

# El conceptismo en los autos sacramentales de Calderón

Mercedes Blanco

## EL AUTO SACRAMENTAL Y EL CONCEPTO PREDICABLE

Es bien sabido que Calderón, no sólo en el prólogo a la edición de sus autos en 1677, sino en los autos mismos y sobre todo en las loas, presenta una reflexión fragmentaria, pero sumamente interesante, a propósito de su propia práctica en la composición de los autos sacramentales. Alexander A. Parker utilizó estos esbozos de teoría en su magnífico libro sobre la alegoría en el teatro sacro calderoniano<sup>1</sup>. Entre estos fragmentos destaca el pasaje de la loa de *La segunda esposa* (1649) en que Calderón, propone, por boca de un personaje (*Labradora*), la siguiente definición de los autos: «sermones / puestos en verso, en idea / representable cuestiones / de la sacra teología»<sup>2</sup>.

Ahora bien, no hay que ver en este acercamiento entre autos y sermones una simple y vaga analogía basada en una común finalidad edificante, un común contenido religioso. En ambos casos, un depositario autorizado del saber teológico y humanista da forma a este saber en un discurso destinado a la masa de los fieles, y que, situándose en los márgenes de la liturgia, debe asumir las exigencias de cualquier ejercicio oratorio: enseñar, conmover, deleitar. Pero la inclusión de la especie auto en el género sermón no se basa únicamente en una identidad pragmática, en una enunciación dotada de requisitos circunstanciales e intenciones comunes. El parentesco entre ambos géneros es también formal. Existe de hecho una gran semejanza entre la «arquitectura» del auto y la composición, no de un sermón cualquiera, pero sí de un sermón conceptista<sup>3</sup>, de un

---

<sup>1</sup> Parker, A. A., *The allegorical drama of Calderón*, Oxford-London, The Dolphin Book, 1943.

<sup>2</sup> Calderón, P., *Autos sacramentales alegóricos e historiales*, Madrid, 1677, p. 293.

<sup>3</sup> Sobre un aspecto de esta proximidad entre teatro y sermón, véase Cerdan, F., «Paravicino y Calderón. Religión, teatro y cultismo en el Madrid de 1629» en *Calderón. Actas del Congreso internacional*

*Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, II, Toulouse-Pamplona, 1996

sermón barroco basado en un concepto predicable<sup>4</sup>, como los de Panigarola, los de Giambattista Marino, los de Emmanuele Tesauro en Italia, y en España los de Francisco de Castroverde, Hortensio Paravicino, y ya a mediados de siglo los del portugués Antonio Vieira<sup>5</sup> y de tantos otros. Con ello no queremos menoscar la importancia de los aspectos dramáticos y escenográficos. El propio Calderón es lo bastante consciente de lo que aporta a sus obras la realidad de la escena como para dudar que el éxito de sus autos sea explicable para alguien que se contente con una simple lectura de sus textos. Aunque tampoco fuera insignificante ni mucho menos en el caso del sermón lo que aportaban a un texto sumariamente redactado el marco arquitectónico, la apostura del orador, su voz, su entonación, sus gestos, su capacidad de improvisación, está claro que la concepción misma del auto depende mucho más estrictamente que la del sermón de las condiciones materiales y formales de su ejecución concreta ante los espectadores. Por ello, la identidad de la arquitectura «conceptuosa» entre auto y sermón no es absoluta. En definitiva, y aunque no sea posible demostrarlo en el ámbito de una breve ponencia, las posibilidades del auto sacramental, en cuanto a la elección de un concepto predicable básico, son probablemente mucho más restringidas que las del sermón, por un lado porque el «misterio» expuesto tiene que venir a coincidir finalmente con el misterio eucarístico, siendo esta condición cada vez más rigurosamente respetada por Calderón a medida que avanza en su carrera<sup>6</sup>; por otro lado, porque en el auto sacramental la erudición no debe ser demasiado recóndita y el concepto no debe alcanzar un grado excesivo de complejidad. La mayor sencillez de la trama lógica y simbólica es compensada por una seducción operada gracias al brillo fantástico de las imágenes, tanto sugeridas por el texto como materializadas en las «apariencias», y al atractivo sonoro del verso y de la música<sup>7</sup>.

