

EL AUTO SACRAMENTAL

Por FELIPE LLUCH GARÍN †

En una monografía sobre el Teatro, no podía faltar el homenaje de recuerdo a FELIPE LLUCH GARÍN, a quien tanto deben las nuevas orientaciones de la escena española. Por ello, nos ha parecido que habrán de agradecer nuestros lectores la reproducción de estos magníficos ensayos suyos sobre el arte dramático, llenos de originalidad y sugerencia no recogidos hasta ahora en una publicación perdurable.

I

HEMOS llegado al término y a la cumbre del Teatro Nacional. Mejor diríamos la cúpula ; que si ésta es, según d'Ors, símbolo de monarquía, síntesis del Renacimiento, triunfo y plenitud de forma universal ; es decir, expresión arquitectónica del catolicismo, el Auto Sacramental es, indiscutiblemente, el primero entre los géneros teatrales, la superación cristiana del paganismo renacentista, el triunfo de lo ecuménico, la más bella forma del arte católico.

Si la definición aristotélica del drama funda la esencia de éste en la representación ; es decir, en la ficción, en el aparentar lo que no se es, por consiguiente, en el símbolo, ningún teatro más dramático que el simbólico Auto Sacramental. Si la nobleza y perfección de un arte se valora por la altura y la dificultad de los temas que aborda, ningún teatro más noble y perfecto que el ambicioso Auto Sacramental, cuya acción resume la vida teológica de la Humanidad. Si la esencia del Re-

nacimiento es el triunfo del hombre—tanto en lo intelectual como en lo figurativo ; es decir, tanto en la idea como en la forma—, ningún teatro representa el arte renacentista como el *Auto Sacramental*, cuyo protagonista es el Hombre—el hombre, no como individuo, sino como especie ; el hombre como ser dotado de razón, según la definición de Melchor Cano— y cuyos personajes son ideas, pasiones y elementos personificados, humanizados, en bellísimas alegorías figurativas, antropomórficas.

Si lo que da a la hispanidad su valor ecuménico y civilizador es, según Maeztu, su concepción del hombre como ser redimible por la gracia, capaz, por el libre ejercicio de su libre albedrío, de llegar a ser hijo de Dios, ningún teatro tan español y tan universal a un tiempo—tan ecuménico al fin—como el *Auto Sacramental*, cuya raíz dramática estriba, precisamente, en la doctrina tomista del libre albedrío. Si el Concilio de Trento representa—para orgullo de España, su promotora y mantenedora—la consagración, la consolidación, la edificación del dogma, ninguna forma representa tan fielmente el arte católico como el *Auto Sacramental*, que es flor y fruto de la Contrarreforma tridentina.

Porque el *Auto Sacramental*—hora es de decirlo, después de tanta insidiosa estupidez y tanta mal intencionada agudeza, como a su costa se ha dicho, incluso por españoles que no merecían serlo—es, no sólo la más perfecta expresión dramática de la raíz católica e imperial de España, sino la más alta y bella manifestación de la tragedia—el teatro por excelencia—que excede y supera incluso a la tragedia griega, cuanto la verdad, nobleza y armonía de la teología católica excede y supera a la falsa, rastrera y confusa mitología helénica.

No nos detendremos en el estudio de sus remotos orígenes, a raíz de la instauración de la solemnidad del *Corpus Christi* por Urbano IV, el año de gracia de 1264 ; ni en el recuerdo de las primitivas representaciones eucarísticas del siglo XIV,

de que hace mención el Códice litúrgico de la Catedral de Girona, descrito por Schack ; ni en el estudio de las curiosas farsas sacramentales—derivación de las moralidades del medievo—que se conservan en el Códice de Autos viejos, editado por Ronanet ; ni en el elogio de las candorosas refundiciones populares de los «Ternarios», de Timoneda ; ni siquiera en la gustosa lectura de los Autos, más historiales que alegóricos, más emotivos que simbólicos, más místicos que teológicos, de Lope, Tirso y Valdivielso.

