

Peregrinos y pícaros en los autos de Calderón

Ana Suárez Miramón

Un aspecto muy interesante de los autos calderonianos es haber sabido compendiar todos los modelos de viajes y viajeros presentes en su época¹ sin renunciar al escapismo de las gentes marginadas literaturizadas en el mundo de la picaresca o expresadas en las altas miras de santos y místicos². Incluso la idea del hombre como peregrino y de la vida como peregrinación, procedente de Plinio y convertido en símbolo prácticamente universal, relacionado con el origen divino del hombre, su caída y su deseo de volver al paraíso perdido, se articulan con total coherencia en su teatro sacramental. Se puede decir que no escatima detalles para fundir el mundo teológico y religioso³, con el del pensamiento y el de la vida real en su aspecto más material y cotidiano y todo ello lo eleva a categoría de mito. Lo mismo las referencias del Antiguo Testamento y las parábolas más ejemplarizantes del Evangelio que los casos prácticos de la vida diaria (pertenecientes la economía o al derecho) o las creaciones universales, como Ulises, de todo se sirve en sus autos para expresar en último término la tragedia del individuo en busca de su propia identidad tanto en el laberíntico mundo de las relaciones con la sociedad como en el más profundo y oculto de sus relaciones con Dios e incluso consigo mismo.

-
- 1 Una vez terminado este trabajo hemos podido conocer el de Emilia Deffis de Calvo, *Viajeros, peregrinos y enamorados. La novela española de peregrinación del siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, anejos de RILCE, 28, 1999, en donde se hace una revisión del concepto de peregrinación desde sus antecedentes clásicos y se centra en el viaje en la novela de aventuras, en la influencia del Concilio de Trento para la actualización del tópico y en los modelos de Cervantes, Lope y Gracián. Respecto al peregrino en los autos apenas esboza unas características generales en cuanto que se relacionan con la novela moral; sin embargo, puede verse una amplia bibliografía sobre el tema que nos reafirma en la singularidad del arte sacramental de Calderón en cuanto condensación de todas las fórmulas narrativas del XVII que organiza en torno a un centro dramático desde el que estructura las técnicas y juegos escénicos más característicos de su teatro.
 - 2 Recuérdese que el viaje es no sólo el esquema para contar acciones, sino la forma de explorar el mundo exterior y el interior. La literatura de viajes en el Siglo de Oro comporta un deseo de conocer propio del mundo moderno, de aventurarse a lo desconocido y de manifestar la autosuficiencia del hombre. Si en lo profano responde al humanismo del seiscientos, en lo religioso ratifica la necesidad de evangelizar. Prácticamente las biografías de santos son aventuras de viaje que enseñan la peripecia de una vida heroica del mismo modo que la picaresca nos ofrece el polo opuesto de esas vidas ejemplares.
 - 3 El concepto de peregrinación es constante en la Biblia pero también es un tópico tradicional aplicado a la vida humana por los peligros que su caminar entraña. Para los antecedentes bíblicos remitimos a la documentada información ofrecida por Arellano y Cilveti en su edición de *El año santo de Roma*, Ed. Reichenberger, 1995, 120-121.

Si la peregrinación es el motivo más reiterado en sus piezas sacramentales no es sólo por la herencia del teatro medieval (moralidades) y de la tradición escolar fomentada por los jesuitas o de los ejemplos más cercanos de Valdivielso, Lope y Mira de Amescua que recogían toda la tradición cristiana del símbolo. Es porque en el fondo se ajusta perfectamente a los pilares de su teoría dramática que van más allá de su apariencia religiosa, festiva o estética. El peregrino representa en primer lugar un misterio o enigma⁴ para los demás personajes pues ninguno sabe de dónde viene, adónde va, ni qué fines persigue. Todo en torno a él es una viva interrogación, pues se desconocen sus orígenes y finalidad. Además del secreto que oculta su existencia, su apariencia, escondida bajo un disfraz voluntaria o involuntariamente escogido, complica más su secreto. Incluso para sí mismo resulta otro misterio en cuanto que su propia personalidad adquiere un dualismo difícil de armonizar, como ya afirmaba el Peregrino de Valdivielso: «y así peregrino parto/de mí mismo peregrino/que el mismo con quien camino/viene a ser de quien me aparto» (vv.97-100). Se puede decir que el hambre de inmortalidad es la razón poderosa y última que le lleva a nacer a esa nueva vida conflictiva aunque no desprecie otros bienes temporales en determinados casos.

