera, por tanto, un cambio de figura pluridimensional a unidimensional en virtud de la nueva semantización alegórica y en detrimento de la complejidad y riqueza inicial del personaje.

En su relación con Turno, el conflicto es manifiesto desde la escena que abre la obra<sup>20</sup>. Cuando el rey Latino pondera la inconveniencia del matrimonio de su

<sup>19</sup> A. La Penna, «Drances», en F. Della Corte (dir.), *op. cit.*, II, págs. 138-140.

<sup>20</sup> Es de notar que Antonio Manuel del Campo es el único dramaturgo barroco de obra conservada que dramatiza el conflicto entre Drances y Turno; en la comedia dieciochesca *Desagravios*

hija con Turno, este replica: «No contra ti mi indignación fulmino,/que procedes al fin aconsejado,/mas de Drances el ciego desatino/quedará por mi furia castigado» [fol. 146r], amenaza esta que no llega a hacerse efectiva<sup>21</sup>. Es de notar que la dirección de la animosidad varía con respecto al texto virgiliano, ya que en el auto la inquina reside en el pecho de Turno mientras que en la *Eneida* nace en primera instancia en Drances (cf. *Aen.* xi, 121-122 y 336-342). Evidentemente, el encono de este no sería pertinente en su recreación alegórica de signo positivo. Además, como representación neoplatónica del Entendimiento, carece de pasiones, como él mismo expresa en un pasaje: «Yo tampoco/me meto en gozos y penas,/que el Entendimiento solo/los males y bienes muestra/y deja a la Volu[n]tad/que los goce o que los pierda» [fol. 156v].

Por otro lado, en su parlamento en la primera escena del auto sacramental, que recrea la tensa diatriba entre este y Turno en *Aen.* xi, 336-444<sup>22</sup>, Drances da el nombre de una interesante figura relacionada con él:

La gran sabia Fenisa, a quien el cielo  
me ha dado por maestra de mis años,  
que es la Fe, por quien vivo sin recelo  
de aconsejar al rey vanos engaños,  
me ha declarado, Turno, el desconsuelo,  
la gran fatiga, los eternos daños  
con que a Lavinia el cielo la amenaza  
si contigo en un vínculo se enlaza

[fol. 146v]

Fenisa, personaje no virgiliano<sup>23</sup>, se presenta aquí como mentora de Drances, figura esta que no consta en la descripción de aquel en la *Eneida*, pero cuya creación era conveniente para el urdimiento del entramado de conceptos en el plano simbólico del auto y el enriquecimiento del cuerpo doctrinal; el entendimiento

---

*de Troya*, de Escuder, Drances es presentado sorprendentemente como compañero de Turno. En *La armonía en lo insensible* y *Eneas en Italia*, de Torres Villarroel, a Drances ni siquiera se le concede el honor de ser personaje en la trama.

<sup>21</sup> En la *Eneida*, aunque Turno expresa su desprecio por Drances, no llega a amenazarlo: *Numquam animam talem dextra hac (absiste moueri)/amittes* (*Aen.* xi, 408-409). La animosidad rábida de Turno en el auto sacramental responde al proceso alegórico de demonización de su persona.

<sup>22</sup> Sobre este pasaje de la *Eneida*, véase el completo comentario de P. R. Díaz Díaz, «Los discursos contrapuestos de Drances y Turno», *Estudios de Filología Latina*, 3, 1983, págs. 111-128. Drances, perteneciente al elemento popular, pronuncia un discurso orientado a la paz, atendiendo en su exposición a lo *utile* y lo *facile*. En cambio, Turno, noble ligado a la tradición aristocrática secular de corte guerrero, enarbola un discurso belicista en el que atiende, en cambio, únicamente a lo *honestum*.

<sup>23</sup> Aunque el nombre, eso sí, encierra ecos de la *Eneida*, dada la denominación de Dido como *Phoenissa* en varios pasajes de la epopeya (I, 670 y 714; IV, 348 y 529; VI, 450). Cabe señalar, por otra parte, que Fenisa es un nombre muy usual de dama en las comedias de los Siglos de Oro. Baste señalar, entre otras comedias, *El pretendiente al revés*, *Quien da luego da dos veces*, de Tirso de Molina, *El anzuelo de Fenisa*, *La noche de San Juan*, *El paraíso de Laura y florestas del amor*, El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia, *El hijo de los leones*, de Lope de Vega, la comedia pastoril *Fenisa*, de Juan de Melgar, etc.

no se desvía de la recta senda gracias a la presencia purificadora de la fe. La mención de esta figura femenina harto admirada por Drances tal vez pueda entenderse como un reflejo de la línea materna loada por este en el texto virgiliano (*Aen.* xi, 340-341). Por otro lado, en la acuñación del antropónimo de esta alegoría, del Campo ha recurrido a la paronomasia con el nombre del concepto que representa, la fe, procedimiento onomástico muy del gusto por el autor.

1.4. Justa es una figura de la órbita de Lavinia que Antonio Manuel del Campo nos quiere hacer pasar por la hermana de Drances, lo cual, si bien adultera la fidelidad con el texto virgiliano, se acomoda perfectamente al plano ideológico del auto; la Razón ha de ser hermana del Entendimiento<sup>24</sup>.

