Los autos de Calderón a la luz de la teoría de lo verosímil maravilloso

El propósito de estas páginas es bosquejar un amplio análisis del tema, la dicción poética y la técnica dramática de los autos sacramentales de Calderón, a la luz de la teoría de lo verosímil maravilloso en poesía desarrollada desde Aristóteles y el Renacimiento italiano hasta el siglo diecisiete español. Creemos que el esbozo que aquí se ofrece puede ser útil para el estudio del auto calderoniano. Nuestro análisis ha sido concebido como una extensión de la investigación pasada y presente sobre el auto de Calderón, en especial de la obra de Alexander A. Parker, máxima autoridad en la materia. El intento responde a la convicción de que la elucidación de los autos calderonianos es tarea para ser satisfecha por la contribución colectiva de diferentes estudiosos y críticos literarios, si el extraordinario alcance y profundidad de su ideología y valor artísticos han de ser justamente apreciados.

Parker ha disipado una serie de prejuicios tradicionales, tanto ideológicos como críticos, que impedían la apreciación adecuada de los autos desde el neoclasicismo del dieciocho hasta bien entrado el siglo veinte, y nos ha proveído, además, de una explicación disciplinada y brillante de la técnica dramática. Su *The Allegorical Drama of Calderón*[1] representa, sin duda, el marco de referencia necesario y todavía inigualado para cualquier investigación futura del asunto. Su alcance y significación intelectual, sin embargo, están limitados por falta de atención a la teoría de la verosimilitud poética, temática y formal disponibles en el tiempo de Calderón, lo que da como resultado una visión más bien parroquial del drama calderoniano[2], en lugar de la visión de un teatro que refleja «la totalidad del mundo cristiano con sus grados jerárquicos de clases y esferas..., tan ilimi-

[1] En adelante me refiero a la ed. de 1943 (Oxford y Londres, Dolphin).

[2] EDWIN HONIG, *Calderón and the Seizures of Honor* (Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1972), p. 194.

tado como el tejido de una tapicería sin comienzo ni fin»[3]. Mi análisis intenta verificar, en la medida de lo posible, la afirmación de Curtius completando la obra de Parker a la luz de las posibilidades que la mencionada teoría de la verosimilitud ofrece.

El punto de vista de Parker admite mejoramiento en relación a la verosimilitud temática y formal de los autos de Calderón. En general, descuida valiosos rasgos de los autos relativos al uso que Calderón hace de sus poderes de observación e imaginación acerca del tema y su presentación poética. Tales rasgos son categorías bíblicas, patrísticas, teológicas y míticas aplicables a la Eucaristía, y categorías psicomíticas aplicables a hombres y espíritus (ángeles y demonios), así como recursos retóricos y estilísticos. El origen de estas omisiones se encuentra, en primer término, en que Parker hace depender la imaginación calderoniana de una formulación estrictamente didáctica de la doctrina dogmática y moral católica, en detrimento del dramatismo que tal doctrina presenta en la Escritura, la tradición católica y, sobre todo, en los Padres de la Iglesia, que Calderón selecciona y enfatiza con miras al efecto escénico; segundo, en que aplica a los personajes un significado exclusivamente moral; y, finalmente, en su desatención del «ingenio» («acutezza», «agudeza», «conceptismo» y «culteranismo» de Pellegrini, Gracián, Marino, Góngora) como elementos estructurales y poéticos de los autos.

La visión que Parker tiene de la verosimilitud temática precisa la mejora en dos respectos: uno, en cuanto al criterio intelectual para el uso de la imaginación dramática, y otro, por lo que hace a la jerarquía y conexiones culturales del tema de los autos. En ambos necesita la ayuda de la historia literaria. Por lo que atañe al primero, Parker sostiene que «la única disciplina a que deben sujetarse los autos» es la restricción de la imaginación dentro de los límites de la «verdad y consistencia metafísica» de los conceptos de que los autos tratan, pues la Eucaristía, «el 'symbolum unitatis' junta en su unidad intemporal la totalidad de la historia y el destino espiritual del hombre».[4] Es la respuesta de Parker a la demanda neoclásica de verosimilitud de experiencia e historia de los autos. Esta réplica, sin embargo, tiene validez bajo el supuesto de legitimidad de lo teológico (y alegórico) en la poesía, que es justamente lo que el neoclasicista rechaza. Así, pues, la explicación del uso de la imaginación propuesta por Parker presupone la solución suministrada por la teoría de lo verosímil maravilloso en poesía cristiana, que se propone explicar tal legitimidad y que Parker no

[3] ERNST R. CURTIUS, *Kritische Essays zur europäischen Literatur* (Bern und München, 1963), p. 150.