El peregrino actúa cuando se reconoce sujeto de razón, portador de un germen espiritual que le lleva a emprender el gran proyecto del peregrinaje en busca de la verdad, es decir de la realidad o del engaño de su propia consciencia, primero, y en busca de algo superior, «tras la vida eterna voy», como exclamaba el de Valdivielso. Todas sus acciones están encaminadas a encontrar ese más allá por el que deja lo que tiene seguro y se arriesga a lo desconocido.

Para la acción dramática resulta un recurso fundamental por la tensión constante que su presencia desencadena y la forma progresiva y gradual de ir revelando episodios de su vida a la vez que los confronta con situaciones de la nueva realidad en donde se generan nuevas tensiones. El conflicto calderoniano entre la conciencia individual y el mundo social (que representa la preocupación por el nacimiento ontológico del hombre) está expresado de manera ejemplar en este motivo. Gracias a él, Calderón atiende a todo el «mundo abreviado que es el hombre»: por una parte, se sumerge en los abismos de la conciencia o galerías del alma, y por otra sale al exterior sin temor al riesgo de las dificultades del camino (sed, hambre, peligros o incertidumbre de la fe en los autos), que actúan como trampas constantes a las que se somete para probar intelectualmente su seguridad en la verdad buscada.

En realidad, la aventura del peregrino responde a la aventura filosófica de su creador y la prueba, estructura básica de su teatro⁵, se resuelve de modo impecable gracias al

4 En el teatro de Calderón el concepto de enigma es constantemente aplicado a la vida pero también a los cielos, a la Naturaleza y a los sentimientos del hombre. Responde a la complejidad de la existencia propia del mundo barroco que avanza a la modernidad de la razón sin querer romper con el sentimiento humanista.

5 Para este tema ver el trabajo de Motzat, «La prueba: una estructura básica del teatro calderoniano», en *Hacia Calderón. Coloquio anglogermánico*, ed. H. Flasche, Stuttgart, 1991, 121ss. Teoría compartida por Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo*

difícil itinerario de la vida. En la misma elección del camino se representa la importancia de la responsabilidad, la puesta en práctica de la voluntad y la dificultad de aplicar la libertad, pilares de toda su filosofía dramática. Por eso no es extraño que apenas se encuentren autos, en donde no aparezca directamente como personaje o como alusión a un extranjero que se acerca a un país o ciudad desconocida. Una lectura detenida de estas piezas dramáticas nos permite ver hasta qué punto es importante para su teatro la función de este motivo (no sólo por su ascendencia bíblica y sentido moral), ya que cuando no existe, su lugar lo ocupa un ser encarcelado (que sufre la misma metamorfosis, desde las tinieblas de la ignorancia hasta la luz del conocimiento), o se hace necesario un sueño, donde el durmiente adquiere la revelación que la realidad le oculta. En todos los casos se trata de plantear el conflicto entre lo extraordinario y lo cotidiano para producir la misma tensión en cuya última instancia se revive el mito platónico actualizado bajo el juego escénico del hombre que se presenta solo y arrojado del paraíso en donde un día vivió feliz, en su primitiva ignorancia, lejos de toda pasión y deseo de aventura (física e intelectual). Sin embargo, la tensión emocional no es lo único que se descubre bajo la imagen del peregrino para los receptores de su obra. Las vivencias de este personaje nos permiten acercarnos a una multiplicidad de interpretaciones e interrelaciones favorecidas por la alternancia constante entre lo cotidiano y lo trascendente. El juego, al menos ambivalente, entre los procesos que se articulan en torno al caminante resultan de una gran riqueza expresiva y permiten un dinamismo constante en la acción dramática. De acuerdo con la función didáctico-religiosa y teológica de las piezas, cuando el Peregrino es personaje representa en la mayoría de los casos a Cristo, siempre humanizado bajo la forma de «gallardo joven» que sana de la enfermedad (El veneno y la triaca), o libera de las cadenas al hombre o a su Iglesia, transmutada asimismo en bella heredera. Así, al objetivo de revelar el misterio eucarístico se suma la propia revelación singular de cada uno de los peregrinos. A partir de la primitiva relación entre el cotidiano alimento del pan y vino y el dogmático misterio de la transustanciación se diría que Calderón se apoya en esta unión esencial de la realidad cotidiana y trascendente para construir a su vez todo un universo filosófico, moral, costumbrista y desde luego plenamente teatral.

