

## EL HOMBRE COMO ESPECTÁCULO\*

JUAN MANUEL ROZAS†  
Universidad de Extremadura<sup>1</sup>

### RESUMEN

Se aborda el estudio del hombre como personaje en los autos sacramentales de Pedro Calderón de la Barca, centrado especialmente en *Los encantos de la Culpa*. Tras una introducción general, se aborda el estudio del tratamiento del Hombre como protago-

---

\* La Revista *EPOS* se honra al presente con la publicación de este artículo inédito de Juan Manuel Rozas, quien fue miembro de su primer Comité de Honor y a cuya memoria fue dedicado el vol. II en 1986. Agradecemos al profesor Jesús Cañas Murillo la esmerada labor que viene haciendo de recuperación de los papeles inéditos del llorado amigo y maestro.

<sup>1</sup> Rescatamos aquí una investigación de Juan Manuel Rozas que había quedado inédita en sus carpetas de trabajo, una investigación dedicada a la producción calderoniana, y, en concreto, a los autos sacramentales del dramaturgo barroco. Es un artículo que muestra una faceta de nuestro amigo y maestro poco conocida a nivel general, dado que sus publicaciones sobre Pedro Calderón de la Barca no son inexistentes hasta la actualidad, cierto es, pero sí son escasas. Recordemos sus trabajos «Entre dos centenarios de Calderón (1881-1981)», –publicado, en primer lugar, en *Historia 16*, VI, 66, octubre de 1981, pp. 72-76, y, posteriormente recogido en Jesús Cañas Murillo, «Juan Manuel Rozas: Artículos dispersos», en *Revista de Estudios Extremeños*. Homenaje a Juan Manuel Rozas, XLVII, III, septiembre-diciembre de 1991, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Excma. Diputación Provincial, 1992, pp. 477-593 (el trabajo en pp. 507-513)–, y «Un auto inédito de Calderón, en su tercer centenario» –publicado en *El País Libros*, año III, nº 89, domingo 5 de julio de 1981, p. 6, y, posteriormente recogido en Jesús Cañas Murillo, *ibidem*, pp. 515-518–. Recientemente hemos recuperado otra investigación del propio Rozas dedicada a este mismo dramaturgo barroco, «La teatralidad del drama alegórico de Calderón», artículo incluido en el *Anuario de Estudios Filológicos*, XXX, 2007, pp. 313-331, con edición y notas de Jesús Cañas Murillo. El texto del estudio que ahora damos a conocer es en origen una comunicación presentada dentro del *Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro* (en cuya organización participó su autor), y no había recibido todavía su configuración definitiva para su publicación, por lo que hemos tenido que corregirlo, para limpiarlo de erratas, antes de darlo a la imprenta. Hemos añadido todas las notas insertadas, que no existían en la versión original conservada, aunque, en ciertos casos, nos hemos basado, para perfilar alguna de ellas, en apuntes complementarios manuscritos del propio Juan Manuel que hemos conservado adjuntos a la redacción original. (Jesús Cañas Murillo).

nista del auto y su caracterización y funcionalidad. Se concluye afirmando la universalidad, intemporalidad y modernidad de la pieza investigada y del género histórico, el auto sacramental, en el que se inserta.

PALABRAS CLAVE: Historia literaria; Literatura española; Historia del teatro; Siglo de Oro Barroco; Calderón de la Barca; Biografía; *Auto sacramental*; *Los encantos de la Culpa*.

#### ABSTRACT

This essay deals with Man as a character in the *autos sacramentales*, the allegorical drama, written by Pedro Calderón de la Barca, and, specially in his play *Los encantos de la Culpa*. After an general introduction, the treatment of Man as protagonist in the allegorical drama, his characterization and functional roles are analyzed. The universality, intemporality, and modernity of the play studied and of the historical genre in which this is included, is defended as a conclusion.

KEY WORDS: History of Literature; Spanish Literature; History of the Theatre; Golden Age; Baroque; Calderón de la Barca; Biography; *Auto sacramental*; *Los encantos de la Culpa*.

#### 1

Desde un punto de vista positivista, historicista, el auto sacramental ha sido considerado como un género cerradamente nacional. Desde el mundo de las ideas, me parece indudable su universalidad, tanto geográfica como temporal, por el hecho básico de que el personaje central, especialmente en Calderón, es el hombre, el Hombre con mayúscula. Los adjetivos de este hombre, español, barroco y católico, desde la perspectiva de la historia del drama universal pierden valor. Pues todo teatro del hombre es griego, o japonés, renacentista o agnóstico. Pero el hombre sustantivamente es el mismo. Debemos distinguir, en toda obra de cualquier país y época, el *habitat* ideológico y social en que se desarrolla, de su significado general.

