
ESTUDIOS

La sibila del Oriente, de Calderón de la Barca: de la descuidada y sombría naturaleza al resplandor de la verdad revelada

La Sibila del Oriente, by Calderón de la Barca: from Neglected and Somber Nature to the Radiance of Revealed Truth

Guillermo Serés

Universidad Autónoma de Barcelona, España

guillermo.seres@uab.cat, <https://orcid.org/0000-0002-9960-0123>

Resumen: En la primera jornada de la comedia presenta Calderón un mundo inacabado, una «mancha» natural, que la Sibila interpreta mediante la síntesis de tres árboles simbólicos (ciprés, palma y cedro). En la segunda, con su intervención y con la madera del Árbol de la Cruz, se inicia la construcción del templo de Salomón, que pone orden y reglamenta legal, religiosa y moralmente, aquel caos natural. En consecuencia, la obra de Salomón anticipa el fin de la historia universal, la sexta edad, que empezará con la llegada del Redentor, también profetizada por Sabá, con la que cobrarán sentido la Creación toda y las profecías del Antiguo Testamento.

Palabras clave: Belleza natural; Templo de Salomón; Profecía; Árbol de la cruz.

Abstract: In the first act of the comedy, Calderón presents an unfinished world, a natural «stain», which the Sibyl interprets through the synthesis of three symbolic trees (cypress, palm, and cedar). In the second act, with his intervention and with the wood from the Cross's Tree, the construction of Solomon's Temple begins, bringing order and legal, religious, and moral regulation to that natural chaos. Consequently, Solomon's work anticipates the end of universal history, the sixth age, which will begin with the arrival of the Redeemer, also prophesied by Sheba, with whom all of Creation and the prophecies of the Old Testament will acquire meaning.

Keywords: Natural beauty; Solomon's temple; Prophecy; Tree of the cross.

Recibido: 01-09-2025 / **Aceptado:** 26-11-2025 / **Publicado:** 13-10-2026

Cómo citar: Serés, Guillermo. 2026. «La sibila del Oriente, de Calderón de la Barca: de la descuidada y sombría naturaleza al resplandor de la verdad revelada». *Revista de Literatura* 88 (176): 1666. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2026.02.1666>

Copyright: © 2026 Editorial CSIC. Este es un contenido de acceso abierto diamante distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Información complementaria ↓

1. EL ENCARGO DE SALOMÓN

La Sibila del Oriente y gran reina de Sabá forma parte de la trilogía salomónica de Calderón, junto con *Los cabellos de Absalón* y el auto sacramental *El árbol de mejor fruto*. Se la incluye asimismo en el ciclo

de David, que Tirso de Molina había iniciado con *La venganza de Tamar*¹. Se asienta la comedia sobre dos columnas argumentales: la construcción del templo de Jerusalén y la visita de la reina de Sabá al rey Salomón, su constructor; el arco que las corona es la anagógica prefiguración del leño de la cruz redentora, que la sibila y reina oriental anuncia en sendas revelaciones. La primera premisa, el templo, se fundamenta, a su vez, en la fuerte personalidad de Salomón, sobre cuya inteligencia y grandeza se extiende el primer libro de los Reyes, donde se recalca que «su corazón era tan grande como la arena que hay a la orilla del mar»; los Setenta hablan de una «masa líquida de corazón»: una *latitudo cordis*, según la Vulgata, que abarcaba «lo continuo y lo discreto; la masa líquida y los granos de arena», es decir «lo que les había faltado a los judíos en muchas vicisitudes. Pero ahora podrían competir con los orientales y, sobre todo, con los egipcios. Y superarlos»².

No es casual, pues, que el hijo y sucesor de David sea el indicado para construir el templo, como recuerda Calderón en el íncipit mismo de la obra, basándose en el tercer libro de los Reyes (10, 5-15), donde se señala que a Salomón se le aparece Dios entre sueños para encargarle aquella construcción:

VISIÓN Tú, cuyo imperio será
 quieto, apacible y feliz,
 quiero que me labres casa.
 en que morar y vivir.
 [...]
 Ninguno será tan sabio.
 antes ni después de ti.
 Aprovéchate de serlo,
 si eterno quieres vivir,
 porque saber para errar.
 no es saber, sino morir (837-838).

Le ofrece, a cambio, lo que quiera pedirle; el rey de Jerusalén solo le ruega que le preste sabiduría para gobernar y vivir sabiamente³. Antes, para poder levantar un templo digno de Dios, Salomón encarga la búsqueda de sus preciosos materiales a dos emisarios regios, que a tal efecto viajarán a sendos reinos: el rey de Egipto, Candaces, se desplazará hasta el Líbano a talar árboles⁴; y el rey de Tiro, Hirán⁵, se trasladará a buscar perfumes, resinas y bálsamos de otro tipo de árboles (estoraque, benjuí, cinamomo, calambuco) al reino de Sabá, ubicado en una región indeterminada conocida como la «India Oriental»; a su epónima reina le adjudica el rol de emperatriz de Etiopía y le atribuye la condición de sibila⁶.

¹ Rull (1998, 345). Véase también el imprescindible trabajo de Arellano (2008).

² Calasso (2024, 59-60), que añade: «como el resto del mundo, Israel siempre se había sentido inferior ante la sabiduría de los egipcios, la *prisca Aegyptorum sapientia*, que un día, aún lejano, iba a reivindicar Giordano Bruno». Cito el libro bíblico por Calasso.

³ Las remotas fuentes bíblicas (Samuel, 1 y 2, 1 Reyes) condicionan el argumento de la comedia; pero recuérdese, de nuevo con Calasso (2024, 57), que «Salomón fue el primer rey de Israel que logró observar y estudiar el mundo. No conocía el desasosiego y no tuvo que ir de guerra en guerra. Fue ungido rey a los doce años, poco antes de la muerte de su padre David. Y muy pronto se extendió a su alrededor un apaciguamiento general».

⁴ Recuérdese el sentido simbólico del árbol; no solo los del Paraíso (Dercks 2014, 145-154; Baer y Kusters 2014, 163-166), sino también los de Tierra Santa, bañada por un arroyo, en cuyas riberas nacerán «de una a otra parte toda especie de árboles fructíferos; no se les caerá la hoja, ni les faltarán frutos nuevos, pues las aguas saldrán del santuario, y sus frutos servirán de comida, y sus hojas para medicina» (Ezequiel, 47, 12).

⁵ El encargo de cortar los cedros se lo hizo a este rey de Tiro, Hiram I, aliado de David tras la conquista de Jerusalén (Samuel 1), cuyo hijo era un gran arquitecto; además, «porque bien sabes que no hay en mi pueblo quien sepa labrar la madera como los sidonios» (1 Reyes, 5, 6). La amistad continúa después de que Salomón suceda a David y en el citado 1 Reyes, 5-9, y 2 Crónicas, 2-7, se relata cómo Hiram ayuda, con capital y mano de obra, a Salomón a construir el Templo, a cambio de la cesión de algunas tierras de Israel.

⁶ Se la menciona en muchos lugares bíblicos: 2 Reyes, 10,1; Salmo 71, 10; Isaías, 60, 6, etc., aunque en ningún texto bíblico se dice que la reina de Sabá visitó a Salomón. Poco se sabía de aquella reina, salvo que reinaba en un país remoto, que era bellísima y probablemente una bruja. En el Nuevo Testamento, Lucas (2, 31) señala que Jesús la llamó la «reina del Sur»,

2. LA VIDENTE SABÁ

Antes de su encuentro con Hirán, aún en la primera jornada, Calderón presenta a la reina Sabá «en uno de sus trances e iluminaciones a través de los que, a pesar de que ella pertenece al mundo pagano, se le revela el misterio del árbol como “celestial madero”, salvación de los hombres que saben leer en el libro de la naturaleza»⁷. Aquella «sibila y profetisa» redacta «versos en que anuncios da / de los arcanos secretos / de un dios...»; pero no una deidad de las «de barro y madera, / de oro, de plata y metal», porque «ella solo uno concede / y niega los de demás / en oprobio y menosprecio / de Moloc y de Baal»⁸. Profetiza, en consecuencia, sobre la llegada del Mesías. Testigo de aquellos trances de Sabá es la cortesana negra Irífile, por cuya boca Calderón retrata a la vidente pitonisa retirada, en alguna soledad, o naturaleza silvestre, con su pecho inflamado por la inminente revelación del Dios verdadero:

IRÍFILE Deste, pues, Dios uno suele.
 en varios bosquejos dar.
 mil noticias, escribiendo.
 ya en las arenas del mar.
 con el dedo, ya en los troncos,
 siendo la pluma un puñal.
 y el papel esas cortezas.
 heridas tal vez, y tal,
 verdes hojas de laurel.
 que esparce el viento a volar.
 con caracteres escritos,
 siendo en su velocidad.
 aves con alma y sin vida⁹ (849).

