

LOS AUTOS SACRAMENTALES

Forma didáctica del teatro de los siglos XVI y XVII

Luis de Tavira

APROXIMACION A LA NATURALEZA DRAMATICA DEL AUTO SACRAMENTAL

Como un criterio que centre la siguiente reflexión, en su objetivo a demostrar en los términos de una hipótesis de investigación, conviene partir de la siguiente síntesis de elementos que a nuestro parecer componen la posibilidad de definir el auto sacramental:

I

El auto sacramental, género didáctico español, de los siglos XVI y XVII, con antecedentes medievales en los misterios y moralidades, que depende directamente de una ideología concreta, sostenida por la teología de la Contrarreforma, en el Concilio de Trento. Canonización de fuentes de autoridad teológicas, escrituristas y exegéticas, entre las cuales se pueden señalar las posiciones teológicas como antecedentes básicos, a la vez indiscutibles influencias del humanismo del Renacimiento: San Agustín y el neoplatonismo, por una parte y Santo Tomás de Aquino y el realismo metafísico aristotélico por otra.

II

Auto sacramental, definición y origen

Tradicionalmente se definía al auto sacramental como una pieza dramática dispuesta en una sola jornada y referente al misterio de la Eucaristía, o escrita para ser representada en la festividad de Corpus Christi. Esta definición es demasiado amplia e imprecisa, y podría abarcar a piezas de teatro medieval y que están ubicadas dentro de las "moralidades y los misterios".

Desde el siglo XIII, era costumbre realizar en la fiesta del Santísimo Sacramento, representaciones de carácter sacro, aunque en realidad no pueden ser llama-

das autos sacramentales. La vaguedad de la definición anterior ha contribuido a que se las tomaran por tales. Valbuena Prat dice que se debe hacer entrar en la definición de auto sacramental, su condición de alegórico y que es esto lo que le da carácter de auto sacramental de tal manera que “sean sus personajes de la realidad histórica o de la realidad creada por la fantasía del autor, el sentido indirecto y mediato está escondido siempre en sus acciones”,¹ es decir, que las palabras que se dicen en la escena, el movimiento dramático y el móvil del mismo tienen siempre en el auto sacramental un segundo sentido, más hondo que el perceptible a simple vista, y que es el que encara los objetivos que el autor se propone alcanzar.

Tomando como ejemplo *El pleito matrimonial de cuerpo y el alma* de Calderón, se puede ver que en el planteamiento de la acción, en las adiciones posteriores de Zamora y en el sentido general dado a la interpretación, se trasciende el problema simple y cotidiano y se remite a complejidades más profundas. En el matrimonio del cuerpo y el alma, el hijo es la vida, y cuando los esposos riñen y amenazan separarse el hijo se desmaya y está a punto de morir. Esto tiene un sentido directo: las riñas y la amenaza de separación de los padres afecta profundamente a los hijos, pero la significación buscada es la indirecta: la separación del cuerpo y el alma es la muerte.

Este carácter de símbolo y alegoría es permanente en el auto sacramental. Valbuena propuso en la obra citada que se definiera al auto como “composición dramática en una *jornada alegórica y relativa generalmente a la comunión*”. Posteriormente se ha suprimido el adverbio. González Pedrosa en su compilación² se inclina al criterio tradicional y también Mariscal de Gante,³ ambos se apoyan en la loa a que aludió el padre Aicardo en *Razón y*

fe, en una serie de artículos⁴ donde dice: “¿Y qué son los autos? Comedias a honor y glorias del pan.”

González Pedrosa comienza con el *Auto de San Martín* de Gil Vicente. El mismo dice que “su auto (el del autor) no tiene relación alguna con el misterio de la Eucaristía”. Sin embargo encabeza una serie de autos sacramentales ya que se representó durante la procesión del Corpus del año 1504. Por otra parte la alegoría se halla ausente en el *Auto de San Martín*, en el que intervienen solamente el pobre, San Martín y tres pajes. El pobre se lamenta y el caballero —San Martín que va a caballo— comparte su capa con él. Si se toma la definición anterior como más exacta no se le puede incluir entre los autos sacramentales. Para apoyar la definición entre los autos sacramentales. Para apoyar la definición de Valbuena podemos tomar como ejemplo el *Auto de la pasión*, de Lucas Fernández; dice San Pedro hablando de Jesús:

Sufrió hambre y mucho afán
por nos dar él a comer
su santo cuerpo por Pan,
el cual siempre adorarán
los cielos sin fenecer.⁵

Aquí la alusión eucarística es muy clara, pero falta el elemento alegórico necesario.