No es casual que la presencia del peregrino transforme las estructuras de la sociedad que visita. Al igual que Cristo renovó el orden, y la Eucaristía implica para el creyente una renovación de su vida, el peregrino calderoniano responde al esquema del héroe propio de los mitos iniciáticos de renovación. Cuando además es el pródigo, las señas son idénticas a las de los triunfadores de las grandes empresas universales cumpliéndose en ellos el mito iniciático del «regressus ad uterum» tras salir victorioso de los peligros del camino. Incluso la escenografía responde en estos casos a las mismas categorías simbólicas del mito. La montaña (lugar donde está el Padre), representación del Paraíso, preside el principio y el fin de la vida del peregrino, como ocurre, por ejemplo en *El gran mercado del mundo*.

de Oro, Barcelona, Destino, 1995, especialmente t. I, 181 ss.

Aunque Calderón hace girar la epopeya del personaje en torno a los ejes de espacio y tiempo, también complica la simplicidad de esta estructura con la duda agónica pascaliana, precedente de la unamuniana, de modo que llega a establecer una poliédrica visión de estos conceptos que se convierten así y anticipadamente en las coordenadas relativistas, más cercanas a la creación artística de nuestro siglo que a la del XVII. De forma intuitiva consigue establecer con el motivo del peregrino un doble espacio, y a su vez cada uno de ellos se extiende en otros, ofreciéndonos una multiplicidad muy propia de la tensión teatral de su arte. Un primer espacio, cerrado, corresponde a la intimidad agónica del protagonista que se muestra siempre en lucha entre opuestos. El otro, abierto, por el que transcurre su aventura exterior, puede coincidir con un ambiente urbano o natural. Si el destino es una ciudad, el autor nos presenta una nueva dimensión plural del ambiente (juego de apariencias y engaños) que culmina en la difícil organización proteica del mundo donde se hace imposible distinguir la verdad de la mentira. Allí es donde se encuentran y conviven el peregrino con el pícaro. Si se trata de un espacio rural no se da esa vertiente organizada del disfraz, pero sí se pueden encontrar actuaciones y comportamientos individuales idénticos a los de las urbes, aunque siempre sean singularidades aisladas que no afectan a la totalidad social. El interior y el exterior del ser y del cosmos se dibuja en los autos con toda minuciosidad a partir de la imagen de la peregrinación. Desde los cuatro elementos originales a las esferas superiores, la Naturaleza aparece también como una compleja arquitectura de luces y sombras que siempre muestra, como el interior del hombre, su lado agónico en constante busca de su centro existencial.

En esa valoración espacial es cierto que Calderón contaba con el precedente del tópico viajero, propio de una época caracterizada por el auge del comercio, las conquistas, las guerras y, en otro sentido, la preocupación por el destino humano que los diferentes géneros, novela, teatro y lírica, se habían apresurado a explorar bajo sus peculiares perspectivas. Desde las crónicas aventureras hasta el viaje al más allá del ser cristiano, todo se resumía en viajes, pero la aportación de Calderón radica en haber conseguido dar unidad a todas esas diferentes formas de viajar, desde el interior del individuo hasta la mente de Dios, sin olvidar el trayecto vital del camino, y en esa difícil y compleja armonía totalizadora atisbó el dramaturgo una diferente concepción del tiempo.

Apoyado en el mismo carácter alegórico de los autos, donde no hay cabida para percibir lugares y épocas concretas, el peregrino lleva la carga de su propio tiempo vivido como experiencia individual (histórico), como proceso interior (tiempo sagrado) y como tiempo cósmico en cuanto elemento formante de una concepción mítica más amplia de carácter universal. De esta manera se establece una intercomunicación entre las diferentes concepciones en un intento de penetrar en lo absoluto. La distinción agustiniana entre hombre antiguo, esclavo de las cosas temporales y el hombre nuevo, procedente en último término de la diferenciación religiosa establecida por San Pablo, se actualiza en los autos para dar una nueva dimensión al hombre moderno que trata de dejar atrás al antiguo. Asimismo, la enseñanza de Montaigne, uno de modelos más

cercanos al hombre del XVII, en quien muchos aprendieron a reflexionar sobre los diferentes caminos de la existencia, se vio intensificada por el febril intercambio de lo espiritual y lo material con el que muchos moralistas trataron de acceder a la interioridad del hombre, como si de nuevas rutas comerciales se tratara, para avivar el reconocimiento de sí mismo. En los autos se produce esta doble tendencia hacia fuera y hacia dentro. Por una parte se muestra la necesidad de salir del centro cronotópico individual abandonando las viejas fórmulas y aceptando otros nuevos principios ideológicos basados en la experiencia, y por otra se perfila la necesidad de tener siempre presente la conciencia. Todos los itinerarios espirituales que tuvo presente Calderón se conjugan sin oponerse aquí a la dinámica de la experiencia concreta. Incluso en lo político trazó todo un itinerario mítico para la monarquía austríaca que incorporó a los autos para simbolizar en ella el triunfo del peregrino con todo su significado.