Casi las dos terceras partes del teatro sacramental calderoniano tiene como protagonista, como agonista, al Hombre<sup>2</sup>. Ya Frutos, en su capítulo «El hombre o microcosmos»<sup>3</sup>, contabilizaba medio centenar de autos sacramentales o loas de D. Pedro en cuyo reparto figuraba, de una manera o de otra (Adán, la Naturaleza humana, El Género humano), el Hombre. El ser humano en toda su dimensión, corporal y espiritual, y no el alma sólo, pues Calderón rehuye, de forma decidida, los temas, y, sobre todo, los tonos, específicamente místicos, todavía frecuentes en la escuela de Lope<sup>4</sup>. Hasta poder afirmar que el teatro religioso de Calderón se opone a la mística. Sólo unos pocos autos (*El divino Jasón*,

<sup>2</sup> A continuación figura tachado en el original: «que aparece a veces con la variante de la naturaleza humana».

<sup>3</sup> Eugenio Frutos Cortés, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, pp. 105-257.

<sup>4</sup> Así, Valdivielso.

*Psiquis y Cupido, La divina Filotea*) tienen como personaje el alma separada del cuerpo, y sólo uno, con buscada reminiscencia medieval, plantea la disputa entre el cuerpo y el alma: *El pleito matrimonial*. El alma, en este teatro, no es la voz predominante, en separación del cuerpo, en místico anhelo, sino el hombre, representado muy cerebralmente. El empleo de la lógica y el sentido del deber llenan la escena hasta anular sentimentalismos y arrobamientos, con pocos abandonos afectivos, en busca de racionalizar la fe y de dramatizar la tensión del hombre, en lo espiritual y en lo físico, en medio del mundo, en una disociación entre los apetitos y el entendimiento, como dialéctica básica.

Este protagonista está en lucha interior consigo mismo y en lucha externa con unos enemigos naturales y sobrenaturales que son, en resumen, los del catecismo: el mundo, el demonio y la carne. Y como telón de fondo, y como veremos un tanto paradójicamente, está siempre el enemigo definitivo: la muerte física.

El enfrentamiento con el mundo me parece el menos vigente, pues plantea muchos prejuicios históricos periclitados, y tiene un enfoque específicamente dogmático, unido a las luchas religiosas y a las concepciones políticas de la España barroca: los herejes de las tierras ocupadas, los de la propia España, los paganos de América, etc. La lucha con los otros enemigos es mucho más existencial, interna e intemporal. La carne es, por definición, una lucha del hombre consigo mismo. El demonio, unido con frecuencia a otro personaje, la Culpa, es también un elemento existencial con respecto al hombre, y además lo es también en sí mismo, porque como ángel caído es el hermano mayor del hombre, en cuanto al pecado, y porque los autos lo representan de la única forma posible —antropomórfica— a imagen y semejanza del hombre. El demonio, además de luchar con el hombre, presenta un conflicto consigo mismo, porque el hombre sólo puede imaginar el mal, en el Barroco, como nostalgia del bien, y al demonio, como nostalgia del ángel. Así, Calderón muestra muchas veces al demonio como un galán enamorado de la humanidad, en rivalidad con Dios, permeabilizado de la comedia amorosa de la época. Como ha estudiado Parker<sup>5</sup>, de la relativamente poca importancia que el diablo tiene en Santo Tomás, los poetas cristianos pasaron a agigantar su figura por razones literarias y vivenciales.

La lucha con la muerte es la más universal, por su realidad y su fatalismo. Y si, por un lado, la muerte es un paso hacia Dios —punto clave y positivo en la mística—, en los autos es también la fatal pérdida de la vida y de esos cinco sentidos corporales —en los que me voy a centrar enseguida— tan queridos y valorados por los barrocos, que los ensalzaron en grado sumo en la literatura y en la pintura. El hombre barroco mira la muerte como el momento supremo de su negocio ignaciano, la salvación o la condenación, pero la mira con especial terror existencial, puesto de manifiesto por las artes y las letras de la época con un valor estético obsesivo: como en un cuadro de Valdés Leal, al que Alberti, en *A la pintura*, poetiza así, en un momento de gran comprensión de lo barroco:

Silencio. ¿Quién sonrío?  
Un temblor que se apaga.  
Un humo que enmudece,

<sup>5</sup> Alexander A. Parker, *The allegorical drama of Calderón. An introduction to the autos sacramentales*, Oxford, Dolphin, 1943 (traducido al castellano con el título de *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983).