El teatro primitivo está lleno de piezas dramáticas breves y ocasionales dedicadas a una solemnidad especial, como la fiesta de los santos patronos, la traslación de sus reliquias, etcétera, aparte de los grandes ciclos litúrgicos marcados por el nacimiento y la muerte del Redentor.

Se puede aceptar la definición de Valbuena, pero analizando las razones de aquel “generalmente”, que había incluido en ellas.

¿Qué autos son sacramentales y no están dedicados a la Eucaristía? Teniendo en cuenta que se admiten como eucarísticos muchos sobre temas de historia bíblica, de parábolas del Nuevo Testamento, de sucesos de la historia profana y hasta

¹“Los autos sacramentales de Calderón.” Extrait de la *Révue Hispanique*, t. LXI, N.Y., Paris, 1924.

²Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII, *Bibl. Autores Españoles*, Madrid, 1865.

³*Los autos sacramentales*, Bibl. Renacimiento, Madrid, 1911.

⁴*Razón y fe*, núm. XXIII, 1907; XXXV, 1908.

⁵*Farsas y églogas de Lucas Fernández*, Ed. de la Real Academia Española, Madrid, 1867.

de la mitología. En ellos la presencia de la Eucaristía se resuelve, bien por el preanuncio que se contiene en la historia escogida del Antiguo Testamento, bien por la alusión reforzada al final, por una suerte de apoteosis en la que aparece la mesa, el cáliz y la hostia. Pero hay autos sacramentales en los cuales ni siquiera existe la apoteosis eucarística. Se trata de autos dedicados a la virgen, entre los cuales el ejemplo más notorio es el de *La hidalga del valle* de Calderón. Los autos sacramentales marianos forman un grupo muy considerable y los hay dedicados especialmente a diversas advocaciones de María. *La hidalga del valle* es, en pleno siglo XVII, una obra sobre la Purísima Concepción y faltan dos siglos para la publicación del dogma, como también *La madrina del cielo* de Tirso de Molina que es un auto de Nuestra Señora del Rosario.

Queda establecer otra limitación para su definición, que es el periodo histórico en que el auto aparece y se desarrolla. No se puede hablar de autos sacramentales antes del siglo XVI, ni hablar tampoco de ellos después del siglo XVII.

Este periodo abarca desde los tanteos, la plenitud de Calderón y la decadencia. González Pedroso afirma que el último auto sacramental se escribió en 1753 o sea a mediados del siglo XVIII, pero esto no niega la inevitable decadencia.

La alegoría si bien es indispensable en el auto sacramental no nace con él, como afirmó Moratín, quien también trató de diferenciar el auto sacramental del resto del teatro religioso. Este, desde tiempos de la Edad Media y en todo la Europa culta adopta las formas conocidas por "misterio y moralidad" el misterio pone en escena cualquier episodio importante o secundario a veces del Evangelio o del Antiguo Testamento, que puede ver la venida de los Reyes Magos o el Nacimiento, lo mismo que la paciencia de Job.

La moralidad se vale de personas alegóricas y persigue una finalidad aleccionadora, y a veces fuertemente satírica. La moralidad, según Menéndez y Pelayo, llega a través de Gil Vicente. Los personajes de la moralidad son la injusticia, la misericordia, la bondad, etcétera, o sus contrarios. Entre las virtudes teologales y los siete pecados capitales había un gran material para un conjunto de moralidades, que por su carácter constituían un antecedente del auto sacramental. Misterio por el asunto y moralidad por la alegoría, que nos da una idea del género de sus orígenes.

