

LA TEATRALIDAD DE LOS DRAMAS ALEGÓRICOS DE CALDERÓN¹

JUAN MANUEL ROZAS
Universidad de Extremadura

Resumen

Se aborda el estudio de los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca. Tras una breve introducción y unos apuntes biográficos, se efectúa el estudio de los caracteres de los personajes, del protagonista, problemas de montaje, de composición de las piezas, del lenguaje utilizado, recursos, temática abordada, el público al que se destinan, el contexto en el que surgen...

Palabras clave: Historia literaria, literatura española, historia del teatro, Siglo de Oro, barroco, Calderón de la Barca, biografía, auto sacramental.

Abstract

This essay deals with the *autos sacramentales*, the allegorical drama written by Pedro Calderón de la Barca. After an introduction and a brief biography of the author, atten-

¹ Editamos aquí una investigación de Juan Manuel Rozas que había quedado inédita en sus carpetas de trabajo, una investigación dedicada a la producción calderoniana, y, en concreto, a los autos sacramentales del dramaturgo barroco. Es un artículo que muestra una faceta de nuestro amigo y maestro poco conocida a nivel general, dado que sus publicaciones sobre Pedro Calderón de la Barca no son inexistentes hasta la actualidad, cierto es, pero sí son escasas. Recordemos sus trabajos «Entre dos centenarios de Calderón (1881-1891)», —publicado, en primer lugar, en *Historia 16*, vi, 66, octubre de 1981, págs. 72-76, y, posteriormente recogido en Jesús Cañas Murillo, «Juan Manuel Rozas: Artículos dispersos», en *Revista de Estudios Extremeños*. Homenaje a Juan Manuel Rozas, XLVII, III, septiembre-diciembre de 1991, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1992, págs. 477-593 (el trabajo en págs. 507-513)—, y «Un auto inédito de Calderón, en su tercer centenario» —publicado en *El País Libros*, año III, n° 89, domingo 5 de julio de 1981, pág. 6, y, posteriormente recogido en Jesús Cañas Murillo, *ibidem*, págs. 515-518—. El estudio fue en su origen una conferencia, elaborada para ser dictada en la Cátedra «Miguel de Unamuno». Su texto no había todavía recibido su configuración definitiva, por lo que hemos tenido que corregirlo, para limpiarlo de erratas, antes de darlo a la imprenta. Hemos añadido todas las notas insertadas, que no existían en la versión original conservada. (Jesús Cañas Murillo).

tion is paid to characteristics of the characters, of the protagonist, problems of stage design, of the plays' composition, of his language, his dramatic techniques, his subjects, his audience, and his contexts.

Keywords: Literary History, Spanish Literature, History of the Theatre, Golden Age, Baroque, Calderón de la Barca, Biography, *Auto sacramental*.

Introducción

Después de los trabajos de Valbuena (1924), de Parker (1943) y de Frutos (1952), los autos de Calderón parecen suficientemente estudiados en sus aspectos generales². Al menos así lo ha creído gran parte de la crítica que ha dirigido, desde entonces, sus esfuerzos, en materia de teatro sacramental, o al estudio de la época precalderoniana, o al estudio y edición de los autos menos conocidos.

Esa actitud me parece un poco conformista, pues si bien es cierto que los tres investigadores citados han resuelto con gran precisión los problemas fundamentales del contenido y significado de los autos, creo que, si atendemos a su morfología y a su sociología, nos encontramos con un largo camino —hoy incipiente— por recorrer. Además, los cambios estéticos y sociológicos que el teatro ha experimentado desde el final de la guerra mundial hasta las últimas piezas del teatro del absurdo, y la rica documentación reunida por Varey y Shergold³ en los últimos años, hacen más patente la necesidad de replantearse problemas diversos sobre los autos sacramentales.

El punto de partida —dejando aparte algunos interesantes trabajos aislados de Thomas y Páramo⁴— debe ser siempre el hermoso libro de Parker, y, concretamente, su segundo capítulo, «Los autos como dramas», donde con gran penetración se dejaron resueltas cinco cuestiones: el concepto, las fuentes, la alegoría, los caracteres y la función del escenario. Tras este capítulo, creo que los autos necesitan una crítica discretamente lega en filosofía y teología, e interesada por los conceptos actuales de teatro y por su gesta-

² Ángel Valbuena Prat, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941. Alexander A. Parker, *The allegorical drama of Calderón. An introduction to the autos sacramentales*, Oxford, Dolphin, 1943 (traducido al castellano con el título de *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983). Eugenio Frutos Cortés, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981.

³ En la serie Fuentes para la historia del teatro en España, publicada en Tamesis Books.

⁴ Lucien-Paul Thomas, «Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, II, Madrid, 1925, págs. 501-530. J. Páramo, «Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca», en *Thesaurus*, 12 (1957), págs. 51-80.

ción a través de la historia del drama occidental, de modo que los autos se puedan acercar a los hombres de 1969, sobre todo en aquellos aspectos que hablan de problemas comunes a todos los hombres, al Hombre, de acuerdo con el sentido ecuménico de nuestra época. Tan de Calderón y tan tridentina es *La vida es sueño*, comedia, como *La vida es sueño*, auto⁵, y no es justo que afirmemos que la primera encierra una filosofía, como ha dicho Palacios⁶, valedera para los hombres de todas las culturas y creencias, mientras que dejamos los autos, rico patrimonio de la Europa barroca, sin analizar en aquellos puntos de forma teatral y de contenido, valederos para los hombres de teatro de nuestro tiempo, sea cual fuere su ideología y su geografía⁷.

El punto de partida es bien conocido. Hay en los autos una conmemoración y una enseñanza, la misma que existe en la *Cena del Jueves Santo* de donde proceden. Pero esa conmemoración y esa enseñanza sólo pueden manifestarse por medio de la forma teatral, incluyendo en ella todos los recursos y técnicas, desde los más nobles hasta los pequeños trucos de escena, bien presentes, por cierto, en el drama sacramental. Esa conmemoración y esa enseñanza se pueden estudiar en su significado filosófico y teológico, tal como se estudia *El criticón*, o en sus metáforas, como se hace con *Las Soleldades*, interpretando primero el contenido y la expresión; pero no cobrarán toda su dimensión, si no las vemos desde el punto de vista específicamente dramático.

Mi intención aquí es hacer un muestrario del interés puramente teatral que los autos ofrecen, abarcando, aunque muy brevemente, como es lógico, los varios aspectos que presentan: desde su autor, la teatralización de los materiales, sus personajes, su lenguaje, y su representación, tratando al final de sacar unas breves conclusiones.