Ni más ni menos. Nada.

...

Ni más ni menos, nada.  
Viento de la amargura.

...

¿Váis a llorar? Grandeza  
de agonía enterrada!  
Rodando una cabeza,  
otra cabeza, nada.  
Ni más ni menos. Nada.

Así la muerte, en el hombre de Trento, es un movimiento de vaivén, una atracción hacia lo sobrenatural y un horror al mismo tiempo, ya muy lejano de las diatribas medievales y de los planteamientos renacentistas. Como la carne, como el demonio, la muerte, es ahora también, en definitiva, el mismo hombre. Como pensaba Quevedo, Calderón —explícitamente lo repite en su testamento— cree que la única enfermedad es la misma vida, pues la muerte crece dentro del hombre desde el mismo día de su nacimiento.

## 2

De este modo los autos, —y en general el teatro religioso-filosófico barroco—, son un hito fundamental en la historia dramática —quiero decir, en la dramática historia dramática de la humanidad— en un punto intermedio entre el teatro griego —*Prometeo encadenado*— y el del absurdo —*Esperando a Godot* o *El rey se muere*, de Becket y Ionesco, respectivamente. El mundo pagano, el cristiano, el agnóstico. Así ha podido escribir Octavio Paz, con la independencia que le caracteriza, y su falta de prejuicios, que la filosofía de Calderón deja en nada la de los dramaturgos europeos de su tiempo, para añadir, con toda lógica, que, sin embargo, lo realmente importante en Don Pedro es la dramatización de esa filosofía. O, dicho como a mí me conviene ahora, como hace del Hombre un espectáculo, en su forma dramática y en su dramático contenido<sup>6</sup>.

Puestos los ojos en los autos<sup>7</sup>, no encuentro mejor ejemplo para explicar este espectáculo que *Los encantos de la Culpa*. Este auto reúne las dos tradiciones que se funden en el Barroco, lo cristiano más lo medieval y lo pagano más lo renacentista, presentando una tercera sincronía ideológica.

El argumento —no voy a entrar ahora en el complejo problema de las fuentes<sup>8</sup>—, está buscado en la mitología pagana, en la historia de Ulises —*Odisea*, *Metamorfosis*— que fue cara a los barrocos —Lope, Góngora, Montalbán, el propio Calderón—, y en el Ulises cristianizado, de San Agustín a los mitógrafos cristianos. El asunto primario y literal, el sacramento de la penitencia, y el asunto secundario, y más general, poético, el agonismo

<sup>6</sup> Tachado leemos en el original: «En su composición literaria y en su visión del mundo».

<sup>7</sup> Eliminamos la frase, propia de la conferencia que originariamente fue este trabajo, «y ciñéndonos al tiempo de que disponemos», que figuraba en el original.

<sup>8</sup> Suprimimos aquí la siguiente frase que alude al momento en el que fue por vez primera dada a conocer esta investigación: «bastante estudiado y sobre el que se presenta una ponencia en este Congreso».

del hombre en lo físico y en lo metafísico, hunden sus raíces en la escolástica. Desde el punto de vista del contenido, Frutos ha sistematizado el tema dentro de la filosofía cristiana<sup>9</sup>. Apartándonos de él, hacia lo puramente dramático, nos encontramos en *Los encantos de la Culpa* con la reunión, como figuras dramáticas, independientes del Hombre, con su Entendimiento y con sus cinco sentidos. Estos van unidos, de forma obvia, al problema eucarístico, en la dicotomía *pan-cuerpo de Cristo*. El tema aparece en Santo Tomás en su himno *Adoro te, devote*:

Visus, tactus, gustus  
in te fallitur,

dice, mientras que el oído, recipiente de la voz de la fe, acierta en el misterio, no se equivoca. De ahí, como es sabido, la preeminencia de este sentido en el teatro sacramental. Diego Sánchez de Badajoz dramatizó ya estos conceptos<sup>10</sup>,

¡O, secretos escondidos  
de nuestros juizios faltos!:  
mienten todos los sentidos  
sino solos los oídos  
y por eso estan tan altos.  
El ver, gustar y el oler  
y aun el palpar de la mano  
no los avéis de creer,  
son siempre avéis de tener  
la fe del oído sano.

