



**ENRIQUE RULL FERNÁNDEZ, «Calderón: Autos sacramentales y fiesta», dins *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, ed. José María Díez Borque. Ollero & Ramos, 2004.**

## 1. DEDICACIÓN DE CALDERÓN AL GÉNERO DEL AUTO

La importancia del género sacramental en Calderón viene dada, juntamente con sus propios valores específicos, con la extensa atención que le dedicó a lo largo de su vida, ya que prácticamente desde que conocemos su actividad teatral debió de escribir piezas de este tipo, aunque las primeras no sean bien conocidas o no tengamos testimonios claros de las mismas. Pero lo importante es que la labor de composición de los autos le ocupó toda su existencia, podríamos decir que hasta su último aliento, pues *Amar y ser amado* lo escribe ya a las puertas de la muerte, siendo acabado por un discípulo, Melchor de León, en 1681.

Evidentemente el auto sacramental calderoniano no es un género que nazca como algo dado y acabado de forma definitiva. En él hay un proceso de perfeccionamiento, un camino que recorrer y una evolución evidentes. Esto no es extraño teniendo en cuenta el largo camino histórico que

recorrió en manos de su autor, pues podemos hablar ya de autos compuestos desde 1630 aproximadamente hasta prácticamente el año de su muerte en el 1681.

Cincuenta años de contribución al género, de forma tan personalizada que los demás autores fueron postergados por los gustos de la corte y del público, nos hablan de una trayectoria en la que si no hubiera habido algún modo de evolución habría tenido que anquilosarse el género definitivamente. Pero no ocurrió así, y es en verdad sorprendente que un anciano de 81 años escribiera con la lucidez con que él lo hizo en esa última etapa de su vida.

## 2. ETAPAS Y SU EVOLUCIÓN

[...] Han sido varios los críticos que se han acercado a esa posible división, aunque desde la perspectiva más general de toda su obra. [...] Descubrimos así tres etapas esenciales: una primera, de testimonios ciertos (otra anterior hipotética llegaría hasta 1630, pero no tenemos garantía documental sobre la misma, aunque es improbable que no escribiera ningún auto antes de los treinta años), esa primera abarcaría de 1630 a 1650, con

su tardía ordenación sacerdotal; y otra, de 1650 hasta 1670 (con la interrupción de los años 1666 a 1669, causada por la muerte del rey Felipe IV); y la última, que llegaría desde ese año hasta el final de sus días. Así pues, la primera etapa sería la más larga (veinte años), pero paradójicamente menos productiva (unos veintitrés autos), aunque con algunos de sus mejores logros; la segunda, duraría en teoría otros veinte años, pero, teniendo en cuenta la interrupción, duró solo unos dieciséis años (sin embargo en ellos llegó a escribir unos treinta autos); y finalmente la última, que iría del año 1670 al 1681, es decir once años (con una aportación de veinticuatro autos).

En suma, una labor insistente, agotadora si se quiere, fructificada siempre hacia lo alto y que no decae en cantidad ni calidad en los últimos años de su vida, más bien al contrario complica y enriquece los textos con extraordinaria sabiduría escénica y con una serenidad que contrasta con los más incisivos y dramáticos de la primera etapa, que sin duda, salvo alguna excepción son los más famosos.

Pero es temática y estilísticamente donde estas diferencias pueden percibirse como más intensidad y corresponden a

un mayor calado estético, que no emocional ni dramático. Por eso quizá tiene algo de justificable la denominación de manieristas para los primeros, por su tensión y desequilibrio (que en realidad solo aparece en algunas piezas más breves, como *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*; pienso que *La cena de Baltasar*, *El gran teatro del mundo* o *Los encantos de la culpa* son ya perfectamente barrocas), y con mayor razón se pueden llamar barrocos a los segundos por su armonía y madurez de forma. Nosotros preferimos considerar barroco todo el conjunto y establecer una diferenciación entre un barroco clásico y un barroco florido, casi ya un rococó, para los autos de la etapa final. Pero todo esto son apreciaciones muy difíciles de cuantificar sin un serio estudio estilístico; y aun con ese estudio los fenómenos numéricos nos suelen decir bien poco en el terreno de las disquisiciones y apreciaciones humanísticas, como ya hemos visto en la cuantificación cronológica. Siempre vendrá alguien que ponga un año más o quite uno que no le complace, y eso teniendo en cuenta que la cronología puede estar sometida, sobre todo en los primeros cincuenta años, a variaciones un tanto sorprendentes.

### 3. REVISIÓN Y CRÍTICA DEL GÉNERO TEATRAL

Nada tiene de extraño, pues, que cuando consideramos el género dramático sacramental en sí mismo lo hagamos frecuentemente desde la perspectiva calderoniana. Pues además de la dedicación constante que referimos, hay otra razón obvia, y hasta tópica: con el dramaturgo madrileño el auto alcanza su mayoría de edad. Pero no es solo eso. Con Calderón el auto sacramental adquiere una peculiaridad propia tan exclusiva como que lo que queda de él en manos de otros autores son apenas unas migajas que, salvo raras excepciones, yacerían hoy en el más absoluto de los olvidos desde el punto de vista de su vigencia teatral, ya que su atención y conocimiento están relegados a minorías de especialistas en el teatro antiguo español. Mientras que, por unos motivos u otros, el texto sacramental calderoniano adquirió y ha adquirido carta de naturaleza en repetidas representaciones en todos los niveles y en toda la atención del público. Ciertamente es que las razones de la pervivencia del auto calderoniano revisten en ocasiones un matiz de perversión histórica que hay que revisar con cuidado.

Toda visión crítica del teatro de Calderón está sometida hoy día (y lo estará todavía por mucho tiempo, ya que los tópicos son casi indestructibles) a una inexcusable y necesaria reválida, pero todavía mucho más el género sacramental, que no es inocente, puesto que somos conscientes de que su móvil fundamental no solo está ligado a la fiesta religiosa del Corpus Christi, sino que su realización obedece a la propaganda intencionada del dogma eucarístico, y, anejo a él, a un sentido polémico contra las religiones que no lo tomaban por una verdad incuestionable, y, por añadidura, el género se preñaba de virulentos caracteres de controversia sobre las más variadas cuestiones religiosas, morales e incluso políticas que podían debatirse en la época barroca contra los enemigos reales y supuestos de la religión católica. Naturalmente que el auto no solo era eso, pero, después de la imposible aceptación de un género prohibido a mitad del siglo XVIII (aunque más por cuestiones morales concernientes a la representación teatral que por otra cosa, aunque se hayan sugerido toda clase de maquiavelismos políticos), lo que quedaba de él fue ideológicamente (apenas solo ideológicamente) revalidado de forma interesada por figuras de la cultura y de la crítica de los

siglos XIX y XX, empeñadas en hacer del mismo un banderín de su propia ideología, de forma que procuraron fomentar una visión unilateral y fácil con el riesgo evidente del anacronismo de su proceder y el patente menoscabo de que el auto no era solo un panfleto político-religioso sino una obra literaria cabal.

De la misma manera, la enorme comodidad que suponía el encasillamiento del género para los antagonistas ideológicos de sus panegiristas interesados hizo que tirios y troyanos se pusieran de acuerdo en que Calderón era un integrista religioso y político y que no había que hablar más del asunto. [...] Así, desde el catolicismo tradicional de Menéndez Pelayo (que rechazaba el auto, según él por cuestiones estéticas, pero que defendía los pilares de su ideología), hasta la más moderna crítica inglesa que lo denominó «el dramaturgo de la escolástica» convinieron en fomentar un enfoque esencialmente ideológico y polémico del género en Calderón, y sus antagonistas, digamos más «liberales», desde Bonilla y San Martín hasta los más acusadamente, digamos, «progresistas» (aunque caigamos en fáciles rótulos que querríamos evitar) aceptaron de buena gana ese encasillamiento y situaron al dramaturgo y

sus autos sacramentales en la órbita de la reacción más negra y triste de nuestra literatura (recordemos algunas críticas periodísticas a las representaciones de sus obras e igualmente algún artículo de prensa en el Centenario de su muerte en 1981). No ayudó mucho a una visión neutral del género sacramental las cuantiosas representaciones que se hicieron en la época de Franco, aunque mantuvieron el nombre del auto con cierta vigencia, e igualmente tiempo después, de forma esporádica, por ejemplo con ocasión del mencionado Centenario, alguna representación, como la famosa de *La cena del rey Baltasar* en la basílica madrileña de San Francisco el Grande, o la posterior de *El gran mercado del mundo* en la Plaza Mayor de Madrid, o la siempre presente y reiterada de *El gran teatro del mundo* en diversos lugares de España e incluso del extranjero, lo mismo que las casi habituales representaciones en Almagro del último auto citado, principalmente, ayudaron y ayudan, por lo menos, a mantener vivo y con cierto prestigio el género.