Las «mil noticias» de Dios que traslada a través de la sibila son la Creación en su conjunto, cuyas criaturas, como ya señaló San Pablo (Romanos 8, 22), «gritan» para que se las oiga: «hasta ahora toda la creación está suspirando, y como en dolores de parto», confiando en que alguien la interprete, porque a la creación nada le sobra o le falta, pues la naturaleza es un *vestigium Dei* y hay que saber descifrarla. Por eso lo natural se puede entender alegóricamente, porque responde a un plan divino; así lo entendió toda la Patrística (San Ambrosio, San Agustín, San Eusebio, San Gregorio Magno, etc.) cuando señala que, para que se decodifiquen las señales de la naturaleza, sus claves, sus símbolos, incluso su *dispositio*, debemos saber leer en ella como si fuera un libro¹⁰.

confirmando que, al final de los tiempos, se levantaría y juzgaría (regina austri surgit, según la Vulgata) a los judíos que no habían comprendido quién era Él.

⁷ Son palabras de Rull (1998, 345), porque «a pesar de las ilusiones de idolatría, este espíritu se revelará como inspiración del verdadero Dios que permitirá a la reina comprender más adelante el sentido del madero prodigioso de la cruz» (Arellano en Calderón 2009, 54).

⁸ Cito por la edición de Ruano de la Haza, en Calderón 2010, 848.

⁹ Es tan rica la naturaleza, que apenas puede ofrecer *bosquejos* de sus claves interpretables, o sea, solo alcanza a «pintar con las primeras colores, que por estar entre sí confusas, sin líneas de perfiles, sombras y claros, no se distingue bien la pintura, la cual se llama *bosquejo*» (Covarrubias 2006, 348).

¹⁰ La «lectura» de la naturaleza pervive y se proyecta hasta el siglo XVII, pues se creía que era como un libro en que «se manifiesta como obra de Dios y epifanía de su belleza»; era «la obra maestra de Dios, [...] a través de cuyo conocimiento puede conjeturar, aunque sea parcialmente, la propia esencia divina». Tanto es así, que «el libro de la naturaleza es [...] el más bello y convincente de cuantos tratados de apologética puede concebir el hombre» (Cuevas 1996, 368, 370 y 373), a quien le compete, incluso moralmente, descifrar el mensaje de la naturaleza en tanto que texto escrito por la mano de Dios; solo así podrá contemplar las maravillas de la creación y conocer (y amar) a Dios a través de ellas; Le Goff (1972, 460) subraya, obviamente, que «dans le merveilleux chrétien et dans le miracle il y a un auteur, mais un seul auteur, qui est Dieu»; Rico (2005, 37, 48, 138-142); Serés (2023, 34).

Sabá, por su parte, escribe, *all'improvviso*, en y con lo que tiene a mano: en la arena del mar, en la corteza de los árboles, en las verdes hojas volanderas (nunca mejor dicho), que tienen «alma», pues encierran un significativo mensaje, pero no «vida», porque, arrancadas de los árboles, están al albur del viento¹¹. Los versos calderonianos se hacen eco, obviamente, del pasaje de la sibila de Cumas, del tercer libro de la *Eneida*¹².

Ante tanta exuberancia natural, y en el «furor», trance o raptó visionario, Sabá no escribe «abiertamente» su anuncio, porque sus palabras y escritos requieren una cabal interpretación, como sigue diciendo Irífile:

porque el rato que le da.
el furor y la ilumina.
una llama celestial.
divinos misterios ve,
y entonces quiere observar.
sus secretos, porque, luego.
que pasa aquella deidad,
de cuanto vio y alcanzó
no vuelve a acordarse más.
y queda como asombrada (849).

Está poseída por uno de los cuatro furores (o «manías») platónicos (místico, profético, poético y amoroso)¹³, que le permite transmitir los «divinos misterios» y los «altos secretos» que como sibila le son infundidos durante su «deidad» ('entusiasmo') y que bosqueja, o emborriona, en y con las «páginas» de la naturaleza. Cuando finaliza el trance profético, se asusta («queda asombrada»)¹⁴ de su propio poder adivinatorio, de sus *præfigurationes*, inmediatamente olvidadas.

Ese mismo impreciso modo de trasladar la enigmática revelación o profecía es como una extensión de su propia y «descompuesta» figura –en esto no remeda a la virgiliana sibila de Cumas–, un reflejo del estudiado descuido que, análogo al de la naturaleza que la rodea, caracteriza a la vidente¹⁵, como completa Irene, otra cortesana negra:

¹¹ Las hojas de los árboles eran uno de los primeros materiales de escritura, así como sus cortezas, que también cita Calderón. Glaser (1960), señala que combina a Virgilio con lugares de libro de los Reyes, del Cantar de los Cantares, del evangelio de San Lucas. Lo confirma y concreta Arellano (en Calderón 2009, 13-14).

¹² «Al punto en que a ella arribes y te llegues a la ciudad de Cumas verás a la frenética adivina que allá en el hondo de su antro peñascoso va cantando los hados y confía señales y nombres a las hojas, y los versos que en éstas ha trazado la doncella los ordena y los guarda aparte en su antro. Allí perduran fijos en su lugar sin que varíe su orden. Pero si gira el gozne y deja que penetre por la puerta tenue brisa y desordene las delicadas hojas no se cuida ya más de recoger los que van revolando por la cóncava roca ni de tornarlas a su sitio ni de ligar el orden de los versos, y se van sin respuesta renegando del antro sibilino los que han acudido a ella» (Virgilio 1992, II, 442-452).

¹³ *Fedro*, 244-245 (Platón 1986, 340-342), *Ion*, 533-534; Menón, 99 c-d, etc.; también ilustra bien el fenómeno del entusiasmo Cristoforo Landino en el «Proemio» a su *Comento* de Dante: «nel Fedro [Platón] scrive che solamente e filosofi ricuperano l'ale, perché questi nella meditazione si sottraggono dal corpo e di Dio ripieni a Dio s'innalzano. E tale astrazione chiamamo furore» (Landino 1974, 143). Véase también el buen resumen que ofrece Azara en la introducción a su edición de *Sobre el furor divino*, en Ficino (1993, LXXIII-LXXX), que amplía en su *Theologia platonica*, 1559, XIII, 2. La idea del furor fue, sabido es, fecundísima en el Renacimiento; baste citar *Los heroicos furores*, de Giordano Bruno, y Nelson 1958.

¹⁴ No es impensable que juegue con la dilogía de *asombrar*: 'asustar, atemorizar' y 'estar a la sombra', como señalo más abajo (véase nota 29) a partir de su propio parlamento.

¹⁵ En el auto *El árbol del mejor fruto*, ese mundo desordenado, caótico, sin reglas, ignorante de Dios, se pone en boca de la alegoría Idolatría, que «desorientada e inquieta, se propone estorbar las investigaciones de la reina, para evitar que llegue a descubrir al verdadero Dios de Israel. Sus reflexiones son interrumpidas por la llegada de la nave de Irán» (Arellano 2008, 55).

IRENE Suelto el cabello tiene,
que, aunque etíope adusta, como tiene.
tal cuidado con ello,
es un rayo del sol cada cabello.
Mal compuesto el vestido,
sin atención, sin alma y sin sentido,
con ardiente despecho.
parece que se quiere abrir el pecho,
porque en él no le cabe.
el corazón (85).

Ni siquiera se molesta Calderón en pergeñar una *descriptio puellae* convencional. Pero desde esa orfandad descriptiva, desde esa condición exánime, en trance profético, con el impactante desaliño visual (el pelo suelto y luminoso, el vestido descompuesto) y espiritual («sin atención, sin alma y sin sentido»), con tan desatenta naturalidad, como si fuese una personificación de la *sprezzatura*, confirma la existencia nada menos que de la Trinidad:

SABÁ Espíritu divino.
de un dios que adoro solo, aunque dios trino;
cuyo grave misterio.
los cortesanos dicen de su imperio.
cuando en sonoro canto.
una vez dios le aclaman y tres santo;
dando a entender en estos.
versos un solo dios y tres supuestos (851).