Nuestra hipótesis es, pues, que los autos sacramentales son construidos por Calderón a partir de lo que las retóricas eclesásticas llaman un concepto predicable o, lo que viene a ser lo mismo, a partir de lo que Gracián llama una agudeza compuesta. La agudeza compuesta no es definida en *Agudeza y arte de ingenio* como un tipo particular de agudeza, sino como la proyección del núcleo lógico y lingüístico de la agudeza simple (sea cual sea su especie, correspondencia, semejanza, ponderación, desempeño,

sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, Anejos de la Revista Segismundo, núm. 6, 1983, tomo III, pp. 1259-69.

<sup>4</sup> Véase Herrero Salgado, F., *Aportación bibliográfica a la oratoria sagrada española*, Madrid, CSIC, Anejos de la Revista de Literatura Española, 30, 1971.

<sup>5</sup> Sobre los conceptos predicables en Vieira ver Saraiva, A. J., *Les quatre sources du discours ingénieux dans les sermons du Père Antonio Vieira*, Paris, *Bulletin d'Études Portugaises*, 1970; y *Le discours ingénieux*, Lisboa, 1971.

<sup>6</sup> Véase Wardropper, B. W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. La evolución del auto sacramental 1500-1648*, Salamanca, Anaya, 1967; y Kurtz, B., *The play of Allegory in the Autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991.

<sup>7</sup> Sobre la interacción de estos aspectos del auto, véase el estudio de Egido, A., en el ámbito de una obra determinada: *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.

paronomasia etc.) desde una expresión breve (hoy diríamos microtextual) hasta una expresión que abarca toda la extensión de un discurso<sup>8</sup>.

No por pura casualidad la mayoría de los ejemplos a los que recurre Gracián para ilustrar la agudeza compuesta están tomados de la oratoria sagrada. La agudeza compuesta, o sea aquella que permite describir no una unidad microtextual, sino la traza global de un discurso, se asocia inmediatamente para Gracián, con la técnica de composición de un sermón<sup>9</sup>. De hecho, las ilustraciones tomadas en sermones del Padre Pedro Sanz, del Padre Felipe Gracián, o de predicadores cuyo nombre se omite «un grande orador y desengañado», «un orador cristiano», etc., restituyen no tal o cual frase o secuencia del sermón, sino toda su «trabazón y composición», sintéticamente descritas. La actitud de Gracián hacia este tipo de composiciones basadas en la agudeza es ambivalente, una extraña mezcla de aprecio y de desdén:

Un ingenio anómalo siempre fue mayor, porque se deja llevar del conatural ímpetu en el discurrir y de la valentía en el sutilizar, que el atarse a la prolijidad de un discurso y a la dependencia de una traza, le embaraza y le limita. Nótese la diferencia que hay de un sermón de San Agustín y del elegante Ambrosio, a una cansada alegoría de Orígenes y sus semejantes.<sup>10</sup>

En el sermón cabe escoger un método de composición donde las partes estén asociadas por el vínculo puramente material, en términos de Gracián, que constituye el tema elegido, y donde por tanto no habrá esa unidad formal, figurativa, entre las partes que se denomina agudeza compuesta. Es posible que ese método, que permite una indefinida proliferación de agudezas o de sutilezas «sueltas», no subordinadas a la pauta preestablecida de una agudeza global, sea estéticamente superior, incluso a ojos de un conceptista tan entusiasta como Gracián. En cambio, en el caso del auto sacramental, no se da esa alternativa entre un discurso cuya unidad es puramente material y lógica y un discurso que posee además una unidad «conceptuosa», o sea, que deriva su construcción de una figura del arte de ingenio. La necesidad de asociar un tema moral y teológico con una intriga dramática, impone necesariamente una relación de las partes del auto, personajes, momentos de la fábula, accesorios de la escenografía, con la configuración unitaria del concepto, de la agudeza. En efecto, la argumentación en apoyo de una cuestión teológica y la fábula dramática son necesariamente heterogéneas. Para imbricarlas entre sí hasta volverlas indisociables es necesario recurrir a un sistema de correspondencias, o a varios sistemas mutuamente implicados, y en este sistema consiste precisamente la agudeza.

#### *EL GRAN TEATRO DEL MUNDO COMO AGUDEZA COMPUESTA*

Para darme a entender mediante un ejemplo inmediatamente accesible, por lo conocido y familiar, propondré un análisis de *El gran teatro del mundo*. Este auto, aunque ha sido

<sup>8</sup> Blanco, M., «El Criticón: aporías de una ficción ingeniosa», *Criticón*, 33, 1986, pp. 5-36.