Y en el *Códice de autos viejos* hallamos, en la *Farsa del Sacramento de los cinco sentidos*, las siguientes figuras: Ver, Oír, Oler, Gustar, Palpar, más la Fe y Un pastor. Es éste un interesante mojón en la evolución del auto sacramental por personificación de los cinco sentidos, aunque vengan expresados sólo en su acción —de ahí la forma infinitiva con que se denominan—, pero que no va más allá del tema catequístico de no pan, sino cuerpo de Cristo. Leo Rouanet<sup>11</sup>, al anotar esta farsa menciona una francesa, impresa en 1545, *Farce nouvelle des cinq sens de l'homme*, y hace recuento, no completo, de los cinco sentidos en los autos y loas de Calderón. Completando la lista, vemos en Don Pedro una predilección por estos personajes. Desde 1634, *El nuevo palacio del Retiro*; 1651, *El Año Santo en Madrid* y *El cubo de la Almudena*; 1674 y 1675, *La nave del mercader* y

<sup>9</sup> Eugenio Frutos, *La filosofía de Calderón*, cit., p. 23.

<sup>10</sup> *Farsa de Ysaac*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, en Diego Sánchez de Badajoz, *Farsas*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 71), pp. 169-187; la cita en p. 173. *Vid.*, también, ed. de Seminario dirigida por Frida Weber de Kurlat, en *Recopilación en metro (Sevilla, 1554)*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso», 1968, p. 394. Sobre Diego Sánchez, gran antecedente del auto sacramental y gran catequista, ver Miguel Ángel Pérez Priego, *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1982.

<sup>11</sup> Leo Rouanet (ed.), *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, Barcelona/Madrid/Macón, Protat Hermanos Impresores, 1901, 4 vols. (ed. facs, Hildesheim/New York, Georg Olms, 1979).

*El jardín de Falerina*, respectivamente; y 1681, *La divina Filotea*. Además de cuatro loas. Pero ninguno de estos autos une el triángulo dramático que forman el Hombre, el Entendimiento y los cinco sentidos separados, como hace *Los encantos de la culpa*<sup>12</sup>.

En la escuela lopista los sentidos no son tema predilecto, como personajes, y al menos en una primera búsqueda, difícil de hacer completa por los que quedan inéditos, no los encuentro ni en Lope, ni en Tirso, ni en Vélez. Sí en el *Auto Sacramental de la Santa Inquisición* de Mira de Amescua, que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional de Madrid, y que se representó en la Corte en 1624. Pero no aparecen con ellos el Hombre ni el Entendimiento, aunque ya los cinco sentidos tienen una vida dramática, psicológica, que va más allá de la farsa citada del *Códice de Autos viejos*. En el ambiente precalderoniano, como señaló Valbuena<sup>13</sup>, quien reunió, en una completa alegoría, la tradición medieval de los cinco sentidos con el mito de Ulises, sin faltar el Entendimiento,—aunque dentro de unos moldes de auto sacramental con las limitaciones del momento lopista—, fue Juan Ruiz Alceo, en 1621, en *La navegación de Ulises*<sup>14</sup>.

## 3

Tras esta pequeña historia del cruce de lo medieval y cristiano y de lo pagano y renacentista, es cuando podemos entender la originalidad de *Los encantos de la Culpa* de Calderón. Éste dispone: 1) de un argumento mitológico, ya alegorizado a lo divino en el Ulises cristiano; 2) de una doctrina sacramental, fijada por la escolástica, y hecha literatura por el propio Santo Tomás en el citado himno; y 3) el triángulo de personajes: a) el Hombre dramatizado en múltiples autos sacramentales desde los orígenes del género, b) el Entendimiento, con menor frecuencia teatralizado, c) los cinco sentidos incluidos en el

<sup>12</sup> El Hombre aparece mucho antes de Calderón (el Género Humano). Y en imágenes de piloto y navegación. Ya en el *Auto de las donas* [ed. Eduardo González Pedroso, en *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 58), 1865]. Figura en los autos de Lope, como Adán, rey (*El nacimiento de Cristo*), como el Hombre, vestido de emperador (*Las cortes de la muerte*), como el Hombre (*La venta de la Zarzuela*). Ya estaba en Timoneda, etc. Ver Louise Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books, D.L. 1977. Lo mismo acaece con el Entendimiento. [Anotación, —corregida y parcialmente ampliada por el editor—, complementaria al artículo, como información adicional, sita en folio aparte, manuscrita, de Juan Manuel Rozas].

