



ANA SUÁREZ MIRAMÓN, «Estudio» dins l'edició crítica d'*El gran mercado del mundo*. Universidad de Navarra, Edition Reichenberger, 2003.

SOBRE LA FECHA Y CIRCUNSTANCIAS DEL AUTO: LEY DE LOS MAYORAZGOS Y PROBLEMAS DEL COMERCIO EN LA REALIDAD

Aunque no hay documentos que permitan asegurar la fecha de composición, los estudiosos han propuesto como aproximada la de 1636-1638 para la escritura del auto. Si de su contenido no puede deducirse una cifra definitiva porque no hay alusiones a acontecimientos concretos que permitan la datación correcta, ni menos un autógrafo o manuscrito donde conste la fecha, sí se puede disponer, en cambio, de una amplia información económica a partir de cuyos datos se pueden reconstruir las circunstancias en que fue compuesto. Lo primero que llama la atención en la pieza es el predominio del vocabulario económico y jurídico-social desde el mayorazgo inicial que el Padre quiere mantener en uno de los dos hijos hasta los detalles más nimios del comercio y la economía y el interés extraordinario por el mundo mercantil. Incluso la competición dramática que rige toda la acción se basa en el

arte de comprar: quien sea capaz de adquirir más bienes con el mismo «caudal» obtendrá todos los premios (vv. 276-83). [...] Independientemente de los valores polisémicos y simbólicos, y solo desde el componente referencial, la obra presenta todo un mundo de relaciones histórico-sociales avaladas por escritos de economistas del momento. Desde esta perspectiva el auto es una buena fuente informativa de la complejidad del derecho consuetudinario y de sus repercusiones en la vida de las personas.

El tema de los mayorazgos, que desde el reinado de Carlos V había preocupado a los legisladores por la concentración de poder que en muchos casos suponía, fue extendiéndose no solo entre la nobleza sino entre la burguesía y los medianos propietarios rurales. El abuso de esta práctica era criticado ya en el siglo XVI, y en los primeros treinta años del siglo XVII alcanzó mayor intensidad, sobre todo a partir de las crisis económicas de los años veinte. Traspasó el lenguaje literario y un autor como Céspedes y Meneses, al referirse a la Monarquía española pudo dar a España el título de «primogenitura de la cristiandad» y por tanto merecedora de los «mayorazgos de la Iglesia» y Tirso, más ampliamente, se refirió a Europa como la heredera única de

la palabra de Dios (en *Los hermanos parecidos*) porque en la época la institución del mayorazgo laico se sentía afín al divino, y bajo esa dualidad económico-teológica el símbolo la designación de Cristo (o del hombre Adán) como heredero de Dios y de la Monarquía española como centro único escogido para la eternidad, otorgaban un paralelismo que afianzaba el triunfalismo político con el ingrediente religioso. Lo interesante de Calderón es que bajo su discurso religioso se encierra toda una teoría jurídica y social que coincide plenamente con los planteamientos económicos más avanzados de su época y que manifiestan una vez más la preocupación del dramaturgo por la realidad.

Uno de los autores más prestigiosos de la época, Mateo López Bravo, calificado en nuestros días como «un socialista del siglo XVII» por sus ideas igualitarias, condenó en su obra *Del rey y de la razón de gobernar* (1627, segunda edición) esta práctica de acumulación de riquezas en una única persona de la familia por considerarla una forma de ociosidad si no estaba avalada por «un premio de alguna virtud eximia ejercitada en el bien común del Estado». [...] Asimismo, su atención especial a los males derivados de la falta de trabajo (tema al que dedicó

diferentes capítulos) y su insistencia en desvelar las formas de ociosidad más perjudiciales para la sociedad nos permite restablecer el marco social del que parte Calderón y en donde se favorecía la desigualdad y la injusticia económica.

Unos años antes de la publicación de esta obra de López Bravo (cuya primera edición data de 1616), Tomás de Mercado había escrito también otra muy importante de moral para comerciantes, a partir del Decreto de Pío V sobre los cambios del año 1571, con la que intentaba poner orden en el caos económico que se había originado por las nuevas circunstancias sociales. La *Suma de tratos y contratos* es una extraordinaria fuente informativa de la vida económica de la época. Toda la terminología del mundo mercantil que se recoge en sus páginas se encuentra resumida en este auto de Calderón. Se puede decir que son muy pocos los términos que no utiliza el dramaturgo, por lo que la descripción de las diferentes formas de comprar y vender que se presentan en el texto sacramental no son anecdóticas o simplemente extraídas de la realidad diaria sino que tienen una funcionalidad mayor que la de ser una mera enumeración de formas comerciales. El auto pone de manifiesto que en todo acto comercial se

desarrollan una serie de implicaciones que afectan a la vida del individuo y al cuerpo social. [...]

El auto va a aprovechar todas las dificultades reales que encontraban comerciantes y compradores alrededor de los núcleos de dinero para interpretar la moral y la religión, pero también para hacer avanzar la sociedad en una mejor armonía. Si en el *Gran teatro*, Calderón deja ver el trasfondo social y las condiciones de vida de los más desposeídos (Labrador, Pobre) en oposición a la minoría privilegiada (Rico, Rey), en el *Gran mercado* nos introduce en los laberínticos mundos en donde se organiza y se trama la causa de esa desigualdad; por eso la ley de los mayorazgos y la estructura del comercio constituyen el telón de fondo sobre el que el autor dibuja una dinámica alegoría sin olvidar la realidad de su momento, cargada de tintes negros para el pobre por los abusos de unos y las leyes de otros.

El deseo de conseguir una medianía social para mantener la estabilidad en la sociedad, y el peligro de la despoblación debida a la disminución demográfica, estaba en contradicción con los mayorazgos que generaban ocio, pobreza, lujo e incluso el celibato eclesiástico. Los

arbitristas políticos propusieron determinadas medidas para acabar con los males económicos del momento. Entre esas medidas, el auto recoge las más innovadoras que se habían propuesto para transformar la sociedad, como la condena de la mendicidad y la holgazanería; la vuelta a los valores ideales de la virtud y el mérito como principios de la nueva nobleza, y el destierro de la pobreza gracias a la imposición del trabajo y la supresión de privilegios. [...]

El auto *El gran mercado* responde con toda coherencia al pensamiento económico del momento y no solo se sirve de él Calderón para hacer una gran símbolo sino que introduce su propia crítica mercantilista a la realidad en una didáctica doble, mostrando que incluso en el teatro sacramental no se siente ajeno a los problemas de la época y trata de dar soluciones. A partir de ese gran foco económico, en el que no se olvida el tema de la justicia (justicia conmutativa y distributiva), correspondiente al legislador (Padre y Gracia en el auto), emerge el mundo popular del mercado y el más bajo de las ventas y mesones, cercano a la picaresca y al costumbrismo, para mostrar, al modo que lo había hecho López Bravo en su libro, todos los aspectos de la república que deben tenerse en cuenta para el buen gobierno y la felicidad del pueblo.

Ese mundo de la marginación, que vive del robo y del engaño, constituye el polo opuesto del protagonista aspirante al mayorazgo y entre los dos extremos se desenvuelve la visión social de cualquier ciudad española del XVII que muy bien puede centralizarse en Madrid.

Si este planteamiento provenía de las circunstancias históricas materiales, Calderón utiliza asimismo las fuentes bíblicas y las disputas teológicas de gran trascendencia en la época. La justicia, el valor y el dogma resulta así el mejor negocio para procurar la felicidad. Los economistas ya habían apuntado estos problemas y, del mismo modo que los teólogos advertían sobre el trato con los heterodoxos, aquellos anunciaban a los mismos comerciantes las imperfecciones del comercio a pesar de sus virtudes y ventajas.

El punto de partida del auto, la justificación del mayorazgo, corresponde al periodo cronológico en que los economistas y estudiosos del derecho fijaron la consolidación del mayorazgo en la doctrina y en la ley, por la «acumulación de vínculos». Bartolomé Clavero destacó esa situación como «característica de la edad moderna castellana» y

aportó interesantes ejemplos para ilustrar el progreso de esta institución desde mediados del XVI. [...]

Para [Hermenegildo de Rojas, en su *Tractatus posthumus de incompatibilitate Regnorum ac Maioratum*], la legitimación del mayorazgo jurídico estaba asentada y perfectamente consolidada por la institución divina. Si leemos este tratado podemos ver que Calderón ni siquiera tuvo que inventarse el conflicto original entre hermanos gemelos, puesto que la cuestión de la *precedencia entre gemelos* estaba contemplada en el ámbito de la primogenitura. Paulus Zacchias en *Quaestiones médico-legales* (1651) estudió este supuesto concluyendo que «en la mente del fundador» el primogénito es «el primer nacido» y no «el primer concebido». Sin embargo, el problema propiamente se presenta cuando existe la duda sobre quién nació primero. Es el caso del auto tal como se reconoce por boca de Buen Genio, a quien le corresponde también arbitrar una propuesta para «conseguir fundar el mayorazgo sin la pena de elegir entre los hijos» (vv. 96-107).