Siempre Justa se desvela  
 en lo que me está mejor;  
 con ella estoy muy ufana,  
 al fin de Drances hermana,  
 tu consejero mayor.  
 Ella en ninguna ocasión,  
 señor, de avisarme deja  
 y es razón lo que aconseja  
 porque es la misma Razón

[fol. 147v]

En la caracterización de esta figura se observan elementos propios del personaje tipo de la dueña, dama de edad madura que servía de acompañamiento —y vigilancia— a las jóvenes doncellas en las casas de alta posición social. Como bien es sabido, la dueña es uno de los objetos satíricos preferidos de la literatura del Siglo de Oro<sup>25</sup>, en especial de Quevedo, y sobre ellas recaen numerosas acusaciones y baldones, que, en este auto, uno de los subalternos de Turno, Petís —el Apetito— es el encargado de pronunciar: así, por ejemplo, por su extrema

<sup>24</sup> La concepción tradicional del alma humana concedía al *intellectus* un valor superior y distinto al de la *ratio*, siendo la primera facultad casi de rango angélico (A. Egido, *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Universidad de Salamanca, 1982, pág. 71). Obsérvese que en ninguno de los autos calderonianos conservados está dicho binomio representado escénicamente, sino que el concepto de razón tiende a ser subsumido en la figura del Entendimiento; así, en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, *El veneno y la triaca*, *Los encantos de la culpa*, *El cubo de la Almudena*, *La vida es sueño* (segunda redacción), *La nave del mercader* y *Amar y ser amado* y *Divina Filotea*, y en las loas de *La protesta de la fe*, *El maestrazgo del Toisón*, *Mística y real Babilonia*, *El jardín de Falerina* y *El tesoro escondido*. Ausente la Razón de su paleta de figuras, Calderón traslada su interés a otras potencias tales como memoria, ingenio, voluntad y pensamiento. Véase E. Frutos, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1952.

<sup>25</sup> Véase R. del Arco, «La dueña en la literatura española», *Revista de Literatura*, III, 1953, págs. 293-344.

severidad, la llama «suegra» [fol. 148r], objeto también muy frecuente de sátiras en la época, «tirana» o «martingala»<sup>26</sup> [fol. 148r].

La antinomia apetito / razón que establece nuestro dramaturgo en el plano conceptual se refleja en la obra mediante largas diatribas entre los contrastantes personajes de Justa y Petís. Ésta censura en numerosas ocasiones el carácter ligero del satélite de Turno:

No pienses ganar la palma  
 en el reino espiritual,  
 que quien es tan material  
 no ha de reinar en el alma.  
 Es tosca, amigo, la ley  
 de tus injustos tributos,  
 porque a ti solo los brutos  
 te reconocen por rey

[fol. 148v]

El rígido celo con el que Justa/Razón guarda a Lavinia/Alma, que es la principal característica definitoria de este personaje, obedece a la lógica doctrinal que preside las relaciones de todas las figuras en el drama sacramental y representa un concepto religioso fundamental, que se refleja también en otras obras; así, la Razón como guardiana del Alma está presente también, por ejemplo, en el auto *El hospital de los locos*, de Valdivieso, donde es el alcaide del torreón donde mora el Alma.

## 2. Figuras de la órbita del Diablo: Petís y Delicio

2.1. Esta pieza cuenta también con un elemento que presta cierta originalidad al conjunto, como es la presencia de un gracioso, figura esta no muy representada en los autos sacramentales<sup>27</sup>. Para este personaje Antonio Manuel del Campo se

<sup>26</sup> Cada una de las dos calzas ajustadas que las gentes de armas llevaban bajo los quijotes —pieza de la armadura que protegía el muslo—, moteje que alude a la opresión que Petís considera que ejerce Justa sobre Lavinia y al trasnochado comportamiento de esta figura. Compárese con el siguiente pasaje de *Las aventuras del Bachiller Trapaza*, de Castillo Solórzano, cap. XII: «Y sacando un hacha detrás de un escondrijo, que se había hecho aposta para la burla, la tomó en la mano Trapaza y con ella salió a ser visto de don Tomé en horrible y espantable figura, porque venía armado de la manera que la figura del sepulcro a lo antiguo, con armas blancas, folladillos o martingala, su hábito de Santiago en el pecho, cubierto el manto blanco de capítulo, cuya falda le arrastraba gran parte por el suelo, la cabeza descubierta, toda cana, con una cabellera que se le buscó, muy larga y a propósito, y una barba blanca; al rostro traía dado un matiz pálido, de manera que representaba un verdadero difunto» [A. de Castillo Solórzano, *Aventuras del bachiller Trapaza: quintaesencia de embusteros y maestro de embelecadores* (ed. de J. Jacques), Cátedra, Madrid, 1986, pág. 200].

<sup>27</sup> Los ejemplos más conspicuos que tenemos son el Pensamiento Humano en *La cena del rey Baltasar*, el Gusto, en *Los encantos de la culpa*, el Placer, en *Lo que va del hombre a Dios*, de

vio incapaz de tomar como punto de partida una figura virgiliana ante la inexistencia de un personaje cómico en la *Eneida*<sup>28</sup>. En *El vencimiento de Turno*, el gracioso es un «rapaz» [fol. 147v] llamado Petís, encarnación, como he señalado, del *Apetito*<sup>29</sup>, y agente cómico exclusivo del auto. Su comicidad es eminentemente verbal, con parlamentos compuestos en estilo llano, donde abundan estilemas jocosos de toda laya —paronomasias, dilogías, calambures, etimologías populares, etc.—, glosas burlescas sobre diversos oficios compartidas por la poesía satírica barroca y comentarios metateatrales sobre la propia dinámica de la obra, rasgos todos ellos propios del típico gracioso de comedia<sup>30</sup>. La asimilación del *Apetito* con el gracioso se ha obrado desde la más pura naturalidad, ya que la inclinación por los placeres sensoriales —sobre todo la comida—, propia de la caracterización de tal alegoría, es patrimonio común del gracioso aurisecular. No en vano las primeras palabras de Petís en la obra son: «Ni me dan de merendar,/ni aun hacen caso de mí» [fol. 147v].