⁵ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Comedia, auto y loa, Ed. Enrique Rull. Madrid, Alhambra (Clásicos), 1981.

⁶ Leopoldo Eulogio Palacios, «*La vida es sueño*», en *Finisterre*, II (1948), págs. 5-52. Reimpreso en su libro *Don Quijote y La vida es sueño*, Madrid, Rialp, 1960, págs. 31-88.

⁷ A continuación, en el original de Juan Manuel Rozas figuran tachadas las siguientes líneas:

Si toda obra de arte es un diálogo imparable entre el tiempo y el espacio en que se escribió, y el tiempo y el espacio en que se lee, y si debemos ser fieles a los dos tiempos, y atender al enriquecimiento que entre los dos tiempos ha tenido la obra, esto es más verdad aún para el género teatral, que se materializa en una técnica escénica que adelanta con la técnica general hasta hacer posible montajes inusitados en la época del estreno. Las dificultades de montaje que presenta un auto de Calderón son tantas como su riqueza escenográfica y sus valores teatrales puros. De ahí el interés que debería despertar en los grandes directores de teatro actual que cuentan con tan ricos medios. Pero para ello es necesario que se estudien esos valores. Labor que no se puede hacer en unos meses sino en unos años.

1. *El autor*

Es curioso lo que nos ocurre al imaginar a Calderón. Tendemos a verlo viejo, lo mismo que tendemos a ver a Lope joven. De don Pedro se recuerda especialmente el silencio fecundo de su larga madurez y vejez, mientras que en Lope tendemos a ver juventud en un tiempo en que ya no la tenía. Es significativo ya, lo que ocurre con los retratos. Frente al estandarizado de Calderón, viejo y grave, se nos aparece la película de retratos de Lope, joviales y petulantes, con aquel bigote de galán que no se quería quitar ni para ordenarse sacerdote⁸.

Naturalmente las biografías y estudios críticos hacen hincapié en sus lances de hombre joven. Pero a muchos les resultan raros. Cotarelo dice que cuesta trabajo ver en estos lances al sacerdote de vida austera de los siguientes años. Valbuena habla de la «biografía del silencio» que pasa por un momento de fugaz arrebató de vida de capa y espada. Y así, por este camino, se puede llegar, erróneamente, a encontrar una disociación entre su vida y las grandes pasiones de los personajes de su teatro. Pero resulta que en los autos sus personajes-símbolos, sus personajes-conceptos, muestran también unas pasiones y una violencia muy conformes a las de las comedias. Luego, no son sólo los personajes creados por él, inventados, sino sus ideas y sus conceptos, su visión del mundo, los que son así de apasionados y violentos.

Es tan conocida en sus líneas generales la vida de Calderón —que, con tanta inteligencia como paciencia, completa día a día el profesor Wilson— que no resumiré los hechos, sino que aludiré a ellos como cosa sabida. En su biografía Calderón muestra los siguientes rasgos pertinentes:

Es un hijo de padre violento y dominador que marca la pauta que sus hijos han de seguir, incluso después de muerto él, en su autoritario testamento; es hijo de un padre que arroja de sí a un hijo natural por mal comportamiento; es huérfano de madre desde los diez años, madre que lo encomienda de forma entrañable a los abuelos, como si quisiera defenderlo del padre; es un joven que se siente altaneramente hidalgo, y que forma con sus hermanos un clan indisoluble en los peores momentos, unidad que durará hasta las sucesivas muertes; un hidalgo que, en compañía de sus hermanos, mata a un hombre violentamente, y que, pagando al padre de la víctima, salen airosos del lance; que profanan el sagrado de las Trinitarias, persiguiendo

⁸ Cf. Juan Manuel Rozas, «Nacer laurel y ser humilde caña (Una lectura biográfica de Lope)». Nota previa, edición y notas de Jesús Cañas Murillo. Artículo en prensa en Jesús Cañas Murillo-José Luis Bernal (eds.), *Del Siglo de Oro y de la Edad de Plata. Estudios sobre Literatura Española dedicados a Juan Manuel Rozas*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2008.

a un hombre herido, maltratando a las monjas hasta cobrar al enemigo; un hombre que arremete contra Paravicino en *El Príncipe constante*, obligando a éste a decir de su acción:

no a sangre que llaman caliente del dolor del hermano, sino después de muchos días, has querido vengar de mí, si no de Dios... o por su genio atrevido o porque las iglesias le duelen poco;

hidalgo que (dicen) da un bofetón a un honrado caballero en la iglesia de los Ángeles; que es soldado, y es herido, en Cataluña, donde uno de sus hermanos muere; que se dirige airadamente a una autoridad eclesiástica, siendo sacerdote, porque le pide autos sacramentales, cuando antes le habían puesto trabas para escribir teatro; que se incorpora con bastante retraso a su capellanía; que tiene amores tardíos y de ellos un hijo ilegítimo; que tiene abundantes pleitos y demandas de tipo profesional y de tipo económico.

¿Dónde está aquí la biografía grave y silenciosa?, ¿dónde la paz de espíritu? Pues sí, está; pero en sus treinta últimos años. Mas, un hombre a esta edad —y más en el siglo xvii— ha recorrido su periplo vital fundamental, y, desde luego, ha formado su personalidad de modo ya indestructible. Calderón fue siempre, hasta que murió, así, violento, como Segismundo, como el furor de sus autos sacramentales. Lo que no quiere decir que su comportamiento fuese siempre igual. No hubo cambio de personalidad, naturalmente, hubo cambio de vida. Es decir, violencia, contra su propia violencia. Hubo, pues, en Calderón, a mi entender, un hombre muy capaz de la violencia y de la pasión de sus personajes, y muy capaz de dominar esa violencia, sin duda con una dosis de lógica, de madurez, de voluntad.