[4] *The Allegorical...*, p. 76.

tiene en cuenta. La explicación es como sigue: el funcionamiento de la imaginación dentro de los límites del concepto de Eucaristía y de otros con él relacionados es artísticamente viable bajo el supuesto de compatibilidad entre lo verosímil basado en el poder sobrenatural que posibilita la verdad de esos conceptos y lo maravilloso (milagroso, prodigioso) de la misma verdad contemplados desde el punto de vista de la naturaleza.

Aristóteles prepara el camino: su demanda de lo maravilloso en poesía[5] hizo sitio a los mismos aspectos de la poesía (lo teológico y lo alegórico) que su doctrina sobre la verosimilitud, probabilidad y necesidad parecía haber excluído del ámbito poético. Entre los importantes teóricos literarios del renacimiento italiano que se ocuparon del asunto, merece mención especial Minturno, seguido muy de cerca en España por las *Tablas poéticas* (1617) de Cascales, y sobre todo, Torcuato Tasso, el cual explica la unión de lo verosímil y de lo maravilloso en poesía cristiana atendiendo al modelo de la poesía pagana, trayendo para ello a primer plano la visión del mundo característicamente dramática de los Padres de la Iglesia y de la tradición religiosa popular (Dios, ángeles, demonios, santos, magos, agentes de milagros y prodigios, como la Eucaristía, «prodigio de los prodigios») recibida y acentuada en los autos de Calderón: lo verosímil y lo maravilloso son necesarios en la poesía cristiana, «si bien unirlos lleva consigo el arte de un excelente poeta», dice Tasso[6]. «Las acciones que exceden con mucho el poder humano debe atribuirlas el poeta a Dios, a sus ángeles, a los demonios , o a quienes ha sido dado poder por Dios o por los demonios, por ejemplo, los santos, hechiceros y hadas. Si tales acciones se consideran en sí mismas, no dejarán de parecer maravillosas... Pero consideradas desde el punto de vista del poder y eficacia de su agente, parecerán verosímiles», ya que los hombres nutridos por la fe y doctrina cristiana estimarán posible lo que creen. «Por modo semejante, tampoco los antiguos, que vivieron en los errores de su falsa religión, debieron estimar imposibles los milagros contados de sus dioses no sólo por los poetas, sino también en las historias», y hay que tener presente al respecto que «el poeta se contenta con la opinión de las masas, la cual sigue y debe seguir, aun cuando esa opinión se aparte con frecuencia de la rigurosa verdad de los hechos» (de acuerdo con la *Poética* 1461 b, de Aristóteles)[7].

En relación a la jerarquía y conexiones culturales de los temas de los autos es también considerable la mejora que la visión cristiana (predominantemente patrística) y pagana unificadas aportan al trabajo de Parker.

[5] ARISTÓTELES , *Poética* 1460a y 1461b.
[6] *Discorsi del poema eroico*, ed. L. Poma (Bari, Laterza, 1964), lib. sec., p. 96.
[7] TORCUATO TASSO, pp. 96-97.

Este establece con toda razón que los temas de los autos derivan de la Escritura, los Padres «y la teología dogmática y moral católica sistematizada por los escolásticos.[8]» Sin embargo, es manifiesta su inclinación a subordinar la Escritura y los Padres al didactismo del sistema escolástico estricto, y por lo mismo a pasar por alto su carácter dramático y sus conexiones con una amplia tradición cultural que desborda la teología católica estricta. Así en afirmaciones como las siguientes: «...la imaginería del verso de *La vida es sueño*, del comienzo al fin, toma su vida y significación únicamente de la teología» y «todas las ideas teológicas de *La vida es sueño* derivan de San Agustín[9]». De esta forma los autos quedan desplazados, en cierta medida, de la continuidad de la historia del teatro, comenzando con aquel fenómeno primario de la humanidad, que crece de la ceremonia ritual y tiene un trasfondo en la magia y en la religión no cristiana.