Así criticada la definición tradicional, que la teoría dramática ha hecho del auto sacramental, se refuerzan los conceptos

de nuestra hipótesis de trabajo, la cual lejos de imponer categorías genéricas externas, atiende más bien al desarrollo fenomenológico, tanto del teatro como de la teología, que en su encuentro al servicio de un afán didáctico dio por resultado una forma así llamada auto sacramental que si bien alcanzó niveles de paradigma teatral, no fue sino un fenómeno efímero circunscrito a su momento histórico.

III

Teología y drama

La distinción de Valbuena entre el valor dramático permanente de la redención, como base del interés actual, de los autos y el valor accesorio de las discusiones teológicas, pudiera tener un riesgo, puesto que implicaría un regreso a las posiciones de donde el auto sacramental partió, es decir, un cansancio universal de la herejía. De ahí su tono dogmático y polemista. Donde se encuentra más claramente la estrecha relación entre la forma dramática y la estructura teológica es en aquellos momentos del auto sacramental en que alcanza la pureza simbólica atemporal. Esto quiere decir, cuando el género didáctico alcanza la eficacia de una fórmula que es capaz de desprenderse de la dependencia anecdótica melodramática e histórica.

Escogeremos, para analizar, el auto el "Sacro Parnaso" de Calderón, donde se puede ver claramente esto último que acabamos de afirmar: su condición de simbólico nos hará fácil advertir la fundición de la teoría y el drama, la humanización de las ideas y el alcance dramático que produce el conflicto entre ellas.

La primera escena se desarrolla entre la gentilidad y el judaísmo, ésta última vestida como tal y la primera de romano; están convocados a un certamen, pero la introducción en la escena de músico y un canto suave que da voz a un campo apacible donde se desarrolla la escena, se interpreta como una convocatoria general, es decir a todos, y este certamen será para coronar al que legítimamente pelee. Ya desde el canto se puede apreciar cómo lo



dramático y a lo lírico desde el primer minuto:

¡Venid mortales,
que quien llama a todos no exceptúa a
nadie! ⁶

La Gentilidad y el Judaísmo reaccionan a este canto, pero cada uno tomará realmente una parte del sentido de la canción, y sus pensamientos expresados en voz alta nos darán la característica de cada uno de ellos.

El Judaísmo no penetra el "fin" con que se llama a todos (. . . pues dice sin que penetre —el fin con que a todos llame). Y la Gentilidad no comprende el sentido de lo que se está diciendo (pues dice sin que el sentido —de sus cláusulas alcance. . .) Lo que hace que ambos se comuniquen su confusión. Habla el Judaísmo y contesta la Gentilidad:

—¿Gentilidad?
—¿Judaísmo?
—¿Dónde pálido semblante,
y turbado el pie caminas?
—Lo mismo iba a preguntarte,
viendo cuanto en este monte
confuso y suspenso andas.
—Tras sí me lleva una voz,
corrido de que no allanen
mis estudios sus misterios.
—Luego es fuerza que no extrañes
ser la causa que te lleva
efecto que a mí me atrae.
—Pues si es uno mismo el fin. . .
—Si uno mismo es el examen. . .
—Discurramos en su busca. . .
—Penetremos en su alcance. . .
—Por si otra vez pronunciase. . . ⁷

(La voz que canta dentro sobre la música)

¡Venid mortales,
que quien llama a todos
no exceptúa a nadie! ;

He aquí un planteamiento enigmático; dos hombres confusos en el medio del campo son convocados a un certamen cuya naturaleza y sentido no compren-

den. Sin embargo, esta intriga que nos produce la anécdota no deja de ser más que un vehículo para el planteamiento teológico que se envuelve en el dramático.