Si para aquel forense la elección recaía en «el más fuerte y más formado» de los nacidos, Calderón se aparta de esa

tesis tan poco científica y se identifica con las teorías más progresistas de López Bravo para buscar en el merecimiento por la virtud y el esfuerzo la recompensa del mayorazgo. También la Iglesia participaba en el conflicto para recordar la unidad que debía existir entre las teorías del derecho y la moral, así como la necesidad de partir de los textos sagrados para conseguir una imbricación moral y ética en los asuntos profanos. Independientemente de las tesis del Antiguo Testamento sobre los derechos de heredad, las relaciones entre Dios y el hombre se entienden en el Nuevo como relación entre padre e hijo. De ahí que, puesto que el hijo es hombre, la idea de herencia y heredad recibiera un sentido específicamente religioso y se empleara para expresar las relaciones del hombre con Dios. [...]

Ya Fray Luis de Granada se refirió a ese afán desmedido de fundar mayorazgos como algo propio de su época (*Tratado de la devoción*, cap. 3). Recuérdese que López Bravo, en la época de mayor depresión económica, arremete contra los mayorazgos (1627) por la concentración de poder que implicaban. Además de este aspecto civil, el religioso, con las alusiones bíblicas y sobre todo con el ejemplo máximo de mayorazgo divino en Cristo,

permitía establecer correspondencias oportunas en una sociedad que, acostumbrada a perder lo que otros ganaban, encontraba en el mayorazgo de Cristo el único modelo imitable, lejos de pleitos y disputas. Sin embargo, Calderón utiliza esta institución para construir una tensión dramática que implica a padres, hijos y hermanos, y mantiene la rivalidad por el poder en sí mismo o por el poder que da el dinero.

Junto a este tema del mayorazgo, y completamente relacionado con él, el auto muestra también la compleja situación del creyente ante los problemas que despertó la negación luterana del libre albedrío y la teoría protestante de la justificación solo por la fe. Tratar de concertar la acción de Dios con la libertad humana y la facultad de la gracia para la salvación del individuo se había convertido, desde finales del XVI, en el objetivo más importante de los pensadores de la época. [...]

Toda la realidad social conflictiva de la época está recreada en el auto. Si recordamos el periodo de 1635 a 1640, en el que la crítica social y económica se hace más fuerte por las grandes penurias económicas, más graves todavía en Castilla, y las diferencias tan radicales entre ricos y pobres,

podemos relacionar concretamente los datos de la realidad con los ofrecidos en la creación calderoniana. La devaluación de la moneda y las constantes reducciones del vellón, señaladas en sucesivas pragmáticas de 1636, con la consiguiente pobreza para los ciudadanos tiene un gran eco en las palabras de Inocencia sobre la universalidad de la pobreza, presente también en las palabras del Pobre y del Labrador de *El gran teatro*, y en la sentencia del Poder de *No hay más fortuna que Dios*. El mundo de la opulencia y la miseria que surge alrededor de la venta y el mercado nos ofrece una estampa más auténtica de la realidad, a pesar de su carga alegórica, que la transmitida por la literatura entremesil o picaresca.

Incluso la incorporación de los gitanos al final de la pieza, y su presencia reiterada en un momento de distensión dramática, hay que verlo como una proyección de la realidad, además de un vivo recuerdo del autor de *Don Quijote*, muy presente en la memoria de los espectadores si recordamos que en 1637 se representó una comedia sobre *Don Quijote de la Mancha* (posiblemente del propio Calderón), según nos recordó León Pinelo.

Si para la economía de la época la expulsión de los moriscos (1609-1614) tuvo consecuencias muy negativas, que solo supieron ver unos años más tarde los tratadistas económicos y políticos, la expulsión de los gitanos fue otro acontecimiento, si no tan importante, porque la población era mucho menor, sí muy interesante por cuanto supuso un proceso paulatino de marginación [...] que se concreta en torno a 1600. Calderón no parece estar ajeno a las constantes referencias de políticos y moralistas pidiendo su expulsión, pese a la evidente admiración que causaba en la población su forma de vida y su pintoresquismo.

La existencia de diversos *Memoriales* coincidentes en su expulsión, alrededor de los años veinte, como el de Salazar de Mendoza en 1618 y el de Sancho de Moncada (incluido en la posterior *Restauración política de España*), de un año después, muestran la animadversión de los políticos contra los gitanos, a quienes consideraban enemigos de la república y traidores, ladrones, supersticiosos y adivinos, por cuya expulsión Felipe III podría alcanzar «inmortal honra» («Expulsión de los gitanos»). [...]

No parece casualidad la coincidencia entre Cervantes y Calderón a propósito del tema gitano. Calderón abre de

nuevo la puerta al tema y recupera para el auto todo el sentido emblemático real que podía tener su aspecto, sus costumbres y forma de vida particular. Con gran sentido irónico, y haciendo un guiño al espectador, Calderón se burla de las quejas oficiales y de las órdenes de expulsión para introducirlos en su mundo de ficción, precisamente en el último momento del camino, cuando ya no le quedan más obstáculos al hombre para realizar su deseo inicial, y los introduce con sus mejores cualidades admiradas por el pueblo: danzantes, engañadores y astutos vendedores de caballos.

EL TÍTULO DEL AUTO COMO FORMA DE EXPRESAR EL ENRAIZAMIENTO SOCIAL

No puede olvidarse el paralelismo de este título con el de *El gran teatro de mundo*, así como sus grandes coincidencias justificadas por la proximidad de las dos piezas y por la atracción de Calderón por el tema de las relaciones entre el individuo con los demás hombres y entre este y Dios. En los dos autos se muestra la aparición del hombre sobre la tierra (aunque de forma diferente) y se advierte que la vida (en comedia o compra) no puede ser ensayada porque una

vez que se tiene su recorrido es único y definitivo. Acertar o no acertar, equivalente a emplear bien el talento (para actuar o comprar), depende de la libertad de cada cual, puesto que todos los hombres reciben las prendas necesarias para lograr el triunfo. La actualización del viejo tópico del mundo como teatro se corresponde con el también antiquísimo del mundo como mercado. [...]

Una rápida consulta a numerosos títulos deja ver la enorme importancia y actualidad que el tema tenía en pleno siglo XVI, lo cual no es extraño si repasamos la larga lista de acontecimientos políticos que desde la simbólica fecha de 1492 se van desarrollando en España hasta culminar con el sueño imperial, la hegemonía y la catalización de todas las vías comerciales, desde el Mediterráneo hasta el Atlántico, y desde las Indias orientales hasta las occidentales, por lo que España podía ser ciertamente considerada entonces como el auténtico gran mercado del mundo.

Todo el pensamiento erasmista, desde el *Enchiridión*, se había fijado en este asunto y reiteraba una y otra vez los riesgos de la riqueza, advirtiéndolo a sus poseedores el peligro de su abuso y el egoísmo que representaba tener

una gran hacienda y vanagloriarse de ella sin atender a los problemas sociales.

José Luis Abellán, gran conocedor del erasmismo español, ha señalado algunos de los pasajes en que Erasmo arremete de forma violenta contra los ricos, llegando a afirmar hasta la negación de la propiedad como institución («Proprietatem christiana caritas non novit»), aunque en la traducción del Arcediano de Alcor se escamoteó el verdadero sentido de la frase, reiterada en parecidos términos a lo largo de la obra. Como recordaba Marcel Bataillon a propósito de la obra de Villalón, *Provechoso tratado de cambios y contrataciones de mercaderes y reprobación de usuras* (1541), el primer capitalismo y sus consecuencias había alterado tanto la vida social que incluso los teólogos se habían visto obligados, en razón de su ética, a participar públicamente en las frecuentes controversias que acerca del comercio y sus consecuencias inmediatas (capitalismo, usura, abusos) se planteaban las conciencias cristianas ante la dificultad de conjugar el espíritu de la pobreza evangélica con las prácticas de ganancia y enriquecimiento.

No resulta extraño que determinados títulos se utilizasen como auténticos manuales de «economía cristiana». La gran difusión que alcanzó en toda Europa la obra citada de Tomás de Mercado, *Tratos y contratos de mercaderes y tratantes discididos y determinado* publicada en 1569 (y más conocida después por su definitivo título de *Suma de tratos y contratos*), que llegó a convertirse en una especie de manual para confesores, solo se explica por esa necesidad de adecuar el milenarismo espíritu cristiano a la nueva realidad material.