#### 4. PERVIVENCIA DEL AUTO SACRAMENTAL

Creo que la tarea que nos compete en estos momentos, al menos la que yo pretendo llevar a cabo, es la de considerar el auto sacramental calderoniano como una obra de arte que puede seguir interesando como texto literario y como representación escénica por múltiples razones, que trataremos ahora de exponer. Acerca de la pervivencia del auto en Calderón creo que hay dos motivos axiales para considerarla. Una de ellas se refiere a algo intrínseco al género mismo tal y como lo configura su autor, a su propia inmanencia como tal género y a su proyección en su contemporáneo mundo. Razones, pues, de índole estética e histórica. Otra razón fundamental, que ahora consideraremos también, es la que se refiere a la virtualidad potencial del auto en un contexto intemporal, a su trascendencia en el tiempo, gracias a la concepción abierta del género que el autor supo realizar a través de sus creaciones. Con ocasión del centenario de la muerte del poeta, el profesor Karl-Hermann Körner realizó [en «La actualidad de los autos sacramentales de Calderón en 1981», *Criticón* 14] un inteligente y detallado balance de su posible actualidad. Naturalmente las diferencias de matiz

en cuanto a esa actualidad han podido variar algo con el tiempo, aunque en sustancia, como iremos viendo, los aspectos de la misma permanecen de forma muy similar. Para Körner su actualidad se basa fundamentalmente en tres conceptos: la función de lo «fantástico», el concepto de «fiesta» y el «deseo de una plenitud sobrenatural de vida», conceptos sobre los que habremos de volver más de una vez. Calderón, con la perfección de su arte y la complejidad de su mensaje, originó múltiples ecos de enorme riqueza que pudieran actualizarse en cualquier momento histórico, en razón precisamente de esa potencialidad que toda obra de arte cabal es capaz de generar. Es cierto que los hechos por sí solos no bastan, y la teoría de la recepción explica los fundamentos mismos de la actualidad virtual del género, teniendo este esa base sólida de la que partir. Pero hay dos formas de entender dicha teoría: la que se refiere a la recepción del mundo contemporáneo del autor, es decir los espectadores reales de su teatro en su tiempo mismo, que supone una labor de erudición de valor incuestionable para conocer el sentido de la obra en su momento; y otra, la que intenta explorar el valor y sentido de esta obra en el mundo contemporáneo desde el que hablamos nosotros. A mí en este momento esta segunda forma es la que me

preocupa y me interesa. Comprendo que para la explicación íntegra del género sacramental desde una perspectiva histórica sea imprescindible atender a los dos supuestos (que en algunos aspectos pueden incluso estar relacionados), pero para la explicación de la virtualidad estética de la recepción del género en la actualidad hay que atender primordialmente a la potencialidad que los textos poseen para generar en nosotros intereses específicos. Su clasicidad (su valor de textos clásicos) tiene que proceder de esa realidad, no de su significado histórico. Si se presume que el género pervive será porque es obra de arte verdadera, si no es tal será mera arqueología, opinión a la que muchos, estoy seguro, se han sumado y se sumarán satisfechos (algunos ya lo hicieron en el año 1981 y antes, por descontado).

## 5. CARÁCTER DEL GÉNERO SACRAMENTAL

Por otra parte, el hecho de que los estudios sobre Calderón durante la primera mitad del siglo XX se realizasen en torno a los aspectos más declaradamente ideológico-religiosos, nada tiene de extraño, dada la índole peculiar del mismo

género, el carácter de sus críticos (muchos de profesión religiosa, la mayor parte de confesionalidad explícitamente católica, y otros de formación predominantemente filosófica), pero sobre todo, la etiquetación del teatro calderoniano y de su personalidad a que aludíamos antes, a lo cual tampoco es ajena la propia responsabilidad del dramaturgo al idear una definición del género bastante perturbadora desde el punto de vista literario:

Sermones

puestos en verso, en idea

representable cuestiones

de la sacra Teología...

(Loa a *La Segunda Esposa*, vv. 160-163)

Está claro que dicha definición (no siempre el autor es el mejor juez de sus propias obras) ha servido de pauta para explicaciones posteriores que hacían hincapié preferentemente en las cuestiones litúrgicas. Es evidente que el auto es una mezcla de liturgia y teatro. Quizá la explicación cabal del mismo no debe (ni puede) prescindir de ninguno de los dos componentes, pero me temo que si tenemos en cuenta solo o preferentemente el primero estamos refiriéndonos exclusivamente al pasado, ya que la

función litúrgica hoy día en esta cultura secularizada en que vivimos no ejerce ninguna función, o en todo caso una función puramente residual, a no ser que entendamos, como hacíamos nosotros en otro estudio, que los valores dramáticos en su esencia componen una especie de liturgia posible que los enraíza con los orígenes mismos del hecho teatral.

Naturalmente que el intento de explicación litúrgica era opción legítima, pero me temo que no es la que más hoy nos puede interesar, sobre todo de cara a la revitalización del género sacramental de su autor. La idea calderoniana menoscababa la función literaria del auto al indicar que solo era un «sermón» puesto en verso, aunque concedía un papel importante a la «representación» y a la celebración festiva. Si a alguien hoy se le ocurriera proponer una definición semejante desde la perspectiva de su pervivencia no podríamos tomarla en serio. Mucho más agudo estuvo el dramaturgo cuando explicó los caracteres del auto en el conocido prólogo de la edición de los mismos en 1677. Pero si recordamos la definición calderoniana anterior es porque ha sido muy tenida en cuenta para caracterizar el género. En el fondo es como si tomásemos

al pie de la letra las observaciones cervantinas acerca del *Quijote* y pretendiéramos formar una crítica coherente con dichas observaciones.

Los autos son mucho más de lo que encierra esa apresurada definición, que no lo olvidemos está enunciada por boca de un pastor para servir de lección a una inculta labradora, y ante un público multiforme y vario. En el prólogo mencionado, dirigido a un más selecto e ilustrado grupo de lectores, podía el autor detenerse y razonar más el carácter de su obra. Pero no olvidemos algo muy importante en lo que se refiere al género sacramental desde una perspectiva histórica, y sobre lo que habremos ahora de volver: el carácter general de «fiesta barroca» en el que se inscribe, que, como muy bien ha visto J.M. Díez Borque, «La fiesta sacramental en el Siglo de Oro, en su complejidad de componentes visuales, celebrativos, rituales, textuales..., hay que enmarcarla, para entender su significado, en la polifónica cultura de la fiesta, es decir, en la ruptura del tiempo cotidiano por los sucesivos paréntesis del tiempo de la celebración», en ella había «articulación de lo profano y lo religioso, cristianización de costumbres populares arraigadas, fuertes manifestaciones

lúdicas y expansivas con una importante presencia de participación-contemplación, en cuanto que hay un integrarse en la fiesta que va más allá del mero espectáculo». Nosotros mismos decíamos en un trabajo anterior: «En el teatro sacramental se intentaban muchas cosas a la vez: educar, ilustrar, persuadir, predicar, divertir, etc., pero también celebrar todos juntos una fiesta en la que los aspectos profanos tenían tanta cabida como los religiosos, porque la alegría compartida debía formar como una cobertura del misterio para que este no apareciera como cruento, triste y fatal», y concluíamos el estudio sobre la función concelebrativa del auto calderoniano en su momento histórico insistiendo en que la fiesta era un «todo integral» dirigido al pueblo para instruirle y hacerle partícipe de todos los elementos de la fiesta. Este aspecto de texto subsumido en una celebración mayor tenía como principal efecto el de inscribirse dentro de una ritualidad esencial compleja y cuajada de elementos contrapuestos de profanidad y religiosidad los cuales, una vez perdida su función concelebrativa, dejaban que el texto aislado careciese del carácter esencial para el que había sido compuesto y permaneciese si cabe todavía más como «aberración» o excepción estética. Por eso históricamente,

en la consideración del género auto, no se puede prescindir del ámbito mayor de la fiesta sacramental en la que se inscribe porque se está ignorando uno, si no el más importante, de los elementos que configuraron su realidad. Lo que no se puede recobrar por vía de acción inmediata y actual es precisamente ese carácter global a no ser como pieza de curiosidad experimental.