En la escena segunda han discutido el Judaísmo y la Gentilidad, después del diálogo anterior, sobre los errores de cada uno y terminan por preguntarse si esos campos a la falda del monte, pertenecerán al Paraíso Terrenal o a los Campos Elíseos. En ese momento aparece la Fe, personaje femenino, en traje de Sibila, a la que se acerca el Judaísmo un poco sorprendido y le dice:

—¿Quién eres? Que aunque me hace
novedad el verte, pienso
que te he visto en otra parte. ⁸

Aportación dramática: la aparición de una mujer desconocida y misteriosa; por otro lado, interés teológico y didáctico: El Judaísmo conoció la verdadera Fe, de la cual se apartó y a la cual traicionó; si interpretamos las palabras del Judaísmo que dicen creer conocer a esta mujer, y la respuesta de ésta a la interrogación:

—Si has visto,
—¿dónde?
—En el blando
candor de la ley suave
natural, y en el sencillo
yugo de la escrita, antes
que en la Gracia, obstinado
y ciego, prevaricases:
en la humanidad de Cristo,
nacido de Virgen Madre,
que fue donde me perdieron
de vista tus ceguedades.
Pues, ¿quién eres?

Soy la Fe. ⁹

El auto sacramental aporta al teatro moderno el concurso constante que exige de la música y la escenografía. Por ejemplo, en el momento de convocatoria formal del anunciado certamen, se encuentra la siguiente acotación: (*Descúbrese un monte, y en su cumbre un sol con un cáliz y hostia entre sus rayos, y debajo del sol la Fe con un cartel en las manos, y en lo*

⁶ *Gentilidad y Judaísmo*, Calderón de la Barca, Bibl. Autores Clásicos Españoles, Madrid, t. III, 1928, p. 187.

⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 8.

restante las cuatro sibilas con sus trajes, y todas con tarjetas y motes.) Una escenografía rica. Entre el público que acude al certamen se ven a San Jerónimo, a San Gregorio, a San Ambrosio, a San Agustín y a Santo Tomás. Cinco son los temas del gran concurso convocado por la Fe, una canción al Sagrado Pan, con premio de un corazón de rubíes; un soneto a la vida de Cristo, con premio de un pontifical de tela de oro y un báculo pastoral; tres octavas al triunfo de la cruz, con premio de una piedra preciosa; tres décimas a la paz de Cristo en el mundo, con premio de una paloma de plata y una glosa con premio de un sol de oro a la copla siguiente:

A tan alto Sacramento
venere el mundo rendido,
y el antiguo documento
ceda al nuevo Testamento,
Supliendo la Fe al sentido.¹⁰

Tal es el certamen y es la propia teología la que facilita los recursos para dar animación a la acción.

La figura del gracioso, personaje inseparable de los dramas clásicos, pero no necesario en los autos sacramentales, aparece en el Sacro Parnaso, después de la convocatoria y es el encargado de difundirla entre la gente por todo el mundo y en calidad de mensajero.

Figura de villano rústico y de nombre Regocijo. Sale Regocijo con su cartel y se encuentra con el Judaísmo, el cual le dice:

—¿Pues quién eres tú, en villano
traje, rústico y grosero,
para encargarte la Fe
Tan no merecido empleo?

Contesta Regocijo:

—¿Ahora sabéis que ella sabe
fiar de los pequeñuelos
lo que a los grandes encubre?¹¹

Este tipo de razones, encadenadas en los autos sacramentales indican la seguridad de quienes los escribían y la com-

prensión rápida del público. En el teatro moderno, para hacer una afirmación de este tipo, se necesita un gran desarrollo de la idea para que el público la acepte. Pero lo que caracteriza esta penetración rápida es la creencia *a priori* de la veracidad de estas afirmaciones.

La razón ocasional que justifica la presencia de Regocijo en escena es la solemnidad del día ya que se celebra el Corpus:

Pero hay días en que está
tan bien hallado con ellos,
que ellos son quienes más le estiman,
y el de hoy con más extremo
que otro ninguno.

—¿Por qué?

—Porque dijo un gran sujeto
que el día de Corpus era,
contra el hereje argumento,
el cascabel y el danzante,
queriendo decir con esto
que en el gran día de Dios,
quien no está loco no es cuerdo.¹²

Estos versos revelan el sentido popular católico de los autos sacramentales.