No nos detendremos en la condenación de la violenta y antiespañola ofensiva que durante el siglo XVIII, ateo y racionalista, se desató contra el Auto Sacramental, hasta lograr su prohibición, por Real Cédula de Carlos III el 11 de junio de 1765 ; ni nos perderemos en la exposición de la triste polémica—triste por la estúpida e insoportable pedantería de los pugnadores y por el corto vuelo y pedestres argumentos de los panegiristas—que en torno al Auto Sacramental se entabló entre afrancesados preceptistas—Luzán, Nasarre, Clavijo, Quintana y Moratín—y oscuros eruditos fielmente apegados a las tradiciones patrias—Romea y Tapia y Mariano Nipho.

Sólo estudiaremos—y aún eso, sucintamente— el Auto Sacramental elevado a plenitud y perfección moral e ideológica por el arte reflexivo, teológico y simbólico de don Pedro Calderón, el dramaturgo de lo barroco, que puso el Auto Sacramental, según afirma Agustín Gaspar de Lara en su «Obelisco fúnebre y pirámide funesto» (1681), en «aquella proporción medida de que fué primer autor».

Primer autor—único casi—de Autos Sacramentales, fué, en efecto, Calderón. Lo que hasta él había sido ternura de lírica devota, mística alegoría popular, pintura inmóvil, descripción o escena aislada, se hace en él profundidad dogmática, símbolo teológico, animada escultura, acción y drama. Hasta Calderón, el Auto es, todavía, lo emotivo, lo pasional, lo humano vertido a lo divino. En Calderón es ya lo reflexivo, lo ideológico, lo teológico. No Dios hecho hombre—niño—,

como en Lope ; no lo divino humanizado ; sino lo humano divinizado ; el Hombre camino de fundirse en Dios.

«Lope es un genio que vive ; Calderón, un genio que piensa», dice Valbuena. Los santos del primero son ignorantes, «rústicos del cielo» ; los del segundo, filósofos, «almas reflexivas», como dice Ludwig Pfandl. En los Autos del primero, adscritos todavía al patrón comedia, el gracioso aún aparece, como figura episódica, encarnando la locura del Mundo, la alegría de la Vida. En los del segundo, el loco es el Pensamiento, es decir, la Idea ; y su intervención está íntimamente ligada con el drama. El drama que en Lope es Vida y en Calderón, Idea.

Como ocurre en la comedia, Lope y Calderón desarrollan a veces, en al Auto, temas idénticos o semejantes. Pero el procedimiento es esencialmente distinto. «El heredero del cielo» y «La viña del Señor» son, por ejemplo, las versiones loquista y calderoniana, respectivamente, de la parábola de la viña. Los protagonistas de la primera son el Pueblo y el Sacerdote judíos. Los de la segunda, el Judaísmo y la Sinagoga. Lo que en Lope es, todavía, concreto, particular y humano —un pueblo, un sacerdote—, se hace en Calderón abstracto, general, simbólico. El simbolismo, la alegoría dramatizada, el «espejo que traslada—lo que es con lo que no es—, según la imagen del propio Calderón en «El verdadero Dios Pan» ; «la semejanza con que las virtudes y vicios se introducen en metáfora de personas..., y las cosas espirituales se pintan en figura de cosas materiales y visibles», como la define Baltasar Gracián en su «Agudeza y arte de ingenio» (1642), es lo que caracteriza y singulariza el Auto Sacramental.

Valbuena Prat lo define diciendo que es «una composición dramática en una jornada, alegórica y relativa, generalmente, al misterio de la Eucaristía». Nosotros suprimiríamos por innecesario el inciso «generalmente». Porque, aunque el Auto, en contadas ocasiones, no se refiera directamente al Sacramento, ni tenga siquiera referencia eucarística final—como

ocurre en «La Hidalga del valle», Auto exclusivamente mariano, en apariencia—, siendo la Eucaristía, como atinadamente observa Pfandl, compendio y culminación del dogma católico, constante continuación de la obra de la Redención, bastaba aludir al dogma, bastaba dramatizar la vida teológica del hombre—Creación, Pecado y Redención—, para que a oídos de la católica y eucarística y mariana España del XVII, sonara tal alusión o dramatización a alabanza del Sacramento. El Sacramento que era, y es, según Lope, «confusión de la herejía y gloria de la fe nuestra».