Hasta el testamento de Calderón es una muestra impresionante de su exactitud y de su fuerza de carácter. Pide que su cadáver vaya descubierto «por si mereciese satisfacer en parte las publicas vanidades de mi mal gastada vida con públicos desengaños de mi muerte». Y señala que está «sin más cercano peligro de la vida que la misma vida» con certera y quevediana frase. No puedo resistir la tentación de comparar su testamento con un diminuto auto sacramental. Empieza con una larga exposición de la fe, mucho más larga de lo normal en la época, como puede compararse con los testamentos de sus familiares en el tomo de Pérez Pastor; una exposición barroquista, elevada, con sutilezas teológicas («para ser por nosotros y para nosotros sacrificado», dice, «en el ara de la cruz, y sacramentado en el ara del altar»⁹). Sigue con la

⁹ Cristóbal Pérez Pastor, «Testamento de D. Pedro Calderón de la Barca», en *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*. Recogidos y anotados por el presbítero D. _____, Doctor en Ciencias. Publicados a expensas del Excmo. Señor D. Manuel Pérez de Guzmán y Boza, Marqués de Jerez de los Caballeros. Tomo primero. Madrid, Establecimiento

dramática separación del cuerpo y del alma. Sigue con la ornamentación de su entierro, sobria, pero organizada; para luego venir, en un curioso trozo, que recuerda golpes teatrales suyos, al repartimiento de los más variados objetos a sus seres queridos, de forma bien medida. Presencia fundamental, entre esas mandas, es la de sus pinturas —ya sabemos su gran afición por ellas— lo que hace de decorado del pequeño auto. Y no falta la música, al pedirla, sencilla, para la misa que ya no podrá oír.

Volvamos por última vez a Lope que todo lo salvó por el amor y por la poesía, y veamos la diferencia con Calderón que todo lo salvó con violencia, disciplina y lógica. Y recordemos la distinción que de las pasiones hizo Santo Tomás en la *Suma*: las *concupiscibles*, en tres parejas: amor-odio, deseo-aversión, alegría-tristeza; y las *irascibles*: esperanza-desesperanza, temor-audacia, y la cólera, que es impar. Yo diría que, al menos metafóricamente, los autos sacramentales de Lope, y en parte su vida y su obra toda, responden a esas pasiones *concupiscibles*; mientras que las *irascibles* son un reflejo de los autos, y aun de toda la obra y vida de Calderón. Lope, el concupiscible, lo abarcó todo con su naturaleza en la que era monstruo de amor. Calderón, el irascible, lo sujetó todo a su violencia intelectual en la que era sierpe de voluntad.

Así como la comedia estaba hecha antes por Lope y su grupo, el auto sacramental lo tuvo que hacer Calderón. Esos autos encontraron un autor que, incluso como hombre, estaba predispuesto para creerlos en toda su grandeza. Hay una adecuación perfecta entre el significado y el arte de los autos y la más honda personalidad de Don Pedro. Ese hombre soberbio, lógico, irascible hasta consigo mismo, lleno de cavilaciones metafísicas, es algo muy afín a ese HOMBRE con mayúsculas que luego veremos como único protagonista de los autos¹⁰.

2. La teatralización de los materiales

Pensemos primeramente en la materia de los autos. La clasificación usual es la de Valbuena: teológicos, filosóficos, mitológicos, del Antiguo y Nuevo Testamento, circunstanciales, históricos, legendarios, de Nuestra Señora. Esto es útil para dar una clase, para informar en un manual rápidamente de la

Tipográfico de Fortanet, Impresor de la Real Academia de la Historia, 1905, págs. 373-398. La cita en pág. 373.

¹⁰ A continuación, en el original de Juan Manuel Rozas figuran tachadas las siguientes líneas:

Calderón —frente a otros grandes dramaturgos, Lope, Vélez, Tirso— fue sólo dramaturgo. Ni novelista, ni lírico. Parece que su poesía solo vale para ponerla al servicio de la pasión de unos personajes. Y es coetáneo de Gracián, el alegórico y filosófico autor del *Criticón*. Época y personalidad se unieron en los autos: drama, alegoría y filosofía.

extensión de fuentes y temas. Pero tiene muchos problemas. 1) Parker ha señalado que es imposible separar los teológicos de los filosóficos. 2) Autos circunstanciales —es decir los que aluden a momentos del presente— son también históricos, como *Las Órdenes militares*. 3) No se puede, después de Parker, hablar de autos de Nuestra Señora como autos opuestos a los eucarísticos. 4) Desde el punto de vista interno del significado, la mitología es algo semejante a la Biblia. Para Calderón la mitología, siguiendo a los estoicos y a los primeros Padres, era un mensaje mal plagiado a los judíos, como estudia Jorge Páramo. Es ésta, pues, una clasificación muy externa, pensando en los temas en general.

También la clasificación del propio Calderón encierra serios problemas. Los autos *historiales* son todos *alegóricos*. Baltasar no es sólo un rey de la Biblia, y Fernando III un rey de la historia de España, sino que son también símbolos. Baltasar es el hombre que es mortal y que será juzgado: todos los hombres. Lo contrario ya no es tan verdad. Pues los autos alegóricos, tipo *El gran teatro del mundo*, aunque tienen algo de la historia, no son esencialmente históricos. Todos los autos son alegóricos, unos basados en la historia, otros no. Y los basados en la historia se dividen en aquellos que siguen la historia escrita del pasado, la inmensa mayoría; y unos pocos que hacen una historia del presente, los circunstanciales.

Recordemos la clasificación de Torres Naharro, fundamental para todo teatro de la etapa renacentista y Barroca, y claro está, para la comedia loquista. Las obras son hechas a noticia o a fantasía. «A noticia s'entende de cosa nota y vista en realidad de verdad, como son *Soldadesca* y *Tinellaria*; a fantasía, de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea, como son *Serafina*, *Ymeneá*, etc.»¹¹. Para la génesis de la estructura de los autos, como para la génesis de la comedia nueva, tiene importancia esta clasificación. Calderón —y desvirtuó a sabiendas un tanto el sentido de Torres Naharro— escribe a noticia y a fantasía. A noticia escrita y a noticia vista, y a fantasía. Todos los que se apoyan en una tradición escrita, y da igual que sea la Biblia, la historia de España o la mitología, son una misma cosa: poner un texto lineal, una narración, en pie en un escenario. La técnica es la misma. (Adelanto que fácilmente saldrá de aquí un teatro épico, cercano al de nuestros días). Los que se apoyan en lo vivido y visto por los ojos de Calderón —la verdadera noticia de Naharro— son los circunstanciales, los que tienen observación del presente. Por último, aquellos que son en su origen una «idea representable», y para ellos se crea un argumento con

¹¹ Bartolomé de Torres Naharro, «Prohemio», a *Propalladia*, en su *Obra completa*, edición y prólogo de Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1994. La cita en pág. 9.

color de verdad, son los a fantasía. Hay que hacer notar que los *A noticia vista* son un verdadero paso intermedio. El presente se apoya en la historia, en el pasado, en lo que se observa, pero tiene que crearse para ellos un argumento, una fábula. Son pocos y de escaso interés.