Al concepto medieval de riqueza, basado en la estima de los metales preciosos, sustituyó Mercado el de la riqueza basada en la producción, la industria y el comercio, como estudió José Larraz entre otros. Se puede afirmar que en la época se difunde una verdadera doctrina, lugar común de tratadistas, pensadores y teólogos, que pone de manifiesto la necesidad de poner una barrera a los desmanes de la ambición, la avaricia y el materialismo o consumismo en favor de esa otra parte de la sociedad marginada y desheredada para justificar, al menos, la armonía cósmica.
[...]

Desde finales del XVI se acrecientan las voces que piden la reformación de la economía y de las costumbres. Martín González de Cellorigo, Cristóbal Pérez de Herrera, Mateo López Bravo, Cevallos, los mismos Mariana y Saavedra Fajardo se decantan por la doble fórmula de imponer un pensamiento político sostenido por principios económicos. [...]

El auto de *El gran mercado* muestra en toda su compleja dimensión esta preocupación por los temas económicos, sociales y morales, y al tiempo que su autor rechaza los mismos defectos sociales censurados por economistas, políticos, moralistas y hasta sociólogos (la ociosidad, el disfrute exagerado de riquezas, las diversiones, la falta de medida en el consumo y la falta de equilibrio y razón en los comportamientos), condena sin paliativos a quien no tiene en cuenta el perjuicio ocasionado al cuerpo social (materializado en el Mal Genio) y premia extraordinariamente a aquel que se esfuerza para contribuir al bien común (Buen Genio).

La fórmula de Cevallos («Premiar al bueno y castigar al malo, no dejando delito sin castigo, ni servicio sin premio») se ve así transformada en arte dramático bajo una sencilla

apariencia maniquea y tras un hilo bíblico simple (aunque con varios fundamentos del Antiguo Testamento) que trata de encontrar más allá de las fórmulas rituales o dogmáticas una razón universal (mito) que motive sinceramente al hombre para esforzarse, superarse y sacrificarse en la empresa de crearse su propia conciencia, tanto por el bien de sí mismo como por el de los demás.

El mercado, estímulo para el artista: plástica de la sensualidad y la virtud. El ejemplo de Antonio Pereda

Como era de esperar muchos artistas desarrollaron este motivo del comercio en sus obras. Fueron los holandeses quienes primero manifestaron su sentido iconoclasta y los que, familiarizados totalmente con la burguesía naciente, prestaron más atención al entorno cotidiano. [...]

Todo el realismo que se muestra con fuerza en la pintura desde 1580, sobre todo en la escuela holandesa, en sus direcciones naturalista y tenebrista, inaugura una tendencia que va a permitir la inclusión de motivos reales, especialmente de tipos populares y naturalezas inertes en convivencia con elementos ideales. [...] La maestría de Caravaggio en la pintura de frutas (*Muchacho con cesto de*

fruta, Cesto de fruta) fue recogida por los españoles de manera ejemplar. Las representaciones místico-realistas expuestas en el escaparate abierto de Sánchez Cotán (*Bodegón con cardo, Melón, calabaza, repollo y membrillo*), o los vistosos de Felipe Ramírez (*Cardo, flores y aves*, 1628), o los más austeros bodegones de Zurbarán realizados en la década de 1630-40, junto con los naturalistas de Alejandro Loarte (*Frutas y caza*, 1623, *Vendedora de pájaros*, 1626) y los heterogéneos del madrileño de padres flamencos (tan alabado por Lope y Pacheco), Juan Van der Hamen, capaz de combinar frutos y flores con vidrieras y cerámicas, pastas y cajas de dulces, en una singular óptica tenebrista (*Flores*, 1623 y la serie de *Bodegones* de 1626), nos hablan de la importancia de lo popular y cotidiano en el arte.

Sin embargo, esta afición por destacar la realidad está motivada en muchas ocasiones por un afán metafísico de hallar un significado trascendente en la materia elemental (Sánchez Cotán, Zurbarán) por lo que no es extraño que en los temas religiosos se incluyan auténticos bodegones (Velázquez, Juan Van der Hamen) que tratan de armonizar las dos materias.

Si se añade a estos temas que interesaban en la época la atracción que ejercía la técnica con que se estaba innovando en la pintura, la plasmación de la luz, resulta fácil establecer la relación entre lo popular y el mercado por cuanto servían para ejercitarse en la luz, el color, los volúmenes y la geometría de la estructura. Los exteriores de los mercados (como la serie de E. de Witte dedicada a los mercados de Amsterdam) y la sensualidad y luminosidad con que está pintada *La vendedora de frutas y verduras* (1630) de Frans Hals, están muy cerca del ambiente dinámico y colorista de este auto y sobre todo de la variedad de colores y sensaciones que evoca la plaza de este mercado, tan próximo, por otra parte a la más rica desviación entremesil, como ya tratamos en un trabajo anterior.

Sin embargo, en este desarrollo pictórico merecen una mención especial los flamencos Aertsen (1508-1575) y su sobrino y continuador Beuckelaer (o Bueckelaer, ¿1530-1572?) por haber sido los primeros en acercar las escenas de mercado al primer plano de la composición. Si los *Vendedores de aves* y el *Mercado de pescado* de Bueckelaer mostraban ya la importancia que habían adquirido las mercancías por sí mismas, resulta modélico

en este sentido el titulado *Día de mercado*. El mercado se desarrolla allí en una plaza cerrada por arquitecturas de tonos agrisados que contrastan exageradamente con los colores vivos de las figuras y el realismo con que están descritos los diferentes productos que se exhiben, en una preclara anticipación del sentido estructural y artístico expuesto por Calderón en *El gran mercado del mundo*.

El ejemplo español del contemporáneo de Calderón y también asiduo de los ambientes cortesanos, Antonio de Pereda (1608-1678), resulta igualmente cercano a la estética del dramaturgo en este auto. Su famoso *Sueño del caballero*, titulado *Desengaño del mundo* por unos (su biógrafo Lázaro Díaz del Valle), y *Sueño de la vida*, por otros (Tormo), está descrito perfectamente aquí, del mismo modo que el protagonista durmiente «con la mano en la mejilla» lo está detalladamente en otro. [...]

Calderón nos muestra en el auto todo un mosaico de elementos pictóricos llenos de dinamismo, luz y color en una extrema *concupiscentia oculorum* que contrasta violentamente con los tonos grises de la renuncia ascética (sayales) y termina por desmontar el testimonio de los sentidos. Pero además, hay que recordar también la

coincidencia estructural del cuadro de Pereda con el inicio del auto. En los dos casos sobrevuela por encima del escenario un elemento sobrenatural que transmite un mensaje a los hombres; en el cuadro es un ángel quien ocupa todo el plano superior de la composición y sostiene entre sus manos un mensaje simbólico; en el auto es la Fama (popularización de la mítica divinidad y teatralización del Espíritu Santo) la que aparece cantando por lo alto del tablado un pregón simbólico y sobrenatural sobre el efímero valor de las compras y la imposibilidad de conocer el acierto o desacierto de las mismas. [...]

Pero no solo las luces y sombras de la estética neoplatónica están presentes en la simbología del auto sino la más auténtica vitalidad de la pintura para exponer la lucha íntima del ser humano entre el apetito sensitivo y el ansia de la virtud cristiana, o lo que es lo mismo, la dialéctica del hombre expresada con el antagonismo de cuerpo y alma. El protagonista del cuadro de Pereda, un atractivo joven de buena familia, a juzgar por su rica indumentaria dorada, que permanece dormido en una actitud relajada, aun cuando se le desvela la lucha entre contrarios que tiene lugar en su espíritu, es el mismo joven del auto calderoniano que, escindido en dos hermanos

(Buen y Mal Genio), se dirige al mundo para comprar mercancías. El resultado es que uno (Malo) se orienta al primer plano de la belleza externa del cuadro, y el otro (Bueno), al segundo plano, más difícil y menos atractivo, ribeteado de sombras, pero más cercano al verdadero sentido de la existencia.

Desde esta perspectiva el auto es un verdadero cuadro, y, de la misma manera que la pintura de Pereda representa lo pasajero de la vida sin renunciar por ello a exponernos el atractivo de la materia, el auto desarrolla toda la dialéctica del ser humano y la del mundo. El propio lenguaje del auto se hace pictórico cuando se describe el mercado y, como la mesa del cuadro de Pereda, en el auto se amontonan joyas, telas y toda clase de riquezas.



Un complejo mosaico de estampas distintas representa toda la rica variedad de los mercados madrileños del XVII y, al mismo tiempo que cobra fuerza la afirmación de la vida inconsciente en la que ha vivido el joven (dual) antes de conocer el mensaje de la Fama, se presenta el carácter pasajero del mundo y la certeza de la vanidad de todo.