Las repetidas pendencias entre Petís y la severísima Justa son el principal elemento cómico de la obra («Siempre contra mí se alza,/como una tirana injusta,/aunque bien la llaman Justa,/que es más justa que una calza» [fol. 148r]). Ridiculiza y parodia sus creencias, se sienta sobre ella y la escarnece, la golpea en escenas con cierto sabor entremesil e incluso llega a disfrazarse de ella en un momento de la pieza de notorio valor simbólico:

Entra Petís ahora disfrazado  
con la ropa de Justa, el *Apetito*  
con capa de Razón que es, a fe mía,  
de los lindos papeles que hace el diablo

[fol. 161r]

Por último, en la creación del antropónimo de este personaje ha intervenido como elemento retórico de primer orden la paronomasia con el nombre del concepto que encarna, el *Apetito*, aunque «Petís» también podría entenderse de

---

Calderón, o Risel en *El laberinto de Creta*, de Tirso. Sobre el humor y sus agentes en los autos sacramentales, véanse los estudios de S. E. Leavitt, «Humour in the autos of Calderon», *Hispania*, 39, 1956, págs. 137-144 y V. García Ruiz, «Elementos cómicos en los autos de Calderón: función y sentido», *Criticón*, 60, 1994, págs. 129-142. Ante la escasa presencia del gracioso, la comicidad del auto es desplazada a las piezas menores que acompañan su representación: los entremeses y las mojigangas.

<sup>28</sup> Si la *Eneida* hubiera sido compuesta por el ingenio burlón de Ovidio —permítaseme este juego de la imaginación—, las cosas hubieran sido sin duda muy distintas en este aspecto. ¿Qué no habría hecho con personajes como Eneas, Amata o Drances?

<sup>29</sup> Esta alegoría está poco representada en los autos de Calderón. Solo se encuentra en *Lo que va del hombre a Dios*, *El diablo mudo*, *El nuevo hospicio de pobres*, *El pastor Fido*, *Los alimentos del hombre* y en la loa de *El indulto general*.

<sup>30</sup> Véanse los siguientes ejemplos de comicidad de Petís: «Como si importase más/la razón que la ración» [fol. 148r]; «La lengua tengo abrasada,/como de una calentura,/a pura sed y bien pura,/porque en mí no hay sed aguada» [fol. 159v]; «[...] Mas Turno viene/hecho lo mismo que es viene hecho un diablo» [fol. 165r]; «¿Parece algún escribano/que lo escriba? Si no, voyme/de aquí al infierno por él,/que allá los hay a montones» [fol. 166r], etc.

forma concurrente como una corrupción del francés «*petit*», tal como se observa en el siguiente pasaje de *El señor don Juan de Austria*, de Pérez de Montalbán, en boca del gracioso de la pieza, Morata: «¿Posible es que no te escarbe/aquel do-naire, aquel garbo/y aquel pie, que es tan rapaz,/tan chicote, tan enano,/tan me-ñique, tan de teta,/tan petís, tan renacuajo [...]?» (III, 470-475).

2.2. Delicio, el Deleite, es el otro personaje de la órbita de Turno, este de condición guerrera, dedicado a la tarea de atraer a Lavinia hacia el pecado. Herald del Mal, Antonio Manuel del Campo no ha encontrado en la *Eneida* un personaje del bando rútilo que pudiera tomar como germen de su recreación alegórica<sup>31</sup>. Tal vez podría haberse valido del personaje de Mezencio, capitán fiero e impío —*asper [...] contemptor diuum* (*Aen.* VII, 647-648)—, o del cuñado de Turno, Numano, guerrero bravucón y grosero, que injuria a los troyanos cercados en el campamento, profiriendo baldones ultrajantes y tachándolos de afeminados (IX, 590-620).

Hay que destacar que Delicio encarna un concepto que no figura en ninguno de los autos sacramentales de Calderón, lo cual le confiere una originalidad indudable. La figura más próxima es el Placer, aunque su representación es también ciertamente escasa<sup>32</sup>. El Deleite sí está presente, en cambio, en *El hospital de los locos*, de Valdivieso, en el que toma el torreón donde habita el Alma, custodiado por el alcaide Razón, y la lleva al manicomio, símbolo de la corrupción y el pecado.

Por otra parte, el nombre de Delicio, marcado también por la paronomasia, contiene ecos de lejanas épocas, ya que el sustantivo «delicio» era sinónimo de «placer» o «gusto» en castellano medieval<sup>33</sup>. Su uso como antropónimo es extremadamente inusual en la Literatura, aunque Bernardo de Valbuena, el célebre autor de *El Bernardo*, en su novela pastoril de acusado sabor italiano *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, da en llamar así a uno de los poetas pastores que, siguiendo el modelo virgiliano, languidecen de amor en un marco bucólico<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Llamativamente, los principales adalides de la causa de Turno en la *Eneida* son de género femenino: Amata, Juturna y Camila.

<sup>32</sup> Véanse *Lo que va del hombre a Dios*, *La segunda Esposa* y *Triunfar muriendo* y *El tesoro escondido*.

<sup>33</sup> Véase, por ejemplo, en el *Poema de Mío Cid*: «Mío Cid Ruy Díaz a Alcocer es venido./ ¡Qué bien pagó a sus vassallos mismos!/ A cavalleros e a peones fechos los ha ricos,/ en todos los sos non fallariedes un mesquino:/ qui a buen señor sirve siempre bive en delicio» [*Poema de Mío Cid* (ed. de A. Montaner), Crítica, Barcelona, 1993, pág. 151]; en el *Poema de Santa Oria* se dice: «Nunca querén sus carnes mantener a gran vicio/, ponién toda femencia en fer a Dios servicio,/ esso avién por pascua e muy por grant delicio,/ a Dios ponién delante en todo su oficio» [*El Poema de Santa Oria* (ed. de I. Uría Maqua), Espasa Calpe, Madrid, 1992, pág. 503]; en los *Milagros de Nuestra Señora* se lee: «Quiero yo que mi vían salvar algún cuitado,/ esso es mi delicio, mi officio usado;/ tú finca bendicho a Dios acomendado,/ mas non se te oblide lo que te é mandado» [*Los milagros de Nuestra Señora* (ed. de C. García Turza), Espasa Calpe, Madrid, 1992, pág. 688].