<sup>13</sup> Ángel Valbuena Prat, *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941.

<sup>14</sup> Valbuena, en su tesis doctoral (*Los autos sacramentales de Calderón*, publicada en *Revista Hispanique*, LXI, 1924, pp. 1-302), no dio importancia a este auto. Lo conoce, lo cita: «Intervienen como personajes: El Hombre (Ulises), los cinco sentidos, La Lascivia (Circe), La Penitencia, etc. *Carece de valor literario, y es difícil que obra tan anodina haya podido influir en Calderón*. Por su fecha es anterior a *El mayor encanto amor* y *Los encantos de la Culpa*, pero es probable que se trate de una coincidencia. Era un lugar común en Post-Renacimiento». Pero en su edición para Clásicos Castellanos [Calderón de la Barca, *Autos sacramentales II*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 74), 1958] rectifica, llevado por el nombre de Valdivielso, aprobador en 1621 del auto, un año antes de publicar sus *Doce autos*, que influyeron en Calderón: «El nombre de Valdivielso como aprobador del auto de Alceo es la clave para explicar cómo una composición de escaso interés literario pudo sugerir, en parte, una obra maestra» [p. LXIV]. Y había escrito líneas arriba: «Finalmente, veo otra fuente importante en el «Auto sacramental, *La navegación de Ulises*, compuesto por Juan Ruiz Alceo, ermitaño de Santa Quiteria de la Villa de Ajofrín [Toledo]»» [p. LXIII]. Nada más dice. Un análisis detenido nos hace pensar de modo más consecuente. [Anotación, —corregida por el editor—, complementaria al artículo, como ampliación, sita al final, manuscrita, en folio aparte, de Juan Manuel Rozas].

teatro catequístico, primero como argumento y después como personajes<sup>15</sup>. Como vemos, todo un cruce de caminos.

Pues bien, la originalidad de Calderón radica en potenciar, por medio de la lógica, del lenguaje cultista y de la forma propiamente dramática del Barroco, esa dualidad cristiana-pagana para catequizar plásticamente sobre la Penitencia y para analizar el agnismo del hombre del siglo XVII. Siendo en esta ocasión muy imparcial, dogmático y humano a la vez, como intuyó Valbuena<sup>16</sup>, aunque el doblete encierre dura contradicción, en la presentación de los datos vitales y dramáticos de esos dos mundos, aunque sepamos de antemano que la solución se va a decantar por el dogma cristiano<sup>17</sup>.

En efecto, la dualidad cristiana-pagana se marca al desarrollar muy detalladamente un *Carpe diem* de la Humanidad, protagonizado por esa media parte del microcosmos que son los sentidos, a los que el Hombre está vitalmente atento, frente a la ascética cristiana que le proponen Entendimiento y Penitencia. Nos encontramos, en primer lugar, con un hombre no enemigo de sus sentidos, sino comprometido con ellos. Pues si el Entendimiento es, según la imagen tradicional que ya estaba en el primitivo *Auto de las donas*, el piloto del bajel, lo que acepta cerebralmente el Hombre, mas sin afecto especial, los sentidos son «humanos sentidos míos», «vasallos» y «compañeros de mi vida», con todo el afecto que el conocido tango nos marca a los lectores del siglo XX. Después, el Hombre defiende a los sentidos de la racionalidad fría del Entendimiento:

¡Que estés  
siempre aconsejando penas  
a mis sentidos! ¿No ves  
que son sentidos humanos,  
y que al fin es menester  
alivios que los diviertan  
de las fatigas en que  
han nacido?

Incluso, los propios sentidos hacen su autodefensa, bajo el acicate del Hombre en dualidad, que les pide «buscad delicias para mí». Contaminado por el mito clásico, la imaginería y la adjetivación barrocas que rodean la figura de Circe, son bien expresivas. Como muestra, su parlamento de bienvenida a Circe y en general todas sus intervenciones, incluso en el terreno erótico, en clara contaminación de la comedia nueva:

Y sobre todo tendrás  
los regalos de mi pecho,  
las finezas de mis brazos,  
los halagos de mi deseo,  
la atención de mi albedrío,  
de mi vida, el rendimiento;

<sup>15</sup> En el original figura, tachado, a continuación: «y 4) la alegoría realizada por Alceo».