## 6. FUNCIÓN ACTUAL DEL AUTO CALDERONIANO

Cuando Calderón comienza a componer autos sacramentales el género ya está prácticamente configurado, como es bien sabido (por Lope de Vega, Tirso de Molina y José de Valdivielso principalmente), y, lo mismo que ocurre con la comedia, el autor madrileño sigue una senda ya marcada con claridad. Pero pronto, muy pronto, elabora un auto más ambicioso y ya casi desde el comienzo perfectamente maduro. Al elaborar sus obras desde una perspectiva puramente (no siempre) alegórica consiguió precisamente integrar lo historial (el argumento) en lo alegórico (el tema) de forma perfecta y coherente, mas al hacerlo iba a herir la susceptibilidad de los



moralistas más acendrados, desde los puristas neoclásicos hasta los no menos puristas ni menos neoclásicos críticos tradicionalistas como Menéndez Pelayo.

Si estudiamos los móviles modernos de su rechazo tendremos que partir del crítico santanderino. Cesáreo Bandera ha estudiado con acierto que lo que más preocupó a este erudito cuando hablaba de que el auto calderoniano era una «aberración» no era en el fondo una cuestión estética sino de «sentimiento religioso» herido. Que Calderón hiciera de un gentil como Orfeo el símbolo de Cristo no le parecía correcto, como el propio Menéndez Pelayo dice, pues ¿qué hubiera dicho si se hubiese detenido más y ver que hasta el dios Cupido también puede ser Cristo (cosa que ya había hecho Valdivielso por otra parte)?, pero es claro que en nuestro Siglo de Oro no eran tan pacatos como en el siglo XIX y aun en ciertos momentos del XX, y que el mundo clásico estaba más y mejor integrado en la cultura que en tiempos posteriores. Pues bien, eso que hacía Calderón y que tanto disgustaba a Menéndez Pelayo, era precisamente integrar y no disgregar, articular artísticamente el mundo pagano y el cristiano en una obra de arte moderna y cabal. Esta

integración, mejor todavía que interrelación, entre lo sagrado y lo profano es precisamente una de las virtudes del género desde la perspectiva de asimilación humanística del Renacimiento, y es sumamente ridículo que sirviera alguna vez de piedra de escándalo cuando obedecía a una de las técnicas más conocidas de la época en la poesía lírica: los «contrafacta», es decir los temas profanos o de otro orden tratados «a lo divino». Claro que ahora consistía en una representación dramática realizada ante, por y para el pueblo, y no una realización exquisita de carácter lírico e intimista que solo podría ser escándalo de unos cuantos elegidos. En el fondo el problema afectaba al espectáculo público y no a otros géneros. Y en esta práctica Calderón no estaba solo, aunque esa simbiosis de sacralidad y profanidad en el teatro fue él quien mejor la supo realizar, como decíamos, precisamente por llegar en ello al límite de la integración. Lo mismo hizo desde la perspectiva del género auto en relación con la comedia, atribuyendo todos los caracteres de esta a sus creaciones sacramentales, pero no de forma elemental como ocurría en los autos de otros autores, sino incorporando todas las innovaciones de los dramas y comedias a los propios autos, desde los aspectos exteriores de la representación, a la función de

los temas y los personajes, la escenografía y la música. No obstante, este factor de integración plural, pero que parte de la relación sagrado-profano como fundamento de todo lo demás, no solo era piedra de escándalo en tiempos pretéritos, sino que algunos críticos modernos paradójicamente, como el mencionado Cesáreo Bandera, se basan en él para tratar de explicar el fracaso del género a lo largo de la historia, y la oposición de los contemporáneos eclesiásticos al mismo, dando en definitiva la razón a Menéndez Pelayo cuando hablaba este de «aberración» estética. Para este crítico los logros calderonianos están en las comedias, y los autos son con respecto a ellas, *mutatis mutandis*, como *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* con respecto al *Quijote*. Es decir, y dicho a las claras, lo que está en el *Quijote* de manera implícita si se explicita y se hace mensaje religioso, como ocurre en el *Persiles*, pierde su sentido moderno, en lo cual efectivamente lleva el crítico cierta la razón. Lo que ya no creo que sea acertado es el paralelismo entre las dos novelas de Cervantes y las comedias y autos calderonianos. Entre otras cosas porque si bien es cierto que la popularidad de que goza el *Ingenioso Hidalgo* no tiene relación alguna con el *Persiles*, no ocurre lo mismo

con la relación entre la comedia *La vida es sueño* y *El gran teatro del mundo*, por poner un solo ejemplo. Creo, si no me engaño, que algunos autos de Calderón gozan de mucho mayor prestigio general (y desde luego mayor fama) que el *Persiles*, sin que esto sea menoscabar el valor de este último. Tengo que aceptar, no obstante, que la explicitación de los mensajes religiosos de los autos mengua en cierta medida su modernidad, si bien no la anula, por otras razones que ahora iremos viendo, como tampoco anula el platonismo cervantino la modernidad del mensaje de sus obras. Porque lo que se me aparece cada vez más claro es que la potencialidad del género en las manos del dramaturgo está en relación directa, no con lo que dice, sino con lo que es capaz de sugerir. Hay mucha ganga escolástica, hay mucha mordacidad dogmática, mucho casuismo jesuítico en el sentido peyorativo de esta palabra, e incluso (no sé si aparentemente, al menos) mucha crueldad histórica y fanatismo religioso, todo hay que decirlo, en algunos autos sacramentales calderonianos, y simularlo no vale de nada. Pero una lectura, no ya entre líneas, sino simplemente más abstracta, se hace cada vez más urgente en el teatro de Calderón, o una visión escénica explicitando todas sus

virtualidades modernas es lo que puede hacer de los autos textos absolutamente actuales. Quien sabe leer y quien sabe representar y ver pueden en cualquier momento atestiguarlo. En este sentido no me cansaría de citar el testimonio de un profesor de Cambridge, alumno de Alexander A. Parker, quien escribía una carta a este, en mayo del año 1981, diciéndole: «Anoche vivimos uno de los más grandes momentos de nuestra vida, la representación de *La cena del Rey Baltasar* por la compañía Lope de Vega en la Real Basílica de San Francisco. Un espectáculo excepcional, una luminotecnica y un vestuario deslumbrantes, unos versos recitados de maravilla, una fuerza dramática sobrecogedora. Algo inolvidable». Fijémonos en cada uno de los aspectos que señala este profesor, porque tendremos ocasión de volver sobre ellos. Puede alegarse que se trata de un hispanista deslumbrado por lo desconocido y movido por su pasión de buen filólogo. Pero creo que no es solo eso. Yo mismo, si es que vale otro testimonio personal similar, he asistido numerosas veces desde hace tiempo a representaciones de autos sacramentales ante públicos muy heterogéneos y siempre con resultados asombrosos en lo que se refiere a la recepción positiva del género. A título de curiosidad diré

que la primera experiencia que recuerdo como espectador fue coincidentemente con *La cena de Baltasar*, representado en la plaza pública de Plencia, población vizcaína, allá por los años sesenta, y, por supuesto, también asistí al espectáculo de la misma obra antes descrito y puedo corroborar, como creo harían cuantos allí estuvieron, las palabras del citado profesor, al margen de hipérboles subjetivas.