Sin embargo, aunque este sea el motivo central, equivalente al pródigo, todo el auto está arropado por los motivos más frecuentes de la pintura de la época: vanitas, temas bíblicos (Caín y Abel, torre de Babilonia, Esaú y Jacob, la cena de Baltasar, los festines de Asuero), motivos simbólicos (caballo, espejo, cuchillo), temas didácticos (sueños, jeroglíficos y alegorías), teológicos (triumfos de la Iglesia y de la Eucaristía) y los ambientes de marginación, recogidos por Murillo y Ribera. De este último hay que destacar la creación del *Mendigo con espejo* por la relación que puede tener, tanto en la factura del claroscuro como en el motivo simbólico, con el personaje triunfador del auto, Realizada en los primeros años de la década de 1630, representa el triunfo de la sabiduría por encima del poder. Los andrajos del mendigo (como las telas que compra Buen Genio en el mercado para el vestido de su prometida)

quedan sublimados por la elegancia interior de quien los lleva.

Arquitectónicamente, el auto guarda bastante correspondencia incluso con el trazado del tablado hecho por Gómez de Mora para el auto de fe de 1632 en el recinto de la Plaza Mayor de Madrid. El trazado bien abierto de la plaza, la planta elevada a modo de escenario sobre el recinto rectangular, y las dos galerías de acceso que sitúan en lo alto al reo, recuerdan el centro del mercado, los dos caminos de la vida y el juicio final del hombre, escindido entre la muerte (auto de fe) y el triunfo del bien (Gloria, Iglesia).

ACTUALIZACIÓN DE UN VIEJO DILEMA. EL AUTO COMO SÍNTESIS DE LA TRADICIÓN ALEGÓRICA MEDIEVAL

En el fondo, lo que se dirimía en ese siglo no era más que la actualización del viejo tema que desde los Evangelios había enfrentado el espíritu cristiano con la realidad material, aunque en el Antiguo Testamento se presentase también la riqueza en algunos casos como recompensa divina con que se adelantaba el premio eterno. Sin embargo, dejando aparte ahora las diversas

interpretaciones sobre el valor de la riqueza y del trabajo, conviene recordar que la participación activa y destacada de muchos filósofos y teólogos en esta discusión tampoco era nueva.

Sus precedentes se remontan en España a la Edad Media, concretamente al siglo XII, coincidiendo con el primer Renacimiento económico. Sin embargo, el problema de la conquista de América hizo que se replanteasen las normas del derecho en aquellos aspectos que requerían soluciones originales que no se habían suscitado anteriormente. En general, se trataba de poner de manifiesto la relación estrecha entre los problemas de la vida eterna y los de la sobrenatural, y uno de esos era el uso de la riqueza. [...]

El mismo hecho de que la tradición pudiese atribuir también a un monje, San Raimundo de Peñafort, un tratado sobre el tema, el *Modus juste negociandi in gratiam mercatorum* (aunque se ha puesto en duda que tal tratado, perdido, fuera de él) y que coincide con los planteamientos económicos desarrollados en la *Summa Raymundina*, revela hasta qué punto estaban sensibilizadas las conciencias cristianas ante este temprano auge comercial. La autoridad de San Raimundo marcó también la pauta,

junto con la doctrina escolástica de Santo Tomás, para la interpretación que teólogos, moralistas y padres de la Iglesia hicieron en los siglos posteriores de los pecados relacionados con el comercio.

Incluso las representaciones plásticas más antiguas, que tienen su origen en la *Psycomachia* de Prudencio, y las imágenes duales («Prudentia et Stultitia», «Justitia et Iniquitas», «Sobrietas et Gula», «Simplicia et Fraus», etc.), tan frecuentes en los templos para simbolizar la oposición entre vicio y virtud, responden a una larga tradición que alcanza incluso a la Antigüedad pagana en su preocupación por la ética y la virtud. [...] El poema de Prudencio (importante puente entre la literatura latina y la Edad Media, actualizada después en el XVII), que se inicia con un prólogo en donde se narra la lucha entre Abrahán, símbolo de la fe, y los reyes paganos, escenificaba la lucha que se desarrolla en el alma entre las virtudes cristianas y los vicios paganos. Vicios y virtudes, representados por siete parejas de enemigos, acompañados a su vez por otros combatientes o personificaciones abstractas (la Fe combate contra la Idolatría, la Lujuria contra la Sobriedad), fueron el esquema más admirado e imitado por los artistas y escritores de la Edad Media, en especial por la literatura

alegórica para enseñar y catequizar al creyente. Pero su éxito traspasó las barreras temporales como revelan los ejemplos de grabados, ilustraciones y pinturas que se prodigan extraordinariamente en siglos posteriores a partir de las alegorías de los pecados capitales (Giotto, Mantegna, Brueghel el Viejo, su hijo Jan I, Lucas Giordano) en clara continuidad con esa tendencia iconográfica de representar conceptos (Justicia, Victoria, Fortuna), que si fue muy desarrollada en la Antigüedad se vio altamente revitalizada en el Renacimiento y aún más en el Barroco.

El mundo renacentista, que recogió toda esta tradición y vivía obsesionado por el problema de la realidad, nos mostró la existencia de artistas que, como el Bosco, tradujeron en un compleja simbología los vicios y pecados más usuales, entre los que se encontraban los del mercader. Asimismo, la importancia que en todo el Siglo áureo había adquirido la presencia en la pintura de motivos inspirados en capítulos del Evangelio con este dualismo de conciencia, concretamente en el pasaje de *Cristo expulsando a los vendedores del templo*, de clara intención moral (entre cuyos antecedentes puede destacarse a Giotto en el cuadro *Los mercaderes arrojados del templo*), y que se reitera en artistas como Miguel Ángel, El Greco,

Jordaens, Bassano y G. Castiglioni, entre otros, ponen de manifiesto la intención moralizadora dentro de un ortodoxo esquema religioso que alienta la «devotio moderna» iniciada con fuerza a partir de Trento. [...]

Precisamente el mercado resulta un lugar de encuentro inigualable para conjugar ambos mundos porque su misma ubicación en la plaza pública simboliza el encuentro de diferentes hombres y culturas al tiempo que permite confrontar ideas y sentimientos. En el mercado todo es dual (apariencia, realidad; comprador, vendedor; ganancia, pérdida; dinero, mercancía; ojos, oído) y por ello, el mercado resulta lo más próximo al teatro. No deja de ser un pequeño teatro localizado y aceptado por todos los que a él acuden.

LA ESTRUCTURA PRIMARIA DEL AUTO: EL SÍMBOLO DE LA BINA MÍTICA. PENSAMIENTO Y PLÁSTICA

Aparentemente este es uno de los autos que conserva mejor la estructura primitiva del teatro medieval, a la vez heredero de toda una tradición clásica que, desde el punto de vista religioso occidental, hunde también sus raíces en la Biblia. [...]

La primitiva alegoría de los autos encerraba lo que puede denominarse triángulo dramático universal, que responde en última instancia al mito de Platón representado por la imagen de una montaña. Desde la mitología platónica, los hombres, después de ser creados y lanzados a la tierra, volvían al Hades en donde les esperaba un tribunal para enjuiciarles y de cuyo resultado pasarían a ocupar en la vida eterna una situación privilegiada en la «región en que se mueven los astros» o serían enviados al Tártaro infernal para ser reencarnados después y cumplir un nuevo ciclo en la tierra.

Este esquema platónico, aplicado a los primeros autos conocidos, se repite también en *El gran mercado*. Sin embargo, su alcance es más ambicioso porque con él se renueva todo el pensamiento de la época y se combina extraordinariamente mito y dogma, fábula y rito, por lo que se puede hacer de él una lectura múltiple. La más elemental y asequible basada en el carácter dual de la representación, permitía una mayor universalidad y una lección ascética de fácil comprensión. Una superior, asentada en la propia estructura (gráficamente simbolizada en un triángulo, forma de máxima perfección en las culturas orientales y en las occidentales para expresar la armonía,

divinidad y proporción), asumía todo un sentido religioso y un pensamiento trascendente.

Se puede seguir esa misma estructura en nuestro auto: desde el vértice superior, que marca el origen y el fin, el Padre da a su dos hijos la herencia respectiva para que en su recorrido por el mundo (recorrido de una misma dimensión) muestren toda su capacidad de obrar y vuelvan después a ese vértice inicial en donde será juzgado el comportamiento de cada uno. El juez, su creador, ha de decidir a quién de ellos debe escoger, después de medir y sopesar toda la trayectoria de ambos en su recorrido vital, para darle su protección definitiva. La alegoría no sirve exclusivamente como dogma religioso sino como una lección moral práctica de validez universal, independientemente de los principios religiosos o de las mentalidades concretas, porque asume un sentido de utilidad inmediata para la misma sociedad. De este modo, y a partir de la interpretación cristiana, Calderón utiliza el tema de la Redención (de gran fuerza desde el Concilio de Trento) para corroborar, por la certeza de la fe, los principios éticos de la caída y regeneración presentes en las formas más arcaicas de todas las culturas. [...]