Si bien desde los comienzos de la edad moderna se encuentran ejemplos representativos de las andaduras del ser humano para encontrarse a sí mismo, todas las épocas dejaron una huella importante en ese eterno viajar del hombre desde el mítico Ulises mediterráneo hasta el simbólico Gilgamés oriental. Al tiempo que nace el héroe, nace la narración y con ella el viaje como forma de articular la secuencia histórica. Sin embargo, la cultura cristiana ya aportó el ejemplo de Cristo como un raro peregrino que voluntariamente abandona la casa del Padre y recorre el mundo para cambiarlo y volver de nuevo al lugar de origen. Todo el teatro religioso medieval tiene en cuenta el carácter moral de los episodios bíblicos para presentar en escena la secuencia de un personaje imitador de Cristo. Desde otro punto de vista, pero sin olvidar la imagen cristiana de la bondad y del bien, la novela caballeresca se transformó a partir de Cervantes en una compleja búsqueda de la propia identidad, del equilibrio de la conciencia entre lo humano y lo espiritual y en el unamuniano anhelo de inmortalidad individual. Lo psicológico, lo humano, lo trascendente y lo espiritual se reunieron por vez primera bajo el juego dual del esquema Don Quijote-Sancho.

El ejemplo cervantino resulta fundamental para entender el interés calderoniano por el viaje en sus dos direcciones, en la del peregrino que recorre el mundo voluntariamente buscando algo positivo y en la del pícaro que lo recorre obligado para escapar de una situación marginal. Son dos caras de la misma realidad conflictiva del momento barroco. El auto, en cuanto espectáculo estético y ejemplo moral de alcance universal, no desatiende los valores de la cultura cotidiana y los graciosos, cuando acompañan al personaje peregrino, además de tender un puente directo con el espectador y la realidad, aportan un perspectivismo muy singular. Como Sancho, miran todo desde la aparente ingenuidad de quien todo lo ignora y sin embargo sus opiniones no dejan de ser grandes lecciones de moralidad válidas para todas las épocas, participando así de la compleja visión que el extranjero experimenta ante las cosas desconocidas.

Desde la óptica del espectador barroco, la escenificación de la aventura interior y exterior que lleva toda peregrinación permitía establecer un paralelismo total entre lo contemplado en las tablas y lo que veía a su alrededor. Así, al tiempo que se le facilitaba la posibilidad de reflexionar sobre su propia vida en una fácil y elemental comparación

con aquello que se presentaba ante sus ojos, se le abrían nuevos horizontes, según su preparación, para explicarse el sentido de la vida. Pensamiento y religión avanzan de la mano en los autos de tal manera que se hace difícil, desde nuestra mirada del siglo XX, no reconocer bajo esas fórmulas teatrales ideológicas la proximidad de una nueva interpretación del mundo.

Los peregrinos, por el hecho de serlo, presentan varias características muy importantes para el desarrollo ideológico y estético de las piezas. En primer lugar, son seres nacidos y como tales soportan el mismo problema de la existencia que Segismundo, resumido en su máxima «el delito mayor del hombre es haber nacido». Su andadura en el mundo se dispone desde entonces como un obligado camino de regeneración para purgar esa culpa. En *La redención de cautivos* se alegoriza completamente ese «forzado viaje de la vida» y las palabras del Furor no hacen más que reiterar el carácter de destierro en el que vive el hombre mientras dura su existencia⁶. Sin embargo, el camino que se elija para conseguir la regeneración depende sólo de la libertad individual y por tanto el error o el acierto en la elección adquiere un sentido definitivo para la vida porque, como se advierte en *El gran teatro*, no se puede ensayar y «se ha de acertar de una vez/cuanto es nacer y morir».