## 7. PREJUICIOS CONTRA EL GÉNERO

Uno de los prejuicios más arraigados para rechazar el auto sacramental, que paradójicamente se puede convertir en su máximo garante de modernidad, es la idea de que no es un teatro «real» o «realista» o que no representa personas de carne y hueso, etc. Es lo que ya alegaba para descalificarlo Menéndez Pelayo, y es lo que curiosamente también apunta en algunos de sus panegiristas del siglo XX como A. A. Parker, quien refiriéndose, por ejemplo, al auto *Las plantas*, dice: «en este caso su debilidad consiste sencillamente en que no se trata de una alegoría, ni constituye de por sí una acción dramática, pues el

certamen entre las plantas no se corresponde con nada real del reino vegetal». La idea de la irrealidad planea siempre en torno a las críticas negativas de los autos. Pero, como muy acertadamente ha visto Körner, en una época en la que la misma novela se impregna de elementos fantásticos, incluso en la técnica del diálogo, como ocurre en la obra novelística de García Márquez o Vargas Llosa, en donde se elimina o se hace libre el uso de los factores tiempo y espacio, es una época que puede comprender mejor el auto calderoniano, que se distingue precisamente por esas cualidades. Incluso esa visión a-histórica esencial en el auto, ese sentido abstracto, de ruptura con el tiempo, en donde la anacronía domina a sus anchas, esa síntesis de espacios en donde se unen y discuten las Edades del Mundo, las creencias históricas y sucesivas (paganismo, judaísmo, cristianismo) como si fueran contemporáneas, la Gentilidad, el ateísmo, etc., forman un conjunto de libertad enormemente atractivo, cuya misma índole fantástica y a-histórica hace de su mensaje, que indisolublemente va unido a su arte, un caudal de sugestión intemporal.

Otra cuestión que hay que revisar es la puramente religiosa. Que el auto sacramental no es en sí un

sacramento para Calderón, me parece tan obvio que no veo razones para rebatirlo. Si alguna vez alguien ha tratado de «sacramentalizar», como dice Bandera, la ficción poética (entiendo que se refiere a la obra de teatro como texto poético o en todo caso como representación) que Calderón recreaba en sus autos fue, según testimonios de espectadores extranjeros que asistieron en época antigua a esas representaciones, tarea de un público ingenuo, o, en todo caso, de algún moderno crítico despistado. Creo que no hay que confundir el texto literario-dramático representable con el argumento del mismo, que como sabemos Calderón distingue perfectamente del tema. El tema sí era sagrado y sacramental, el argumento no (aunque algunas veces sí procedía de fuente sacra), pero uno y otro por medio de la alegorización y el simbolismo se unían formando un todo coherente y «sacramental». ¿Si no, por qué el autor los llama autos sacramentales? ¿Es quizá esto lo que molestaba y molesta a algunos críticos, la propia realidad del texto sacramental? Y no estoy tan seguro de que Calderón no intentase, no de sacramentalizar exactamente, pero sí de alguna forma actualizar una cierta sacralización de cuanta materia alegorizable caía en sus manos, incluidas, no hay



escándalo posible, las fábulas mitológicas, hasta hacer de ellas verdadero vehículo del sacramento eucarístico. Por la simple razón de que están contempladas como prefiguraciones simbólicas de lo sagrado cristiano, como esto mismo ocurre en los textos de las Sagradas Escrituras anteriores al Nuevo Testamento, contempladas por Calderón como revelaciones precristianas. ¿La piel de Gedeón es realmente la Hostia sagrada o la Virgen María?, ¿los sueños de José no preanuncian el Verbo y la eucaristía?

Dice Bandera que en Calderón «no existe la menor duda de que una fábula, especialmente la mitológica, es una perversión de la verdad, y no accidental sino culpable». Evidentemente y hasta el más ingenuo de sus contemporáneos no tomaría jamás por verdades las fábulas mitológicas, pero sí simularían que podrían esconder una cierta verdad, como la naturaleza la esconde, de forma inconsciente y potencial. Y si no recordemos la teoría calderoniana de las Tres Edades del Mundo y de las Tres Leyes. Una sale de la otra históricamente para perfeccionar la anterior, pero en sí ya está potencialmente contenida en la primera, aunque sea de forma rudimentaria

y parcial, Es lo mismo que sucede con Cristo, quien no viene a destruir esas Leyes sino a perfeccionarlas. Es lo que trata de hacer Calderón con los mitos clásicos, prefiguraciones de verdades reveladas posteriormente, de la misma manera que en Virgilio los Padres de la Iglesia pudieron ver una incipiente anticipación de la revelación cristiana. Y cuando el dramaturgo simula que Orfeo es Cristo, está claro que la identificación es puramente simbólica, y que jamás pensó que el Orfeo de la historia o de la fábula fuese otra cosa que lo que era. Calderón no desautoriza jamás la representación alegórica de los mitos clásicos, entre otras cosas porque no solo respetaba una ilustre tradición, sino que contribuía él mismo a desarrollarla hasta un punto de equiparación total entre la fábula y el tema teológico, y ahí es donde está su mayor fuerza y originalidad, en la exploración sistemática y absoluta de las equivalencias argumentales y temáticas de la mitología y la religión en la realización dramática. Pero sin llegar al extremo caricaturesco de las fabulaciones ovidianas (¿qué significan entonces todos los Ovidios moralizados medievales?), cuando Calderón imagina un Madrid simbólico, con sus calles, sus monumentos, sus palacios, ermitas y fuentes como lugares sagrados ¿qué

está haciendo?, ¿no está fabulando una nueva mitología al servicio de una comprensión sagrada del mundo?, ¿tanto tiene de extraño este sistema de alegorización?, ¿es que Calderón creía realmente que Madrid era una nueva Jerusalén, la ciudad de Dios?, ¿es que pensaba que los reyes Felipe IV o Carlos II eran encarnaciones reales y auténticas de Dios? No se pueden entender los autos como textos unívocos, porque el mismo dramaturgo habla de su duplicidad, no son textos literales porque el mismo dramaturgo sabe que son textos alegóricos. Interpretarlos en una única vertiente es mutilar su realidad. Pretender establecer el análisis de un solo plano es alterar el significado total al que apuntan. Es claro que Calderón pretende hacer una obra apologética, de controversia religiosa, de carácter simbólico, de ambición dogmática, de exoterismo didáctico y de pedagógica ilustración, es claro que también hace una obra dramática, de argumento profano variado y múltiple, que realiza una contribución a una festividad popular, que pretende entretener y divertir, utilizando en los autos aspectos claramente cómicos, característicos de la comedia o de los entremeses. Olvidar todo esto, no combinar en la comprensión y en la crítica esas dos realidades, eso sí que es ignorar el sentido del

género y estar tentado de llamarlo «aberración» o algo parecido.

Precisamente el ensayo de Antonio Regalado sobre Calderón [*Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*], realizado con unos medios eruditos indudables y una intensísima dedicación, pone sobre el tapete con probada solvencia la modernidad de Calderón, incluso en los autos sacramentales, o precisamente en ellos. Al descubrir Calderón el sentido simbólico de los textos paganos y explicitar su función histórico-teológica y soteriológica está conciliando los opuestos, estableciendo una línea de continuidad que explica suficientemente el sentido de la historia y hace inteligible el mundo para doctos y profanos. Cuando Calderón exalta al Gentilismo lo hace porque en su opinión no ha detenido la historia como ha hecho el Judaísmo, ni la ha tergiversado como hace la Apostasía, sino que ha cumplido la misión de ser un estadio más en el desarrollo de la Humanidad desde el punto de vista teológico, un estadio en el que aquel se hace auténtico heredero de Cristo, como dice Calderón en *La viña del Señor*:

HUJO Venturoso Gentilismo,

a quien de mi mayorazgo,  
en mi nuevo testamento,  
constituyo propietario,  
heredero de la Viña  
que perdió por temerario  
torpe y ciego el Hebraísmo.