<sup>9</sup> Gracián, G., *Agudeza y arte de ingenio*, Discursos LI a LVII.

<sup>10</sup> Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, Castalia, 1968, vol II, p. 169.

ya objeto de una abundante literatura crítica<sup>11</sup>, no ha sido, que yo sepa, estudiado desde la perspectiva que adopto aquí. Trataré de explicar lo que pretendo decir al declarar que este auto sacramental deriva de un concepto en el sentido de Gracián o de los demás tratadistas del conceptismo. Las dimensiones de la ponencia hacen imposible demostrar que el modelo es generalizable a otros autos. Varios sondeos me han convencido personalmente de ello y sin pretender imponer esta convicción, espero que sea lo bastante plausible como para dar a alguno de los que me escuchan ganas de someterla a prueba.

En el auto *El gran teatro del mundo*, se reconocen sin dificultad las características formales del sermón. El sermón, que las retóricas eclesiásticas tratan como la versión cristianizada de un modelo profano, el discurso público persuasivo a la manera clásica, debe ser edificado como una argumentación en pro de una tesis, una proposición doctrinal. Aquí esa proposición se encauza en una metáfora tópica: «el mundo es un teatro». La analogía mundo-teatro está respaldada por una larga serie de *auctoritates*, entre las cuales descuella un texto de San Juan Crisóstomo, un sermón precisamente, que es con toda probabilidad la fuente inmediata de la obra<sup>12</sup>. En la *Segunda Homilía sobre Lázaro*, San Juan Crisóstomo comenta largamente el contraste entre la condición miserable del actor y el prestigio del papel que desempeña. En el contexto de la homilía, que es un comentario sobre la parábola del pobre Lázaro y del mal rico, el desarrollo sobre el mundo como teatro se asocia inmediatamente a un principio moral, el desprecio cristiano de las riquezas. El vínculo entre las dos ideas se basa (como en célebres textos de Epicteto o de Séneca) en la analogía entre el rico destinado a la muerte que lo despojará ineluctablemente del fasto que lo rodeaba en vida, y el actor que, al salir del teatro, dejando sus bellos ropajes, se convierte en lo que ha sido siempre, un pobre esclavo o un humilde plebeyo. Esta articulación entre el motivo del mal rico y el buen pobre y el motivo del mundo como teatro constituye el núcleo temático tanto de la homilía de San Juan Crisóstomo como del auto de Calderón.

Pero los autos, en conformidad con su definición «sermone puestos en verso, en idea representable cuestiones de la sacra teología» no pueden limitarse a ser ampliación de una mera proposición filosófica o para-filosófica como las que los Padres de la Iglesia toman de Epicteto o de Séneca, puesto que deben ser expresión «en idea representable» de cuestiones específicamente teológicas. La cuestión teológica expuesta a través de la metáfora parece ser la de las relaciones entre Dios y la Creación. El poder de Dios es absoluto sobre su Creación: por ello, todo lo que parece depender de la naturaleza, como el ingenio, o lo que parece depender de la fortuna, como las riquezas, es un don de Dios. La ausencia o la presencia de los bienes de naturaleza o de fortuna

<sup>11</sup> Véase un recuento de los trabajos sobre el auto anteriores al 81 en la edición de *El gran teatro del mundo* de Domingo Ynduráin, Madrid, Alhambra, 1981.

<sup>12</sup> Saint Jean Chrysostome, «Homélie sur Lazare», en *Oeuvres Complètes*, Paris, L. Vivès, 1864-72, tome II. Sobre las fuentes del auto, véase Vilanova, A., «El tema del gran teatro del mundo», *Boletín de la Real Academia de Bellas artes de Barcelona*, XXIII, 1950, pp. 341-372; Jacquot, J., «Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón», *Revue de littérature comparée*, 1950, pp. 341-372; Jones, H. G., «Calderón's *Gran teatro del mundo*: two possible sources», *Journal of Hispanic Philology*, I, núm. 1, 1976; y Christian, L. G., *Theatrum mundi. The history of an idea*, New York-London, Garland Publishing, 1985.

depende de la voluntad de Dios, pero cuando los da o cuando los retira, no da ni retira nada esencial, nada que sea una prueba decisiva de amor o de aversión. Al hacerlo, no expresa su aprobación o su desaprobación (como piensan por ejemplo ciertas tradiciones judaicas o protestantes al ver en la prosperidad o la fecundidad una recompensa de la virtud de los justos) sino que se limita a poner a prueba en los hombres la obediencia a su ley en cualquier circunstancia, colocándose a sí mismo en postura de espectador invisible.