Semejante sumisión de las fuentes dramáticas de los autos a una teoría estricta tiene lugar, sobre todo, con la afirmación de que el marco de referencia general de las ideas de Calderón es agustiniano y franciscano, al paso que «los detalles son invariablemente satisfechos con una terminología y técnica puramente tomistas[10]», pero mientras que en San Agustín «las ideas se encuentran expuestas en forma de tratados, comentarios y sermones, en Calderón están tejidas en una ordenada contextura de imaginería poética y dotadas de vida dramática en la escena».[11] Parker no se apercibe de las características poéticas de la obra agustiniana, en contraposición con el sobrio didactismo escolástico, ni de su influjo en las imágenes poéticas y en la vida dramática de los autos, no simplemente como teología, sino también como teología dramática. Otra omisión de Parker es igualmente la importantísima presencia en los autos de un gran número de Padres (Orígenes, Tertuliano, Clemente de Alejandría y Atanasio, entre otros) famosos por el alegorismo y dramatismo de sus obras, y el hecho de que el escolasticismo de Calderón en importantes aspectos relativos a los espíritus no es tomista.

A modo de ilustración de la comprensión de las fuentes temáticas de los autos por Parker, éste considera «repelente», vaga y contraria «a la precisión y disciplina intelectual» que gobierna los autos la concepción romántica alemana de los mismos como «reconciliación [poética] de lo eterno con lo terrestre[12]». Sin embargo, la visión romántica, en su vaguedad, evoca de forma muy apropiada al dramatismo bíblico, tan frecuentemente

[8] *The Allegorical...*, p. 68.
[9] *The Allegorical...*, p. 226.
[10] *The Allegorical...*, pp. 69-70.
[11] *The Allegorical...*, pp. 226
[12] *The allegorical...*, pp. 28-31.

resaltado por los Padres, de la «reconciliación del universo con Dios por la muerte de Cristo en la cruz[13]» que es el asunto de la Eucaristía como sacrificio. El texto de San Pablo es dramatizado, por ejemplo, en el auto *La vida es sueño*, que culmina en el simbolismo del sacrificio eucarístico (el Peregrino, Sabiduría o Cristo abrazando la cruz), la derrota del demonio y los cuatro elementos prestando obediencia a Dios como consecuencia de la redención del hombre.

Tal dramatización, siguiendo las líneas de la teología de San Pablo, incorpora categorías míticas intelectuales e imaginativas: cada vez que tiene lugar el sacrificio de Cristo (en la misa), el universo entero retorna a la armonía primordial en la restauración del «illud tempus», que unifica hombres, espíritus y elementos de todos los tiempos en el escenario ejemplar, el Calvario, el altar. El drama alegórico de Calderón representa, pues, el dogma de la Eucaristía asumiendo en su intención no simplemente la teología dogmática, sino también la teología dramática de San Pablo y los Padres en su relación con el pensamiento mítico.

El hombre, por su parte, exhibe rasgos del titán cuando desafía el castigo divino:

> Ya, ya sé quién soy, y aunque
> la Tierra fuese mi Madre,
> competir puedo a mi Padre,
> pues sé sus ciencias y sé
> que inmortal Príncipe soy
> del orbe...[14]

Cual Cronos, el hombre es hijo de la Tierra y del Cielo. Como él —el más poderoso y hábil de los titanes— conoce los caminos de su padre y está dispuesto a disputarle el reino para convertirse en dios [15]. La rebelión del hombre, que se relaciona con héroes y semidioses, encuentra su más alta expresión en el demonio, «adversario» de Dios y personaje principal en muchos autos. Aquí Calderón se beneficia principalmente de la ya muy dramatizada caracterización que ese personaje recibe de los Padres, y se relaciona con un amplio panorama de cultura literaria, como *Gilgamesch, La Jerusalén liberada, Paraíso perdido, Eneida, Fausto* y la mayor parte del folklore de asunto diabólico y hermético. En manos de Parker, sin embargo, hombre y demonio pierden gran parte de la significación dramática que tienen en los autos, su carácter maniqueo, pues su

[13] San Pablo, *Colosenses* 1, 19-20.