<sup>34</sup> La obra de Valbuena fue publicada en dos sucesivas ediciones en 1608, una de las cuales contiene un prólogo del dramaturgo Mira de Amescua.

La blandura de este mancebo dista mucho del maléfico carácter del Delicio de *El vencimiento de Turno*. En su primera intervención, en embajada ante el rey Latino en la primera jornada, dice:

Yo soy su gran privado,  
el Deleite, instrumento de sus glorias,  
por quien ha conquistado  
tantas almas con prósperas victorias,  
a cuya dulce guerra  
se rinde lo más fuerte de la tierra.  
Por mí venció mil batallas  
de famosos guerreros esforzados;  
por mí asaltó murallas  
y puso reinos a sus pies postrados,  
que no hay guerra más dura  
que la que se acomete con blandura

[fol. 149r]

Si el antagonista de Petís es Justa, Acates lo es de Delicio, heraldos ambos de sus respectivos señores: «*Del.* Frustrado y sin provecho./Auxilio, haré que quedes./*Aca.* Con mis continuos toques/quebrantaré el Deleite» [fol. 153r]. La distribución simétrica de figuras y contrafiguras en el auto sacramental, como si de un tablero de ajedrez se tratase, queda patente en varias acotaciones:

Levántase Lavinia alterada y da dos pasos; el Rey queda sentado, Drances al lado en pie; a un lado Eneas, Justa y Acates; a otro, Turno, Delicio y Petís; vayan llegando como les tocare, a tirarla de la ropa a Lavinia [fol. 152r].

Sale por una puerta un trompeta, caja y Petís con bandera negra y en ella un dragón pintado, Delicio con bastón y Turno armado. Por la otra puerta, Ascanio con bandera roja, con un Jesús en ella, Acates con bastón, Eneas armado. Dan vuelta y paran en sus puestos [fol. 167r].

Tanto Delicio como Petís, como ministros infernales, tienen como misión tentar al Alma para atraerla a Turno, cada cual según su naturaleza. Así, mientras que Delicio plantea goces más sofisticados —«Amores, fiestas, galas» [fol. 152v]—, Petís, encarnación de los instintos más primarios, pregona placeres más elementales: «Pavos, sopa de leche,/perdiz, conejos, pollos,/cabrito con su pebre./[...] Venus humana diosa/de gustos y placeres» (*loc. cit.*). Cuando el bando salvífico triunfa en el combate final y su señor Turno cae por el escotillón al infierno, Petís y Delicio son entregados a Justa, en una escena cuya simbología conceptual revela Eneas: «Razón, tu tiempo ha venido./Rige a Delicio y Petís,/que, si el Alma está conmigo,/luego la Razón gobierna/al Deleite y Apetito» [fol. 168r].

### 3. Figuras de la órbita de Cristo: Acates, Palante, Ascanio, Circea, Severa

3.1. Acates es en *El vencimiento de Turno*, como en la *Eneida*, la mano derecha de Eneas<sup>35</sup>. Adornado con el epíteto *fidus* a lo largo de la *Eneida* (I, 188; VI, 158; VIII, 520 y 586, y XII, 384), es símbolo de compañero fiel en la tradición literaria occidental y, evidentemente, en el teatro español de los Siglos de Oro. Así se revela, por ejemplo, en *El amigo hasta la muerte*, de Lope de Vega: «El Pilades deste Orestes,/el Euríalo de Niso,/el Efestión valiente/del mas dichoso Alejandro,/aunque dos mundos sujete,/el Acates deste Eneas [...]» (I, 1163-1168), *El Alcaide de sí mismo*, de Calderón: «[...] siendo un criado que excede/a Acates en la lealtad» (II, 364-365), *La villana de la Sagra*, de Tirso: «De Acates fiel te doy nombre» (II, 961), etc.

Acates, como es natural, aparece como acompañante de Eneas en numerosos dramas de tema virgiliano, como *Dido y Eneas*, de Guillén de Castro, *Tragedia de los amores de Dido y Eneas*, de Cirne, la anónima *No hay mal que por bien no venga*, *El más piadoso troyano*, de Francisco de Villegas, *Los amores de Dido y Eneas*, de Cristóbal de Morales, *Destinos vencen finezas*, de Lorenzo de las Llamosas o *La armonía en lo insensible y Eneas en Italia*, de Torres Villarroel<sup>36</sup>. Es de notar, por cierto, que en la obra de Cristóbal de Morales y en la zarzuela de Villarroel, Acates ayuda y acompaña igualmente a su señor pero asumiendo el papel de gracioso<sup>37</sup>.

En *El vencimiento de Turno*, al cumplir funciones de embajador ante el rey Latino, Acates asume el papel que en la *Eneida* representa Ilioneo<sup>38</sup> (*Aen.* VII, 212), que también encabeza la embajada troyana ante la reina Dido (IV, 521). No obstante, puede señalarse que en la *Eneida* a Acates le corresponde la gloria de ser el primero de los troyanos que divisa tierra itálica (III, 523), por lo que en una versión reduccionista de la epopeya virgiliana bien podría cumplir funciones de embajador ante el rey de aquellos pagos.

<sup>35</sup> Sobre este personaje virgiliano, interpretado a menudo como complemento orgánico de un héroe incompleto y fracturado como es Eneas —muy alejado del *polýtropos* Ulises—, véase el artículo de F. Speranza, «Acates», en F. Della Corte (dir.), *op. cit.*, I, 8-9 y la excelente monografía de T. Weber, *Fidus Achates. Der Gefährte des Aeneas in Vergils Aeneis*, P. Lang, Frankfurt, 1987.