No hay que olvidar la decisiva influencia que el Concilio de Trento (1545-1563) tuvo en el origen y desarrollo del Auto Sacramental. Arma dramática fué esta de la Contrarreforma; martillo poético de la herejía. Mientras los Capitanes blandían sus espadas victoriosas, ejercitaban los poetas sus plumas magistrales en defensa del dogma y de la unidad católica. Y la Eucaristía era el Sol que les alumbraba y enardecía y confortaba en la lucha. El Auto era, pues, más que una forma dramática, una forma litúrgica; mejor dicho, apologética.

Biblia viva, mística popularizada, dogma hecho acción y poesía, sermón en representable idea, transformación del entender en sentir; eso fué, según anota, recuerda o sugiere el autor citado, el Auto Sacramental. «Nunca más—añade—se ha vuelto a presentar ante la vista de todo un pueblo, con tal insistencia y variedad, toda su ética, su moral y su psicología; nunca se ha convertido toda la vida interior en espectáculo escénico, con tanta vivacidad, como en los Autos Sacramentales».

Nunca, añadimos nosotros—como no sea en el Rubens del «Triunfo de la Eucaristía» y «La Iglesia militante», que tantas semejanzas tiene con el Auto Sacramental de Calderón—, alcanzó el arte católico tanto valor ecuménico, tanta eficacia edificante, tanta profundidad dogmática, tanta fuerza apologética, tanta belleza espectacular, tanta pompa y boato...

II

¿Qué es el Auto en Calderón? El mismo Calderón nos lo dirá en «Sueños hay que verdad son». Al establecer en su primera escena el simbolismo de su argumento—recurso harto frecuente en el autor, como veremos después—, la Castidad dice al sueño:

*«El haber vestido tú
sombras, y luces yo, a efecto
habrá sido de hacer más
representable un concepto.»*

He aquí—comenta Valbuena Prat—la clave del teatro simbólico de Calderón: el «concepto representable». He aquí el milagro, añadimos nosotros. El milagro de convertir en representación un puro concepto. El milagro de dar vida escénica a una idea. El milagro de hacer dramática una teología.

Y aunque Calderón sea, a nuestro juicio, el mayor talento dramático que ha tenido la Humanidad—hablo de talento: Calderón y Sófocles; no de temperamento: Lope y Shakespeare—, este milagro del «concepto representable», del drama de ideas, del teatro teológico, necesita explicación, porque no la tiene en sólo el ingenio soberano del autor.

Ensayemos una explicación. Y sea ésta: el concepto, la idea, la teología que Calderón dramatiza, es la más bella, patética y sublime de las tragedias: Dios hecho hombre, por amor al hombre. Dios muerto a manos del hombre, por amor al hombre. Dios dado en manjar al hombre, por amor al hombre. «Cada vez que comulguéis, dice San Pablo, anunciaréis la muerte del Señor».

En la Eucaristía está cifrada, como ya dijimos, la historia

entera de la Redención, la divina tragedia de la muerte del Señor. «Cristo—recuerda Pfandl—no convirtió el pan y el vino en su carne y en su sangre para que fuera adorado, sino como manjar y bebida de sacrificio, en recuerdo de su muerte en la Cruz, y para redención eterna de las almas presas en la culpa del pecado».

Sacrificio, es decir, obra de Amor. Muerte que mata la muerte y da vida y vida eterna, es decir, fruto de Amor, Redención; es decir, triunfo de Amor. El Amor de los amores. ¿Podrá extrañar a alguien que con esta idea—la más sublime que existe—lograra Calderón la forma dramática más bella de cuantas el hombre ha inventado? ¿No parece ya obra hacedera y posible lo que en un principio nos sorprendió y maravilló como un milagro?