Esta clarificación atiende, creo, a la organización y génesis del auto, es interna y no externa. O se parte en escenas una narración lineal, o se crea un argumento para realizar teatralmente una idea. O se busca la idea desde la fábula, o la fábula desde la idea. Aunque esto no sea nunca tan simplista. Pero este punto de vista nos pone en relación con la ecuación de los autos: exponer un concepto por medio de una acción. Argumento y asunto son las dos caras de la alegoría, el argumento la real; el asunto, la ideal. O se va de Baltasar al Juicio del hombre; o se va de la vida humana al teatro del mundo. En el primero, la técnica épica es la inmediata; en el segundo, la llamada aristotélica. Los autos más existenciales, es decir, aquellos en que el tipo se acerca al carácter, son normalmente los primeros. Los casos en que el tipo es puro, y es más esencial el contenido, son los segundos. Las grandes ideas sobre la vida y el mundo del Barroco europeo fueron todas ideas llevadas por Calderón a este tipo de dramas sacramentales: la vida como sueño, como teatro, como laberinto, como mercado, como peregrinación, como juicio, como limpieza de sangre, como tapiz o cuadro, como reino teocéntrico, etc. Y los sentimientos y emociones barrocas por excelencia, fueron puestos bajo el signo de la historia: el espectáculo de la muerte, el demonio, la crucifixión, el amor y el pecado, la fugacidad de la vida, etc. Es lo mismo que en el drama lopista o calderoniano: *Fuenteovejuna*, sigue una historia; *Santiago el Verde*, una noticia *de visu*; *La dama boba* es a fantasía.

Los autos son dramas, como su nombre recuerda, *monoactuales*. A pesar de que fueron creciendo, de Lope a los primeros de Calderón, y de éstos a los de 1681, a pesar de que al final de su vida escribía autos que eran de una longitud superior o igual a dos actos de comedia, el auto siguió con su estructura monoactual. Esto no fue un arcaísmo literario, sino una sencilla consecuencia de su técnica. Por un lado, la procedencia narrativa que mostraba una serie de escenas en progresión lineal, épica y no aristotélica, no tenía por qué partir en tres o en dos la representación. Por otro lado, la técnica escenográfica, era muy semejante a los *cambios a la vista* del teatro actual y no necesitaba nunca bajar el telón. Además, la dialéctica del auto no admitía cortes superiores a los de la escena mayor, y como los personajes no son humanos, en el sentido de caracteres, no tenían que madurar psicológicamente, ni a lo largo de la representación, ni en los entreactos madurativos. Hay una intemporalidad manifiesta en los personajes —no es Baltasar y su historia, son los hombres todos—: una vez que la verdad se

hace luz, ya no hay supervivencia existencial de las pasiones. Se es o no se es. Esto, que en cuanto al contenido se opone radicalmente a las normas de Brecht, es idéntico a ellas en cuanto a la forma.

En otro aspecto se parece al teatro épico de nuestro tiempo esta estructura. En ciertos momentos, los autos nos presentan un verdadero narrador que explica, con distanciamiento didáctico lo que sucede o lo que sucedió, o lo que sucederá, a los espectadores. Esta exposición que es también típica de muchas comedias, suele ir en los autos en las primeras escenas. Los fines son los del teatro épico, distanciar y enseñar. Es también muy actual la técnica del encuentro. Llamo así a la forma con que los dramaturgos modernos han querido representar a toda la sociedad en un lugar, con lo que están haciendo, sin querer, algo muy próximo a los autos sacramentales, tipo *El gran teatro del mundo*. Pensemos en *Aventura en lo gris*, de Buero Vallejo; *Escuadra hacia la muerte*, de Sastre; *Esta noche es la víspera*, de Ruiz de Iriarte. (También la novela ha practicado esta técnica del encuentro, recuerdo *Los premios*, de Cortázar, y otras muchas). Cada vez que el escritor quiere decir algo a los hombres en términos generales, de toda la sociedad, tiene que recurrir a una técnica que entronca con el auto sacramental. Bien semejante es *El rey se muere*, de Ionesco, a *La cena de Baltasar*: La agonía de dos reyes que resulta ser la agonía del hombre.

Todas estas variaciones estructurales hacen posible que la árida materia del auto se haga teatro. A ello se unen los recursos aislados de forma, que son innumerables. Veamos un ejemplo. En el principio de todo teatro están presentes dos elementos, la lírica y el circo. La exposición, a veces difícil, de Calderón está salpicada con mucha frecuencia de estos dos —diríamos descansos— que hacen de los autos teatro puro. Son la lírica (a veces cantada, recuérdense las canciones de Brecht) y el gracioso con sus golpes y efectos teatrales. Analicemos *La hidalga del valle* someramente, como comprobación. En este drama, además de diversas leyendas apócrifas y de bulas pontificias, la fuente principal es el franciscano Juan Duns Escoto, de la segunda mitad del XIII, quien, en su *Opus Oxoniense* y en una *Questio*, defendió la tesis de la Inmaculada. Calderón coincide con él en el orden de los argumentos, como ha estudiado el P. Vaifro; ambos empiezan por negar la tesis por medio de argumentos de autoridades; los rechazan después, y buscan luego argumentos de autoridad, de fe y de razón, coincidiendo incluso en los *pro* y los *contra*. Conocido el problema y la fuente directa, interesa especialmente ver cómo ha procedido el dramaturgo para poder poner en pie tan seca y doctrinal cuestión. Pues bien, esta materia ha sido tan hábilmente teatralizada que es una piedra de toque para ver a Calderón como hombre de teatro. (Pienso en los autores de guiones doctrinales *ad hoc*, en televisión, y el fracaso que representan casi siempre).

Tres factores principales ha utilizado Calderón. La plasticidad, el lirismo y los efectos teatrales de dos personajes, la Culpa y el Placer. En cuanto a la plasticidad, hace recorrer a la Culpa, que trae a la Naturaleza humana cargada de cadenas, los tres estadios de la humanidad, la ley natural, la escrita y la Iey del amor. Son tres puertas de una torre, dos abiertas por las que salen Job y David respectivamente, y una cerrada por la sale la Gracia. Así, con esta escenografía, plásticamente, con las tres puertas, los tres personajes y las cadenas que arrastra la Naturaleza humana, está perfectamente explicada, en un abrir y cerrar de ojos, la historia teológica de la humanidad, que dicha en un aula de teología sería incomprensible para la mayor parte del público.