La técnica de los espejos de cara al espectador no se limita en la obra a las imágenes duales o a las dos identidades de todo sino a la misma formulación del tema y los motivos. Pero, por si estos datos no bastasen a la doble interpretación del público, el autor explicita (prácticamente en todos los autos) el valor de su propia poética por lo que su significado se hace fácilmente comprensible. A modo de ejemplo, en *El verdadero Dios Pan*, se resume la retórica contenida en el auto:

La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es;
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla,
que el que está mirando a una
piense que está viendo a entrambas

Este mismo espejo que le sirve al autor para explicar su concepto de alegoría aparece en el auto como motivo plástico que transmite el paso del tiempo en una sola imagen, y con el paso del tiempo la diferencia entre la realidad del hoy y la del mañana, de manera que solo

puede ser objeto del Desengaño. El espejo que vende el Desengaño en el auto tiene la función psicológica de enseñar teleológicamente la distancia entre el presente y el futuro, pero también ofrece de cara al espectador la posibilidad de adentrarse en la magia de las imágenes distorsionadas que pueden comunicarle con el interior de su conciencia. En este sentido, son muchas las ocasiones en que Calderón acude al espejo a lo largo de toda su producción dramática para abrir nuevos caminos interiores y en esta preferencia puede observarse su sentido de la modernidad en cuanto se adelanta a las creaciones de Lewis Carroll, Cocteau y Robert E. Howard.

Quizá sea el escritor barroco más atraído por el espejo en una época en que adquirió extraordinario desarrollo la industria del vidrio. Pero lo más interesante no son los variados símbolos que aisladamente utiliza, sino que con los espejos explica la compleja concepción del mundo, y su escenario difícilmente puede entenderse si no se parte de esa inmanente técnica de los espejos en cuanto que representa en ellos la misma concepción poética del mundo a partir de una primera imagen cósmica que reproduce la realidad celeste o trascendente.

Gracias a la palabra poética, Calderón logró plasmar la situación conflictiva del hombre para compaginar los extremos de sensualidad y trascendencia que sus sentidos y su espíritu pedían en el debate interno más dramático de la historia, cuando todavía no se habían acallado los ecos del humanismo renacentista y ya se estaba iniciando el racionalismo más perturbador que otorgaba al hombre un papel muy pequeño en la estructura del cosmos. Así, frente a los grandes misterios del universo y del más allá, el dramaturgo optó por elevar al hombre medio, común, a la categoría de enigma para identificarle con los grandes héroes míticos porque, como ellos, su mayor heroicidad consistía en vivir la soledad de su ideal frente a todos los peligros de la sociedad y de su propio subconsciente. Si el ejemplo más cercano fue para él don Quijote, otros como el infatigable Ulises, siempre cercado por la encantadora Circe, se convirtieron en modelos de la aventura individual porque habían sido capaces de vencer los obstáculos externos y sobre todo porque habían sido capaces de vencerse a sí mismos en la mayor victoria que enseñaban los filósofos y los moralistas. [...]

Con extraordinario sentido moderno, Calderón no solo quería atravesar el espejo como el personaje de Lewis

Carroll sino que buscaba en el más allá el origen del tiempo y del espacio y el «extraño país majestuoso que se extiende más allá del espacio, más allá del tiempo» que obsesionaba a Poe y que ha narrado con especial tino en nuestros días Robert E. Howard en el cuento *Los espejos de Tuzun Thune*. Esa imposibilidad de autorreconocerse y de diferenciar la sombra o el reflejo de la propia entidad se expresa en Calderón con la misma estructura teatral de los espejos y el escenario, con sus diferentes planos verticales y horizontales, los monólogos, los equívocos, la presencia de gitanos engañadores, el ambiente del mercado y la venta sirven para confundir al hombre en su realidad espacial del mismo modo que el lenguaje le confunde en su entorno temporal. [...]

LOS PERSONAJES FEMENINOS: DE LOS ENCANTOS DE LA CULPA AL IDEAL DE GRACIA Y SU FUNCIÓN EN LA MADUREZ DEL HOMBRE

Como en otras obras del autor, en esta es la mujer amada (no la madre) la que «da a luz» al hombre. No se ha reparado lo suficiente en la cantidad de personajes huérfanos de madre existentes en el teatro calderoniano y

los problemas consiguientes que tienen los hijos cuando viven esa situación. Habría que buscar el origen de ese conflicto en un problema real propio de la época, como era la cantidad de muertes que se producían entre las mujeres a consecuencia del parto. Este dato real, como tantos otros, lo utiliza el autor para justificar los problemas derivados de una inmadurez psicológica de los hijos y de una actitud paterna extremadamente férrea, correspondiente a un deseo natural de aplicar todos los conocimientos para no equivocarse la norma de educación cuando falta uno de los responsables directos encargados de llevarla a cabo. La ausencia de la madre se trata de equilibrar con el apartamiento del hijo del mundo. [...]

Primeramente es la Fama quien con su pregón hace salir de su encierro (paraíso) a los miembros de la familia (hermanos con sus criados, hija adoptiva Gracia, y el padre) de la que falta la madre, cuya muerte parece que debió de ocurrir cuando nacieron los hijos si seguimos el esquema de tantas otras creaciones del autor, aunque aquí no se exprese. [...] Tras esa función maternal de dar a luz, ejercida por la Fama en ausencia de la madre, la mujer que entra directamente en la obra y en el mundo de los hermanos es la «bella serrana», Gracia, protegida por el

padre desde que se quedó viuda. Ella es el móvil de toda la acción posterior puesto que incita la voluntad. Por su amor salen los dos al mundo para merecerla, «por sus obras», llevando como prenda de su afecto la simbólica rosa. Así abandonan el ámbito infantil, cerrado, y comienza la madurez de los hermanos al tener que decidir su forma de viajar y su compañía.

Sin embargo, nada más salir, otra mujer (Culpa) les sale al paso amonestándoles por su abandono. A través de sus palabras, el espectador conoce la existencia anterior de esta otra mujer en sus vidas, mujer que ha representado (según el monólogo narrativo), durante mucho tiempo, para ellos todo el goce y la sensualidad primitiva propios de quienes compartían un espacio natural salvaje. El cambio en la actitud de los hermanos le produce tal estado de enajenación a esta mujer (propio de los personajes calderonianos que sufren humillaciones semejantes), abandonada doblemente, después de haber sido el centro de todas las pasiones de los hermanos, que sus celos la convierten en el mayor monstruo del mundo. [...]

Culpa no se resigna a la injusticia ni a la deshonra de ser rechazada y lo mismo que Rosaura (y tantos personajes

femeninos del teatro de la época) utiliza todas sus armas para recuperar su honor. [...] Las respuestas entrecortadas de los jóvenes (en un ejercicio completo de la técnica de bimetración) ante el discurso desesperado de la mujer muestran, además del arrepentimiento, la ignorancia en que vivían anteriormente; se reconocen avergonzados de esa relación aunque confiesan haberla mantenido por no ser libres ni conocer otra realidad superior. Culpa es, pues, la mujer que representa la pasión instintiva (incluso el entorno de sus relaciones ocurre en plena naturaleza) de la que es muy difícil zafarse en la Plena juventud. [...]

De la teología bíblica al costumbrismo realista en el marco espacio-temporal del auto: la prueba

El carácter moral del auto no solo está impuesto por las fuentes ascéticas sino que se va marcando en cada elemento que aparece en escena. Incluso el tiempo concreto de la acción (un jueves, día feriado del fresco verano), coincidente con la fiesta del Corpus, de ambivalente función (sagrada y profana), permite ver la urdimbre dual en que inseparablemente vive el hombre. Lo que sobre todo da humanidad a la pieza es el esquema de

comedia de enredo con el que se presenta. Contrariamente a lo que en muchos casos se ha dicho de los autos, este obedece a los mismos principios que la comedia. Se da un triángulo amoroso y dos estamentos sociales. El mundo de los señores se ve orientado por sus criados de tal manera que los hacen participar en las aventuras más impropias que transcurren en ventas y mesones. Asimismo, no falta la figura del gracioso, interpretado por la Inocencia, límite de la ingenuidad con que el auditorio puede celebrar el humor de sus ocurrencias más peregrinas.