El del Dios uno y trino es, por lo tanto y desde la perspectiva de la regia vidente, un enigma más de la naturaleza creada (*natura naturata* a la postre), cuyas hojas del «libro», escrito por la potestad («imperio») de Dios (*natura naturans*)¹⁶, es necesario que los «cortesanos» descifren: deben resolver el orden y la exégesis de los mensajes encriptados en las hojas de los árboles que Sabá les ha transmitido por su condición de mediadora entre sus congéneres y Dios:

SABÁ Estudiad, pues, en ellas,
que las letras son del cielo las estrellas.
y del viento las hojas.
Aliviadas veréis vuestras congojas,
borrados hallaréis vuestros delitos,
si entendéis sus caracteres escritos.
en aquese cuaderno,
corónica inmortal de un dios eterno.
[...]

LIBIO Desmayada ha quedado.

IRENE ¿Quién vio al sol entre sombras eclipsado?

CASIMIRA Una estatua es de yelo.

MANDINGA De azabache dirás (852).

¹⁶ La expresión latina *natura naturans* la acuña Proclo, la asumirá Averroes y la difundirá la Escolástica, que la interpreta como Dios creador, mientras que aquella *natura naturata* sería todo lo creado, que permanece inmutable, a menos que Aquel disponga otra cosa. Recuérdese, en fin, que *natura* deriva de *nascor* ('nacer'), de modo que literalmente vale 'aquello de donde nace, brota o crece cada cosa'; equivale al griego *physis*, que deriva de *phyein*; 'nacer, brotar o crecer'. Véanse Gilson (1969, 345-359); Green (1969, II, 94-103), trae todas las derivaciones y las ilustra con ejemplos españoles. Serés (2023).

Ya sin mediación exegética alguna, los circunstantes van leyendo, alternativamente, aquellas hojas escritas:

IRÍFILE	y pues sin ella hemos quedado, las hojas que cogimos repitamos, porque en ellas leamos. lo que su voz enseña. [...]
CASIMIRA LEE	«Y cuando el parasismo vea postrero...»
IRÍFILE	Problema no entendida.
MÚSICO 1 LEE	«Con dulce fruta en su sazón cogida...»
LIBIO	Tampoco esa se entiende (853).

Y así, las ocho frases que ha escrito, leídas e intercaladas a lo largo de un centenar de versos, no siguen el orden lógico, puesto que han sido azarosamente grabadas por la pitonisa en las hojas que el viento ha hecho volar, como en el texto virgiliano. En lugar del orden, un bosquejo, un borrón «con estudio», que acrecienta con su «descuido» la belleza de la escena toda y de la adivinanza resultante. Porque el viento ha esparcido al acaso las hojas de árbol escritas que lleva en la mano, en las que figuran aleatoriamente los versos que componen aquel enigma y que leen a su aire los circunstantes, porque están descuidadamente dispuestos, enigmáticamente desordenados, estudiadamente inconexos. Necesitan que alguien los ordene e interprete, o al revés: ser interpretados para ser bien ordenados. Una vez fijada entre todos, la correcta sucesión de las sentencias, se lee esta octava real:

MÚSICO 2	Un singular, un celestial madero...
MÚSICO 1	...con dulce fruta en su sazón cogida...
MANDINGA	...antídoto ha de ser de aquel primero...
IRENE	...porque uno muerte dé y otro dé vida.
CASIMIRA	Y cuando el parasismo vea postrero...
IRENE	...la fábrica del orbe desasida...
CASIMIRA	...con él, a juicio universal llamados...
LIBIO	...los dichosos serán los señalados (853-854).

Es una síntesis de las principales etapas y verdades de fe de la escatología cristiana, vetero y neotestamentaria: el pecado original, el *arbor crucis* (contrapartida salvífica del árbol edénico y consecuente pecado mortal¹⁷), el fin de los tiempos, el juicio final y la Jerusalén celeste.

Ella misma, Sabá, y en la misma escena, se sabe parte de ese mundo natural, «sin atención», asilvestrado, en el que se camufla después de despertar del trance:

¹⁷ Ilg (2014, 192-194), que lo relaciona con el motivo del *lignum vitae* de San Buenaventura y sus representaciones pictóricas. La coincidencia analógica entre el árbol y la cruz de la redención en la iconografía cristiana parte de la línea vertical de la cruz, que se identifica con el árbol, ambos como eje del mundo (Rabano Mauro 2018, XIX, 5-6). Baert y Kusters 2014, 169, insisten en que «reminiscent of the cross and symbolically linking earth and heaven –rooted in the earth and towering skywards– there is perhaps no better symbol to support the visualization of Christ’s Resurrection. The tree is the *axis mundi*. [...] It visualizes the transition from the earthly to the heavenly».

SABÁ ¡Válgame el cielo!
 ¿Adónde estoy? ¿Qué miro?
 [...]
 ¿Yo aquí, tan descompuesto.
 el cabello y las ropas? Pues ¿qué es esto?
 ¿Quién aquí me ha traído?
 [...]
 Huiré de que me vean.
 desta suerte. Los troncos solo sean.
 testigos fieles hoy de mi fatiga;
 que aun de mi sombra huyera,
 si diferencia en mí y mi sombra hubiera (854).
 (Vase).

No se «diferencia» de su sombra únicamente por el color de su piel, sino también porque, por su condición de pagana, no es capaz de entender el sentido de las «noticias» de lo revelado en la entusiasta visión –no «le cabe el corazón» en el pecho–, vive en la «sombra» de la falta de fe, sin la luz divina¹⁸: con el «ardiente despecho» (851) que esa condición le provoca, porque no acierta a descifrar sus propias profecías.

3. LOS BELLOS BORRONES DE LA NATURALEZA

Tras la revelación del enigma cifrado en aquella significativa octava real, el rey Hirán ha sido testigo de los imprecisos bosquejos o exuberantes borrones de la naturaleza que ha descifrado Sabá y que serían como un compendio de aquel mundo pagano, asilvestrado, moralmente poco definido:

HIRÁN Deidad destos altos montes,
 en quien la naturaleza.
 con estudio hizo un borrón.
 porque examine y advierta.
 que hay estudio en el acaso.
 y en el descuido belleza:
 si eres la sombra del sol,
 que en el oriente la deja.
 por no llevar sombra cuando.
 luces pisa y rayos huella;
 si eres la diosa a quien dan.
 estos montes y estas selvas.
 estatuas de ébano y jaspe.
 por que en la tez se parezca;
 si eres tú misma, en efeto,
 [...]
 no desdigas, no desmientas.
 las vislumbres de divina.
 con rigor y con soberbia (856-857).

Las «estatuas de ébano y jaspe» son como una continuación del color y la tersura de la piel de Sabá, con la que forman un conjunto homogéneo en el contexto de lo descuidado e inacabado del marco natural, cuya falta de armonía y desajuste estético es, precisamente, lo que le presta belleza al conjunto natural, apenas perfilado.

¹⁸ Véanse notas 14 y 29.

Repárese especialmente en que el relativo «quien» del segundo verso se refiere a los «altos montes» que la naturaleza ha bosquejado con estudiado borrón, que debe leer e interpretar Sabá, según vimos: una naturaleza bella en tanto que descuidada o inacabada¹⁹, y, por lo tanto, más viva y vigorosa. Donatello ya señaló que «vedesi negli artefici egregi avere sempre le bozze più forze e vivacità che non la fine nelle opere loro. Perchè il furore dell'arte in un subito esprime il concetto dell'animo; il che non può fare la diligenza e la fatica nelle cose pulite»²⁰. En estos términos pictóricos, es como si estuviese pintada «a rasguño»²¹, a brochazos, con la buscada imprecisión (en realidad, *sprezzatura*) de la escuela veneciana: la de los *paesi* que pintó Tiziano, que lo hizo con «vaghezza vana, ma proprietà convenevole di colori, non ornamenti affettati, ma sodezza da maestro, non crudezza, ma il pastoso e tenero della natura; e nelle cose sue combattono e scherzano sempre i lumi con l'ombre, e perdono e diminuiscono con quell'istesso modo che fa la medesima natura»²². Lo recordaba Carducho:

Los doctos, que pintan acabadísimos y perfilados, obran con cuidado y razón todas las cosas, y Tiziano fue uno de ellos en su principio [...] y después con *borrones* hizo cosas admirables, y por ese modo bizarro y osado pintó después toda la escuela veneciana, con tanta licencia, que algunas pinturas de cerca apenas se dan a conocer, si bien, apartándose a distancia conveniente, se descubre con agradable vista el arte del que la hizo. Y si este disfraz se hace con prudencia y con la perspectiva cuantitativa luminosa y colorida, tal que se consiga por este medio lo que se pretende, no es de menor estimación, sino de mucha más que esotro lamido y acabado²³.