Si ideológicamente el peregrino soporta el peso de una existencia cargada de complejas decisiones en donde cada acto se convierte en una difícil prueba para acceder al camino de regreso a su patria inicial, teatralmente este personaje asume un carácter simbólico en la estructura de la obra y en la realización escénica⁷. Al ser un extranjero que procede de otra patria no es reconocido por nadie del país que visita (su libertad es completa) y para sus habitantes no deja de ser sólo un disfrazado, bajo cuya apariencia desconocen quién se oculta. Con esta figura se articula el juego de disfraces y todo cuanto gira a su alrededor (equivocos, situaciones conflictivas, tensiones). Además, es constante el dinamismo al que se ve sometido desde que sale al escenario. Asimismo, como extranjero de otro país su mirada ingenua puede ir descubriendo, y de hecho lo hace, todos los detalles que rodean el camino por donde discurre su andadura, algo así como un guía turístico que no escatima críticas o alabanzas hacia lo que mira porque es quien más se fija en los detalles costumbristas, y por eso encontramos en varios ejemplos la presencia de peregrinos que no rechazan el contacto con sus hermanos

6 Véanse por una parte las reflexiones totalmente unamunianas que hace Género acerca de la simbología de la tierra («cuna y sepulcro del hombre») y la tragedia del mismo Furor arrojado a los abismos. Citamos los *Autos* por la edición de Valbuena.

7 En realidad lo más interesante de este motivo para el espectador de los autos (y del resto de su teatro en general, donde este tema aparece muy reiterado sin otra connotación religiosa o moral) es la cercanía que presenta con sus experiencias diarias y que en el fondo hacen su propia vida difícil al compararla con las demás. Hay que pensar en esa España recorrida por soldados, mendigos, viajeros, aventureros, actores, extranjeros, desconocidos para los ambientes pequeños y sentidos como peligrosos en muchos casos. La teatralidad de esas formas extrañas se había incorporado plenamente a la vida social por lo que Calderón las recogió para dar nueva vitalidad estética en su obra dramática.

marginados, los pícaros, puesto que las ventas, mesones, ferias y mercados son también los centros de su errante caminar. En realidad el lugar donde todos confluyen es «la plaza del mundo»⁸, transformada doblemente por la arquitectura escénica del auto y por el valor mítico y urbano de las ciudades en eje abierto capaz de acoger las más opuestas creencias.

Es inevitable que el peregrino se vea obligado a relacionarse con el bajo mundo de las ciudades atento sólo a beneficios económicos y sus autos plasman mejor que ningún otro género esa amalgama de intereses ocultos tras el misterio del viaje. Sin olvidar que el primer ejemplo de peregrino que tuvo que sufrir las dificultades del mundo fue Cristo y después Don Quijote, algunos de los peregrinos calderonianos como Buen Genio (GM) y el Hombre (ASR) tienen que enfrentarse y vivir dentro del mundo de los pícaros aplicando su férrea voluntad para no contaminarse de su fácil forma de vivir y seguir adelante en su peregrinación. Esto ocurre de manera ejemplar en *El gran mercado del mundo* y en *El año santo en Madrid*. También en *Tu prójimo* se describen todos los peligros del caminante a través de las ventas. Como modelo de Peregrino, Cristo, acompañado de la Inocencia, criado que siempre le sigue, hace el viaje disfrazado de Emanuel para ir a un certamen en *La vacante general* y acude también disfrazado de Amor (Amor de Peregrino) en *El Diablo mudo* y en *El año santo de Roma* para ayudar al hombre. En otras ocasiones el personaje se transforma en «bello samaritano/tan docto médico» que no sólo cura sino que resucita a los muertos, tal como le describe Inocencia en *La cura y la enfermedad*. Al Segundo Adán de *En Las órdenes militares* también le corresponde a Inocencia describirlo primeramente y él mismo, tras definirse como «de otra patria,/peregrino y extranjero», revela el misterio de su llegada que no es otro que el de borrar con sus gestas la indignidad de su hermano. En barco llega, por su parte, el Peregrino de *A María el corazón* luchando con su Pensamiento que se obstina en seguir los placeres de Gula y Lascivia hasta que consigue imponer el culto a María. Disfrazado de «advenedizo extranjero», Emanuel se presenta como redentor en *La redención de cautivos*.

Otras veces no va solo y es un Ángel quien, al lado de Cristo y en compañía de la Simplicidad, peregrina por el mundo guiando a los hombres como ocurre en *El primer refugio del hombre*. Sabemos por Sinagoga en *El Orden de Melquisedech* que un «Peregrino joven disfrazado y natural de Nazaret» ha llegado con la intención de terminar con el Judaísmo. Las referencias a Cristo son constantes y lo más interesante es su aparición repentina cuando nadie le espera y la forma proteica que puede adquirir en cada caso.