Me interesa de manera especial tener en cuenta los comentarios que sugiere a Regalado este y otros textos. Dice por ejemplo: «El lugar privilegiado que ocupa la Gentilidad o el Gentilismo en los autos sacramentales responde a la síntesis renacentista del platonismo y la tradición judeo-cristiana...». O añade: «logró llevar al tablado una original síntesis de esa “filosofía perenne” de la religión cristiana por medio de la representación simbólica y ritual de los misterios, estupenda confluencia en la plaza pública de la doble vertiente esotérica y exotérica de la fe cristiana», concluyendo: «Mas lo fascinante de toda esa erudición es cómo la integró en su obra, subordinándola a un arte de invención, hábil como pocos para destilar motivos esenciales y descartar lo inconsecuente. Lo que se deduce de la síntesis calderoniana de la tradición es que el dramaturgo estaba abierto a todos los vientos...». Destaco,

no sin interés propio, esta idea de síntesis, que tan querida me ha sido siempre al contemplar el universo calderoniano, porque es uno de los fundamentos de su original creación dramática, de manera muy explícita en los autos sacramentales. Una idea muy semejante a la de Regalado de que «el dramaturgo estaba abierto a todos los vientos» ha sido expuesta por mí desde el año 1981. El magnífico ensayo de este autor, difícil por el enorme acopio de erudición de todo orden, sigue siendo el libro de inagotables sugerencias que hay que tener siempre a mano al tratar de Calderón, pese a que algunos juicios puedan chocar en este mundo de valores uniformados y tópicos, y pese a la valoración discutible de muchas opiniones personales.

## 8. CONCEPTO TOTALIZADOR DEL AUTO CALDERONIANO

Pero en Calderón existe una estrecha vinculación entre sus experiencias intelectuales de carácter teológico y sus realizaciones dramáticas. Yo diría que incluso a todos los niveles de expresión, sea esta lingüística, semántica o

semiológica. La concepción del cosmos como una unidad de creación es paralela a la concepción de la obra como reflejo de esa unidad, pero lo es no solo como «poiesis» de creatividad sustancial, como lo es cualquier fabulación literaria personal, sino que lo es también como reflejo de la complejidad del macrocosmos originario. De ahí nacen las concepciones globales y totalizadoras típicamente calderonianas, que rebasan el marco del género sacramental, pero que en él se explicitan de forma asombrosa: el gran teatro del mundo, el mundo como un inmenso mercado, la vida como un sueño absoluto, el hombre como un microcosmos, etc. Partiendo de esa concepción de la unidad del mundo, que recuerda tanto la poesía de Jorge Guillén, de Pedro Salinas y, sobre todo, de Vicente Aleixandre, incluso en la concepción amorosa de esa unidad, nace la pluralidad, la diversidad de ese mismo mundo, ya fragmentado en su realidad, pero que tiende irremisiblemente a la unidad originaria. El mismo misterio eucarístico que Calderón expone con su teoría del espejo roto en las especies múltiples de la comunión, no es sino una forma de humanizar el ser de la divinidad y hacerlo accesible al ser humano, incorporándolo en una totalidad fragmentaria, valga la paradoja. Pero lo curioso de todo

esto es que la mente analítica y sintética del autor tiende a hacer de los símbolos realidades factuales en la propia constitución estética de sus obras sacramentales. Son unitarias por el tema, pero son múltiples por los argumentos; son entidades totales como síntesis de la realidad, pero esta se fragmenta en múltiples modos y apariencias: el mundo aparece en una extrema complejidad, caos y nada se identifican en el acto de la creación (síntesis de lo pagano y lo judeo-cristiano, Ovidio y el Génesis), el acto supremo de la Creación única, el Verbo, se fragmenta en las creaciones individuales del Hombre, del que son muestras y reflejos la multiplicidad de los mismos autos, que sin embargo vienen todos a querer convergir en un mismo y único sentido; de la misma manera el Hombre repite, sin lograrlo nunca, el sueño de la creación total por medio de acciones particulares; los reinos, el poder, la ambición, el amor, la hermosura, el bien particular, son otros tantos y vanos intentos por lograr la unidad esencial. Hay en los autos una verdadera metafísica literaria, no tanto en el sistema doctrinal, como en el intento de repetir hasta el infinito las variables imposibles de la única realidad. Se dirá con razón que la elemental forma de explicar la cantidad de autos calderonianos se circunscribe



a una forma impuesta por la necesidad de su momento y de su indudable éxito. Es cierto, pero tras esa necesidad, y por la propia configuración del género tal como él lo concibe ¿no hay también un soterrado intento de explicar esa unidad esencial imitando de forma ilimitada la sustancia de su objeto? Porque se ha dicho infinitas veces que el arte de Calderón en los autos (y en las zarzuelas y óperas) persigue la ambición de un arte total. Y ¿qué es el arte total sino una forma de encerrar en los límites estrechos de la palabra, la pintura, la música, la escultura y la arquitectura, una representación absoluta del universo? ¿Qué es fundir las artes espaciales (arquitectura, escultura y pintura) con las esencialmente temporales (música y literatura) en el arte sintético por excelencia que es el teatro, sino un afán de creación unitaria global que encierre en sí las múltiples posibilidades de la realidad humana para intentar transmitir la verdadera Unidad originaria en un mensaje metafísicamente religioso? Si el arte es la suprema expresión de la cultura de un pueblo Calderón intentó contribuir a esa expresión con los medios estéticos que tenía a su alcance y con las indudables limitaciones del pensamiento contemporáneo. Pero no es imposible ni difícil ver cómo el poeta se asoma a la ventana de esas

limitaciones para mirar siempre más lejos y dejarnos mediante sus intuiciones el camino abierto hacia un horizonte más dilatado.

En las relaciones y asimilaciones de hechos tan dispares como lo sagrado y lo profano hay evidentemente de cara a su público unos diferentes estratos de asimilación y comprensión. Calderón facilitó la comprensión de los símbolos con alegorías accesibles, y cuando estas no lo eran tanto utilizó el recurso de la explicación a todos los niveles, desde el etimológico, hasta el puramente exotérico, narrando, comentando, discutiendo (son conocidos los aspectos polémicos de sus autos, que han sido vistos por la crítica como exponentes auténticos de verdaderas controversias), aleccionando, ejemplificando los aspectos doctrinales, a veces con triviales ejemplos de la escolástica más manida, todo hay que decirlo, pero llevado siempre de un espíritu didáctico que le impulsaba, no solo a realizar una labor de exégesis educadora, sino, a su vez, y para el propio enriquecimiento del género, de su talento creador y del espectador o lector mismo, le conducía también a imaginar los temas más extraños, peregrinos y extravagantes, con escándalo de algunos críticos que

quieren poner límites a la fantasía. Hablando de esos distintos niveles de comprensión, es cierto que muchos de sus textos hablan a un público erudito y esencialmente culto. Pero es que esa era la función polivalente del auto: realizar una tarea múltiple, que pudiera dirigirse a diferentes centros de asimilación intelectual a la vez que lo hacía a distintos estratos sociales. Era, y posiblemente es, la única forma universalizadora de hacer cultura. Por eso mismo hay autos de simple comprensión, generalmente los de la primera época y otros más complicados, sobre todo del lado de lo teológico, que suelen corresponder a un estadio más avanzado de su arte, a partir aproximadamente del medio siglo. Pero también los hay más difíciles de seguir por un público ingenuo o ignorante en razón del argumento mismo que otros de fabulación más simple o accesible y esto normalmente ya no guarda relación con las etapas de la evolución del género en sí mismo.

Es natural que los aspectos de la vida cotidiana, por ejemplo, las obras por las que se renovaba considerablemente el jardín del Buen Retiro (a las que se refiere el auto titulado *El nuevo palacio del Retiro*), o el

indulto otorgado por el Rey a los presos de la cárcel de Atocha (tema del auto *El indulto general*), tuvieran menos problemas de seguimiento en lo que a la alegorización se refiere, que los autos de carácter mitológico (*Psiquis y Cupido* o *El divino Orfeo*) que exigirían un público más instruido. Pero bien es sabido que el autor manejaba los autos con toda clase de recursos escénicos y verbales de forma que siempre pudiera existir un atractivo que hiciera asimilable lo fundamental para él desde el punto de vista ideológico, que no era otra cosa que la doctrina eucarística para la que estaban pensados los textos. Por eso es importante tener en cuenta estos diferentes niveles de comprensión del público y descubrir qué medios utilizó el autor para atraerlo de una u otra forma.