La fuente es Vasari, que compara las primeras obras de Tiziano, que «son condotte con una certa fineza e diligenza incredibile e da essere vedute da presso e da *lontano*, e queste ultime condotte di colpi, tirate via di grosso e con macchie, dei maniera che da presso non si possono vedere e di *lontano* appariscono perfette. [...] E questo modo sì fatto è giudizioso, bello e stupendo, perchè fa parere vive le pitture e fatte con grande arte, nascondendo le fatiche» (*Le vite*, VII, 425); antes ha señalado que fue Correggio quien «cominciò a dare alle sue opere più morbidezza [...] e *macchiarle* con le tinte crude e dolci, secondo che il vivo mostrava, senza far disegno» (cursiva mía). En otro lugar señala que los «dipinti [de Bochini están] piuttosto abbozzati cha fatti: i quali sembrano attendere tuttavia quel tocco magico di pennello che tramuta le smorte immagini in figure vive e

¹⁹ Porque «la naturaleza barroca no pinta sino que emborrona», teniendo en cuenta que «el estudio de la naturaleza consiste en saber emborronar, ya que hay más estudio en la casualidad que en la necesidad, y más belleza en el descuido que en el cuidado» (Huelgo Cardoso 2017 284-285), porque «por paradójico que resulte, y esa paradoja es el suelo del arte desde mediados del Quinientos hasta nuestros días, lo inacabado está mejor acabado que lo acabado mismo. Mayor estimación que las formas lamidas y acabadas merecen las manchas pastosas e inacabadas»; lo ilustra con el Greco, porque «se evita deliberadamente la perfección formal con el fin de alcanzar una perfección segunda en la propia imperfección» (Huelgo Cardoso 2017, 298). Sobre lo «non finito», o «non terminato», Barocchi (1958); Delaplanche (2004, 68) señala que «l'étape ultime vers la transgression complète du dogme classique est la reconnaissance du statut de l'inachevé».

²⁰ Trae la cita Barocchi (1958, 221), que la atribuye a Vasari, que tiene como referentes los «platonici del furore poetico e del prevalere dell'*inventio* sulla *dispositio* e sull'*elocutio*»; incluso «pare anche che nelle bozze molte volte, nascendo in un subito dal furore dell'arte, si esprima il suo [de la obra] concetto in pochi colpi, e che, per contrario, lo stento e la troppa diligenza alcuna fiata toglia la forza et il sapere a coloro che non sanno mai levare le mani dall'opera che fanno» (Vasari 1879 II, 171, cursiva mía).

²¹ «Rasguñar, en la pintura, es dibujar en apuntamiento o tanteo», o sea, 'bosquejar', porque «la primera idea de los pintores, en que están como en bosquejo y confusas algunas partes de la pintura» (Diccionario de Autoridades 1943, III, 493).

²² Dolce (1960, 200). Contrario a la técnica de Tiziano, Vasari, quien en sus *Vite*, a propósito de Miguel Ángel, defendía una pintura perfilada o acabada. Si Tiziano apostaba por una preponderancia del color y los borrones sobre el dibujo, Pacheco (1990, 344) lo consideraba «la parte más esencial de la pintura». Véase Serés (2018).

²³ *Diálogo de la pintura*, 261-263. En general, Rosci (1956), Roe (2016) y Lawrance (2016), que se centra especialmente en el estatus social del pintor.

parlanti» (VII, 724)²⁴. Más abajo, abunda en la necesidad de desbordar los perfiles, valorando los «sobrehuesos» de esa forma de pintar tan licenciosa:

Esta pintura hecha por este modo al indocto en el arte y poco experimentado le parecerá los perfiles y proporciones llenos de sobrehuesos y desconcertados músculos, y el colorido lleno de *borrones* y colores mal colocados, y descompuestas, sin proporción ni arte. Y así, reparando en estas pinturas y en sus efectos, ¿quién no conocerá que las que están hechas con este docto artificio merecen más superior estimación que las otras, que con solos preceptos comunes se hacen?» (Carducho 1979, 266, cursiva mía)²⁵.

Análogamente, el que describe Hirán es un bello bosquejo, un cuidadoso borrón (valga el oxímoron), en que prima la mancha de color y que desborda los «preceptos» al uso, especialmente el dibujo perfilado y la armonía de la composición. Porque, siguiendo con la analogía, «il valore della poesia è, come quello della pittura, nella macchia, nell'onda lirica; non già nella ricchezza e importanza dei pensieri, dei sentimenti e delle osservazioni realistiche e storiche, o nella capacità di svelare segreti. Nella macchia, nel ritmo, nel motivo è la sua ragion d'essere e il suo fascino: senza la macchia, un componimento può essere sapientissimo, avere infiniti pregi, e non sarà poesia; come, per contrario, quando quella c'è, può avere difetti particolari, e, tuttavia, s'impossesserà delle fantasie e degli animi, come opera che è di poeta e non già di meccanico. [...] Qualsiasi scrittore, per quanto abbia studiato un argomento e meditatovi intorno, non si può mettere a tavolino e scrivere, se quegli studi e quelle meditazioni non si organizzino nel suo cervello, non risuonino interiormente come un ritmo, non acquistino linea come un corpo, non piglino colore come una macchia. [...] Trovate quelle prime parole, si è in carreggiata, perché tutto è stato trovato: la macchia si è formata, e bisogna solamente determinarla e fissarla. [...] La macchia, insomma, [...] è nient'altro che l'essenza del fatto estetico, l'intuizione²⁶.

En su respuesta, Sabá abunda en la indeterminación de lo natural o silvestre, como si fuese un cuadro inacabado, o sea, bosquejado; un lienzo que debe (re)componer quien lo contemple o quien lo interprete, máxime ante una naturaleza tan exuberante y vigorosa, tan poco perfilada, cuasi onírica, que se está haciendo cada día, al compás de la luz, que uniforma lo natural y lo humano, el cuerpo y su sombra²⁷. Sobre todo, este reino natural, «mancha con arte», reina Sabá:

²⁴ Lo comenta Sohm (1991, 27-36).

²⁵ Con todo, Pacheco condenará abiertamente la técnica de manchas o «borrones, hecha para de lejos», por resultarle apresurada, licenciosa y menos docta que la «acabada y suave», pues «se tiene por adagio, cuando la pintura no es acabada, llamarla "borrones de Ticiano", con que se califica sumamente este camino» (Arte de la pintura, 416). Socrate (1966), Aikema (2007), Roe (2016), Huergo Cardoso (2017, 285 y 307-308).

²⁶ Croce 1966 [1905], 248-249. Socrate (1966, 55) subrayaba que dichas manchas «hanno pur sempre la loro ascendenza nei *borrones* di Tiziano, e la hanno con consapevolezza»; Orozco (1992, 430-431), se refiere a ellas como «toques sueltos, aislados, que vistos a distancia nos dan la sensación de plena realidad y vida de los seres y de las cosas envueltas por el aire, bajo la luz como pura apariencia», como si «les coups de pinceau, révélateurs de la vitesse d'exécution, pouvaient aussi être considérés comme des figures dotées de vie et de mouvement» (Puttfarken 2004, 12). Sohm (1991, 36-62), que trae muchos testimonios, cuyos referentes extremos serían Rafael y Tintoretto.

²⁷ Porque «la pintura de borrones –toda ella– está íntimamente ligada a las deformaciones del sueño» (Huergo Cardoso 2017, 327) y lo ilustra con el Greco desde la perspectiva de Góngora. Como si la pintura del cretense, al decir de Espinosa y Malo no trazase «formas *terminadas* sino sombras "indistintas" y "amagos de pensamientos diferentes" a contrapelo del arte unos y otros, "sombras *mal* digeridas del arte"» (Espinosa 1693, 328, cursiva suya).