La pieza se puede comparar a un caleidoscopio por el que van pasando los recursos más utilizados por Calderón en toda su dramaturgia. En unos momentos parece que se impone la comedia, en otros la tragedia de la existencia, y en bastantes otros el enredo de la picaresca o la burla del entremés. Todo ello mediante el tema del hijo pródigo que conduce el relato bíblico y el picaresco que permite, asimismo, analizar las relaciones entre padres e hijos, constante preocupación de Calderón, y expresar la comunicación entre el hombre y su Creador, a partir de la herencia primera (talentos), y en su reencuentro en el juicio final. [...]

Frente a la ciencia (ni los libros ni la misma naturaleza soluciona el problema), el Padre propone la praxis de la conducta y con ello se marca en el auto la independencia de los hijos, o lo que es lo mismo, se inicia la salida al mundo, a la existencia, del hombre en su dialéctica composición de cuerpo y alma. [...]

En su rivalidad por los favores de Gracia solo triunfa quien es capaz de renunciar a todo por ella. El amor, tan silenciado en el auto como fortalecido en el espíritu de Buen Genio, se convierte en el guía callado de todos los sacrificios del personaje. El anhelo de alcanzar un bien superior en la unión con la amada responde a un impulso platónico y místico que justifica la negación ascética del mundo pese a que, desde el principio, el autor nos ofrece un cosmos y una naturaleza plenos de color y alegría. Incluso las otras mujeres que nos presenta, derivadas de la Culpa (Lascivia, Gula, Soberbia, Hermosura), y herederas de la mítica Circe, manifiestan todo el poder de seducción humana por donde el hombre se abre paso en la más absoluta soledad para aspirar al bien superior. Como Ulises o Prometeo, Buen Genio encarna el esfuerzo por conseguir la eternidad cristiana o la inmortalidad moderna. El juego entre el hedonismo y la moral cristiana se lleva a su

extremo para mostrar la atracción del mundo y todo cuanto de belleza contiene.

El tema de la prueba, o experiencia pragmática de alcance individual y social, y consecuencia del experimento necesario para avalar la ciencia de la astrología, lleva aparejado aquí otra fuente bíblica, la parábola de los talentos y la referencia a la viña del Señor. Con estas parábolas se hace otro juego metafórico: lo que debe ser material (moneda para el mercado), se expresa en términos morales y religiosos, y viceversa, de manera que constantemente se produce la tensión entre lo material, visible y aparente, y lo espiritual e invisible. Su resultado es manifestar la posible unidad de esos dos mundos antagónicos para el hombre en un momento en que se ha derrumbado el viejo orden tradicional y se está instalando un nuevo pensamiento.

El amor, en cuanto ideal superior por el que pueden hacerse los más grandes sacrificios, es el centro de la obra. La mujer, representada en el símbolo de la rosa, pone también a prueba a los amantes. Gracia, como mujer ideal, premia a quien sabe vencerse a sí mismo y no se deja engañar por los sentidos, atendiendo solo a su sentimiento

interior. Junto al amor, el vencimiento de sí mismo (igual a la renuncia) o el triunfo de la voluntad (expresado también bajo el símbolo del caballo frenado —frente al desbocado que proclama la superioridad del instinto tras el que está la Gula), es la mejor enseñanza calderoniana que aquí está igualmente presente. La concepción de la vida como lucha de contrarios, las referencias a la Biblia (al Antiguo y Nuevo Testamento, al Génesis, especialmente a la guerra fratricida y al valor mítico de Nembrot como símbolo de la voluntad de poder), la cercanía del mundo pagano clásico, familiarizado en su conversión religiosa y popular (Fama y pregón), y la paradoja del ser y parecer, del engaño a los ojos, los emblemas del áspid, basilisco y serpiente como venenos de la Naturaleza, la oposición entre lo urbano y lo natural, la crítica social (falta de dinero y holgazanería de muchos), la defensa del conocimiento como la mejor joya del alma, el interés por los modos de vida y las costumbres (vestido, telas de cama, afeites, gustos femeninos), así como por los problemas de la época (aquí por la economía y concretamente por el tema de los mayorazgos, muy de moda sobre todo a partir de las críticas de López Bravo en 1627 como ya hemos indicado), las disputas teológicas

sobre la libertad y la gracia con la defensa de la tesis molinista (la fe, aunque sea suficiente, no basta para salvarse ya que son precisas las obras), el teatro dentro del teatro, favorecido aquí por los continuos cambios de disfraces e incluso por el auténtico travestismo, la burla de los mismos escenarios en una transgresión de la ilusión escénica, la preferencia por las metáforas de la pintura, las burlas de carácter misógino (con algunas escenas más propias de entremeses), la alternancia entre lo popular y lo culto (tanto en personajes como en música y bailes) y, en resumen, la convivencia del realismo y del idealismo en la mejor herencia cervantina, se dan juntas en esta pequeña pieza. Asimismo, la valoración especial de las cosas concretas, extrayendo de ellas su cualidad ejemplar, hace de esta pieza un modelo ejemplar de persuasión en la misma línea que la pintura o la tendencia emblemática. [...]

EL CONFLICTO EXTERIOR: LA CARNAVALIZACIÓN EN LA FERIA DEL MUNDO

Desde Grecia y la Antigua Roma las fiestas se celebraban en las plazas públicas y allí se entablaban las relaciones sociales con festejos de todo tipo incluidas las ferias en que

ese exponían todo tipo de mercancías. Allí se daban cita para la fiesta tanto los hombres cultos como los de más baja extracción social, los foráneos y los extranjeros. Las ciudades medievales heredaron, tras el impulso comercial y urbano de los siglos XII y XIII, el espíritu de las antiguas ciudades clásicas y en las plazas se organizaban también los atractivos mercados francos, libres de impuestos, que cada villa cuidaba con esmero para favorecer sus propios recursos.

Además, normalmente en ellas se concentraba, incluso arquitectónicamente, la vida pública y allí tenían su sede los centros administrativos y religiosos. No puede olvidarse que cuando el teatro sale de las iglesias se instala en la plaza y precisamente el auto sacramental se representa en este mismo lugar por lo que *El gran mercado* se configura como un metateatro, ya que contiene toda una larga tradición de realidad y de ficción en donde se hermana el espíritu didáctico y religioso con el más profano y vistoso. Como en el motivo de la batalla, el mercado o la feria nos vuelve a llevar al origen mítico, en este caso al nacimiento de la cultura carnavalesca, en donde se producen, más allá de la visible apariencia real, las «coronaciones y destronamientos universales».

Sobre este valor que asume el motivo del mercado en Calderón ya hemos estudiado en otro lugar el simbólico significado que reúne rito, mito, religiosidad y sentido moral a partir de una clara y primera intencionalidad teatral. Allí, a propósito de la coincidencia temática entre el baile, la loa, el entremés y el auto, afirmábamos el doble carácter dual de todas estas piezas por cuanto están relacionadas con el concepto de plaza pública (entendido tanto en su valor de rito o de lugar de representación, además del cronotopo propio en que se asienta el mercado) y el sentido carnavalesco.

En todos los casos el funcionamiento del discurso popular, motivado por la ambientación en que sucede la acción, tiene una clara expresión polifónica de risa y seriedad, de trascendencia y cotidianeidad que justifica el sentido ambivalente de Calderón en toda su obra. En este sentido, se puede afirmar que la crítica ha ido afinando en esta dirección y desde la temprana intuición de W. S. Jack al respecto (se puede encontrar en sus autos y entremeses una raíz común alegórico-religiosa), los estudios posteriores han ahondado en esta orientación, como se ve en los análisis concretos de Asensio (que consideró como mejores piezas aquellas en que la risa y la verdad cotidiana

aparecían unidas), o las aportaciones de Rull (en cuanto al valor de la risa y el carácter festivo explicado y justificado en los mismos autos), y las afirmaciones de Varey (se puede descubrir por debajo de las piezas cómicas una intención seria), Alberto Navarro y Díez-Borque, entre otros.

Si tenemos en cuenta el giro que da la literatura renacentista en relación con la medieval (de claras delimitaciones), abriendo nuevas fronteras a la humanidad, no resulta extraño el carácter ambivalente de la obra calderoniana, aunque tópicos interesados en destacar uno solo de esos aspectos hayan minimizado y reducido durante siglos la realidad que exhiben sus textos, especialmente los autos que, muy lejos de ser ‘cartón piedra’, resultan grandes interpretaciones vitalistas de la difícil tarea de asumir el sentido del mundo y la condición humana.

Precisamente los ejemplos puntales de Rabelais y Cervantes ya habían señalado el nuevo camino literario de la modernidad, como señaló acertadamente Krjevsky:

La carcajada ensordecedora que resonó en los ambientes europeos de vanguardia y que precipitó a la

tumba todas las bases *eternas* del feudalismo, fue una alegre y concreta expresión de la nueva sensibilidad introducida por el cambio de ambiente histórico. Los ecos de esta carcajada de tono *histórico* no solo conmovieron a Italia, Alemania o Francia [...] sino que suscitaron una genial resonancia más allá de los Pirineos.