<sup>36</sup> En *Desagravios de Troya*, de Escuder, llamativamente, Acates no se encuentra entre los personajes virgilianos representados y son Mnesteo y Seresto los hombres de confianza de Eneas —ambos son nombrados, por cierto, en el mismo verso de la *Eneida* en su primera mención: «*Mnesthea Sergestumque uocat fortemque Serestum*» (IV, 288)—.

<sup>37</sup> En su primer parlamento en la obra de Morales, con la terrible destrucción de Troya y el exterminio de sus conciudadanos como telón de fondo, dice Acates: «¡Agua de Dios en el fuego!/Aunque cuando me brindaban,/dije sin saber del fuego:/«fuego de Dios en el agua»./Pero no llueva hasta que/mi mujer se queme y hasta/que venga un viento que lleve/sus cenizas como parva./Gracias a Dios que salí/de marido y a Dios gracias/que se acabaron en Troya/las chinchas y garrapatas» [fol. A1v], en *Comedias de los mejores ingenios de España* (BN R/11269/5).

<sup>38</sup> Este guerrero virgiliano, apenas mencionado en el teatro aurisecular español, es rescatado del olvido por Juan de Cirne, quien lo incluye como personaje en su *Tragedia de los amores de Dido y Eneas*.



En el auto, Acates encarna al Auxilio —«Yo soy su fiel Acates,/su Auxilio soy y traigo su embajada» [fol. 149r]—, alegoría esta muy apropiada para el personaje virgiliano que es basamento de esta figura. Como tal símbolo, en el drama es encargado junto con Palante de proteger al Alma. Una vez perdida, se afana diligentemente por rescatarla de su estado de postración mediante cálidas palabras. En un pasaje parafrasea, por cierto, los conocidísimos versos de Jorge Manrique, de las *Coplas a la muerte de su padre*, cuyo mensaje panerético casa muy bien con la naturaleza de la escena:

Recuerde el alma dormida,  
avive el sueño y despierte  
del sueño que la cautiva<sup>39</sup>

[fol. 159r]

Para concluir, se debe señalar que en el comportamiento de Acates en la pieza teatral no se observa ningún eco directo de pasajes concretos de la *Eneida*, aunque el carácter general del personaje es, eso sí, fiel a la epopeya.

3.2. En una revisión religiosa de la *Eneida* no podía faltar Palante, el infortunado hijo de Evandro, trasunto en la *Eneida* del Patroclo homérico. Eneas descubre el paralelo simbólico de esta figura en un pasaje:

Bizarro amigo, Palante,  
tú eres mi Gracia divina,  
por quien el alma es constante  
de su beldad peregrina

[fol. 154r]

La Gracia, como no podía ser menos, es un personaje muy representado en los autos de Calderón de la Barca, dada la importancia nuclear del concepto en el dogma cristiano. Así, aparece como personaje en *El gran mercado del mundo*, *El año santo en Madrid*, *El valle de la Zarzuela*, *El pintor de su deshonra*, *Las órdenes militares*, *La redención de cautivos*, *El divino Orfeo* (primera versión), *Tu prójimo como a ti* (primera y segunda versión), *El pastor Fido* y *Andrómeda* y *Perseo*, así como en las loas de *Psiquis* y *Cupido* (versión toledana), *La protestación de la Fe* y *La inmunidad del Sagrado*.

En *El vencimiento de Turno*, con la llegada de Eneas al reino de Latino, Palante es entregado a Lavinia como compañero y custodio fiel, lo cual enlustre y sublima la radiante belleza de la princesa: «Después que Palante amigo/te asiste, Lavinia bella,/en vano pretende el cielo/con tu rostro competencias» [fol. 155v].

<sup>39</sup> Un dramaturgo de mayor calado que Antonio Manuel del Campo, Ruiz de Alarcón, empleó el mismo verso en un pasaje de *Mudarse por mejorarse*: «Argos seré de su vida,/sombra seré de su cuerpo hermoso;/en caso tan peligroso/recuerde el alma dormida./O se muestre o se despida/de su calle el sol dorado,/la rondará mi cuidado» [J. Ruiz de Alarcón y Mendoza, *Mudarse por mejorarse* (ed. de A. Millares Carlo), Orión, México, 1957, pág. 510].

Un poco más adelante, Justa revela el medido simbolismo de este efecto, de gran valor en el plano doctrinal: «Nunca dejes a la Gracia,/Alma, que, si no la dejas,/ será más bella tu gloria /con los esmaltes de eterna» (*loc. cit.*). Aunque en la *Eneida* Palante y Lavinia no llegan a encontrarse nunca, la asociación de las dos figuras en el auto era necesaria por los imperativos doctrinales que rigen el plano simbólico del auto, dada la naturaleza de su condición alegórica.

Si su estrecha relación con Lavinia aleja a este Palante del virgiliano en este punto, la escena que sigue a su muerte es, ciertamente, muy próxima al original, puesto que también aquí Turno expolia el cuerpo del joven, con una jugosa interpretación simbólica:

Las bellas plumas le quitan/que eran, Alma, tus deseos [...]/Aquel gallardo diamante/de que despojan su pecho/fue tu heroica fortaleza,/que ya en desmayo se ha vuelto./El encendido rubí/era el abrasado afecto/de tu piedad [...]/Ya el collar de la humildad/le quitan, tesoro bello [...]/Del propio galán vestido/le desnudan, que era el celo/de la perfecta observancia/de los divinos preceptos [...]/Solos te dejaron dos joyas/los salteadores sangrientos:/una, de la fe divina/el claro carbunco terso./Otra, la verde esmeralda/de la Esperanza [...] [fol. 163v].