SABÁ Tan joven la luz del día.
 está aquí y con tanta fuerza.
 hiere, que en los moradores.
 abrasa el color y quema;
 de suerte que, adustos todos,
 cuando al sol están no aciertan.
 cuál es la sombra o el cuerpo,
 que es todo una cosa mesma.
 Deste, pues, lunar del orbe,
 si bien lunar con belleza;
 desta, pues, mancha con arte.
 es emperatriz y reina.
 Sabá; que aunque no es su nombre.
 sino Nicaula Maqueda²⁸.
 [...]
 ¿Ves todo ese monte? ¿Ves.
 toda esa verde eminencia.
 embarazo de los vientos.
 y de los rayos ofensa?
 Pues es un ara no más,
 en cuya llama sabea.
 salamandra el sol se abrasa,
 fénix el sol se renueva (858-859).

Desde su silvestre lejanía, natural y moral, donde cada día renace como la Fénix, la sacerdotisa que oficia en el «ara» del monte eminente, portadora de verdades reveladas, anhela conocer a Salomón, para conjuntar su capacidad sibilina con el fundamento doctrinal bíblico de aquel y, así, concretar su bello «lunar del orbe», que, como tal, refleja una luz potente que ilumina eventualmente su asilvestrada «sombra»²⁹. Señala la prevalencia de la «mancha con arte», de la falta de perfiles, de la preeminencia de la luz y del color, como aquellas «manchas distantes» con que Quevedo ensalza el fondo de los cuadros de Velázquez, en la silva «Al pincel»:

Y por ti el gran Velázquez ha podido, 85
 diestro cuanto ingenioso,
 así animar lo hermoso,
 así dar a lo mórbido sentido.
 con las manchas distantes,
 que son verdad en él, no semejantes, 90
 si los afectos pinta.
 y de la tabla leve.
 huye bulto la tinta, desmentido.
 de la mano el relieve³⁰.

²⁸ El nombre no consta en la Sagrada Escritura: es posible que tenga a la vista las *Antigüedades judías*, VIII, 165 y 174 de Flavio Josefo (1997).

²⁹ Planea por toda la obra la noción de luz asociada al concepto de Redención. Baste ver Torres Salinas (2019, 145-156). Este pasaje concreto recuerda otro del platónico San Agustín cuando señala que el conocimiento no proviene de la mente, sino que es participación de la luz irradiada por Dios, es rayo reflejado por la única luz verdadera: «por una luz que no es el alma misma, sino Aquel por quien ha sido creada e iluminada: por esta luz inteligiblemente resplandece el alma en el entendimiento. [...] Dios es como el sol y el alma del mundo como la luna» (*La Ciudad de Dios*, X, 2, 279, traducción mía).

³⁰ Me baso en Cacho 2012, 201-202. López Grigera (1975, 231). Ver Socrate (1966, 55), que subraya que dichas manchas «hanno pur sempre la loro ascendenza nei *borrones* di Tiziano, e la hanno con consapevolezza». Orozco (1992, 430-431), las traduce por «toques sueltos, aislados, que vistos a distancia nos dan la sensación de plena realidad y vida de los seres y de las cosas envueltas por el aire, bajo la luz como pura apariencia».

Quevedo señala la «verdad» de las manchas, que reflejan los «afectos» y los volúmenes, sin necesidad de perfilarlos, y parece plantearnos cómo es capaz de trasladar la mancha pictórica (su vigor, sin contornos, con desorden, muchas veces inarmónica, etc.) a la literatura: la analogía con la descompensación entre luz y sombra, el exceso de verdor, la pérdida de los límites del paisaje, la continuidad entre la figura humana, en primer plano, y el fondo natural, nemoroso, sombrío. La mancha como esencia del hecho estético: la intuición, el relámpago de la primera inspiración; equivalente, en pintura, a un motivo, un ritmo, una emoción³¹; la «capacità di svelare segreti», al decir de Croce (véase nota 26) y nunca mejor aplicada que en la desveladora Sabá.

4. EL VIAJE A JERUSALÉN

Antes incluso del trance profético, conocedora la sibila del propósito de la embajada de Hirán y atraída por la famosa sabiduría y riqueza de la que Dios ha dotado a Salomón como gratificación por la construcción del templo, decide acompañarlo en su viaje de vuelta a Jerusalén³², para filtrar tantas «noticias» desveladas, en verdes hojas bosquejadas, y dotar de «alma» a tantos borrones y «manchas» de la «vida» natural; para comprobar, en fin, si Salomón «me vence en poder y en ciencias» (fin de la primera jornada, 863).

El motivo central de la segunda jornada de la obra, en que la reina ya ha llegado al Líbano, es el sagrado leño, el de la pasión de Cristo, el árbol de las tres especies: cedro (símbolo de la inmortalidad), palma (símbolo de la victoria), y ciprés (símbolo de la muerte). Los tres árboles que componen el *lignum crucis* tiene su origen en el *Apocalipsis de Moisés*, el *Evangelio de Nicodemo* y la *Vida de Adán y Eva*; con todo, el texto más conocido fue el *De pœnitentia Adami* o *Pœnitentia Adae*, traducido de latín al francés a finales del siglo XIII por un tal Andrius. En realidad, la leyenda indica que de las semillas colocadas por Set sobre la lengua surgen en el valle de Hebrón tres árboles (cedro, ciprés y pino), que crecen de un solo impulso hasta los tiempos de Moisés, quien, conociendo su origen divino, los trasplanta al monte Tabor o Horeb ('centro del mundo'), donde permanecen un millar de años, hasta que David los lleva, por orden divina, a Jerusalén (que también es un centro); después de muchos episodios más, los tres árboles acabarán fundiéndose en uno, del que se hará la cruz del Redentor³³. Obviamente, también simbolizan la Santísima Trinidad, cuyo sentido le explica Sabá al rey Candaces:

³¹ Delaplanche (2004, 66) incluso apunta que para el «tachisme», la naturaleza «est une peinture infiniment finie; un accent brutal de couleur dans un tableau met en évidence la réalité de la peinture-matière. [...] Le peintre dévoile sa volonté de l'effet; c'est son sentiment intérieur qu'il exprime».

³² Según las fuentes bíblicas (1 Reyes, 2 Crónicas), el viaje duraría tres años: partió de Quito y a marchas forzadas; llevaba consigo una larga reata de camellos cargados de especias, oro y piedras preciosas. En seguida se pusieron a plantear y resolver, recíprocamente, una serie de acertijos para estudiarse mutuamente. Se alojó en el palacio de Salomón durante un período impreciso y regresó a su reino.

³³ Graf (1980, 44-72). Que en lugar de la palma, haya un pino, «prefigure the successive steps which lead to his redemption: the virginity of Mary, her fertility at the conception of her son, and the sacrifice of his blood on the cross. Later when the three spindles are cut from the three trees and combined at the direction of Salomon's wife to form a canopy which prefigures the cross, they are a reminder of the Fall which has necessitated the Crucifixion» (Quinn 1965, 191).

SABÁ El cedro, que es árbol fuerte,
es como el padre divino.
que engendra perpetuamente.
La palma, que dice amor,
pues sin el amor no crece,
mirando a su semejante.
es el Espíritu ardiente.
que enciende de amor los pechos.
El ciprés, que dice muerte,
como el Hijo es, pues él solo.
de las tres personas muere.
Y así, ciprés, cedro y palma.
declara, explica y contiene.
en Padre, Espíritu e Hijo.
unidad, amor y muerte³⁴ (880).

Análogo es el parlamento y la réplica de Candaces en el auto *El árbol de mejor fruto*³⁵: cuando este rey intenta talarlo, el árbol sangra, el día se oscurece y la tierra tiembla. La Jornada Segunda se cierra con la llegada de la reina ante Salomón, a quien el rey egipcio le ha presentado aquel árbol. Previamente, Hirán, rey de Tiro, había advertido a Salomón de que Sabá está llegando a Jerusalén y que:

HIRÁN dones que presentarte.
trae y enigmas que ha de preguntarte;
que en ciencia y poder quiere.
examinar si a tu deidad prefiere,
porque es la negra estrella.
tan poderosa y sabia como bella (882-883).

Ya en su presencia, y tras los elogios mutuos, Salomón acaba reconociendo los enigmáticos anuncios de Sabá:

SALOMÓN ...tú que el concepto oscuro.
de Dios cifrar te atreves.
cuando el aliento bebes.
del espíritu puro,
voz que de Dios avisa,
sibila hermosa, negra profetisa (885).