En el auto, que sostiene la tesis que acabamos de resumir, se plantean pues y resuelven una serie de cuestiones que indudablemente pertenecen a la teología, como la de saber si la afirmación de la Providencia debe o no conducir a considerar la felicidad y el infortunio en la tierra como sanción anticipada, premio o castigo, de una conducta juzgada en virtud de la ley moral.

La tesis es paradójica aunque no lo parezca, y en ello también conforme a los requisitos estéticos del sermón conceptista, por cuanto da a la Providencia una intervención determinante en todo el acontecer humano, sin que esta intervención esté basada en criterios morales. Resulta cómodo exponer esta paradoja a través de la metáfora del mundo como teatro. Lo mismo que el autor al dar a un actor de la compañía el papel de un personaje feliz no lo está favoreciendo más que al adjudicarle el papel de un desgraciado, de un héroe trágico, puesto que en ambos casos le deja la posibilidad de triunfar en escena representando admirablemente su papel, así el Creador, al distribuir los bienes de este mundo, no distribuye verdaderos bienes sino simples papeles, y al hacerlo, actúa con irreprochable equidad. Forjando en el personaje del Autor una síntesis a la vez real y nominal del Creador y del hombre de teatro, Calderón produce a la vez una teodicea rudimentaria<sup>13</sup>, al retirar toda significación esencial a las desigualdades humanas, y un modelo intuitivo de una Providencia que reparte con indiferencia la felicidad o la desdicha, y mira vivir a los hombres, siendo pues la calidad del espectáculo que ofrecen el único asunto que deba preocuparles.

Para pasar desde esa constelación de cuestiones teológicas que atañen a las relaciones entre Providencia y destino y al significado mismo de la Providencia hasta una idea representable que pueda servir de base a la acción dramática, el vehículo utilizado es la metáfora del teatro del mundo, y sobre todo la invención de un personaje llamado Autor como transposición alegórica de Dios. En las primeras escenas quedará claro que este personaje es a la vez el autor del mundo, su Hacedor o Creador, el autor —en el sentido literario del término— de la ley (que aquí es al mismo tiempo, y en modo misterioso, el texto de la comedia representada en el teatro del mundo), y en tercer lugar el autor en el sentido específico que tenía la palabra en la España del XVII, director de una compañía, empresario teatral.

---

<sup>13</sup> Sobre la resonancia del problema teológico de la justicia divina en la literatura barroca europea véase Jay, R., *Theodicy in baroque literature*, New York-London, Garland, 1985.

## UN DISCURSO BASADO EN EL EQUÍVOCO

Hay pues, como primera etapa en el camino mental que conduce desde la cuestión teológica hasta el texto del auto, transposición alegórica de Dios irrepresentable en una idea representable, la de Autor. Representable en la medida en que no es inadmisibile desde el punto de vista del decoro, tal como se entiende el decoro en Madrid, o sea de un modo más liberal que en otros lugares de Europa, el que figure en escena un personaje llamado Autor, incluso si Dios es en última instancia su referente, mientras que un personaje llamado Dios sería insostenible<sup>14</sup>. «Autor» es además una idea representable, o sea, cargada de un potencial desarrollo dramático, en la medida en que no es exactamente una idea, sino más bien una agudeza, un concepto en el sentido de Gracián, o sea un término equívoco, que agrupa de manera ordenada, anudándolas entre sí, una serie de nociones distintas.

Vamos a detenernos en ello un instante. Para que una polisemia se vuelva concepto, es necesario que todas las acepciones del término polisémico, que en la lengua son sólo virtuales, se vuelvan actuales en un determinado contexto. Así en el contexto de la obra todas las acepciones conocidas en el español del XVII del término «autor», se vuelven apropiadas en el contexto del auto sacramental; todas se aplican igualmente al personaje así llamado. Ahora bien, esta multiplicidad, esta diversidad equívoca del personaje contiene en germen un desarrollo dramático, o sea una acción que permita desplegar la multiplicidad a través de una serie de circunstancias, y con mayor razón si algunas de sus facetas son sorprendentes, e incluso disparatadas. ¿No es acaso totalmente incongruente la fusión entre el Creador y un autor de comedias? Conseguir que semejante síntesis se vuelva plausible, dotarla de una evidencia intuitiva, son objetivos que bastan para inducir una tensión dramática, y en lograr esta tensión a partir de tales presupuestos reside el reto asumido por el dramaturgo en la concepción de la obra, en perfecto acuerdo con los postulados estéticos del Barroco.