La lírica la utiliza especialmente en la larga exposición del principio. Tiene que contar cómo el hombre nace con el pecado original, y cómo la Virgen no. Y esta abstrusa argumentación se convierte en una larga tirada de expresivos versos, montados sobre la imagen del villano que no es *hijo de algo* (*hidalgo*) por ese nacimiento, mientras que la Virgen es *Hidalga*, sin ese pecado de origen. Son los versos famosos que comienzan¹²:

Villanos, hijos de Adán,
 los que sois, los que habéis sido
 y habéis de ser para siempre
 en pecado concebidos,
 villanos, hijos de Adán
 (segunda vez os lo digo),
 los que pagáis a mi Imperio
 pechos del primer delito.

Versos que dice la Culpa, y que resuenan lúgubremente expresivos para una humanidad de hoy, propicia al pesimismo, que no puede acabar con la violencia, las guerras, el hambre, para una sociedad que es villana para consigo misma.

El tercer recurso está en la actuación de dos personajes muy interesantes. La Culpa es un ser sombrío que, ante el Placer, exclama:

¡Ay, que ignorarte es fuerza!,

indicando el peso de su culpa, imposible de conciliar con la alegría. Esta respuesta nos da idea de cómo los conceptos representados por Calderón tienen un trasunto de existencia, cómo indican en particular el dolor de cada hombre, aunque apunten a todos los hombres, a todas las culpas. El Placer es un personaje mucho más interesante aún. Es un gracioso lleno de

¹² Calderón de la Barca, *La Hidalga del Valle*, ed. Eugenio Frutos, Madrid, Aguilar (Biblioteca de iniciación hispánica), 1963. La cita en pág. 69.

teatralidad. Dos momentos nos pueden persuadir de ello. Para demostrar la diferencia teológica que hay entre prevenir y socorrer, el Placer hace una secuencia digna del cine cómico mudo. Cava un hoyo en la tierra, y cuando viene el Furor, le deja aparatosamente caer en él, y luego con grandes aspavientos le ayuda y socorre. Mientras que, cuando va a caer la Culpa, le avisa con mucha afectación y elegancia, evitando así que caiga. Piénsese lo que un buen actor puede sacar de esta secuencia. Este personaje recuerda también a los payasos y también al teatro del absurdo en esos tipos mitad lúcidos, mitad ingenuos, que son en él frecuentes, sobre todo cuando aparece, como un niño, queriendo coger en el aire a los ángeles, como un niño sus globos, en secuencia igualmente tan aprovechada por el cine.

3. *El protagonista*

De nuevo tenemos que partir de Parker. Él dejó bien establecido que los personajes que representan estos conceptos no difieren esencialmente de los personajes del drama ordinario. No son ni seres de carne y hueso, ni tampoco seres falsos. Son sencillamente creaciones poéticas y dramáticas, ni humanas ni inhumanas. Son tipos teatrales, es decir, creaciones artísticas con las que se ilustra una particularidad moral. Por tanto, negar que el auto sea teatro por falta de caracteres, es negar que sea teatro el noventa por ciento de la dramaturgia mundial.

En la actualidad, podemos ir más lejos. Hoy se llega a dudar de la posibilidad de crear verdaderos caracteres, y se discute si Shakespeare, o Rojas en su *Celestina*, los crearon. Y por otro lado, el teatro desde el simbolismo hasta Valle Inclán, Claudel, Brecht o Ionesco, ha tenido grandes autores que no sólo no han querido crear caracteres, sino que han evitado cuidadosamente hacerlo. Existe un teatro simbólico, un teatro tipológico, un teatro épico, un teatro del absurdo que no ha querido saber nada de los caracteres.

El personaje central de los autos sacramentales de Calderón es el hombre. No llegan a una decena, entre setenta y tantos, los autos que no tienen en su reparto al Hombre o a la Naturaleza Humana. El hombre, no el alma, pues Calderón rehuye los temas específicamente místicos. Sólo unos pocos (*El Divino Jasón*, *Psiquis*, *La Divina Filotea*) tienen como personaje el alma, separada del cuerpo. Y sólo un auto plantea, como indudable reminiscencia medieval, las disputas entre el cuerpo y el alma, *El pleito matrimonial*. No solamente no lleva el alma la voz predominante, en separación del cuerpo en místico anhelo, sino que los Hombres en Calderón se plantean muy cerebralmente las cuestiones. Hay dos problemas especialmente marcados en el teatro sacramental en relación con el hombre: el empleo de la lógica; y el sentido, más que sentimiento, del deber. No hay demasiados abandonos afec-

tivos, no hay mística, sino una tremenda tensión de la inteligencia humana, que quiere racionalizar la fe, y que se manifiesta dramáticamente en una tensión espiritual, y aún física, con el mundo, en una disociación entre los apetitos y el entendimiento lógico, y en una dialéctica que trata de resolver esta tensión y esa disociación.

El Hombre, este protagonista de los autos, está rodeado de enemigos que le apartan de su deber, del negocio ignaciano. Son éstos en resumen; el mundo, el demonio, la carne y, paradójicamente, la muerte física.

El enfrentamiento con el mundo tal vez sea el menos actual, pues planea algunos prejuicios históricos ya desaparecidos, y tiene un enfoque especialmente dogmático, mientras que los problemas del demonio, la carne y la muerte son más bien existenciales, y desde luego se prestan a un enfoque moral.

Y es que la lucha con el mundo no es sólo moral, sino también física. En el mundo está la herejía que tiene por igual una proyección espiritual y una proyección temporal. Creo que la gran angustia del Barroco español es un presentimiento de la crisis de la conciencia europea. Lucha temporal, hasta hacerse incluso razón de estado. En toda Europa —Francia, Inglaterra, Alemania, España— religión y política se han mezclado en esa apoca de ideales monárquicos teocéntricos. En esa época en que Lope podía llamar al Rey, Vice-Dios. Una terrible lucha que expresan los autos, en los cuales el simbolismo no oculta la agonía temporal y real de los hombres: los ejércitos, los fondos para mantenerlos, esa guerra de los treinta años que luego verá Europa en *Madre Coraje*, las sublevaciones, los herejes de las tierras ocupadas, los paganos de América, los autos de fe. El terrible «deber» de ser duro, hasta tener que matar.

El demonio, unido con frecuencia a otro personaje, la Culpa, no es sólo un elemento existencial en los autos con respecto al hombre, sino que lo es también en sí mismo, porque es un ángel caído, y los autos lo representan de la única forma posible, antropomórfica, a imagen y semejanza del hombre. El demonio va siempre acompañado de una tremenda lucha con el hombre, y de una tremenda lucha interior, porque el hombre sólo puede imaginar el mal con nostalgia del bien, y al demonio con nostalgia del ángel. Calderón presenta muchas veces al demonio como un galán enamorado de la humanidad, en rivalidad con Dios. De la poca importancia que el diablo tiene en Santo Tomás, los poetas cristianos, como ha estudiado Parker, no hicieron caso, y agigantaron la importancia del demonio de una manera literaria, porque lo vieron como ellos mismos, como un ángel que, siendo bueno, cayó en el pecado. De modo que a la presencia del hombre y de la naturaleza humana hay que añadir otro personaje, trasunto del hombre también, el demonio, que es como otro hombre luchando contra el mismo hombre.