Después de ser muerto en el auto por Turno, Palante es llevado a hombros por Acates ante Eneas. Si bien en el pasaje virgiliano los portadores de su cadáver fuera del campo de batalla son guerreros innominados (cf. *Aen.* x, 505-506), Antonio Manuel del Campo se aparta del texto latino para explotar el simbolismo implícito en la escena resultante: «[...] de un Auxilio frustrado,/a quien el Alma se cierra/sin oírle, es propia acción/volver con la Gracia muerta» [fol. 156v]. Sin embargo, en las palabras que pronuncia Acates al tomar entre sus brazos al interfecto puede verse acaso un eco virgiliano: «Qué dolor le llevo a Ascanio/y qué tormentos a Eneas» (*loc. cit.*). Cuando Eneas entona en la *Eneida* el lamento fúnebre ante el cuerpo del fallecido, lo concluye con las palabras: «*Ei mihi quantum/praesidium, Ausonia, et quantum tu perdis, Iule!*» (xi, 57-58).

Es de notar, por último, que Evandro, figura señera de la segunda parte de la *Eneida*, ligada íntimamente al destino y vindicación de su hijo —su sustituto en el campo de batalla—, está ausente de esta pieza teatral, sin duda debido al parentesco que lo une a Palante, relación esta difícilmente reproducible en el plano simbólico del auto sacramental.

3.3. Ascanio representa en esta pieza el Amor divino<sup>40</sup>. Dicha asimilación sin duda está inspirada en el libro I de la *Eneida* (vv. 657-722), pasaje en el que Cupido, tras asumir la forma del tierno vástago de Eneas a petición de Venus, enciende el amor por el príncipe troyano en el pecho de Dido. Además, Ascanio

<sup>40</sup> Solo siete autos de Calderón de la Barca cuentan con alegorías de este concepto: *Psiquis y Cupido* (versión madrileña), *El año santo de Roma*, *El pintor de su deshonor*, *El diablo mudo*, *La vida es sueño* (segunda redacción), *La nave del mercader* y *A tu prójimo como a ti* (primera versión).

aparece como flechador en *Aen.* VII, 497-499, donde abate a la cierva sagrada de Silvia, y en IX, 620, donde da muerte al altanero Numano.

En *El vencimiento de Turno* el Amor divino, una vez caída el Alma en pecado, concibe para su redención el sacramento de la Eucaristía: «Yo quiero hacer un encanto/que sirva de medicina/para que despierte el alma./[...] Herirte con esta flecha,/para que por esta herida/viertas sangre que se mezcle/con estas rojas espigas» [fol. 159v]. Se produce en esta escena una evidente asimilación del Amor divino con la imagen grecolatina del Amor como dios flechador. Por otro lado, se advierte también en el pasaje un eco con el episodio virgiliano en el que el hijo de Anquises es herido por un dardo, disparado allí por un guerrero inominado (*Aen.* XII, 318-322).

Al margen de su mencionada representación como arquero y su cálida proximidad a Eneas, no encontramos mayores ecos del Ascanio virgiliano en este auto sacramental. Hay que señalar que, evidentemente, la originaria vinculación paterno-filial de estas dos figuras se desestima, por cuestiones de dogma, en esta reelaboración dramática del mito.

3.4. Circea es personaje clave en la trama de la obra, la cual declara así su simbología: «[...] Yo soy Circea/y en lenguaje verdadero/la Penitencia<sup>41</sup>, que soy/la encantadora del cielo» [fol. 164v]. Si en otros casos pudo haber formado Antonio Manuel del Campo sus alegorías sobre la base de personajes virgilianos, en este punto la situación es muy distinta, dada la ausencia de figuras femeninas en la órbita de Eneas en la parte «iliádica» de la *Eneida*. Venus, evidentemente, no podía prestarse para encarnar tal personaje, ya que el parentesco materno-filial que se establece en el plano mitológico no podría resolverse adecuadamente en el ámbito simbólico cristiano. Antonio Manuel del Campo ha compuesto tan curioso antropónimo sobre la base del nombre de la célebre hechicera de la *Odisea*, alterado con una vocal paragógica. La relación de esta figura con Circe es explicitada en un pasaje:

[...] El justo Eneas  
surcando el abismo inmenso  
del undoso mar del mundo  
entre mil golfos revueltos  
llegó con los que le siguen  
a una cueva donde vieron  
a la gran sabia Circea,  
que con su profundo ingenio

<sup>41</sup> Personaje alegórico este muy del gusto de Calderón, de sobresaliente relevancia en la arquitectura ideológica de este tipo de dramas, presente en numerosos autos sacramentales de su producción: *El gran mercado del mundo*, *Tu prójimo como a ti* (primera y segunda versión), *La protestación de la Fe*, *El socorro general*, *No hay instante sin milagro*, *Los encantos de la culpa*, *La segunda Esposa* y *Triunfar muriendo*, *A Dios por razón de Estado* y *El diablo mudo*, así como en las loas de *No hay más fortuna que Dios* y de *La protestación de la Fe*.

sabe divinos encantos,  
 en todo, Lavinia, opuestos  
 de la otra Circe profana  
 a los viles embelecocos,  
 que si aquellos convertían  
 los hombres en brutos, estos  
 de los brutos hacen hombres  
 con más piadosos efectos

[fol. 164r]

El encuentro de Eneas con una hechicera llamada Circea, en paralelo con los viajes de Ulises, es una creación del dramaturgo, aunque sin duda inspirada por *Aen.* VII, 10-20, donde se describe cómo la flota troyana pasa cerca de su isla. La mención de Circea, trasunto divino de la Circe homérica, asocia indirectamente a Eneas con la figura de Ulises, personaje este que fue también recreado alegóricamente en algunos autos sacramentales<sup>42</sup>. Hay que hacer notar, por cierto, que muy a menudo Eneas y Ulises se ponen en paralelo en las interpretaciones mitológicas de la Edad Media y épocas posteriores<sup>43</sup>. Además de otros mitemas coincidentes, el abandono de Circe por parte del Laertiada es parangonado al que padece Dido, coincidencia esta que, por ejemplo, se señala en *El mayor encanto, amor*, de Calderón.