El esfuerzo del ingenio, tal como lo entienden y lo aclaman los creadores y los lectores barrocos, tiende a la justificación, por toda clase de razonamientos que pueden parecer inconsistentes pero que son, sin embargo, plausibles, de un equívoco de este orden, justificación que parece dotar de un significado, y de una necesidad interna, una coincidencia históricamente contingente entre dos acepciones de una palabra. Este género de retos lleva a escribir a los poetas y a los dramaturgos, o les permite escribir, tanto en España como en Italia. Cuando Giambattista Marino toma por tema de un sermón la pintura, puede hacerlo porque va a jugar no con la idea aparentemente simple de que el mundo es una pintura, si no más bien con el *concetto*: «Dios es un pintor»<sup>15</sup>. ¿Por qué se trata (en la elaboración retórica del tema por Marino) de un concepto y no de una simple idea, o de una simple metáfora<sup>16</sup>? Pues bien, porque Marino no va a utilizar el

<sup>14</sup> Se leen observaciones a este respecto en Bataillon, M., «Essai d'explication de l'auto sacramental», *Bulletin Hispanique*, XLII, 1940, pp. 193-212 (véase p. 210).

<sup>15</sup> Véase Marino, G., «La Pittura», en *Dicerie sacre*, Torino, Per Luigi Pizzamiglio, 1614.

<sup>16</sup> La noción de concepto nos parece más adecuada para describir la estructura de los autos calderonianos o de los sermones barrocos que la noción hasta ahora frecuentemente explorada de metáfora. Véanse entre otros trabajos que adoptan esta orientación, los recientes de Briesemeister, D.,

término pintura de manera unívoca, sino equívoca. No es en el mismo sentido de la palabra pintura, ni siquiera en el mismo sentido de la palabra Dios, como puede decirse que Dios Creador es el pintor del mundo, paisajista y colorista en los crepúsculos, pintor de bodegones en las frutas, pintor de grotescos en los follajes, dibujante de miniaturas en los insectos, y que el cuerpo de Dios crucificado, muerto, chorreando humores en descomposición, sangre, linfa, grasa y sudor, es pintor de su propio rostro martirizado en el sudario de Turín. Ahora bien, en los juegos semánticos, las menudas sorpresas, las vertiginosas coincidencias, que permite esa ambigüedad, consiste toda la elocuencia barroca del sermón de Marino. A través de ella, consigue la pieza oratoria ser no sólo un juguete de ingenio consistente en la transcripción artificiosa del discurso teológico en términos pictóricos, sino también una reflexión sugestiva sobre la pintura a la luz de la teología.

Del mismo modo, la alegoría de Dios autor va a ser tratada por Calderón en su auto sacramental no como idea, sino como concepto. Cuando Dios convoca al mundo, haciéndolo salir de la nada, o más bien de la especie de latencia opaca y caótica en la que yacía, en la primera escena del auto, actuará como Autor en el sentido de Creador. Pero al mandarle preparar el decorado de una comedia que será representada en su honor por los actores de su compañía, al preparar los actores a su papel, al darles, con el personaje invisible llamado Ley, el texto que deben recitar, y el apuntador que suplirá las deficiencias de su memoria, actúa sucesivamente en tanto que autor como empresario teatral, en tanto que autor como director de compañía, y al fin en tanto que poeta, autor de una comedia cuyo texto es el de la ley.

En el despliegue de las consecuencias de esa polisemia consiste el carácter representable, dramatizable de la metáfora «el gran teatro del mundo». El discurso inicial del Autor por el cual comunica al Mundo sus instrucciones funciona como programa de la acción dramática:

Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres  
 hoy de un concepto mío  
 la ejecución a tus aplausos ffo.  
 Una fiesta hacer quiero  
 a mi mismo poder, si considero,  
 que solo a ostentación de mi grandeza,  
 fiestas hará la gran naturaleza;  
 y como siempre ha sido  
 lo que más ha alegrado y divertido  
 la representación bien aplaudida  
 y es representación la humana vida,  
 una comedia sea  
 la que hoy el cielo en tu teatro vea.