La lucha con la muerte no es menos violenta. Por un lado, la muerte es el paso hacia Dios, pero por otro es la pérdida de esos cinco sentidos corporales, tan queridos por los barrocos, que los llevaron a la literatura y a la pintura tantas veces. El hombre barroco mira a la muerte como el momento de su negocio fundamental, la salvación o la condenación, pero la mira con un terror existencial, con el miedo de un cuadro de Valdés Leal. Viene bien recordar a Alberti en *A la Pintura* en el poema dedicado a este pintor

Silencio. ¿Quién sonrío?
 Un temblor que se apaga.
 Un humo que enmudece.
 Ni más ni menos. Nada.
 Ni más ni menos, nada.
 Viento de la amargura.
 ¿Vais a llorar? ¿Grandeza
 de agonía enterrada!
 Rodando una cabeza,
 otra cabeza, nada.
 Ni más ni menos. Nada.

Siempre que leo *La cena de Baltasar* pienso en estos versos. El hombre de Trento, ni puede lanzar contra la muerte las ingenuas diatribas medievales, ni puede verla con un estoicismo antiguo o moderno. La ve en un movimiento de vaivén; es una atracción y es un horror al mismo tiempo. En cierto modo, la muerte es también el mismo hombre. La única enfermedad, pensaba Quevedo —y también Calderón, como hemos visto en su testamento—, es la misma vida, y la muerte vive con nosotros desde el mismo día de nuestro nacimiento. Es algo que se va haciendo en nosotros hasta que aparece con forma de muerte en el último día.

No hace falta insistir en cómo la carne, el cuarto enemigo, es el propio hombre, también. Así que los personajes todos de los autos son una multidisección del Hombre. Ese microcosmos se analiza en los autos con la precisión de una clase de anatomía. Esto da al teatro sacramental otras dos notas fundamentales: es, con todo rigor, el estudio de una prisión, la trampa de ser hombre; y es teatro dentro del teatro, por definición. Veámoslo.

El teatro, como es bien conocido, se diferencia de la novela en que el tiempo y el espacio que ésta suele recorrer en evidente progreso, se hacen en el drama como estáticos. Una vida humana vive una estructura de personaje de novela, día a día, hasta que llega el momento en que algo le duele tanto que se detiene en su tiempo y en su espacio, para resolverlo, pues no puede dar un paso más en la monotonía de sus días, hasta que lo resuelve. Es como si sobre el camino de la vida hubiese caído una red, una trampa, que debe de abrir. A veces, se abre felizmente, como en las comedias de

enredo; a veces no se abre sino trágicamente con la muerte de alguien. El auto sacramental nos muestra la trampa metafísica que es ser hombre. El hombre de los autos se debate en una lucha con sus enemigos que no acabará sino con la tragedia de su muerte, que le libera de ellos. Quiero destacar esto, porque si el drama es el estudio de cómo unos hombres, con la dialéctica de la palabra, de los afectos, o las navajas, intentan abrir una jaula, una trampa, el auto lo es esencialmente.

En segundo lugar, es teatro dentro del teatro. Esa forma teatral por excelencia, que tanto gustó a Shakespeare, a Cervantes, a Lope, a Calderón, a Molière, es la inherente al auto sacramental. En un primer drama tenemos al hombre, pero como luego éste se disocia materialmente en otros personajes, como sus sentidos, sus vicios y virtudes, vemos un segundo drama dentro del primero. En un primer plano, vemos al hombre en lucha con sus enemigos, y luego, en un segundo plano, vemos otro drama interno al primero, los protagonistas internos del hombre en dura lucha interior. Esta lucha es en el auto algo palpable y físico, pues desde el hombre salen esos personajes para cobrar figura de nuevos hombres. Recordemos *Los encantos de la culpa*. En este excelente auto, el Hombre, en alegoría de Ulises, el viajero, es el protagonista, y va acompañado de otros personajes, que son: su Entendimiento, el Gusto, el Tacto, el Olfato, la Vista y el Oído, de modo que el drama del Hombre tiene una doble perspectiva en dos planos. Primero, él mismo —podríamos decir entero—, y segundo sus facultades y sentidos disociados de él, y analizados por separado. Así, el microcosmos que es hombre se aumenta a escala hasta ser un gigante traslúcido, dentro del cual aparecen sus facultades y sentidos en un segundo dramita, que se empotra y se suma al primero y lo subraya. De esta manera, con una perspectiva de profundidad en dos planos, parecida al teatro dentro del teatro. Al comenzar el auto «suena un clarín y descúbrese una nave y en ella» va el Hombre con el Entendimiento y los sentidos. Se desata la tempestad de la vida, y cada personaje, ve, oye, huele, palpa, gusta y entiende el peligro que amenaza al hombre, quien a su vez, síntesis de todos los personajes citados, vive por entero su drama. El hombre es una unidad existencial, pero disociada, por la habilidad de Calderón, en otras seis existencias menores.

4. La lengua

Quedó bien sentado por la crítica, desde hace años, que el lenguaje de Calderón procede del gongorismo. Claro está que no un gongorismo polémico como el de 1613, sino un gongorismo ya decantado por el uso de dos generaciones de poetas y prosistas, y neutralizado por las tendencias conceptistas y por el prosaísmo que acabará invadiendo —pensemos en Rebollo— la lírica y la literatura toda. Creo haber demostrado algo de esto en mi estudio

sobre Bances Candamo¹³. Los hombres del siglo XVII fueron muy conscientes de los dos impulsos de nuestra literatura barroca. El portugués Francisco Manuel de Melo tiene en su *Hospital das letras*, tan interesante para la crítica literaria, una clasificación de estilos que es una síntesis del problema. Dice que hay poetas que son «todo conceptos, sin adorno», y se da cuenta que ésa es la veta cancioneril que llega hasta el siglo XVII; y otros que son «todo adornos, sin conceptos», aludiendo a los más amigos del gongorismo, que ve como novedad y, en cierto sentido, como algo extranjerizante, italianizante. Estas tendencias se neutralizan tras la muerte de Góngora. Y Calderón puede usar el gongorismo, el conceptismo y el prosaísmo con gran eficacia dramática, según el interés que le guíe en cada momento. En realidad, creo que el prosaísmo tiene cierto origen en algunas expresiones de Góngora, como, por ejemplo, en el paréntesis explicativo de las *Soledades*:

—si tradición apócrifa no miente—

que más parece sacado de la explicación de un profesor en clase de historia, que de un poeta tan brillante. Este prosaísmo, y en este mismo sentido de apostilla didáctica, tiene en los autos mucha importancia. Frases como: *que en lengua hebrea quiere decir, o como el texto nos indica*, o, la leída antes en *La hidalga del Valle, segunda vez os lo digo*, dan al estilo de los autos un aire de demostración escolar, de aclaración de profesor, de evidente racionalismo y didactismo.