Y Sabá, reivindicando su turbadora «mancha» original, indistinguible de la del mundo del que procede:

SABÁ a tu solio sin segundo.
llega una humilde mujer.
que en la India del Oriente,
que mancha del mundo es,
nació sabia, reina, rica.
y nació hermosa; si bien.
la cólera allí del sol.
no le pudo turbar la tez (886).

³⁴ Candaces previamente, al llegar, ha visto a la reina llorando a los pies de este árbol. Se interpreta que es «la Virgen María ante la cruz, y a cada lado a un personaje perseguido por la justicia, Joab y Semey, los cuales representan al buen y al mal ladrón» (Barrio Olano 2012, 88).

³⁵ «La leyenda del leño de la Cruz le ofrecía a Calderón las tres etapas de la creación, caída y redención, en un argumento que pertenecía a la tradición popular. Nada más lógico que el gran dramaturgo hiciera uso del mismo» (Menchacatorre 1983, 961); Braga Antunes (2019, 48), que insiste en su aspecto maravilloso.

La «mancha» de la naturaleza descompuesta, en una suerte de anomia estética y moral, se prolonga a su persona, la alcanza. Quiere empezar a redimirse pidiendo al rey que perdone a los reos Joab y Semeí, pues «saber saber perdonar, / dice tu Dios que es saber».

5. EL ARBOR CRUCIS

En la tercera jornada se nos revela que aquel árbol del Líbano no se puede usar para la obra del templo. Salomón decide que con él construirá un puente que comunique los montes Moriá (en el que Abraham tenía que sacrificar a Isaac y en el que supuestamente se construyó el templo) y Calvario, de modo que también es un puente entre el Antiguo y el Nuevo Testamento. Al final, Salomón le pide a Sabá que lo cruce, pero la reina, temiendo profanarlo (y seguramente por su condición de pagana), no se atreve. Máxime porque acaba de tener otra visión en la que se le revela el carácter sagrado del árbol: su origen se remonta hasta Adán y será el madero de la cruz sacrificial del Redentor. Ha explicado, así, la transposición del *arbor paradisi* (o *mortis*) en *arbor crucis* (o *vitae*), transportado por Set, hijo de Adán, en cuyo sepulcro un esqueje del árbol del jardín del Edén había nacido y crecido. La leyenda del viaje de Set al Paraíso³⁶ significa que la sangre de Jesús, crucificado en el centro de la tierra, está en el mismo sitio en el que había sido enterrado Adán, se vierte sobre «el cráneo de Adán» y bautiza así, redimiéndole de sus pecados, al Primer Padre. Y por estar en el centro del mundo, la cruz es también sostén del mundo: «quapropter lignum crucis coeli sustinet machinam, terrae fundamenta corroborat, adfixos sibi homines ducit ad vitam» (Fírmico Materno 1907, XXVII, 1)³⁷. La sibila lo explicita por boca de Adán:

SABÁ Set, yo muero.
Lo que mi amor determina.
es que me des sepultura.
en Hebrón. Y mira encima.
de mi sepulcro que un árbol.
nace, que esto significa.
ver tú el árbol de la muerte.
cuando el árbol de la vida.
quieran piadosos los cielos.
que nazca de mis cenizas (904).

Tras señalar el interludio del Diluvio universal³⁸, profetiza la llegada del Mesías, mientras cruza el «puente» del río Cedrón, tallado con el árbol que trajo Candaces del Líbano y fue desechado en su día:

³⁶ Quinn (1965, 189-191).

³⁷ «Sin da'primi tempi della Chiesa la tradizione si studiò di stabilire continuo parallelismo fra il peccato e la redenzione. Cristo è nuovo Adamo, Maria nuova Eva o un'Eva rivoltata (Ave); la bocca peccò, dalla bocca sorga il riscatto; "arbor ligni pestiferum decepti pabulum praebuilt, lignum crucis vitam immortalis compage restituit"; Adamo è sepolto nel Golgota e su di esso gronda il sangue di Cristo, e così via. Poi il parallelismo, quando potè, mutossi in identità; non un albero danna l'umanità ed un altro la libera, ma su quello stesso albero che fu strumento del peccato deve operarsi la redenzione» (Mussafia 1869, 566). Fitter (1995, 72-78), para la simbología genérica de la naturaleza; para la del árbol, Baert y Kusters (2014) e Ilg (2014); del árbol de la vida ya se ocupó Daniélou (1961, 33-48); para Calderón, Gilbert (2011).

³⁸ Como señala Arellano (2008, 48-49), «debe de haber alguna falla textual con pérdida de un pasaje donde se contara el modo en que el árbol de la cruz llega al Líbano (y nada se dice de las tres semillas que explicarían la forma triple del árbol) y además se puede percibir una contaminación con versiones de la leyenda en las que el olivo era una de las maderas de la cruz».

SABÁ Trájele a Jerusalén.
y la arquitectura misma.
por inútil lo dejó
entre selvas y ruinas.
arrojado en un jardín,
de donde, para que sirva.
de puente al Cedrón, le traen:
ocupación propia y digna.
de su virtud y piedad;
y más al monte en que habita.
la calavera de Adán,
pues Calvario se apellida.
¿Ves ese sagrado leño.
que la ignorancia no estima.
o que el descuido desprecia?
Es soberana reliquia;
es la sierpe de metal.
que al pueblo defiende y libra;
y así, no admires que sobre.
hoy a tu fábrica rica,
si para templo mejor.
le guarda el cielo y destina³⁹ (905-906).

Volvemos al borrón, a la mancha: un madero desechado, «entre selvas y ruinas», es el puente para el Redentor, arrumbado en el descuido de una selva, señalado en el cauce formal de una anómica silva. Es como si la compleja sintaxis de la composición literaria, con la presencia constante del hipérbaton, reprodujese analógicamente aquellas pinceladas «a rasguño», los bosquejos del pintor de una inacabada composición pictórica, que, sin embargo, no impiden la revelación del Mesías, que ressignifica al madero como cruz redentora:

SABÁ ¿No veis un hermoso joven.
que al sol los imperios quita.
de la luz, cuya diadema.
es de juncos y de espinas?
Largo el cabello que en ondas.
peina el aura ...
[...]
Desmelenada y partida.
la crencha, al sol de sus ojos.
es nube, si no cortina.
Pues este hombre, o este dios.
que pende de esas dos líneas,
es hijo de Dios eterno,
es verdadero Mesías.
Aun de pronunciarlo agora,
parece que el sol se eclipsa (906).

³⁹ Glaser (1960, 388-389) aporta la posible fuente de Calderón: la *Historia eclesiástica*, de Urreta (1610, 62-63: «de esta ilustre reina dicen muchos doctores, que le fue revelado el misterio de la Santísima Cruz donde había de morir Cristo, divino Mesías. Y la historia, aunque es muy sabida, con todo la pondré aquí, por ser honra de la reina Sabá, y grande alabanza de la Etiopía. [...] La Reina Sabá volviéndose a su tierra muy contenta y alegre, llegó a un arroyo y gollizno, en el cual había un madero y palanca que servía de puente, y le fue entonces revelado que en aquel santo madero había de ser crucificado Cristo, [...] escribió a Salomón dándole cuenta de la revelación que había tenido. [...] La reina Sabá [...] señala un árbol de los de la huerta, y el rey Salomón mirando el árbol con un ademán que descubre una grande admiración. [...] Debajo de este árbol fue hecho el gran mal y debajo dél resucitará el gran bien». Señala Dercks (2014, 144) la tradición que «Salomon has the tree cut down to construct the temple, but then casts it into the sea when the Queen of Sheba discovers the role of the tree in the death of the future Messiah and the subsequent dispersion of the people of Israel».

De nuevo la luz divina, de la que participarán los redimidos, que se filtra por el *sprezzante* descuido del pelo de Cristo, que recuerda al de Sabá al principio de la obra («es un rayo del sol cada cabello»), entre cuyas guedejas se perfila la santa faz⁴⁰.

Salomón, en fin, vuelve a reconocer el don profético de la reina: «El espíritu de Dios / habla en ella. ¡Qué gran dicha!» (907). Una reina sibila que, orgullosa, aunque gentil, se ofrece como portadora del leño, del *arbor crucis*: «Yo he de ayudar a llevar / su tronco, pues es mi dicha / tan gran bien» (Ibidem). Es la «vara» que va a custodiar Salomón, en colaboración con su portadora:

SALOMÓN	Vara feliz, yo te adoro. por rara y por exquisita, y en mis brazos desde aquí te he de llevar este día. donde estés depositada. como riqueza escondida.
SABÁ	Yo he de ayudar a llevar. su tronco, pues es mi dicha. tan gran bien (907).