Por su parte, Bajtín trazó un panorama general europeo de gran utilidad para ver desde una perspectiva más amplia que la tradicional religiosa y contrarreformista, utilizada habitualmente para entender los autos, el alcance de esta pieza de Calderón considerada eminentemente realista. Explica así el crítico ruso la convivencia de la risa y la filosofía, de la fiesta y la religión:

Las imágenes de la fiesta popular estaban al servicio de la nueva concepción histórica, todas sin excepción, desde los disfraces y mistificaciones (importantes en la literatura del Renacimiento, sobre todo en Cervantes) hasta las manifestaciones carnalescas más complejas. Se produce una transformación acelerada de las formas elaboradas en el curso de los siglos: se despide alegremente al invierno, al ayuno, al

año viejo, a la muerte, y se acoge con alegría la primavera, los días de abundancia, de matanza de las reses, los días de nupcias, el año nuevo, etc., es decir, los símbolos de cambio y renovación, de crecimiento y abundancia, que sobrevivieron a lo largo de los siglos. Estos símbolos, ya imbuidos de la sensación del tiempo y del porvenir utópico lleno de esperanzas y aspiraciones populares, servirán en adelante para expresar los alegres adioses que da el pueblo a la época agonizante, al antiguo poder y a la vieja concepción.

El hecho de seleccionar el ambiente de un mercado y de la fiesta que lo acompaña, tema de por sí ya eminentemente enraizado en el pueblo (y más apropiado para el entremés por las evocaciones pintorescas y burlescas que admite), nos permite adelantar que Calderón manejaba perfectamente el significado de la plaza pública en la que se dan cita la fiesta, la alegría, el espectáculo y el desengaño.

A partir de las teorías de Bajtín resulta indudable que el contenido del auto cobra una dimensión más universal al escoger la escenificación del mercado para dar vida a una

síntesis total de cuantos contradictorios afanes se ubican en el desarrollo de la personalidad y del sentido del hombre en el mundo. Se puede afirmar que el mercado resulta una metáfora modélica para expresar con diferentes planos y diversas gradaciones las voces del pueblo, desde las más primitivas a las más sofisticadas.

A partir de estos mínimos esquemas Calderón traspasa las barreras materiales y elabora, sin salir de la realidad, una teoría más compleja pero también conocida por todos sus espectadores. La mayor fiesta estival celebrada en jueves corresponde al Corpus (primer jueves después del domingo de la festividad de la Santísima Trinidad) y el hombre, en su relación con Dios, vive una fiesta (su propia vida) el día (su propia existencia) de la feria franca (en libertad) con asistencia al mercado (toda clase de alegrías que se le presentan a sus sentidos) y vuelta a casa en donde se alegra o disgusta por lo obtenido (fin de su vida y juicio final). Pero más allá de esta otra realidad «religiosa», la fiesta y el mercado constituyen un sistema de imágenes tan amplio y universal que permite desarrollar un esquema ideológico-mítico en donde se pone de manifiesto la libertad y el principio de elección individual, así como el sentido de vida, muerte, regeneración y temporalidad

inmersas en la misma condición realista y cotidiana de la fiesta.

Como en otros casos, Calderón es heredero de la tradición clásica a través de la medieval, y en aquella el mercado, como espacio de competencia, se había convertido en lugar común. El teatro medieval cristianizó el motivo y convirtió a la Fe y al Mundo en comerciantes, mientras el Hombre, el Cuerpo o el Alma eran los posibles compradores de las mercancías religiosas. [...]

EL DISCURSO POPULAR: EL PREGÓN EN LA VIDA COTIDIANA Y SU ALCANCE ARTÍSTICO. SU IMPORTANCIA EN EL AUTO

La forma de comunicación más elemental de la cultura popular está constituida por el pregón o grito humano, y donde más importancia tiene este modo de comunicación directa es, precisamente, en el mercado, pues hasta nuestros días llega el valor de este discurso puntual, vivo y apelativo, enraizado en el más hondo sentimiento popular. [...]

En el estudio dedicado a la cultura popular Bajtín señaló que tales «gritos», o anuncios de los vendedores, tenían

forma rimada y rítmica («eran versificados y cantados al son de una melodía») y presentaban una gran variedad, por lo que incorporaban plenamente la expresión y musicalidad de las manifestaciones más libres y espontáneas del pueblo.

La popularidad de los pregones fue tan grande en el país vecino que se llegó a componer la *Farsa de los pregones de París*, que recogía los gritos del XVI. Un documento plástico sobre el tema puede verse en el cuadro de Abraham Boss del mismo título que contiene muchos detalles de la vida callejera. Sin embargo, su mayor interés reside, como destacó Bajtín, en ser «un documento muy importante de aquella época no solo para la historia de la civilización y de la lengua, sino también para la historia de la literatura». También «gritos de Madrid» están recogidos en documentos que guarda la Biblioteca Municipal de Madrid. Si hasta entonces la lengua de esos gritos había estado reservada al folklore, a partir de las recopilaciones pasa a integrarse en la lengua literaria. [...]

La voz del pregón, con su propia musicalidad, actúa también con una doble función: la más primaria de dar a conocer y divulgar la noticia, y la de insistir en el valor del

sentido del oído frente al engaño de la vista relacionado con el sentido moral, religioso y teológico (dogma) del auto.

EL VALOR ALEGÓRICO Y DIDÁCTICO DEL PREGÓN Y LA PLAZA PÚBLICA

Pese a los precedentes en la utilización del pregón es Calderón, sin lugar a dudas, el autor que más prodiga esta incursión popular, lo cual no es extraño por cuanto viene a coincidir con esa preferencia por utilizar un discurso doble (popular y culto) en toda su dramaturgia y en especial en sus autos, como también hace en las loas, bailes y entremeses.

No podemos olvidar que si Calderón fue el ejecutor de una cultura oficial dirigida al servicio de los Austrias (tanto en lo político como en lo religioso), también fue uno de los mejores representantes de la cultura popular de su época y en este sentido tiene un gran paralelismo con Rabelais.

En primer plano sitúa las imágenes conocidas por todos, empezando por el mismo pregón, elemento familiar relacionado musicalmente también con la feria y la fiesta popular sobre todo, y además acerca, en este inicial

discurso oral, la figura habitual del pregonero transmutado en el nombre culto de uno de los dioses míticos, la Fama, que viene a ser la personificación de la pública divulgación de los instintos más ocultos. De este modo queda marcado el día de fiesta, de feria y de acontecimiento extraordinario, religioso en este caso por la festividad del Corpus, que, a su vez, recrea y actualiza el ambivalente significado de la teología (Eucaristía) y de la propia regeneración universal (muerte y resurrección) simbolizada en el mismo rito eucarístico del pan y del vino. [...]

Aunque la presencia de la Fama en los autos anteriores a nuestro autor está claramente testimoniada, su utilización por Calderón es superior. Un seguimiento de su frecuencia en diferentes autores permite constatar de manera evidente el gran uso que hace Calderón de este recurso. Como ocurre en otros temas, ya en Lope hay precedentes de la Fama como personaje que inicia el auto con el pregón, por ejemplo en *El triunfo de la iglesia*, sin embargo, en ningún autor están tan prodigado este recurso (Fama de pregonera) como en Calderón. En multitud de ocasiones lo hace de forma implícita y en otras muchas se explícita su verdadero sentido, siempre aludiendo a la ambivalente función de anunciar el teatro mismo, como uno de tantos

acontecimientos de la vida diaria, y al contenido dramático y secundario del auto.

Concretamente en nuestro auto, la Fama representa la auténtica Revelación de la Fe que supone un nuevo estadio en la ordenación del mundo religioso de Calderón.

Pero también su alcance trasciende la fiesta por cuanto puede ir asociado en las mentes populares a los tristemente famosos autos de fe, convertidos en espectáculos conmovedores y en vivo teatro real en donde el espectador puede ver anticipado el juicio de Dios. Por los testimonios conservados de algunos de estos autos se sabe que iban precedidos también de pregones públicos en los que la Inquisición anunciaba el acontecimiento y convocaba al mayor número de asistentes por la concesión de gracias e indulgencias a quienes lo contemplasen, para «exaltar la fe católica y extirpar la herejía».