Otra forma de racionalismo es el uso de los conceptos, según una larga tradición que viene desde el siglo XV y que en el XVII toma carta de naturaleza, y muy especialmente en algunos poetas de obra religiosa. Conceptismo en la imagen, sin duda de origen universitario muchas veces; y conceptismo en la métrica, presidido por la décima, vehículo fundamental del silogismo, al cerrarse en sí misma la pareja de quintillas, aptas para el diálogo abierto, apoyándose en su duración, media entre la veloz redondilla y el sereno soneto. Conceptismo racional en el léxico, sobre todo en el uso de lo que me gusta llamar *etimologías dramáticas*. Calderón usa de ellas al explicar con etimologías (que no merece la pena discutir ahora) los nombres propios, pasando del concepto lingüístico al teatral, pues, según esa etimología, se comporta el personaje que así se llama. Como la mitología era una Biblia falseada, según las interpretaciones de algunos Santos Padres, y escritores antiguos y medievales, como Prudencio, Calderón usa la etimología de los personajes mitológicos, dando una explicación *sui generis* para expresar toda una dialéctica teatral. Daré un solo ejemplo. Para él, Fedra se opone

¹³ Juan Manuel Rozas, «La licitud del teatro y otras cuestiones literarias en Bances Candamo, escritor límite», en *Segismundo*, I (1965), págs. 247-273.

a Ariadna. Porque Fedra, etimológicamente, es la claridad, la verdad; mientras que Ariadna es la dominadora del león, la dueña del león, que es la mentira. El Juego dramático está en presentarnos a la mentira de Ariadna como posible devoradora de la verdad.

La imagen gongorina tiene una serie de usos muy variados. El primero es didáctico en el sentido general de que la poesía, en especial la imagen gongorina, es una forma sensible de conocimiento. En segundo lugar, nos muestra el poder del significante al servicio del significado. Es muy conocido el uso de versos agudos con voces muy sonoras para expresar lúgubres ideas de un personaje, como el demonio o la muerte. En tercer lugar, el gongorismo le proporciona orden en medio de la confusión, ajuste sintáctico, a la vez caótico y a la vez exacto, como un mecanismo de relojería. Un ser grandioso puede ser expresado de esta forma, tan gongorinamente exagerada y ajustada a la vez:

que era un monte *organizado*
de miembros y de medulas.

La lengua, pues, tiene un doble sentido teatral. Es, por un lado, un elemento racionalista; y, por otro, un elemento irracional. Por los dos caminos se hace un elemento didáctico, y se pone al servicio de la enseñanza teatral.

5. *La representación y el público*

Los autos son a la vez teatro popular y teatro artístico. Veamos primero lo popular. Si cerramos los ojos un momento y tratamos de evocar la andadura completa de un auto en el Madrid de los Austrias, estaremos, aunque no se trate de *El gran teatro del mundo*, ante un caso de teatro dentro del teatro. Porque el público y la fiesta del Corpus son el primer escenario activo, y dentro de él, el auto sacramental se representa en un segundo plano o escenario. Por otra parte, como se representaba en escenarios múltiples, en los carros, se perdía —tal como se intenta hacer ahora en los teatros experimentales— la sensación de separación total entre escenario y público con el corte tajante que significa el telón, las candilejas, y la simetría del proscenio. Por otra parte, al cambiarse los actores de unos carros a otros, nos encontramos con la técnica actual de los cambios en escena, como en *El zapato de raso* de Claudel.

El espectáculo comienza por la mañana con la procesión. O mejor, y no es detalle para olvidar, empezaba, al modo de las fallas valencianas, mucho antes, con la preparación remota de las fiestas futuras. (No se olvide lo que las fallas tienen de teatro, hasta de teatro satírico-popular de protesta). Como empiezan mucho antes de Semana Santa la preparación de las hermandades, ejecutoras de un inanimado teatro religioso-popular. Desde meses antes

del Corpus, una comisión del Ayuntamiento, presidida por el Concejal más antiguo, se reunía y organizaba la fiesta¹⁴.

Todavía, un obispo ilustrado, con mala fe para los autos y sin sentido de lo popular, en pleno siglo XVIII, describía así este popularismo en documento publicado por mi querido amigo, fallecido en plena juventud, Ramón Esquer¹⁵:

Va la Ciudad a la misma Casa de Comedias (¡Es cosa indigna!), salen de ella con este orden: Gigantes, tarasca, diablillos, comediantes y comediantas, y en pos destas la Ciudad, y con este orden, o desorden, pasean la estación, por donde ha de ir después la procesión: entran por una puerta principal de la Catedral, y por una del Coro se introducen en él, y dan buelta al Facistol, salen por otra, suben al Crucero y vienen a salir por una puerta junto a la Sacristía: donde reciben silleteros en sillas a las comediantas, las llevan a la Plaza (sitio principal de la estación), suben por escala a un tablado para cantar, cuando el Señor pasa alguna letra. Ésta es toda la solemnidad que esta gente da a esta fiesta. Qué obsequio es éste para Cristo Sacramentado, véalo Vuestra Majestad.

Sin embargo¹⁶, el arte más refinado del Barroco es inherente a los autos. Los decorados eran muy importantes. Llegó a haber hasta cuatro carros, en cada uno de los cuales se hacía un decorado. Los actores pasaban de uno

¹⁴ A continuación, en el original de Juan Manuel Rozas figuran tachadas las siguientes líneas:

Se encargaban a uno o varios dramaturgos los autos, se señalaban las dos Compañías, y desde mucho antes del día grande no se dejaba salir a los cómicos de la ciudad. Algunos —tenemos abundantes documentos sobre esta organización, en Pérez Pastor, y en Shergold y Varey— hasta fueron encarcelados por intentar escapar. El día del Corpus, matemáticamente, autor, actores, tramoyistas, todos, habían cumplido con su cometido.