Y, no obstante, el milagro subsiste. Y más sorprendente y maravilloso de lo que, en un principio, pudo parecernos. Porque Calderón—y en ello estriba su genialidad y su arte todo—no dramatiza la Redención de un modo directo, sensible y patético, sino de un modo indirecto, conceptual y teológico. El sentido indirecto y mediato, o sea, la alegoría, es—dice Valbuena—lo que caracteriza el Auto Sacramental. Y así, en él nunca se representa el acto mismo de la institución de la Eucaristía, con ser este Sacramento la razón de su ser; ni se presenta en su viva y real humanidad a ninguno de los protagonistas de la tragedia de la Redención, con ser ésta la raíz de su estructura dramática.

Quede ese arte directo, sangrante y emotivo para los Autos del Nacimiento y de la Pasión, de carácter y filiación medievales. Que, así como el Renacimiento pictórico italiano vistió los personajes y escenarios bíblicos con la rica ornamentación de la escuela veneciana, el Auto Sacramental, fruto, al fin, del tardío Renacimiento español, los vestirá con la poética e ideológica maravilla de la alegoría.

La alegoría, que no es ya un recurso poético o una enseñanza moral—la moralidad alegórica medieval—, como ocurre

en la escuela alegórico-dantesca, sino la expresión formal y figurativa del triunfo vital del Renacimiento, de su visión individualizada, humanizada, antropomórfica, del mundo suprasensible; una a modo de restauración, de Renacimiento—por eso se llama así—del antropomorfismo de la mitología griega y romana; mitología que—dicho sea de paso—pierde su carácter de religión para ser sólo belleza, e incluso nuncio, prefiguración o alegoría en el Auto calderoniano, de la única religión verdadera: la religión católica.

Procuremos, a nuestro modo, fijar el proceso de esta figuración alegórica renacentista. El valor hombre había alcanzado tan alta categoría, que lo mejor que le podía ocurrir al aire, al fuego, a la tierra, al agua—pensaba el hombre—era tomar forma humana, la más excelsa de todas. Hasta las grandes concepciones metafísicas, hasta el sobrenatural orden trascendente, hubo de humanizarse para que el hombre—rey del Universo—no se sintiera dominado por otra cosa que por sí mismo, único arbitrio posible para que no padeciera su orgullo.

Lo mismo ocurre, aunque por otros motivos más nobles—los motivos teológicos—en el Auto calderoniano: el Hombre—la Naturaleza Humana—, no sólo recibe el pleito homenaje de toda la creación sensible, sino que llega a vencer y a dominar a todo el universo suprasensible, luchando incluso a brazo partido con él, como Jacob con el Angel, supuesto que ya, como figura humana, es dominable por el Hombre. Y cuando no lo sea por la sola fuerza humana, vendrá en su auxilio la Gracia. Y toda la Creación será no más la corte del Hombre; la corte al modo español, es decir, todos en torno al Rey, como planetas alrededor del Sol; en este caso, alrededor del Hombre, casi convertido en Dios, pues hasta Dios se hace hombre por amor al hombre.

Y esto sí que explica el milagro prodigioso del arte simbólico de don Pedro Calderón. Calderón, el más grande de los poetas dramáticos del Renacimiento, supo asimilarse co-

mo ningún otro esta concepción humanista del universo, esta visión antropomórfica de la creación. Pero aún hizo más, y en esto es ya, no el primero, sino el único entre todos los poetas. Calderón logró armonizar y cohesionar el Renacimiento y el Catolicismo, la paganía vital y la teología dogmática, el mundo de las formas y el mundo de las ideas. Y dar la primacía, como es natural, al rigor de lo metafísico sin humillar, sino más bien sublimando la belleza de lo físico.

Este es, en verdad, el milagro de Calderón. El haber llenado de catolicidad el paganismo renacentista.