De lo anteriormente dicho se deduce que uno de los elementos fundamentales en la creación de los autos era la síntesis de los elementos cultos con los populares. ¿De qué forma se podía hacer esto? Primordialmente conservando una estructura teatral que mantuviese en vigor todas las conquistas de la «comedia nueva» e incluso desarrollase todas sus potencialidades. Así en los autos se conserva el enredo de las comedias (extraños amores y

equivocos en las relaciones, por ejemplo en los autos sobre Psiquis y Cupido; rivalidad entre galanes, así Orfeo y Aristeo en la primera versión del auto *El divino Orfeo*), la estructura de los personajes y su jerarquización social (el ejemplo paradigmático de *El gran teatro del mundo*, etc.), la conservación del «gracioso» en personajes como el Pensamiento o el Albedrío, etc. Pero Calderón fue poco a poco distanciándose de los elementos demasiado literales de la comedia para alcanzar, sin separarse totalmente de ella, unos niveles de alegorización y simbología más abstractos relacionados con las altas concepciones teológicas que estaba fraguando. Así es perceptible el paso de la ligera sombra de la comedia, presente en los primeros autos (compartiendo con ello el carácter de los mismos de Lope y Valdivielso, por ejemplo) a la configuración de un género autónomo, con los atributos propios de la evolución general de su teatro, pero con derivaciones originales, en las que se pueden sintetizar y perfeccionar incluso aspectos esbozados en las propias comedias que poseen idéntico argumento que los autos (es lo que sucede por ejemplo con *El árbol del mejor fruto* en relación con la comedia *La sibila del Oriente*, desarrollo de idéntico argumento, en el mismo nivel sacro en ambos, pero de

mucha mayor densidad en el auto que en la comedia, donde se consigue una explicitación de toda la trama de extraordinaria riqueza histórico-teológica y dramática, como hemos mostrado en otro trabajo).

Un factor decisivo a la hora de enfrentarse con las aportaciones del teatro sacramental de Calderón es, además de la interrelación de lo sagrado con lo profano, la simbiosis de lo popular con lo culto, pero sobre todo el relieve que el aspecto popular de sus dramas sacramentales poseen, hecho no suficientemente destacado todavía por la crítica literaria. El dramaturgo siempre tuvo una intensa visión de los aspectos festivos en su teatro, no solo como espectáculo global de «fiesta sacramental» sino como integración de esos mismos elementos en el cuerpo del texto literario. Aducía incluso testimonios de las Sagradas Escrituras para justificar (ante muchos tenía que hacerlo, sobre todo ante los enemigos tradicionales del teatro) la alegría, el desbordamiento de lo festivo en baile, algazara y risa. Así nos dice que Isaac quiere decir «risa» (contra lo que pudiera pensarse no es una falsa etimología de las que usa constantemente Calderón para justificar sus símbolos, sino que en este caso

procede del mismo contexto bíblico (Génesis, 21, 1-8), pues el nacimiento inesperado de Isaac, siendo Sara ya vieja, les produjo una alegría que se tradujo en verdadera risa):

pues si Isaac quiere decir  
risa, que es alegría y fiesta,  
sobre otros lugares mil  
de cánticos, salinos e himnos  
que persuaden a servir  
a Dios con exaltaciones,  
bien debernos inferir  
en la luz de aquella sombra  
que le place ver aquí  
con devotos regocijos  
sus grandezas aplaudir,  
pues no sin causa previno  
el que hubiere risa allí.

Discurrir  
debemos que gusta Dios  
sacros júbilos oír,  
pues le place ante su arca  
el ver danzando a David.

(Loa de *La vacante general* ed. Pando, t. IV, p. 266).

Recordando también de esta manera el episodio de David danzando ante el arca, con música de trompetas, arpas y címbalos y demás instrumentos, hecho que debemos considerar como escrupulosamente escriturístico (1 Crónicas, 15, 25-29). De esta manera apoyaba con criterios de autoridad una de las claves de la popularidad que el género tenía en sus manos. Sospecho, aunque habría que realizar un estudio pormenorizado que lo demostrase, que los aspectos esencialmente populares son predominantes hasta la primera mitad de su producción, coincidiendo los elementos más cultistas lógicamente con la etapa de mayor complejidad teológica, que es bien visible por ejemplo en las versiones dobles de los autos *La vida es sueño*, *Psiquis y cupido* o *El divino Orfeo*. Incluso a estos aspectos populares habría que añadir los elementos más líricos predominantes en los autos iniciales sobre los de mayor construcción teológica de los posteriores. Todo lo popular está fuertemente enraizado en lo festivo, y a ello se alude, o incluso se hace materia argumental en distintas obras. Hay que distinguir en los autos el mundo rural del mundo urbano o cortesano. El «gracioso» es un personaje de comedia, pero el «bobo» es un elemento rústico que guarda una función teatral semejante a aquel, y no



obstante radicalmente distinta en cuanto que procede y se refiere al mundo folklórico, por eso, aunque, similares en su función, no deben confundirse. Lo mismo que los pregones, que si bien tienen el doble carácter que los otorga el estar por un lado vinculados a la Fama de los clásicos, por otro lo relaciona con el mundo rústico en donde es el medio de conocimiento de cuanto acontecer tiene lugar para el pueblo.

Otro tanto podría decirse del mercado y plaza pública, los mesones, las posadas, las ventas, ambientes que se hacen paradigma de lo popular en el auto *El gran mercado del mundo*, más olvidado quizá que su casi homónimo *El gran teatro del mundo*, debido en parte a la mayor complejidad de sus ingredientes y a la, en apariencia solo, menor universalidad de su mensaje, y quizá también a causa de que el esquematismo de *El gran teatro* se diluye en *El gran mercado* en múltiples aspectos, necesarios artísticamente, por otra parte, para dar la equivalencia de caos y complicación que reinan en un mercado. Los aspectos «realistas» (entre comillas) que abundan en el auto *El gran mercado del mundo* no han pasado inadvertidos para sus comentaristas. Por ejemplo, la articulación de objetos y

conceptos llamaba la atención del profesor Díez Borque, quien pensaba, a raíz de la representación del auto en 1992, que esa articulación no solo era interesante como técnica de catequesis sino «como recurso de una gran efectividad teatral y resultados estéticos al exigir del espectador ese continuado tránsito de lo contingente a lo conceptual, de lo mundano a lo sobrenatural». «En ello —añadía— puede residir buena parte del interés de la fiesta sacramental para un espectador de hoy». Es decir, apostillamos nosotros, el interés que puede suscitar este auto y otros radicaría en una cierta fenomenología teatral, por medio de la cual los objetos, lugares, personajes (actantes en suma), aunque remitan a unos valores simbólicos, poseen entidad por sí mismos para crear la ilusión escénico-dramática. Pero en el auto ni para el espectador de su tiempo, ni para el de nuestro tiempo es deslindable el objeto del símbolo al que apunta, aunque pueda «desazonar al espectador de hoy», como insiste Díez Borque, porque esa desazón no nace de la articulación objeto-concepto en sí misma, sino de la específica *objeto profano / concepto sagrado* explicitada demasiado groseramente en los autos por la calidad de mensaje didáctico que muestran, y que evidentemente,

como decíamos antes, tiene una función mínima e incluso contraproducente en el mundo secularizado que vivimos. Una forma igualmente grosera de alterar el símbolo para actualizarlo en una representación moderna, consistiría (y lo consigno porque he sido espectador de este fenómeno) en vestir a los actores, por ejemplo, con indumentarias y símbolos que evoquen realidades históricas determinadas, como por ejemplo el advenimiento del nazismo, etc. Pero esto nos llevaría muy lejos en la consideración del auto como materia de manipulación ideológica, a lo que evidentemente se presta por su carácter atemporal, como decíamos antes. No se trata solo de eso. Si el auto sacramental puede tener vigencia es porque es un hecho fundamentalmente teatral relevante, y porque desde ese hecho teatral, sin necesidad de modificar sustancialmente su sentido, se puede articular (ahora sí) una serie de juegos entre objetos y símbolos que abran un abanico de significados nuevos, sin que haya que concretar más que los que el propio autor ya se encargó de señalar por necesidad imperiosa del propio género. Como ha visto muy bien Ana Suárez, al analizar la ambivalencia de la plaza pública en este auto precisamente, la obra «nos muestra la capacidad del dramaturgo para fusionar en esta plaza el

discurso oficial y el discurso popular», y añade «Calderón se nos revela como el más profundo autor de la inversión barroca y el más hábil dramaturgo capaz de combinar el rito y la vida cotidiana sin olvidar la frontera interior». En resumidas cuentas, el auto calderoniano posee tal potencial de ambivalencia, e incluso de polivalencia, que determinar su arte como un mero ejercicio de referencias alegóricas de mensaje unívoco es poner unos límites que los textos analizados concienzudamente se encargan siempre de desmentir.