La separación entre Circe y Circea que tajantemente establece del Campo en el citado parlamento —«opuestos/de la otra Circe profana» (*loc. cit.*)— se debe a que, siguiendo una fértil tradición exegética, en la literatura aurisecular la primera simbolizaba muy a menudo a la mujer que atrae al hombre al vicio y la perdición, reduciendo sus facultades y potencias a las meramente animales<sup>44</sup>.

No obstante, Circea comparte un rasgo fundamental con la hija del Sol: su naturaleza taumatúrgica. En el drama mitológico barroco el personaje de Circe es, junto con Medea, una de las más destacadas agentes de la espectacularidad; hechiceras por antonomasia, su aparición en este tipo de piezas permitía la elaboración de impresionantes efectos escénicos, como observamos, por ejemplo, en *También se ama en el abismo*, de Agustín de Salazar, o *Los encantos de la culpa*, de Calderón. En el auto de A. M. del Campo, Circea no podía defraudar las expectativas de los espectadores, que sin duda ansiarían contemplar maravillas parejas a las obradas por su «hermana profana». Por ello, Circea está asociada a

<sup>42</sup> Véase, por ejemplo, *El Polifemo*, de Montalbán, donde el Laertiada es símbolo del Mesías, o *Los encantos de la Culpa*, de Calderón, en la que Ulises representa a la Humanidad.

<sup>43</sup> M<sup>a</sup> R Lida de Malkiel, *op. cit.*, pág. 33.

<sup>44</sup> Nótese, a título ilustrativo, el emblema 76 de Alciato, que representa a Ulises y Circe bajo el título «*Cauendum a meretricibus*» (A. Egido, *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Universidad de Salamanca, pág. 14, n. 14). Por poner un ejemplo del ámbito dramático, Circe es, en el auto sacramental de Ruiz Alceo *La navegación de Ulises*, alegoría de la lascivia, que convierte en bestias a los compañeros del hijo de Laertes, los cinco sentidos.

una de las dos únicas tramoyas de la obra<sup>45</sup>, aunque, eso sí, ciertamente limitada: «*Da Ascanio un golpe al lado del vestuario y cae un tablón y queda descubierta la boca de una cueva enramada; por ella sale la sabia Circea*» [fol. 164r]. La aco-tación que aquí se reproduce, que, como es sólito, posiblemente haya que atribuir al autor de comedias, refleja el procedimiento más rudimentario para mostrar un cambio de decorado, como es abatir un panel que oculta el nuevo entorno. La entrada de la cueva sería un bastidor lateral, compuesto por un chasis de madera revestido de cartón recortado, más resistentes que los habituales de tela encolada, que se corvaban o rasgaban con facilidad. Se hacían deslizar delante a través de unos raíles o deslizadores enjabonados practicados en el suelo del escenario, ya sea manual o mecánicamente. No podemos conocer el efecto de la caída del panel en este auto pero era habitual en los efectos de derrumbamiento que el chasis no se hiciera de una pieza sino de dos o más, unidas entre sí por medio de bisagras y pasadores de hierro. Así, cuando se producía el derrumbamiento, el panel se abatiría hacia atrás, girando sobre las bisagras las partes de este que simulaban derrumbarse<sup>46</sup>. En la escena de Circea, el estruendo que provocaría la caída del panel, junto con la estremecedora apariencia de la figura, crearía sin duda un notable sobresalto en el público. El efecto se produce una vez más, ya que, cuando Lavinia entra en la cueva a purificarse, el panel se eleva de nuevo —suponemos que mecánicamente— y, cuando se completa la purificación, cae otra vez. El segundo acto efectista que obra Circea es un hechizo prodigioso, si bien sucede fuera de escena, puesto que, en un momento dramático de medida simbología, resucita a Palante cuando el Alma recupera el estado de Gracia: «Con el encanto divino/de la sabia Penitencia/más gallardo resucito» [fol. 168r].

Conviene destacar que el espacio dramático de la gruta, de donde surge la sabia Circea, constituye una constante del teatro calderoniano y viene a ser un correlato literario del mito platónico de la caverna; acostumbra a representar un espacio sublimado en el que mora un ser que posee una sabiduría superior y que con frecuencia se comunica utilizando un lenguaje simbólico<sup>47</sup>.

Por último, la misérrima indumentaria de Circe «*vestida de un saco áspero, soga y cabellera teñida*» [fol. 164r], a la que he aludido antes, refleja la más pura tradición eremítica. Figura de extremo ascetismo, más amable es la Penitencia que encontramos, por ejemplo, en *Los encantos de la culpa*, de Calderón, en la que es representada bajo la alegoría de Iris, que aparece en una explosión de colores joviales, subida en un dosel de oro, púrpura y nácar, o en *La navegación de Ulises*:

<sup>45</sup> La segunda es la caída de Turno/Lucifer por el escotillón, de donde surgen llamas [fol. 168r].

<sup>46</sup> A. Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en A. Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Universidad de Salamanca, 1989, 33-60, páginas 48 y 54.

<sup>47</sup> Véase, por ejemplo, la gruta de las Parcas en *La fiera, el rayo y la piedra*, de Fitón en *Apolo y Climene*, Proteo en *La estatua de Prometeo* o Senán en *La colonia de Diana*, de Manuel Vidal i Salvador.