Calderón—predestinado para este arte conceptual y teológico—completa su acierto creacional del teatro simbólico gracias precisamente al defecto que resta humanidad a su teatro realista. Es decir, gracias a su falta de poder característico. Se ha dicho repetidas veces, y no sin razón—aunque a veces se ha excedido la medida de lo razonable en la exposición de este criterio—, que Calderón carece del poder creador de caracteres. La observación es cierta, si se entiende por carácter el claroscuro vital, la contradicción dramática, la complejidad y el zigzaguo, lo que es realmente el hombre; falsa si, como es permisible e incluso recomendable en este caso, entendemos por carácter la claridad normativa, la consecuencia trágica, la sencillez, la rectitud, lo que debe ser idealmente el hombre. Es decir: Calderón no crea pícaros, caballeros, príncipes, hombres, sino el Pícaro, el Caballero, el Príncipe, el Hombre.

Si este es su pecado, «o felix culpa»; si este es su defecto, bendito sea, pues que, a cambio de cierta monotonía—en los personajes, que no en la trama, prodigiosamente varia—de algunas comedias, nos ha legado la maravillosa galería de personificaciones ideales, de caracteres-tipo, de abstracciones humanizadas, de sus Autos Sacramentales. Y en ello sí que no admite competidor. Porque si, como dicen sus detractores, Calderón transforma en símbolos a los hombres, paralelamente y por análogos motivos, sabe como nadie hacer de los sim-

bolos caracteres humanos. Y las luchas y pasiones—verdaderamente humanas y dramáticas—de la Inocencia y la Lujuria, del Libre Albedrío y el Pensamiento, del Judaísmo y la Herejía, y hasta del Laurel y la Rosa, interesan, e incluso apasionan más, mucho más, que el amor y el honor de damas, duendes y galanes fantasmas.

Este arte simbólico y esquemático, este puro concepto representable, es, desde luego, un arte convencional, limitado si se quiere; pero, por eso mismo, profundo, conceptual, casi jeroglífico, correspondiendo así a la esencia enigmática de lo barroco. Por eso, Calderón, en la primera escena de sus Autos—y volvemos con esta observación final al comienzo de estas notas—, suele establecer el simbolismo dramático de su argumento. Este recurso, que así lo calificamos, no es tal, sino en apariencia. En realidad se trata, según creemos, de algo más hondo y transcendental. Este desvelar el argumento al iniciarse el espectáculo; este anular con ello el interés de la anécdota, es lo que, a nuestro juicio, presta al Auto, no sólo un nuevo argumento en pro de su clara filiación renacentista—recuérdense los introitos y argumentos—, sino su más alta y permanente categoría estética. Recuérdese, en efecto, que la más noble de las formas dramáticas hasta él conocidas—la tragedia griega—basa su interés, no en la sorpresa, sino en el reconocimiento. De estas dos fundamentales actitudes del hombre ante la obra artística—sorpresa: actitud vital, romántica, percedera; reconocimiento: actitud conceptual, clásica, perenne—, la tragedia griega y el Auto Sacramental, con su argumento conocido de antemano, noble, arriesgada ascéticamente, desdeñando el triunfo fácil, prefieren la segunda. Lo que interesa, apasiona y conmueve en la tragedia griega y el Auto Sacramental es, no lo que ocurre, sino cómo ocurre; no lo que se hace, sino lo que se dice; no el hecho humano, sino la motivación dramática; no lo que es, sino el por qué de lo que es.

Y no hay, a la verdad, mayor nobleza ni ejecutoria más

limpia en todo el arte del teatro que este señorial desdén por lo fácil y anecdótico. Precisamente, porque una de las raíces esenciales de lo teatral es el interés que pueda despertar la anécdota—el público va al teatro, según Lope, para ver en lo que para—, resulta ejemplar en alto grado este difícil triunfo del Auto sobre lo anecdótico y argumental. Y es que sólo cuando se desdeña lo fácil e inmediato, es cuando se logra —¡oh paradoja!—que todo, inmediatamente, se haga fácil y directo.