<sup>16</sup> *Op. cit. supra*.

<sup>17</sup> A continuación, en el original aparece, añadido a mano y entre corchetes: «Como todas las obras, lo primero es la lectura literal y su mensaje primario; pero en un acto de semántica y semiología, adrede polifónica, yo encuentro gran simpatía con varios juicios de Valbuena, que Parker, por ejemplo, contradice».

o en «Dormirás en regalada / cama». Y en alguna acotación, de semiología tal vez no esperada en un teatro catequístico, como «Entran el Hombre y la Culpa asidos de las manos», y es el momento de recordar cómo los censores del teatro criticaban expresamente este cogerse las manos. Este *Carpe diem* está expresado en forma literal, ya en lo recitado «Goza tu vida primero», ya en lo cantado, «Si quieres gozar florida / edad entre dulce suerte». Esta presentación de los placeres del mundo tiene naturalmente su réplica en el Deber y en el dogma, que en esta obra, como en tantas de su género, se centra en la idea de la inevitable muerte, más que en un amor a Dios semejante al de la mística, o al menos del tipo del soneto *No me mueve mi Dios para quererte*, el *Soneto a Cristo crucificado*. Esta dualidad provoca una tensión en el Hombre, muy subrayada en el texto: «Para resistirme / conmigo mismo peleó»; o «No sé (¡ay de mí!) lo que siento»; o «De mí me olvido»; expresiones de abolengo petrarquista aplicadas aquí a un distinto contexto literal. Se resumen en estos cuatro versos que explican toda la obra, desde el punto de vista del protagonista, el Hombre:

En dos mitades estoy,  
partido (¡pasión tirana!)  
entre el horror de mañana  
y la ventura de hoy.

Las fuerzas contrarias a la vida natural, como he dicho, se centran en la muerte y en la Penitencia que es una muerte del *Carpe diem*, de los sentidos, de la naturaleza. Es sintomática la semejanza de la aparición de la Penitencia, con el modo como aparece la muerte en *La cena de Baltasar*. Circe y Baltasar se preguntan, en sus respectivos autos, quién podrá vencerlos, y en ambos casos, Penitencia y Muerte responden con el monosílabo bíblico, *yo*. Y la Penitencia remacha la cuestión con este verso, gongorino y fúnebres: «En humo, en polvo y en nada». Efectivamente, el problema acaba planteándose en términos de vida-muerte, en la parte más dramática del texto: *Acuérdate de la vida, acuérdate de la muerte*. Lo que se reitera múltiples veces, subrayado por la música, hasta llegar al *clímax* semántico de:

Vida, vida.  
Muerte, muerte;  
muerte, muerte.  
Vida, vida.

Donde es curioso que *Vida, vida* lo diga un cantante, como una voz en *off*, mientras que *Muerte, muerte* lo dice el Entendimiento. Pero Ulises no va a morir en ese momento como Baltasar. Se habla sólo de «la memoria de la muerte», con lo que la asociación penitencia=muerte, desde el punto de vista de la mitad sensual, vitalista, del hombre se hace evidente, como una muerte previa a la biológica<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Louise Fothergill-Payne (*op. cit. supra*), considera que el hombre es el único personaje real, porque todos los demás interlocutores son aspectos de su carácter o proyecciones de su imaginación. Incluso el mismo antagonista existe sólo porque el protagonista «le engendra con pensamiento, palabra y obra». Esta enorme responsabilidad



Estos datos sobre el comportamiento humano, esta tensión es lo que hace la obra válida para cualquier geografía ideológica, por encima, o al lado, de la solución final y del mensaje catequístico. Esta dualidad, tan potenciada, me parece, con respecto al teatro anterior, la mayor originalidad del auto. Personajes y semántica son duales. El hombre siente en sí mismo la lucha desatada entre los sentidos y el entendimiento; Circe y la Culpa (los dos nombres son ya una dualidad) se enfrentan a La Penitencia, que es también un mal y un bien; la naturaleza se opone a lo sobrenatural; y la vida a la muerte. Todo ello en una buscada correlación de enfrentamientos. Esta barroca visión del mundo<sup>19</sup>, que es un final de etapa en su solución escolástica, y un principio por los datos nuevos que plantea, encuentra en Calderón una composición, una *dispositio*, muy ajustada, a través de una estructura literaria también muy barroca: el teatro dentro del teatro.