*Luzbel*. Venís muy bizarra/y hermosa y esa presencia/y agradable postura/más del Deleite parece/por esas galas que ofrece/y singular hermosa;/ que en vos mejor estaría/el saco, sogas y cilicio,/por ordinario ejercicio/siempre de noche y de día./*Penitencia*. A los ojos del temor/siempre parezco espantosa,/mas yo siempre soy hermosa,/tanto que mi resplandor/lleva al Hombre a la presencia/de Dios.

(ed. de R. Arias, pág. 78)

3.5. Severa, belicosa figura presente solo en una corta escena en el auto, es otro personaje no virgiliano. Como sucedía en el caso de Circea, la acusada ausencia de personajes femeninos de la órbita de Eneas en la segunda parte de la *Eneida* ha llevado al dramaturgo a crear *ex nihilo* este personaje, en lugar de tomar uno virgiliano —una hipotética contrafigura de Camila o Juturna habría sido especialmente apropiada—. Su nombre, como el de Justa, define su carácter, en la medida en que es una encarnación severa de la Justicia, alegoría esta, por cierto, muy presente en los autos sacramentales de Calderón<sup>48</sup>. Antonio Manuel del Campo ha dotado a esta figura de una gran fuerza dramática, en sus continuos ademanes de aniquilar al Alma pecadora, como expresión última de la ira de Dios, que el Amor divino trata de apaciguar:

Quiero ensangrentar en ella  
mi acero. Su sangre tiña  
con rico esmalte los filos  
de mi luciente cuchilla

[fol. 159r]

Una vez concebida la salvación eucarística por intervención de Ascanio, Eneas ordena el aplacamiento de Severa, que no vuelve a aparecer en el auto: «Retira el golpe, Severa, (*Baja Severa la punta de la espada*)/puesto que Ascanio porfía,/que en mí gobierna el Amor/la rienda de la Justicia» [fol. 159v].

La caracterización física de este personaje —«*Sale Severa, que es la Justicia, con una espada desnuda en la mano*» [fol. 158r]— responde a la alegoría tradicional de este concepto abstracto, aunque, significativamente, aparece desprovista de balanza, lo cual acentúa más su severidad. Con la misma apariencia se muestra, por ejemplo, en el auto calderoniano *El indulto general*: «*Sale la Justicia con una espada desnuda al hombro*»<sup>49</sup>. Véase, en cambio, una imagen más benigna en el auto calderoniano *Los alimentos del hombre*: «*ábrese un carro y*

<sup>48</sup> Véanse las piezas *Lo que va del hombre a Dios*, *No hay más fortuna que Dios*, *¿Quién hallará mujer fuerte?*, *Los alimentos del Hombre*, *El lirio y la azucena* o *La paz Universal*, *El indulto general* y *La universal redención* (primera redacción). También aparece como personaje en la loa de *Psiquis y Cupido* (versión toledana), *El pintor de su deshonra* y de *La inmunidad del Sagrado*.

<sup>49</sup> P. Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo III. Autos sacramentales* (ed. de Á. Valbuena Prat), Aguilar, Madrid, 1987, pág. 1736.

se ve en él la Justicia, dama bizarra, con una vara dorada en la mano y en la otra un peso, sentada en un trono»<sup>50</sup>.

El *vencimiento de Turno* es, como hacía notar al principio, una peculiar recreación reduccionista de la *Eneida*. Seleccionados los motivos argumentales y personajes virgilianos más aptos para el establecimiento de la analogía con los conceptos doctrinales del catolicismo, se desechan otros tantos —la intervención de Alecto, Evandro o Amata, el episodio de la entrega de las armas celestiales, etc.— que, por impericia del poeta o por ausencia de correlato claro en el plano simbólico, no podían ajustarse al sensible engranaje metafísico del auto. No es labor principal del dramaturgo recrear los hitos más señeros de la historia de Eneas en Italia —pretensión esta más apropiada para ser cumplida en los márgenes de una comedia mitológica— sino, sirviéndose del armazón poético virgiliano, exponer artísticamente el misterio de la Eucaristía y lograr en el público una recepción satisfactoria de la doctrina sacra transmitida. Este fin último determina el modo de construcción de la pieza así como la función y disposición de todos sus elementos constitutivos. El paso del plano literario, donde deambulan las figuras virgilianas, al del sentido divino, donde se interrelacionan los conceptos, se realiza a través del desciframiento de la analogía, que, en el caso de este auto, es siempre explícito. Ya sea por autocaracterización o heterocaracterización —menos frecuentemente—, todas las alegorías revelan su simbología en su primer parlamento o aparición en escena, característica esta ausente en los autos sacramentales de mayor madurez compositiva y que persigue facilitar la correcta exégesis de los episodios representados. En la sintaxis del auto, las alegorías se relacionan entre sí estableciendo funciones representativas en el plano metafísico, cuya interpretación, del mismo modo, es explicitada verbalmente por las figuras en acción. El propósito didáctico, conducido a través del cauce de la metateatralidad, se eleva, por tanto, sobre el narrativo. En este proceso reinterpretativo, las figuras virgilianas dejan de ser personajes plenos y devienen meros componentes sintácticos subsumidos en una superestructura de basamento filosófico.

Empleando también una alegoría, puede decirse que, en esta reelaboración metafísica de la más rica epopeya romana, Antonio Manuel del Campo recorre a la inversa el camino que, con morosos pasos, transitó Virgilio siglos atrás; el dramaturgo guía a los personajes señeros de la *Eneida* de vuelta a la caverna de Platón, de donde brotaron, para representar allí, despojados de las galas, la carne y la sangre de la literatura, un drama conceptual entre espíritus incorpóreos bajo la luz de la divinidad.

<sup>50</sup> P. Calderón, *loc. cit.*, pág. 1627.