Por la mañana la procesión recorría las principales calles de la población con gran pompa y teatralidad.

¹⁵ Ramón Esquer Torres, «Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765», en *Segismundo*, 1, 2 (1965), págs. 187-226. La cita en pág. 200.

¹⁶ Antes de este párrafo, y tras la cita del documento transcrito por Esquer, figuran en el original de Rozas las siguientes líneas:

Presidían las autoridades, y en Madrid, el propio Rey. A la suntuosidad de las ropas tales, a la solemnidad que daban las autoridades, se unían las alegorías tradicionales y populares, los gigantes, los diablillos y la tarasca. Ningún español necesita imaginarse lo que serían los gigantes, porque puede ver su rostro en las fiestas de casi todas las ciudades: gigantes y cabezudos de Zaragoza; y en relación directa con el Corpus, los *seis* de Sevilla. Lo que sabemos peor es su significado.

Todo este espectáculo popular está dentro del contexto del auto sacramental, como lo está la asistencia de todo el pueblo. Se representaba para el rey, luego para los Consejos, y luego en la Plaza pública. Esta serie de funciones llegó a ser tan penosa que el Rey decidió que todos los Consejos juntos asistiesen a una sola sesión.

a otro, según fuese la escena. Si pensamos en la pobreza del montaje de las comedias del Lope joven, nos daremos cuenta de la importancia que la decoración tuvo en los autos. Igual podemos decir de la música, cada vez más abundante en el drama alegórico. Así que, si por un lado hemos de considerar el auto como un espectáculo popular y callejero, de teatro dentro del teatro, donde toda una nación representa en honor de la Eucaristía, y reafirma sus dogmas, por otro hemos de ver en ellos el final del drama barroco, ya dentro de un barroquismo de formas, exquisitamente unidas en ellos todas las artes, como en el *ballet de cour* francés; la literatura, la música, la pintura, la escultura y arquitectura, e incluso el ballet y la ópera. Un espectáculo de integración de todas las artes, tal como luego lo soñó la fantasía creadora de Wagner.

Pero mi interés se centra en el público y su espíritu. Tiene una nota desconcertante para el público de matrimonios divertidos que llena los teatros hieráticos de los siglos XIX y XX. Está dispuesto a concelebrar el espectáculo en un doble sentido: como divertida enseñanza y como evocación del Jueves Santo, y de hecho para dar fe de unas convicciones religiosas, ideológicas, e incluso políticas. Estamos en los tiempos compactos anteriores a la crisis de la conciencia europea, en los tiempos de los tres teatros nacionales —Inglaterra, Francia, España—, anteriores a la norma general del neoclasicismo. Ese público cumple las condiciones del teatro en sus orígenes; en su primer origen, en Grecia; en su segundo origen, en el drama litúrgico medieval. Hoy día, tanto desde un frente cristiano como de un frente marxista, se vuelve a esos escenarios y se intenta volver a esos públicos. Teatros veraniegos al aire libre, teatros populares, teatros universitarios, teatros ambulantes; todo por salir del estancamiento teatral del drama realista decimonónico.

Algunas conclusiones

Me parece haber destacado una serie de rasgos en los autos sacramentales por los cuales, no sólo podemos decir que son auténticos dramas, sin distingos de ninguna clase, sino aún más, que presentan una teatralidad muy acusada, y que se acercan, en varios aspectos, a ideales teatrales que la crítica y los autores han buscado en nuestro siglo XX.

Por su representación y sociología están muy cerca de los orígenes del teatro, pues son una conmemoración y una enseñanza en conexión con las creencias fundamentales de un pueblo, como es el teatro griego en sus orígenes. No es un teatro hecho diversión artificiosa, sino que se apoya, podríamos decir, en el vivir y celebrar del público que asiste. Es también una doble llamada; por un lado al arte por el arte, en su suma de elementos artísticos —poesía, pintura, escultura, arquitectura, música y danza— y, a la

vez, es un teatro sobre el hombre, didáctico, distanciador, y popular que no establece barreras sociales e intelectuales entre los espectadores. Es popular y social, aunque consolidador, compacto; y no revolucionario, sino tradicional, como es lógico de un teatro anterior a la crisis de la conciencia europea y a las distinciones teóricas de clases sociales.

En cuanto a su forma y estructura, nos encontramos con un teatro a la vez épico y simbólico, con multitud de semejanzas con los hallazgos de dramaturgos como Claudel, Valle Inclán, Brecht, Ionesco. Siendo su nota más llamativa el ser un teatro de contenido tradicional y sin embargo que va de la mano con conceptos de teatros revolucionarios de nuestros días, con respecto a la forma, trucos escénicos, montaje, y con respecto a la posición del público. Si miramos a las famosas distinciones de Bertolt Brecht —por indicar una posición extrema, con respecto al teatro del Siglo de Oro, y no soy el primero en comparar estos teatros, pues lo han hecho antes Bataillon, María Rosa Lida y Jones¹⁷— entre el llamado por él *teatro aristotélico* y el *teatro épico*, nos hallamos en los autos con un drama que «describe la naturaleza humana que cree universal e inmutable», como el aristotélico, pero nos encontramos también con un drama «que a través de la multiplicidad de los tiempos y de los lugares el poeta nos cuenta una historia en sus múltiples episodios, con sus cien personajes y la presencia de todo el universo». Y por fin, con un espectáculo en el que «Se tratará de divertir al espectador, pero no de enajenarlo en su diversión. Sentirá tanto placer comprendiendo como en ser conmovido y transportado fuera de sí mismo».

La falta de conocimientos filosóficos y teológicos que tenemos los profesores de literatura; la disociación entre el teatro vivo y las humanidades; y el dogmatismo cerrado de algunos críticos, desde su cristianismo o desde su anticristianismo, son las tres causas del escaso estudio de los autos en las universidades. Naturalmente, que según la religión o ideología que practique cada uno se podrá estar de acuerdo o no con la solución doctrinal de los autos, pero hallará siempre en ellos un teatro puro, lleno de riquezas propiamente dramáticas, y, al estudiarlos, se pondrá en contacto con el misterio de ser hombre, que es nuestro problema radical. Porque, como decía don Miguel de Unamuno, «no concibo a un hombre culto sin esta preocupación»¹⁸.

¹⁷ C.A. Jones, «Brecht y el drama del Siglo de Oro en España», en *Segismundo*, III (1967), págs. 39-54.

¹⁸ Concluye Rozas el trabajo con una frase, «Nada más y muchas gracias», propia de la conferencia que en origen fue.