6. FINAL

Merced a sus extáticas predicciones al principio de la obra, Sabá ya se ofreció en seguida a acompañar a Hirán a Jerusalén como transmisora de un poder y un saber:

SABÁ	Y cree que si deseas. llevar dones de Sabá para enriquecer tu tierra, que creo que has de llevarle. el mayor que se halla en ella, que es a mí... [...] en poder y en ciencias, que soy Sibila de Oriente, que soy del Ocaso reina. (fin de la primera jornada, 863).
------	--

Se presentaba como facilitadora de las *translationes imperii y studii*, para aplicar el «principio de continuidad» de los saberes de Oriente a Occidente⁴¹, colaborando con Salomón a superar a los reinos orientales, especialmente a Egipto. Pero también se ofrecía como fautora de la integración de lo pagano, lo judío y lo cristiano, del Antiguo Testamento y del Nuevo, sobre el que sentarán las bases de la futura *ecclesia*. Y si en aquellos primeros compases de la obra nos representaba Calderón un mundo inacabado, una «mancha» natural interpretada por la sibila –que señala proféticamente un árbol triple: cedro, palma y ciprés–, a partir de la segunda jornada, y también merced a su providencial intervención, se empieza, con la construcción del templo, a dar sentido (legal, religioso y moral) a aquel caos natural y se ponen los cimientos para cerrar la historia universal. Su definitivo ajuste y orden, sin embargo, solo se culminará con la llegada del Mesías redentor, que también anuncia Sabá, una reina pagana que profetiza el principio del fin de la historia.

El tiempo del templo salomónico será el paso intermedio, la etapa de transición, necesaria pero contingente⁴², porque está en función del nacimiento del Mesías. Solo con la llegada de Cristo cobrará

⁴⁰ Para el símbolo y anagogía de la luz, véase, arriba, nota 29.

⁴¹ Es Maravall (1966, 216-220) quien se refiere a la *translatio* como «principio de continuidad». Fenzi (2008, 116-117).

⁴² La tradición veterotestamentaria dice que siete años tardó Salomón en construir el templo, cuatrocientos ochenta años después de la salida de Egipto, en cuyo interior se veían relucientes paredes de madera de cedro, con bajorrelieves donde

sentido la Creación, que fue «ara» descuidada de la reina de la India Oriental. También lo cobrará el templo de Salomón, puente o tránsito entre dos reinos, épocas y testamentos; también, en fin, la historia previa, porque con el nacimiento del Redentor empieza su última tabla o *canon*, que llegará hasta el final de los tiempos para todos: judíos y gentiles, cristianos y paganos, orientales y occidentales: todos forman parte de la misma historia, que, a su vez, se incardina en la bíblica⁴³.

Que no se nos escape, a este respecto, una noción central: «semel enim Christus mortuus est pro peccatis nostris; resurgens autem a mortuis, iam non moritur, et mors ei ultra non dominabitur»⁴⁴, o sea, Cristo murió una sola vez y no ha de volver a morir; una sola vez, por lo tanto, ha redimido a la humanidad, y de una vez y para siempre cerrará la historia universal. Es un hecho único e irrepetible⁴⁵, anunciado por la Sibila y cuya causa eficiente es la Virgen María, no nombrada, pero Puerta Oriental (muchas veces cegada⁴⁶) de aquel templo de Salomón. Un hecho del que no son conscientes ni Sabá ni Salomón, pero sí el público de la obra, que sabe que el mundo, ya justificado, está en su sexta y última edad, inaugurada con el nacimiento del Mesías anunciado por la Sibila, que supone una nueva interpretación de la Creación y delimita el curso de la Historia en dos etapas: antes y después de Cristo⁴⁷.

Información complementaria ↑

Fuentes de financiación

No procede.

Material suplementario

No procede.

Disponibilidad de datos

No procede.

Agradecimientos

No procede.

Declaración de contribución de autoría

Guillermo Serés: Conceptualización, Análisis formal, Investigación, Metodología, Administración de proyecto, Redacción – borrador original, Redacción – revisión y edición.

Declaración de conflicto de intereses

El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

se grabaron todas las imágenes de Oriente y en cuyo centro se alojó el Arca de la Alianza.

⁴³ El esquema cronológico lo proporcionan, claro, los *Canones chronici* de San Eusebio de Cesarea.

⁴⁴ *De civitate Dei*, XII, 13, ii, en *PL*, 41, 351. Parte de un lugar paulino: «Y si nosotros hemos muerto con Cristo, creemos que viviremos también juntamente con Cristo, sabiendo que Cristo resucitado de entre los muertos no muere ya otra vez y que la muerte no tendrá ya dominio sobre Él» (Romanos, 6, 8-9).

⁴⁵ De lo que se induce que la historia no es más que eso: historia de un plan de Dios para salvar al hombre, a través del Redentor. Y si hay historia del hombre, es porque hay un Dios creador, un Verbo encarnado y un Cristo redentor. Maravall (1966, 139, 158-160).

⁴⁶ Sánchez Lucero (1614, 70r-71r), recuerda que «una puerta del templo que miraba hacia Oriente, [...] tapiada está, [...] porque está reservada para solo el Príncipe»; apostilla que la Escritura llama Puerta oriental a la Virgen porque «lo fue de nuestra redención, pero también de Dios hombre, pues por esa puerta entró en el mundo aqueste Oriente divino. [...] Se reservó solo para el Príncipe de las eternidades, el cual echó el golpe a este punto y la cerró tan valientemente, que no pudieran entrar por ella». No pasará nadie más, porque «la sagrada Virgen, sin concupiscencia sensual, y sin desorden e impureza alguna», es «como la puerta oriental cerrada» (José de Jesús María 1886 [1652], 53). Serés (2021).

⁴⁷ «El mundo no se hizo en el tiempo, sino con el tiempo, porque lo que se hace en el tiempo se hace después de algún tiempo y antes de algún tiempo» (San Agustín 1864, XI, 6, 351, traducción mía).

Declaración de uso de Inteligencia Artificial

No procede.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, San. 1864. «De civitate Dei». En *Opera Omnia*, VII. *Patrologia Latina* XLI: 13-804.
- Aikema, Bernard. 2007. «Pittura di macchia: Tiziano e gli altri tra Venezia e l'Europa». En *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, editado por Sylvia Ferino-Pagden, 89-99. Marsilio.
- Arellano, Ignacio. 2008. «El árbol del mejor fruto de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación». *Anuario Calderoniano* I: 27-65.
- Baert, Barbara y Liesbet Kusters. 2014. «The Tree as Narrative, Formal, and Allegorical index in Representations of the *Noli me tangere*». En *The Tree. Symbol, Allegory and Mnemonic*, 159-186.
- Barocchi, Paola. 1958. «Finito e non finito nella critica vasariana». *Arte Antica e Moderna* III: 221-235.
- Barrio Olano, José Ignacio. 2012. «La aurora en Copacabana y La sibila del Oriente: encuentros calderonianos entre el Este y el Oeste». *Theatralia* XIV: 83-92.
- Braga Antunes, Andréa Conceição. 2019. «La expresión de lo maravilloso en *La sibila del Oriente* y *El árbol de mejor fruto* de Calderón de la Barca». En *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, editado por Mariela Insúa y Lygia Rodrigues, 43-49. Iberoamericana.
- Cacho, Rodrigo. 2012. «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*». *Críticón* CXIV: 179-212.
- Calasso, Roberto, 2024. *El libro de todos los libros*. Anagrama.
- Calderón de la Barca, Pedro, 2009. *El árbol de mejor fruto*. Editado por Ignacio Arellano. Universidad de Navarra-Reichenberger.
- Calderón de la Barca, Pedro. 2010. «La sibila del Oriente y gran reina de Sabá». En *Comedias*. V. Editado por José M.ª Ruano de la Haza, 834-907. Fundación José Antonio de Castro.
- Carducho, Vicente. 1979. *Diálogos de la pintura*. Editado por Francisco Calvo Serraller. Turner.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de. 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Editado por Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Universidad de Navarra-Iberoamericana-RAE-CECE.
- Croce, Benedetto. 1966 [1905]. «Una teoria della "macchia"». En *Problemi di estetica e contributi alla storia della estetica*, 239-249. Laterza e figli. <https://archive.org/details/croce-problemi-di-estetica/page/n1/mode/2up>
- Cuevas, Cristóbal. 1996. «Fray Luis de León y la visión renacentista de la naturaleza: estética y apologética». En *Fray Luis de León. Historia, humanismo y letras*, editado por Víctor García de la Concha y Javier San José Lera, 367-380. Universidad de Salamanca.
- Daniélou, Jean. 1961. *Les symboles chrétiens primitifs*. Du Seuil.
- Delaplanche, Jérôme. 2004. «La touche et la tache». En *Rubens contre Poussin*. 61-69.
- Dercks, Ute. 2014. «Two Trees in Paradise? A Case Study on the Iconography of the Tree of Knowledge and the Tree of Life in Italian Romanesque Sculpture». En *The Tree. Symbol, Allegory and Mnemonic*. 143-158.
- Diccionario de Autoridades*. 1984. Real Academia Española, 3 vols.
- Dolce, Ludovico. 1960. *Dialogo della pittura intitolato «L'Aretino»*. En *Trattati d'arte del Cinquecento*, editado por Paola Barocchi, 141-206. Laterza, 3 vols., I.
- Espinosa y Malo, Félix. 1693. *Ocios morales*. Francisco Moreno.