---

«Die Buchmetaphorik in den autos sacramentales», en S. Neumeister, *Calderón und die deutsche Literatur*, Berlin, 1981, pp. 98-115 y «La metáforica puesta en escena en algunos autos sacramentales», en Flasche, H., *Hacia Calderón. Séptimo congreso anglo-germano*, Wiesbaden, 1985, pp. 65-78.

Si soy Autor y si la fiesta es mía  
 por fuerza la ha de hacer mi compañía.  
 Y pues que yo escogí de los primeros  
 los hombres y ellos son mis compañeros  
 ellos en el teatro  
 del mundo, que contiene partes cuatro  
 con estilo oportuno  
 han de representar. Yo a cada uno  
 el papel le daré que le convenga  
 y porque en fiesta igual su parte tenga  
 el hermoso aparato  
 de apariencias, de trajes el ornato,  
 hoy prevenido quiero  
 que alegre, liberal y lisonjero  
 fabriques apariencias  
 que de dudas se pasen a evidencias.  
 Seremos yo el Autor, en un instante,  
 tú el teatro, y el hombre el recitante.<sup>17</sup>

El discurso, por una cadena de razonamientos más o menos consistentes, permite pasar de una de las acepciones de la palabra autor a otra. La rápida sucesión de condicionales y causales confiere al fragmento una textura dialéctica, en un estilo que evoca la filosofía escolástica. Entre las tres apariciones de la palabra «Autor» seguimos un recorrido que se pretende razonado, riguroso, inflexible. Reconocemos un concepto —palabra por cierto presente en esta página como sucede con gran frecuencia en los planteamientos iniciales de los autos—, en la medida en que que la coexistencia contingente de los dos significados (Creador, empresario teatral) se presenta en el contexto de un discurso como una conexión necesaria, significativa.

Pero este concepto nuclear en torno a la palabra autor, engendra inmediatamente una serie de conceptos auxiliares, haciendo del discurso un tejido de equívocos. Así, el hecho de que el Autor rija una compañía, se justifica porque el Autor del mundo, el Hacedor, es al mismo tiempo el compañero de los hombres, el compañero sin duda porque los ha hecho a su imagen y semejanza, porque se encarnará entre ellos, el compañero al fin y sobre todo porque, después de una comida tomada en común se entrega a sí mismo bajo la especie del pan compartido, del pan eucarístico. En el Oficio del día del Corpus, redactado por Santo Tomás de Aquino, recurren incesantemente una serie de términos ligados al campo semántico de la alimentación, de la nutrición. Los misterios de la Encarnación y de la Redención, la constitución de la Iglesia como unidad solidaria de los fieles, se reescriben a partir de una tópica del convite, del alimento dado o compartido. Cristo encarnado y vivo es definido como comensal de los hombres, en un texto que por sus juegos de palabras, paronimias, equívocos, atestigua un conceptismo escolástico, afín evidentemente al conceptismo calderoniano, y que ha sido estudiado como tal por

<sup>17</sup> Calderón de la Barca, *Autos sacramentales I, La cena del rey Baltasar / El gran teatro del mundo / La vida es sueño*, ed. de Valbuena Prat, Á., Madrid, «Clásicos castellanos», 1972, p. 71.

Walter J. Ong<sup>18</sup>: «Se nascens dedit socium, convescens in edulium, se moriens in pretium, se regnans dat in praemium. O salutaris hostia, quae coeli pandis ostium, bella premunt hostilia, da robur, fer auxilium» ('Naciendo se dio como aliado, copartícipe en el alimento, muriendo se dio por precio, reinando se da por premio. Hostia salvadora, que abres la puerta del cielo (*coeli ostium*), nos acosan fuerzas enemigas (*hostilia*), concede fuerza, da auxilio'). Y un poco más tarde en una secuencia del mismo oficio: «Tu qui cuncta scis et vales, qui nos pascis hic mortales, tuos ibi commensales, cohaeredes et sodales, fac sanctorum civium» ('Tú que puedes y sabes todo, que nos alimentas aquí siendo mortales, haznos allá tus comensales, coherederos y compañeros en la ciudad de los santos')<sup>19</sup>.