Lo que realmente podemos constatar ahora es que hay toda una cultura popular en el auto calderoniano, frecuentemente ignorada, que enlaza con los demás géneros del autor, principalmente con sus entremeses: son los bailes, los canarios, los paloteados, los zapateados, las canciones populares y de ciego, los chistes y bromas, las fábulas, los refranes, fruto todo ello de una cultura oral que Calderón no solo no ignora sino que la expresa con detalle y delectación porque sabe que interesa a una gran parte de su público y porque dan la dimensión total de su universo, integrando lo cortesano y culto con lo folklórico y lo sencillo en la unidad y diversidad de su cosmos, a las que

aludíamos antes. Lo mismo ocurre en los niveles de expresión lingüística, donde el autor alterna el habla más culta y gongorina con la más popular del sayagués o la más exótica de los judíos y mahometanos, o simplemente la más rústica y aun vulgar de los gitanos y negros, etc., de sus graciosos, en los que se funden todas estas formas. De manera similar sucede con la versificación, en la que Calderón lo mismo utiliza las silvas más consonantes y cultas al lado de su preferido romance popular, casi rey de su particular métrica teatral, siempre procurando sintetizar ambos mundos, pero no descuidando ni mucho menos, contra lo que suele pensarse, el elemento popular.

Cierto es que la contribución casi operística de muchos de sus autos podría hacer pensar en una preferencia culta por los aspectos espectaculares de la música. Pero eso es una falsa impresión actual, pues los elementos musicales de Calderón aprovechan también el acervo popular en los textos cantables, con la utilización de la letra de numerosas coplas, muchas de tipo tradicional, como ya vieron Wilson y Sage hace tiempo, o como con esmero de especialistas han estudiado Miquel Querol y Louise K. Stein, entre otros.

## 9. VISIÓN DEL MUNDO

En la doble función histórica (dando a este término el valor restringido de lo que llamamos el pasado) e inmanente (el valor que poseen los textos mismos como caudal de hechos culturales reseñables) que poseen los textos sacramentales calderonianos que indicábamos al principio, podemos hallar un notable esfuerzo por sintetizar los significados del cosmos y del hombre (y su historia teológica) en una unión inteligible de ambos. Esta unión se realiza mediante dos fuerzas antagónicas: una centrífuga, que tiende a la dispersión, a la fragmentación, y otra centrípeta, que tiende a la fusión, a la integración. La primera es analítica, y supone la atomización del cosmos en elementos inteligibles, tarea que Calderón intenta realizar a través de sus textos descomponiendo el cosmos en sus atributos y el del universo del hombre en los que igualmente le son propios. En la segunda, sintética, intenta recomponer el universo desde una perspectiva de orden teológico-moral tratando de buscar los factores que hagan del mundo un objeto aprehensible en su totalidad. Desde esa dimensión es desde la que podemos decir que Calderón es un filósofo, pero también desde la que su obra,

especialmente su obra sacramental, abre un camino futuro, cuya perspectiva se dilata con el tiempo, en lugar de empequeñecerse, como podría pensarse en un principio, considerando el carácter de objeto cerrado que parece constituirse en sí mismo el auto como texto doctrinal.

Así, remontándose al origen de todas las cosas, verificará los elementos primarios que componen el mundo (aire, fuego, tierra y agua) y los desmontará en los correspondientes personajes alegóricos para retrotraernos a la época del Caos y de la Creación. Como hemos dicho en otras ocasiones, renovar los orígenes (fenómeno normal en los ritos de cualquier religión primitiva), aunque sea desde la perspectiva poética y teatral, supone una forma de reconocer la virtud demiúrgica de un pensamiento ordenador, y por ello crear una forma de catarsis en el espectador para alcanzar una visión optimista del universo. Igualmente Calderón interpreta el mundo desde la perspectiva del espacio y el tiempo, del ser del hombre y de la sociedad. Según esto, el hombre, como verdadero microcosmos, es objeto de una minuciosa descomposición de sus facultades y atributos (el entendimiento, el albedrío, el ingenio, el pensamiento, etc.), virtudes (fe, esperanza,

fortaleza, misericordia, etc.) y vicios (soberbia, lascivia, gula, etc.), los cuales se debaten en un difícil equilibrio, ante el que la libre voluntad del mismo debe elegir, dejando así abierto para él el camino de la responsabilidad.

Pero el hombre es también un ser social e histórico y por ello el dramaturgo trazará el marco optimista de una historia teológica en sus dramas sacramentales, según la cual esta historia tiene varias etapas, en concreto tres: la primera, en la que el hombre está sometido a las leyes de la naturaleza y lee solo en ella el mensaje de Dios de forma intuitiva; la segunda, en la que a través de la Ley Escrita, dada por Dios a los profetas, el mundo es objeto de conocimiento inteligible, y a través de esas leyes escritas interpreta la vida con un nueva orientación reflexiva; y la tercera, que corresponde al período de la Redención, en la que el hombre recibe la Ley de Gracia a través del sacrificio de Cristo como garantía de salvación universal. Calderón hace dramática esta concepción en muchos de sus autos, ratifica que vivimos en el período más optimista de la historia, y a la vez trata de verificar que el momento actual de la misma es providencialmente elegido por Dios para extender su mensaje y hacerlo vivo mediante las dinastías



reales que gobiernan o pueden gobernar (Austrias, en ese momento, pero posible participación de otras estirpes, como la borbónica con la boda de la infanta María Teresa con el rey Luis XIV de Francia, en el auto *El lirio y la azucena*). Se dirá que es una contemporización política, pero también dentro de la estructura del mundo sacramental calderoniano es una explicación de la realidad de cara al espectador común de su tiempo, de una realidad que no vivía momentos históricos muy halagüeños precisamente, y ante la cual se mantuvo imperturbable sin abdicar nunca de esa concepción teológico-política del universo, que garantizaba una estabilidad más allá de los contingentes acaeceres de la historia, porque estaba cimentada en una visión de los propios designios divinos. De la misma forma diseñaba una estructuración geográfica del mundo con sus continentes, razas y religiones históricas, en el que sintetizaba la variedad en la unidad, bajo la Ley de Gracia mencionada, que sería la que ordenaría el caos. Y naturalmente trataría de reproducir la estructura social de ese mismo mundo, concibiéndolo como un inmenso teatro según un modelo arquetípico que no escamoteaba la realidad social del momento, como suele decirse, sino que utilizaba las relaciones paradigmáticas de

la Sagrada Escritura, como no podía ser de otra manera, y que, por tanto y en todo caso, nos conduciría a una cultura social de carácter más bien agrario (la que suelen reflejar las Sagradas Escrituras) antes que a una relación dinámica urbana y capitalista. Porque lo que interesaba al dramaturgo en el auto sacramental era establecer una selección (no lo olvidemos) de personajes tipo, o personajes modelo, que sirvieran para expresar, no un mundo real, cambiante, en evolución, sino unas estructuras abstractas y fijas de orden moral: el Creador (el Autor) y lo creado (el Mundo) por un lado, y dentro de este y por otro lado, el poder político (el Rey), el económico (el Rico), y sus contrapuestos, el siervo (el Labrador), el menesteroso (el Pobre); los valores terrenales y seculares (la Hermosura), frente a los religiosos y trascendentes (la Discreción). Se trata de una configuración social de carácter esencialmente teológico y moral y por ello mismo estática, en cuanto que quiere servir de modelo universal. Negar su validez porque en su concepción no hay una dinámica social es inútil porque el autor nunca lo pretendió, como solo de manera simbólica y esquemática reflejó su propio mundo. A su modo realizó un análisis del mismo que le conduciría a unas ciertas estructuras cerradas. En cierto

modo desde nuestra perspectiva es indudable que todas estas visiones son ganga teológico-filosófica, pero no lo eran para sus contemporáneos en tanto en cuanto trataban de dar una explicación del mundo y su aparente sinsentido. Y si decíamos antes que Calderón en sus autos es también filósofo, no lo afirmábamos por la función inmediata que pudieran ejercer estas visiones sintéticas del mundo, evidentemente trasnochadas (no mucho más que otros sistemas filosóficos de los contemporáneos), sino por el posible camino futuro que extrañamente anida en el arte con que están expuestas esas mismas ambiciosas concepciones. En suma, más por lo que estas sugieren y de la forma que lo hacen que por lo que directamente expresan.