El peregrino puede ser también un mensajero del bien y esto es muy frecuente. En *Primero y segundo Isaac*, Eliazer se presenta ante Rebeca como tal que busca esposa

8 Para Calderón, Madrid (y la Plaza Mayor) resulta ser la perfecta plaza del mundo en donde se dan cita y son acogidos los extranjeros que llegan. Es un perfecto microcosmos centralizado y ubicado en la patria del autor y desde su óptica parece haber universalizado los problemas de las nuevas relaciones humanas.

para Isaac y ella le ofrece un cántaro de agua para apagar la sed, atributo del peregrino que no es habitual en los autos, aunque también aparece en el *Primer refugio*. Aquí se adelanta Lascivia, disfrazada de villana, a dar agua al peregrino para entablar comunicación y engañarle. Otro peregrino, enviado para hacer el bien es el Duque de Austria en *El maestrazgo del toisón*, capaz de surcar el mar (de las culpas) para fundar, «no sin misterio», un segundo reinado de Pedro, en alusión a la creación de la Orden del Toisón. Irán es asimismo el peregrino que en nombre de Salomón da a conocer la riqueza de su imperio a la reina Saba en *El árbol de mejor fruto*. La aparición en *El santo rey don Fernando II* de dos ángeles peregrinos resulta muy curiosa. Primero se muestran como mendigos que al pedir limosna cantan y en su letra se da respuesta a lo que va pensando la Sultana (secta de Mahoma) y más tarde se revelan como misteriosos escultores («bellos peregrinos de lo cielos») capaces de dar la forma esperada a la imagen de María pensada por el rey. Otras veces, los mensajeros del bien son mujeres, como Gracia, bella peregrina «de otros montes extranjera», en *El gran mercado*, y las espigadoras Ruth y Noemí, representantes de la clemencia de Dios en *Las espigas de Ruth*.

Transmutado en el mítico e intemporal Ulises, el hombre resulta un peregrino eterno que por mar y tierra no descansa mientras vive como ocurre en *Los encantos de la culpa*. En *La segunda esposa*, de nuevo el Hombre se declara «peregrino/tan torpe, tan extranjero/que ignora el paso primero/aunque le alumbré la llama/de la vida». En *El año santo de Roma* se reafirma el peregrinaje de la vida desde el pregón inicial que convoca a todos y donde se ejemplifica la existencia de dos caminos en el mundo, cuya elección no es fácil para encontrar el término feliz del viaje por la vida, en donde el hombre está de paso y confunde en muchos casos el descanso de la venta (ilusiones placenteras) con la felicidad verdadera. Lo mismo ocurre en *El año santo en Madrid*, explicitándose aún más la dificultad del camino, convertido ya en difícil laberinto «que al nacer empezamos/y al vivir proseguimos». El Hombre en *Tu prójimo como a ti* se reconoce desposeído de todo cuanto una vez tenía, pero impulsado por el Deseo decide recorrer el mundo y vivir a su antojo recuperando su primer patrimonio. Lo mismo ocurre en *La nave del mercader* en donde el Hombre se considera «un peregrino extranjero» dispuesto a ver el mundo. En *El tesoro escondido* es el Placer quien se ocupa de convocar a los peregrinos en nombre de la Naturaleza y los define como «viadores de la vida que van errando la torcida/senda, por varios caminos».

La voluntad de ser alienta a determinados hijos que, como Nembrot en *La torre de Babilonia* trata de dominar el mundo, contrariamente a sus hermanos Heber y Arcener, peregrinos también, hijos de Noé, Padre de Familias, que despide y espera a sus hijos, acogiéndoles a su vuelta incluso al soberbio. Es la única vez que el Padre se comporta humanamente porque en general cuando aparece el tema del hijo pródigo (un caso especial de peregrino desarrollado en varios autos) nunca se deja aplacar por su sentimiento al que antepone siempre la justicia.