Tenemos pues un empleo equívoco de la palabra *compañía*, correlativo del equívoco sobre autor, que se desliza discretamente en el discurso inicial: «Si soy Autor y si la fiesta es mía / por fuerza la ha de hacer mi compañía. / Y pues que yo escogí de los primeros / los hombres y ellos son mis compañeros». Esta enigmática declaración «los hombres son mis compañeros» necesariamente evocará el pan celeste ofrecido a la adoración de los elegidos en la última escena. Los actores que han sostenido la prueba de la representación, que han estado a la altura de su papel, se integrarán en una compañía que es a la vez la compañía de comediantes y la *civitas sanctorum*, la comunión de los santos, miembros de la Iglesia terrena, o sea partícipes en el pan eucarístico, y miembros de la Iglesia celeste, partícipes en el banquete celestial. Esta fórmula sintética en que vienen a soldarse los distintos ingredientes de la acción dramática es un concepto en el sentido pleno del término, como lo son las fórmulas del oficio de Santo Tomás que integran en un mismo molde sintáctico, léxico y sonoro, el Cristo encarnado, el Cristo sacrificado, el Cristo escatológico y triunfante. Por medio del equívoco, Calderón consigue vincular dos ideas tan dispares como la del «teatro del mundo» y la de la Iglesia como cuerpo de Cristo y asociación de compañeros, de los que comen de un mismo pan consagrado, de un mismo cuerpo real de Cristo en un pan tangible, y a la vez fantasmal, transubstanciado, o sea vaciado de su propio ser. Véase Covarrubias en el *Tesoro de la lengua*: «Algunos quieren que compañero se haya dicho de con y pan, porque entre amigos no ha de haber pan partido, sino comer de un mismo pan».

A través del equívoco, se produce pues una acrobática conciliación entre la finalidad primaria del auto, ser un comentario celebrativo del misterio eucarístico y su finalidad coyuntural, desarrollar y justificar la metáfora del «teatro del mundo», transformándola en una defensa e ilustración de la providencia divina. Tras esta conexión totalmente superficial, que no hubiera sido posible si la agrupación de actores se hubiese llamado no compañía, sino bojiganga o farándula o tropa como en francés, se puede hallar una motivación tan profunda como se desee. Al fin y al cabo, declarar que el mundo es un teatro viene a ser lo mismo que reducirlo a accidentes insustanciales, como los del pan en la Eucaristía. La proposición «el mundo es un teatro» como la proposición «este pan

<sup>18</sup> Ong, W. J., «Wit and Mystery: a Revaluation in Mediaeval Latin Hymnody», en *Speculum. A Journal of Mediaeval studies*, Cambridge (Mass.), 1947, pp. 310-321.

<sup>19</sup> Saint Thomas d'Aquin, «In festo Corporis Christi», *Opusculs*, Paris, Louis Vivès, 1858, pp. 417-434.

es el cuerpo de Cristo», suspende la creencia en la consistencia ontológica de lo que se presenta como realidad.

Tras ese vínculo extremadamente sutil y aportándole los materiales de que se nutre, encontramos la edificación de un sincretismo entre un discurso humanista, de raigambre clásica, basado en doctrinas estoicas y neoplatónicas de donde procede en última instancia la metáfora del teatro del mundo, y un discurso dogmático, estrictamente teológico, que culmina en la afirmación drástica y militante de la transubstanciación entendida al modo católico. Ese sincretismo, esa integración perfecta de humanismo clásico y teología contrarreformista, que se percibe con toda claridad en los autos mitológicos como *El divino Orfeo*, *Los encantos de la culpa*, etc., está presente de hecho en la mayoría de los autos, probablemente en todos. La integración, gracias a los recursos conceptuosos de la correspondencia y el equívoco, de materiales simbólicos heteróclitos y dispersos, constituye uno de las funciones clave del auto sacramental como del sermón. Función monumental que consiste en la ordenación de la cultura de una élite en la unidad de un discurso aparentemente sin fisuras y en la exhibición pública y solemne de esa cultura.