## 10. EL AUTO COMO DRAMA TRASCENDENTE EN LA ACTUALIDAD

De esta manera, cuando afirmamos la posible pervivencia de Calderón en sus autos sacramentales lo hacemos pensando en que su arte trasciende sus propios principios conscientes de intencionalidad doctrinal. Primeramente,

como se ha dicho, por el carácter festivo-teatral del propio género, que enlaza con las celebraciones populares de cualquier signo y tiempo, arraigadas sin duda en las demostraciones litúrgico-profanas y religiosas que desde los orígenes de la fiesta sacramental cementan las celebraciones cíclicas. Como cualquier celebración cíclica conlleva un carácter de renovación que le es consustancial y que actúa o puede actuar sobre el espectador de forma eficaz si posee la impronta de un arte verdadero. Ahora bien, desposeída la obra de la liturgia sagrada que le es propia, solo quedan tres caminos para que la impronta celebrativa tenga alguna función: que actúe a otro nivel en nuestra psique, que la fiesta como tal se convierta en mero espectáculo visual de carácter profano, o que los valores estéticos del texto sigan ejerciendo una fascinación sobre el público. Sin dejar de tener en cuenta que estos tres factores se pueden dar integrados en el acto de la representación. Nadie va a negar en muchos de los autos este arte verdadero, si somos capaces de recrearlos sobre la escena o en nuestra imaginación de lectores con la dimensión que merecen en muchos casos. Esa dimensión, en primera instancia, es de carácter artístico, festivo y espectacular, y ya hemos referido testimonios de que los

textos calderonianos poseen la virtualidad de convertirse en convincentes fenómenos teatrales.

Pero nos queda otro factor de atracción al que hemos hecho vagas referencias. Nos referimos a la potencialidad polivalente de la simbología que utiliza el autor y a la utilización dramática que de esos símbolos hace uso. En este sentido la fascinación que puede ejercer el auto puede en algunos casos situarse incluso por encima de la comedia (de la que parte, y con la que puede a veces compartir esa dimensión), y no solo desde un punto de vista escénico, pues no deja de ser atractiva una representación en la que los personajes sean árboles o plantas, como sucede en el auto *Las plantas*, o representar toda la riqueza y variedad de un bullicioso mercado, o el desafío visual en la escenificación del cosmos como un gran teatro, o asistir al nacimiento del mundo y del hombre en *La vida es sueño*, o ver representados los secretos e invisibles amores de Psiquis y Cupido, o el inicial duelo de las naves y el rescate final de *El laberinto del mundo*, etc. Pero esto es algo que parece referirse exclusivamente al espectáculo, y nosotros lo que tratamos de expresar es que este espectáculo parte precisamente de una peculiar

simbología, que es la que lo produce, y como tal está inserta en el hecho de la representación misma, y apunta, ya que no a un valor litúrgico, sí a un factor trascendente que rebasa esas meras apariencias y sitúa al espectador en una dimensión mayor, a la que tiene que atender sin duda alguna. Esa dimensión parte del hecho religioso, que aun en el supuesto de que carezca de efectividad histórica, posee en la misma sincronía de la representación un valor potencial de vivencia en la eternidad, en tanto en cuanto anula el tiempo histórico y alcanza a la raíz mítica de los hechos que refleja, bien por medio de los arquetipos (árbol, mundo, sueño, sol, alma, etc.), bien por medio de la llamada a la función religiosa de la psique, tal como algunos psicólogos la han entendido. Naturalmente que por sí misma esta llamada no tiene el menor sentido, pues como decía Jung «de nada sirve predicar y alabar la luz cuando nadie puede verla. Más bien sería necesario enseñar a los hombres el arte de ver». Extrapolando el terreno de la psicología al del arte, creo que esto se puede aplicar a la función del auto tal como lo entiende Calderón, quien quizá por alabar tanto la luz no nos permite verla siempre, pero en muchos casos, traspasando también los mensajes demasiado evidentes, nos permite vislumbrar otra

dimensión más rica del alma humana. En este sentido también dice Antonio Regalado, ya refiriéndose directamente al Calderón de los autos: «Inclinados a suprimir el mundo transcendental como una hipóstasis de la razón, nos cuesta aceptar que la transcendencia pueda ser una realidad incontrovertible, parte intrínseca de las vivencias del hombre y del lenguaje que usa y en el que está». No se trata de creer o no creer en ese mundo de transcendencia, sino simplemente de atestiguar su función psicológica, a lo cual el auto calderoniano tiende puentes innegables al imaginar infinitos mundos que convergen a la exploración de nuestra propia alma. Porque como reflexiona Gaston Bachelard [en *La poétique de la rêverie*] refiriéndose a la ensoñación de los mundos «este mundo soñado nos enseña posibilidades de ensanchamiento de nuestro ser en este universo que es el nuestro. Existe ‘futurismo’ en todo universo soñado». Dicho de otra manera, Calderón al fabular alegorías increíbles, o incluso al gusto de algunos, «aberrantes», está sentando las bases mismas del ensanchamiento de nuestro ser y adelantando un paso al futuro. Pero esto no solo sucede por la virtud demiúrgica que tiene el poeta, sino también porque su vivencia de lo sagrado está teñida de elementos

existenciales, ya que sabe trasladar las preocupaciones teológicas al terreno de lo esencial humano, y esto casi desde el comienzo de sus creaciones sacramentales, como ocurre en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, en donde nos plantea temas tan eternos como el ser del nacimiento a la vida y la persistencia en ese ser (como ya hemos estudiado en otro lugar), el sentimiento de la muerte en *La cena de Baltasar* y la búsqueda del «Dios ignoto», que comparte con algunas famosas comedias, pero que está también muy presente en los autos de *Psiquis y Cupido*, *El árbol del mejor fruto*, o *La protesta de la fe*. En suma, Calderón incentiva la vida del espíritu espoleando temas esenciales de la psicología humana, plantea lo sagrado como una vivencia conflictiva entre opuestos y crea una dialéctica racional incluso cuando adopta una postura dogmática, intuye la raíz mítica de lo sagrado por medio de la utilización de símbolos tradicionales de raigambre incluso alquímica, y eleva por medio de las alegorías lo popular y cotidiano al nivel de lo trascendente, de la misma manera que acerca lo trascendente a la vivencia más elemental del ser del hombre, en un constante fluir de abajo arriba y a la inversa, para crear una fuerte tensión dinámica de carácter espiritual. Es también lo





que ya en 1981 explicaba Körner cuando hablaba de la posible actualidad de Calderón en orden al «deseo de una plenitud sobrenatural de vida, deseo que yace casi siempre en el hombre, como decía Dámaso Alonso, y como han visto con frecuencia psicólogos, antropólogos e historiadores de las religiones». Pero además la dialéctica de Calderón en sus autos puede crear en el espectador la idea de una extensión de su propio ser, de su capacidad para transformarse y trascenderse al hacerse consciente de su finitud, y por ello de evitar, ante su precariedad, su propio derrumbamiento. En todo ello tienen un papel fundamental, no lo olvidemos, no solo sus atrevidas concepciones temáticas, sino la estructura y composición dramática de muchos de sus autos. Una visión actual de los mismos puede seguramente confirmarlo.