En efecto, el Hombre, independientemente del proceso plástico y escenográfico de los carros, se traslada, por medio de la *dispositio*, a través de tres escenarios mentales, estructurales, que son tres teatros dentro del teatro. En el primero de estos retablos, vemos a los sentidos frente al Entendimiento. Es el planteamiento psicológico del drama del nombre disociado en sus potencias y sentidos, como si fuese traslúcido y pudiésemos ver dentro de él, viendo en él un escenario del que salen otros personajes. No puede ser más pedagógica esta presentación, paralela a la que en lo material se hace en un gabinete de anatomía con un muñeco de órganos desmontables. El segundo retablo es en el que luchan La Culpa y La Penitencia, y en él se desarrolla el proceso moral del nombre. Y en el tercero, se plasma el proceso físico y metafísico, en la lucha entre la vida y la muerte.

La disección, pues, del hombre, tiene tres niveles: psíquico, moral y metafísico, y tres retablos o focos de atención –al modo barroco, cuadro, espejo, escenario, real o estructural, dentro del tablado–; y, además, el mismo Hombre es un escenario del que salen y entran sus potencias y sentidos hacia el retablo psíquico. Hay, pues, una forma primaria de estructura, en cuanto al contenido, en esas dualidades, que podemos llamar intelectual, y otra forma que podemos llamar plástica, secundaria, de estructura de teatro dentro del teatro. De tal forma que, cuando al final del auto, los sentidos repiten el tópico del *Adoro te devote*, de Diego Sánchez, de la Farsa, del *Códice de autos viejos*, *Cuerpo de Cristo y no pan*, y comparamos esta función tradicional con la del retablo psíquico, nos

---

del Hombre resulta demasiado para él, y así presenciamos su grandeza hecha miseria, su mundo vuelto al revés y su locura trocada en amargo desengaño. No obstante, la figura del Hombre, así interpretada, parece hartamente moderna, incluso existencialista, y apunta al vituperado defecto crítico de querer explicarlo todo desde el punto de vista del siglo XX.

Por su parte, Eugenio Frutos (*La filosofía de Calderón*, cit., p. 41) explica que «El problema del hombre [...] se mueve entre el contraste, típicamente barroco, de la humildad y la dignidad humanas. Se ha perdido la confianza irreflexiva en las posibilidades del hombre, que caracterizó al Renacimiento, y no sólo por el amargo pesimismo, sino por la altura del ideal humano que tienen los hombres de la época, según advertí, y por un conocimiento más real y completo de la naturaleza humana». Él, como Valbuena, ofrece una visión cristiana, pesimista. Se centra, –frente al naturalismo y al marxismo, optimistas, dogmáticos–, en el problema final de la muerte. [Anotación, –corregida por el editor–, complementaria al artículo, como ampliación, sita al final, manuscrita, en folio aparte, de Juan Manuel Rozas].

<sup>19</sup> Cf. Eugenio Frutos, «Calderón en su época y su carácter filosófico», en *La filosofía de Calderón*, cit., pp. 15-90.

damos cuenta de la modernidad de *Los encantos de la Culpa* y comprendemos lo importante que para los estudios literarios es el planteamiento de tradición y originalidad. Y el lugar que ocupan los Autos en esa dramática historia dramática del Hombre, desde Prometeo hasta el Berenguer de Ionesco<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Al final del artículo figuran en el original, manuscritas (el resto del texto se encuentra mecanografiado, aunque con rectificaciones y adiciones también manuscritas), las siguientes líneas:

Ya el título, como en un atajo, nos daba la clave. Circe será La Culpa, pero una culpa encantadora. *Los encantos de la Culpa* tiene que ser en la solución final y literal un título irónico, pero en su desarrollo teatral, no. He ahí la paradoja del perspectivismo histórico y su consiguiente relativismo. Lo que era primigenio y literal, la ironía, se puede trocar en lectura real y positiva. Si el dramaturgo no es sólo un predicador. *La navegación de Ulises*, título que puso a la alegoría Juan Ruiz Alceo, es descriptivo y de época. *Los encantos de la Culpa* es título conflictivo, sujeto a los tiempos y espacios de la humanidad en un fecundo perspectivismo histórico.