El hecho de que esta ceremonia inquisitorial tuviese elementos paralelos con la escenografía de los autos sacramentales (procesión, teatro en la calle, tramoyas, etc.) permite relacionar vida y muerte, alegría y seriedad bajo la presencia del pregón. Incluso, a veces, su llamada está duplicada al hacer también su aparición en la loa inicial;

otras veces se concentra en ella para implicar a aquel espectador de la calle (pueblo) que todavía está dudoso en participar plenamente en el acontecimiento teatral (y religioso) que va a desarrollarse en la representación. [...]

BURLAS E IRONÍA DEL GRACIOSO. LA RISA. TRANSGRESIÓN DE LA ILUSIÓN TEATRAL Y DE LA SEVERIDAD CRISTIANA

A la Inocencia, que desempeña la función completa de gracioso, le corresponde bromear con los elementos más característicos de la época y con la propia obra. Su misión es también la de mantener la tradición humorística en un contexto religioso. [...]

Aquí, cual comedia de la época, el papel de crítico, de transmisor de la verdad elemental, de encarnación del sentido práctico, de la burla y sobre todo la función tan grata al dramaturgo de mantener la relación escenario-público en una completa ausencia de barreras con la ruptura de la ilusión escénica, le corresponde a Inocencia. La propia etimología de su nombre reunida en las diferentes versiones que nos han transmitido los textos [...] nos permite una amplia perspectiva. Sin embargo, no se trata de un elemento anecdótico. Como la música, este

gracioso resulta una pieza fundamental de la arquitectura dramática y representa su misma concepción del teatro, aunque en una lectura superficial solo se aprecie en él un sentido lúdico necesario incluso para transmitir una enseñanza. [...]

En su primera aparición se refiere al teatro mismo como engaño y a la *apariencia* vertical como frágil pintura (cuya falta de estabilidad había ocasionado a la par que graves accidentes una gran comicidad en las caídas) que sin dejar de significar la revelación amenazaba la vida de los actores. Por Inocencia sabemos cómo estaba sujeta la apariencia de la Fama en este caso y de qué forma se materializaba la mítica idea. El término utilizado para describir a la universal diosa, «pajarote», además de desmitificarla y degradarla hasta lo más familiar y pedestre contrasta violentamente con los vocativos expresados anteriormente para definirla y sobre todo con el ponderado sentimiento del Buen Genio.

Nada más desaparecer la apariencia, y cuando todavía están reflexionando todos sobre el misterio del mensaje teatral («solo será feliz / quien su talento empleare / bien o mal»), Inocencia hace un guiño al espectador y le devuelve

a su realidad cotidiana, lejos de la ilusión dramática. Con esta nueva salida recuerda al auditorio las dificultades económicas, bastante familiares para todos. A él no le importa ni piensa que importe a nadie lo que se venda en el mercado si «no hay en todo el Mundo quien / tenga dos maravedís». Frente al simbólico talento, la pobre moneda de la época devuelve al plano de la materia más baja los altos ejemplos conceptuales. [...]

Sus salidas de tono tienen además de una función crítica la finalidad de hacer reír al auditorio. Ante el primer encuentro con Gula se acumulan las situaciones cómicas intensificadas por los rasgos icónicos (siempre de movimiento) avalados, en ocasiones, por las acotaciones, como cuando se sienta por dos veces y no quiere marcharse de la posada (con el repetido *siéntase*), o grita «¡Ay, que me mata!» en el forcejeo que mantiene con él su amo y Culpa, o cuando su señor le advierte «aquí hay que temer», a lo que contesta «también hay... que almorzar», anteponiendo sus necesidades elementales a cualquier norma o convención religiosa: «Hoy es día de ayunar», «Hagámosle de comer».

Con su intrusión cómica violenta paraliza la recepción del mensaje serio y anima al espectador a contemplar desde su interior y sus sentidos (instintos y corporalidad) la complicada maquinaria del ser humano al tiempo que se le ofrece otro movimiento teatral, gracias a la inversión de perspectivas, entre la realidad y el mensaje intelectual. [...] Su misión de intercambiar realidad y teatro hace más dinámica la acción, aparte de transmitir retazos costumbristas. Además, sus comentarios cómicos y transgresores se producen en los momentos de mayor intensidad dramático-moral. Ante la tienda de Humildad asesora, como buen consejero, a su amo sobre lo más apropiado para llevarle a su prometida, Gracia: «joyas, tocados, aseos». Su buena intención, aunque equivocada, le sitúa ante los espectadores como un personaje amable, humano, sencillo, divertido, exento de problemas («Ya sabes que soy un necio»), aunque en ocasiones sabe manejar perfectamente la ironía. Los *groseros sayales* elegidos por su amo, lejos de ser criticados por él, son objeto de un halagador comentario, apropiado a quien antes le ha recriminado por dar consejos. La basta tela, a sus ojos inaceptable para el vestido de gala de la esposa, se convierte en una fina seda con flores entretejida: «De

buen espolín, por cierto». Asimismo, con un dilógico juego verbal se burla de la elogiada tela por su amo cuando él solo ve un viejo tejido tan gastado que no ofrece diferencias entre el derecho y el revés: «Tela es pasada, pues / tiene lo mismo fuera que dentro». [...]

Su diálogo, ironía, movimientos, gestos y sobre todo su cercanía con realidad y su función de puente entre el mensaje moral (religioso, celestial) y la realidad elemental cotidiana, constituyen un recurso teatral de gran importancia. Sobre él recae toda la tensión de la representación, pues permite al espectador entrar y salir continuamente de la ilusión dramática, hasta el punto de duplicar la teatralidad (de la vida y del texto) como una prolongación más del teatro en la calle. Su presencia igualmente favorece la confusión entre la ilusión y la verdad, entre lo que ofrecen los sentidos y lo que ve cada uno. Sus ambivalentes entradas y salidas del relato dramático nos muestran otra perspectiva para entender la función del teatro y de la vida. Incluso tiene un valor de distensión moral. Su mayor protagonismo coincide con los ejes didácticos, por lo que su presencia viva y dinámica compensa la austeridad rigurosa de su amo en los momentos críticos. Su risa responde a la exteriorización de

la vida del hombre simple, opuesta a la soledad interior de su amo. Es el contrapunto necesario para acoger los grandes contrastes de la vida del hombre en situaciones límites y para transformar la espiritualidad y el sentido trágico en materia teatral festiva, capaz de atraer por sí misma a espectadores de todas las ideas. Gracias a inocencia Calderón consigue elaborar técnicamente una obra de suspensión continua que representa el juego barroco de contrastes entre el individuo convertido en mónada incomunicable, cerrada y única, y la aspiración a acercarse a la sociedad y comunicarse exteriormente con su público. A través de esta técnica se paraliza momentáneamente el discurso grave para después hacer desencadenar otra acción más eficaz. De esta manera su actuación sirve para atraer y detener al espectador y hacerle llegar un mensaje más compacto que el linealmente moral. [...]

Si el verdadero gracioso es Inocencia, Culpa, nueva Circe, con sus cambiantes disfraces y metamorfosis, aporta todo el movimiento propio de su naturaleza proteica barroca para el logro de sus fines. Provoca asimismo un constante cambio (de lugar) entre los demás personajes cuya relación siempre es de persecución. Su función teatral dentro de la

arquitectura de la obra consiste en romper continuamente el equilibrio o mejor intentar que esto suceda. Sus cambios, su perseverancia y su presencia en todas partes provoca la expectación del público que no ve resuelta su pretensión hasta el último momento. Precisamente su transformación final, travestido de gitano, cuando ya todo su empeño parecía un fracaso, da nuevo aliento a la obra. La música, el ruido y el alboroto con que se acompaña su baile y su figura contoneada resulta dramáticamente exagerado si se compara con lo anterior y sin embargo obedece a un definitivo clímax ascendente, propio de las convulsiones estertóreas que anuncian su muerte. De este modo, su gran esfuerzo de cambio y movimiento se ajusta perfectamente a la lección que encarna su ser.

Así, estos dos personajes, uno desde la ingenuidad y el otro desde la astucia, aportan el valor de la risa, en contraste con el valle de lágrimas, desde el que salen a la vida los dos protagonistas hermanos. A partir de la risa, la estructura del auto se acerca a la comedia (con el mismo juego amoroso entre galanes y Gracia, y con el gracioso, que une el mundo de los sirvientes con el de los nobles) y bordea la burla del entremés incluso en las caricaturas de movimientos, parodias y sátiras. Toda la dialéctica del



contenido está exteriorizada en la ambivalente formulación del ascetismo y del vitalismo. Incluso en el lenguaje, Culpa muestra el enredo a que somete todo cuanto entra en su jurisdicción. Su teatralidad y travestismo representa el mejor símbolo barroco del desorden, movimiento, incertidumbre y engaño de todos los sentidos. Por el contrario, Gracia y el Buen Genio manifiestan la armonía neoplatónica y el ideal ascético de un mundo ordenado.