El argumento de la parábola de San Lucas, aunque no tiene una presencia muy destacada en cuanto trama para los autos, sí resulta de gran interés por cuanto encierra además un problema de relaciones entre padres e hijos. Es llamativo que los padres sean

siempre implacables en sus decisiones y no sean capaces de demostrar el afecto. En *El gran mercado*, el Padre arroja sin dudar un instante a su hijo Mal Genio a los infiernos por no haber sabido emplear adecuadamente su talento. En *La siembra del Señor* destierra a Adán y el otro hermano Emanuel debe ser quien repare la injusticia. La herencia del mayorazgo se impone en los dos casos a los sentimientos paternos. En *Los alimentos del hombre*, el Padre también expulsa de su casa a Adamo por haber desobedecido y, como pródigo sin dinero, se ve obligado a mendigar. Aunque hay otras alusiones al tema del pródigo en *El nuevo hospicio de pobres* y en *Tu prójimo como a ti* resultan anecdóticas respecto a la acción principal.

Hay autos en donde el peregrino afirma su objetivo de buscar una señal de la divinidad. En *A Dios por razón de estado* se explicita esta necesidad interior de llegar al «ignoto Dios» y es el Ingenio quien, potenciado por la fuerza que le da su propio nombre (simbólico de su capacidad personal), compuesto de tres etimologías (entendimiento, divinidad e ingénito), se introduce de peregrino, «advenedizo extranjero», entre los gentiles para encontrar intelectualmente la causa superior que justifique su existencia. Así se muestra que la razón, principio de la ciencia y del pensamiento, anda junto a éstos como forzados caminantes en busca de la verdad. La Sabiduría es reiteradamente presentada también como peregrino en distintas piezas como *La vida es sueño*, *El diablo mudo* y *La cura y la enfermedad*, lo mismo que el Deseo en *Tu prójimo como a ti*. Las potencias del hombre refuerzan el carácter general asignado al mismo y no hacen más que insistir en la fuerza interior humana para traspasar la barreras que limitan su actuación, su razón y su gusto. Por ello, la función del peregrino no es privativa de lo positivo sino que se extiende igualmente a las fuerzas negativas, porque también ellas, como seres nacidos, buscan algo.

Unas veces con ese término y otras con el más genérico de pasajero o príncipe desterrado, Luzbel, metamorfoseado en diferentes apariencias, se define como peregrino extranjero en *El veneno* y se introduce, «en traje de pasajero» haciéndose pasar por caminante perdido entre los auténticos peregrinos Amor, Albedrío y Hombre en *El año santo de Roma*, y «errante peregrino» le denomina Envidia al Príncipe de las tinieblas en *El divino Orfeo*. Incluso Lascivia se apropia del tema del pródigo y así finge, en la falsa historia que cuenta al Príncipe en *El nuevo hospicio de pobres*, mostrándose arrepentida para ser perdonada por el padre. Aunque éste confía en su palabra por la alegría que le da haber recuperado a su hijo, sin percatarse de su travestismo engañoso, son las virtudes quienes le advierten del engaño. Igualmente en *Tu prójimo*, el mismo personaje femenino vuelve a referirse a la historia del hijo pródigo, en este caso para definir la situación a la que ha llegado el Hombre en su miseria.

Asimismo otros personajes que representan todo un pueblo y unas creencias determinadas como el Hebraísmo, el Judaísmo y la Idolatría aparecen condenados a peregrinar en busca de la verdad de su esencia. El primero lo hace en *El santo rey don Fernando II* y esos dos últimos coinciden en *La siembra del Señor*. También el pueblo de Israel peregrina en *El Viático Cordero*, en *El arca de Dios cautiva* y en *No hay*

instante sin milagro, y la Apostasía se siente condenada a peregrinar fuera de Europa tras ser expulsada de España y Francia.

Sin embargo, de entre todos los autos hay dos que por razones distintas resultan fundamentales para ver la teoría dramática que encierra este motivo. Se trata de *Tu prójimo* y *El gran mercado*. *Tu prójimo como a ti* es un ejemplo de gran interés para ver la técnica de utilización de este motivo, lo mismo que el símbolo de los talentos relacionado con él. En primer lugar, el Deseo del hombre le lleva a peregrinar para encontrar el placer y la alegría, de manera que así se nos presenta el Hombre peregrino. Como un pródigo abandona su morada inicial (un peñasco) y azuzado por el Deseo, es decir por su voluntad que se hace peregrina igualmente, va pidiendo lo que es suyo y, primero, lo hace al viejo sacerdote Levita, representante de la Ley natural, que simboliza al *Pater Familiae*. Este le da cinco talentos. Después lo hace al Sacerdote quien, peregrino por los desiertos, actúa de mensajero que propaga la segunda edad y le obsequia con las tres potencias, y, en tercer lugar, su petición se dirige al galán Samaritano, también peregrino, bajo cuyo traje extraño se descubre a Cristo y él es quien le proporciona sólo un talento. Cuando el pródigo se empobrece, de nuevo otro «peregrino, que pasa/los desiertos de la vida», ahora el Sol, viene en su ayuda y lo traslada a la casa de la Gracia. Además de las simbólicas joyas con que se representan los dones de las tres edades, este auto resume las diferentes interpretaciones del peregrino, que viene a ser la larga cadena de la humanidad en busca de algo, por una parte y al mismo tiempo la larga cadena de indicios trascendentes que durante diferentes edades se le apuntan al hombre para iluminar sus creencias, apoyarse en ellas y vivir en seguridad.