Ultimo equívoco generador de la obra, menos importante por sus implicaciones religiosas pero más rico dramáticamente, es el que juega sobre la palabra «apariencias». El Autor, como hemos visto, encarga al mundo que fabrique apariencias. Las instrucciones escenográficas redactadas por Calderón y destinadas a los maestros de obras fabricantes de los carros, que se conservan a partir de 1659<sup>20</sup>, se denominan «memorias de apariencias», dando a la palabra como sabemos un sentido técnico, válido únicamente en la jerga teatral del Siglo de Oro. Según el *Diccionario de Autoridades* «se llama así la perspectiva de bastidores con que se visten los theatros de comedias que se mudan y forman diferentes mutaciones y representaciones». Pero por otra parte, desde el platonismo vulgarizado que constituye la base filosófica del texto, el mundo puede decirse hecho de apariencias, o sea de fenómenos evidentes para la percepción, pero para el pensamiento mucho menos claros y conspicuos que los objetos de contemplación intelectual que pertenecen a otro mundo, a un orden superior. En este sentido, el Mundo es un decorado teatral, porque no está hecho, como los bastidores y accesorios escenográficos, más que de objetos hechos para engañar a los ojos, que parecen ser lo que no son, que conllevan ilusión y espejismo. El Mundo es una apariencia, en un doble sentido, porque está compuesto de fenómenos que encubren un ser invisible, y porque es un decorado ilusionista, puesto por tela de fondo a una representación que la divinidad se da a sí misma. El discurso citado del Autor pone de relieve ese significado equívoco de la palabra: «quiero / que alegre, liberal y lisonjero / fabriques apariencias / que de dudas se pasen a evidencias». Quiero que fabriques decorados, apariencias, pero tan logrados en su ilusionismo que disipen toda duda y se impongan con una evidencia tangible, coherente, como la del pan ofrecido a los fieles y no como una vulgar apariencia que la experiencia puede contradecir o desvanecer. El equívoco permite aquí crear un puente, tal vez algo menos frágil, entre el discurso filosófico y el léxico del teatro, como las palabras *Autor*

<sup>20</sup> Véase Shergold, N. D. y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. Estudio y documentos 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

y *compañía* instituían una zona de intersección entre el discurso teológico y el vocabulario teatral.

A través de esta red de equívocos la metáfora «el teatro del mundo» pierde algo de su aridez metafísica y de su carácter puramente tópico para adquirir un relieve concreto, para reducirse a una afirmación mucho más positiva de tipo lingüístico: el mundo tal como lo entienden y lo explican la metafísica escolástica y la dogmática católica está prefigurado en el idioma particular del teatro español del siglo XVII, de la comedia. En la perspectiva de una historia universal, el mundo y el teatro coinciden, puesto que a las tres edades del mundo (ley natural, ley escrita, ley de gracia) que se acaban en convulsiones y catástrofes, diluvio, terremoto, conflagración universal, corresponden las tres jornadas de la comedia que se cierran en instantes de crisis<sup>21</sup>. Tres y no cinco como los actos del teatro clásico y neoclásico. Desde la perspectiva de las biografías individuales, los papeles adjudicados a los hombres en el gran teatro del mundo no difieren de los papeles tópicos forjados por la comedia contemporánea, la dama hermosa, la dama discreta, el labrador socarrón y sesudo, el rey enamorado de sus gloriosas hazañas. Sólo los papeles del rico y el pobre, impuestos por la fuente inmediata del texto y por su propósito didáctico y edificante, no pertenecen estrictamente al almacén de tipos de la comedia.

Si tenemos en cuenta todo ello, el logro artístico del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, desde los criterios dados por la estética conceptista, reside en último término en lo que Gracián llama una «ingeniosa transposición» cuyo «artificio consiste en transformar el objeto y convertirlo en lo contrario de lo que parece». Así el auto de Calderón, mediante el tratamiento agudo de un tópico, llega a subvertir su aparente mensaje, a convertirlo «en lo contrario de lo que parece»: en lugar de «el mundo es un teatro» vendría a decir: el teatro (el nuestro, el mío, el teatro español, el teatro calderoniano) es un mundo, y ese mundo se basta a sí mismo y se refleja a sí mismo, hasta lo infinito.

---

<sup>21</sup> Esta correspondencia y más largamente la estructuración del auto en función de una historia universal pensada a partir de una cronología de origen bíblico han sido minuciosamente estudiadas por García, Á. M., «*El gran teatro del mundo: estructura y personajes*», en *Hacia Calderón. Cuarto coloquio anglo-germano*. Ponencias publicadas por Hans Flasche, Berlin, 1979, pp. 17-29.