[14] *La vida es sueño*, en *Calderón O. C.*, ed. A. VALBUENA PRAT (Madrid, Aguilar, 1967) III, p. 1401b.

[15] Hesíodo, *Teogonía* 168-184.

rebeldía es vista como pura negación. En teología esta opinión concuerda con la adhesión de Parker a la perspectiva católica más estrecha sobre el mal, y en estética, con la visión moralista de los personajes teatrales como «creaciones de las que se ha excluído todo rasgo que no ilustre una idea moral particular», y también concuerda con la opinión de que el hombre, o la Naturaleza Humana de los autos «no son otra cosa que extensiones de este principio»[16]. Mi objeción a este punto de vista es que la moralidad es esencial para la verosimilitud literaria del hombre y del demonio, pero no (para evitar la disolución de la estética en ética) su justificación dramática principal, especialmente en la medida en que sus acciones pertenecen al dominio de titanes y héroes primigenios.

Con el fin de presentar los autos en el contexto cultural pleno de la poesía cristiana, lo que yo propongo es un cambio en el enfoque de sus fuentes, que deben ser estudiadas primariamente desde el punto de vista de la teología dramática de los Padres como intérpretes de la Escritura y de la cultura pagana y como fuentes de la teología dogmática y moral; y secundariamente, desde el punto de vista de la Escritura misma, tradición religiosa, mitología y sistema escolástico, éste último en calidad de línea didáctica del pensamiento teológico. Esta afirmación sobre la jerarquía de las fuentes temáticas exige una diligente investigación de los autos a la luz de la literatura patrística (empresa todavía no llevada a cabo) considerada en dos respectos: una, como horizonte de conexiones dramáticas entre doctrina cristiana y cultura pagana, y otra, considerada como transformación de la imagen, la metáfora y la alegoría bíblica en fuentes poéticas (dramáticas), especialmente en alegoría, para ser usadas y, a su vez, modificadas o ampliadas por la imaginación calderoniana en la organización de personajes y argumento.

El núcleo de mi proyecto lo constituye la discusión de la verosimilitud temática en relación al criterio intelectual para el uso de la imaginación y la jerarquía y conexiones culturales del tema.

Tras la verosimilitud temática mi análisis aborda la dicción poética. Versa sobre la influencia de lo maravilloso formal de teóricos como Pellegrini y Gracián, y de poetas como Marino y Góngora (que implica una concepción de la expresión literaria dependiente de la estructura de pensamiento en la formación de la imagen, la metáfora y la alegoría) sobre los recursos retóricos y estilísticos usados por Calderón en sus autos y sobre la inventiva de éste en formas de correlación, metáfora y alegoría. Calderón se revela no sólo como continuador, sino, sobre todo, como innovador de lo maravilloso formal en poesía. Parker no ha estudiado estos

[16] *The Allegorical...*, pp. 94-95.

aspectos de los autos, y el trabajo llevado a cabo por otros se refiere a autos individuales, no al drama alegórico de Calderón como género. En ese trabajo, sin embargo, hay considerable valor, especialmente en estudios recientes de orientación semiótica[17].

Finalmente el tercer tema que mi estudio considera (la técnica escénica: la fundación de la alegoría en la organización de la correspondencia entre conceptos imaginativos —«conceptos imaginados»— y presentación escénica, o «práctico concepto») ha sido admirablemente explicada por Parker; sin embargo, ganará en exactitud incorporando las mejoras relativas a las fuentes temáticas y a la dicción poética que propongo. En conclusión, mi trabajo desea ser una seria tentativa de presentación del drama alegórico de Calderón en un contexto cultural tan amplio y preciso como pide el texto, sobre la base del trabajo de Parker y de las posibilidades críticas suministradas por la teoría de lo verosímil maravilloso temático y formal que permite un progreso definitivo sobre la investigación realizada hasta el presente.

ANGEL LECUMBERRI CILVETI

University of Rochester

[17] Cf. especialmente *Calderón: códigos, monstruos, iconos*, en *Co-Textes*. No. 3 (Abril 1982).