El gran mercado del mundo, producto de la primera época, contiene, por su parte, la mejor simbiosis de lo divino y lo humano que se da en los autos. Además de acoger como historia el desarrollo de la parábola de San Lucas, ubica en el mercado el lugar de encuentro. La plaza pública centraliza todos los caminos, los positivos y los negativos, por lo que reúne hombres y culturas diferentes al tiempo que permite confrontar ideas y sentimientos. En el mercado todo es dual (apariencia, realidad; comprador, vendedor; ganancia, pérdida; dinero, mercancía; ojos, oído) y, por ello, resulta lo más próximo al teatro. No deja de ser un pequeño escenario localizado y aceptado como tal por todos los que a él acuden. Pero además, para llegar a él desde la casa del Padre, tienen que pasar los dos pródigos, pues la imagen aparece duplicada y es el único ejemplo de esta estructura, junto con sus respectivos criados, por las ventas y mesones del camino por lo que es una rara pieza ya que se dan juntamente y de manera paralela la visión de un peregrino y de un pícaro en el viaje de la vida. Gracias a esta elección, el carácter teatral se ve intensificado continuamente y el escenario resulta una sucesión de enigmas que debe adivinar el espectador a partir de lo que podríamos llamar emblemas plásticos que se le presentan⁹.

9 Hay una evidente correspondencia entre los motivos de este auto y los *Emblemas morales* (1610) de Covarrubias. Por ejemplo, las dos vidas, activa y contemplativa (15 de la primera y 92 de la segunda centuria); los caminos de la vida (emblema 100); el camino de la virtud, áspero y difícil (emblema 25

Con relación al peregrino, este auto compendia todos los valores que recibe este personaje en los autos. Primeramente, nos ofrece un caso de pródigo duplicado, y como tal con una doble organización desde su salida de la casa paterna, su recorrido por el mundo urbano y rural para utilizar el talento, su comunicación y trato con la gente de la picardía y finalmente la vuelta a casa. En segundo lugar, nos permite visualizar el contraste de actitudes en la superación de la prueba por parte de uno y la caída por parte del otro con la consiguiente enseñanza y la consideración definitiva del héroe en el caso del Buen Genio y la marginación eterna del Malo. Además, el peregrinaje no afecta sólo a los protagonistas: por el Padre sabemos que Gracia y su marido también fueron dos extranjeros peregrinos, por lo que se multiplica la función del caminar y además, la Culpa, abandonada por los hermanos, inicia su propio recorrido errante para aparecer y desaparecer en los momentos oportunos intentando recuperar su amor perdido. Así no hay posibilidad de estatismo y el dinamismo lo domina todo (personajes, ambientes, acciones) en el espacio y en la forma, pues son constantes los cambios de lugar, de traje e incluso de sexo para avanzar en el logro individual que ha puesto a todos en camino. Aquí la fusión entre el mundo del pícaro y del pródigo cristiano se lleva a cabo sin romper las estructuras propias de cada uno aunque bordeando los límites continuamente. Todo en él responde a un esquema didáctico en donde se muestra la necesidad de renovación y peregrinaje constante en la línea heroica pues todo lo demás es muerte. La salvación consiste en imitar a Cristo, pero no sólo desde el plano religioso, sino universal y mítico, porque sólo quienes son capaces de forzar y modelar su voluntad se acercan a la inmortalidad. Esta sería la más moderna y universal lección de los autos y en este sentido tiene mucho que ver con la concepción del arte inaugurada por Baudelaire, Poe y el fin de siglo modernista.

de la segunda centuria); la importancia del libre albedrío (97 de la primera centuria y 64 de la tercera); la belleza y el tiempo (emblema 3 de la segunda centuria) y «el que vende humo» (emblema 30 de la tercera centuria). Véase *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias, ed. de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, F.U.E., 1978.