- Fenzi, Enrico. 2008. «*Translatio studii* e imperialismo culturale». En *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el tercer milenio*. Editado por Javier San José Lera, 19-121. Universidad de Salamanca.
- Ficino, Marsilio. 1993. *Sobre el furor divino y otros textos*. Editado por Pedro Azara. Anthropos.
- Fírmico Materno, Julio. 1907. *De errore profanarum religionum*. Teubner.
- Fitter, Chris. 1995. *Poetry, space, landscape. Toward a new treory*. Cambridge University Press.
- Gilbert, Françoise. 2011. «Las varias formas de saber y su transmisión en el auto de Calderón *El árbol del mejor fruto* (1677)». En *La transmission de savoirs licites ou illicites dans le monde Hispanique péninsulaire (XII^e au XVII^e siècles). Hommage à André Gallego*. Editado por Luis González Fernández, 267-290. Presses universitaires du Midi. <https://books.openedition.org/pumi/32466>
- Gilson, Étienne. 1969. *L'esprit de la philosophie médiévale*. J. Vrin.
- Glaser, Edward. 1960. «Calderón de la Barca's *La sibila del Oriente y gran reina de Saba*». *Romanische Forschungen* LXXII: 381-403.
- Graf, Arturo. 1980. *Miti, leggende e superstizioni del Medio Evo* [1925]. Arnaldo Forni, I: 44-72.
- Green, Otis H. 1969. *España y la tradición occidental*. Gredos, 4 vols.
- Huergo Cardoso, Humberto. 2017. «Góngora y la estética del borrón. Otra vez el soneto al Greco». *Creneida V*: 280-332.
- Ilg, Ulrike. 2014. «*Quasi lignum vitae*: the Tree of Life as an Image of Mendicant Identity». En *The Tree. Symbol, Allegory and Mnemonic*. 187-212.
- José de Jesús María. 1886 [1652]. *Historia de la vida y excelencias de la Virgen María, Nuestra Señora*. Tipografía Mariana.
- Josefo, Flavio. 1997. *Antigüedades judías*. Editado por José Vara Donado. Akal, 2 tomos.
- Landino, Cristoforo. 1974. «Proemio» al *Commento a la Commedia de Dante Alighieri*, en *Scritti critici e teorici*. Editado por Roberto Cardini, 95-164. Bulzoni, 2 vols., I.
- Lawrance, Jeremy N. H. 2016. «Carducho and the Spanish Literary Baroque». En *On Art and Pinting. Vicente Carducho and the Baroque Spain*. 19-70.
- Le Goff, Jacques. 1972. «Le merveilleux dans l'Occident médiéval». En *Un autre Moyen Âge*, 455-491. Gallimard.
- López Grigera, Luisa. 1975. «El "pincel de Quevedo"». En *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su cincuentenario*, 221-243. Universidad de Buenos Aires.
- Maravall, José Antonio. 1966. *Antiguos y modernos. La idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*. Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- Menchacatorre, Félix. 1983. «Relaciones entre *La sibila de Oriente* y *El árbol del mejor fruto*». En *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*. Editado por Luciano García Lorenzo, 955-961. CSIC, III.
- Mussafia, Alfred. 1869. «Sulla leggenda del legno della Croce», *Sitzungsberichte der philosophisch historischen Classe der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften* LXII: 165-216.
- Nelson, John Charles. 1958. *Renaissance Theory of Love. The Context of Giordano Bruno's «Eroici furori»*. Columbia University Press.
- Orozco, Emilio. 1992. «Recuerdos y nostalgias en la obra de Cervantes (una introducción al *Persiles*) [1948]». En *Cervantes y la novela del Barroco*, editado por José Lara, 263-322. Universidad de Granada.
- Pacheco, Francisco. 1990. *El arte de la pintura*. Editado por Bonaventura Bassegoda. Cátedra.
- Platón. 1986. *Diálogos*. Editados por Carlos García Gual, Marcos Martínez Hernández y Emilio Lledó. Madrid: Gredos.

- Puttfarken, Thomas. 2004. «Les origines de la controverse 'disegno-colorito' dans l'Italie du Cinquecento». En *Rubens contre Poussin. La querelle du coloris dans la peinture française à la fin du XVIIe siècle*. 2014, editado por Emmanuelle Delapierre, René Démoris y Alexis Merle du Bourg, Gante : Ludion.
- Quinn, Esther Casier. 1965. «The Quest of Seth, Salomon's Ship and the Grail», *Traditio* XXI: 185-222.
- Rabano Mauro, 2018. *Sobre el universo*. Editado por Gerardo Rodríguez, Claudio Calabrese y Eric Palazzo. Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Rico, Francisco. 2005. *El pequeño mundo del hombre*. Destino.
- Roe, Jeremy. 2016. «Carducho and pintura de borrones». En *On Art and Pinting. Vicente Carducho and the Baroque Spain*, 283-308, editado por Jean Andrews, Jeremy Roe y Oliver Noble Wood. University of Wales Press.
- Rosci, Marco. 1956. «Manerismo e accademismo nel pensiero critico del Cinquecento». *Acme* IX: 57-81.
- Rull, Enrique. 1998. «Creación y evolución en la trilogía salomónica calderoniana». *Anuario de Estudios Filológicos* XXI: 329-352.
- Sánchez Lucero, Gonzalo. 1614. *Dos discursos teológicos en defensa de la inmaculada concepción de la Virgen santísima*. Luis Sánchez.
- Serés, Guillermo. 2018. «La "fábula episódica": la libertad del artista está en el fondo». *Hipogrifo* VI: 699-715.
- Serés, Guillermo. 2021. «La Virgen, Puerta oriental (Ezequiel, 44, 2), o la vuelta del alma a su origen». *eSpania* XXXIX. <http://journals.openedition.org/e-spania/40290>
- Serés, Guillermo. 2023. «La naturaleza es un templo, un libro, un decorado. Fray Luis de León, Herrera y el Brocense». *Crítico* CXLVIII: 33-51.
- Socrate, Mario. 1966. «Borrón e pintura "di macchia" nella cultura letteraria del Siglo de Oro». En *Studi di letteratura spagnola*. Universidad de Roma La Sapienza-Universidad de Turín, 25-70.
- Sohm, Philip. 1991. «Pittoresco». *Marco Boschini, his Critics, and their Critiques of Painterly Brushwork in Seventeenth-and-Eighteenth-Century Italy*. Cambridge University Press.
- Torres Salinas. 2019. Ginés, *El corazón del mundo. La cultura del Sol y la poesía del siglo XVI*. Comares.
- Urreta, Luis de. 1610. *Historia eclesiástica, política, natural, y moral, de los grandes y remotos reinos de la Etiopía, monarquía del Emperador, llamado Preste Juan de las Indias*. Roque Sonzonio.
- Vasari, Giorgio. 1878-1885. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*. Sansoni. 9 vols.
- Virgilio, *Eneida*. 1992. Editado por Vicente Cristóbal, traducido Juan de Echave-Sustaeta. Gredos.