Un nuevo recurso emplea Calderón para salvar el dramatismo de la acción haciendo uso de la libertad peculiar de los autos sacramentales. Se ve a San Agustín antes de su conversión a la fe verdadera: su ánimo y su inteligencia quieren enfrentarse con uno de los temas. El primero: el Pan, el gran dogma de la transustanciación, que se encuentra en el fondo de todos los autos sacramentales; en réplica indignada y terrible a Lutero, Agustín quiere afirmar que el pan —con minúscula esta vez— sigue siendo el pan. Agustín solo en lucha consigo mismo. ¡Un corazón de rubíes para premio!

Que no es para mí, soborno,
porque yo ¿para qué quiero
un corazón de rubí
si de diamante lo tengo?

Cuando descansa la voz de Agustín,
Santa Mónica reza adentro:

Que no se
pierda, Señor os ruego,

¹⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹¹ *Ibid.*, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 8.

ajeno de Voz, un hijo
que yo crié para vuestro.¹³

La escena está bien resuelta, pero la emoción proviene del conocimiento previo que se tiene de San Agustín y Santa Mónica. Es la canalización de la emoción religiosa lo que predomina y acontece.

En el final del Sacro Parnaso, San Agustín se convierte y canta a la Eucaristía. El Judaísmo huye a seguir caminando errante. La Gentilidad pide un refugio y le es otorgado, haciendo un acto de conversión al ocupar el lugar que el Judaísmo abandonó.

Así vemos lo totalmente alegórico de este auto sacramental en el que pueden apreciarse los respectivos valores, teológicos y dramáticos.

IV

Análisis de la teoría teológica dramatizada didácticamente en el auto sacramental *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina.

El *Condenado por desconfiado* es considerado el drama teológico español más importante. ¿Pero es verdaderamente de Tirso de Molina? La tradicional atribución a Tirso ha sido negada sin que sean satisfactorios los argumentos que apoyan la negación. Aunque la atribución no está clara y dudan entre otros Pfandl y Valbuena. Se le atribuye a Mira de Amescua, el autor de *El esclavo del demonio*, otro drama teológico. Esta obra responde a las características dadas en la producción de Mira, y es la mejor de las suyas. Sin embargo su valor literario dista mucho del de *El condenado por desconfiado*, en cambio las posibilidades que Tirso revela en el resto de su producción, permite admitir que pudiese escribir *El condenado*. La primera edición de *El condenado*, es de 1635 y debió escribirse según parece entre 1625 y 1626, hallándose Tirso en Salamanca en horas en que aún duraba el fragor de la disputa molinista. El drama se

desarrolla sobre la trascendental polémica sobre la predestinación. Podría ser la interpretación más llana y aceptada, y que lo definiría como drama molinista es decir partidario de la teoría sostenida por los jesuitas con Molina al frente contra los dominicos representados por Bañez.

El jesuita padre Hornero llega a conclusiones diferentes. Afirma que ni el drama es molinista, ni trata de dar cuerpo a la disputa *de auxiliis*, sino que aborda deliberadamente la materia de la predestinación, para lo cual resulta impresionante la concordancia del auto sacramental a aquella promulgada en el *Concilium Carisiacum*, celebrado en Qutersy, Francia en el año de 853. Declaración canonizada en Trento.

(*Contra Gottschak et Praedestinatianos*)

De redemptione et gratia.

[Msi.XIV 920 Dsqq;Hrd V 18 Csqq;
Hfl IV 187:ML 125,49 (129) sqq.]

Cap. 1;

*Deus omnipotes hominem sine peccato rectum cum libero arbitrio condidit, et in paradiso, quem in sanctitate iustitiae permanere voluit. Homo libero arbitrio male utens peccavit et cecidit, et factus est, massa perditionis totius humani generis. Deus autem bonus et iustus elegit ex eadem massa perditionis secundum praescientiam suam quos per gratiam praedestinavit. (Rom 8,29 Sqq;Ephl,11) ad vitam, et vitam illis praedestinavit aeternam: ceteros autam, quos iustitiae iudicio in massa perditinis reliquit, perituros praescivit sed non ut perirent praedestinavit; poenam autem illis, quia iustis est, praedestinavit aeternam. Ac per hoc unam Dei praedestinationem tantummodo dicimus, quae aut ad donum perginet gratiae aut ad retributinem iustitiae. . .*¹⁴

Y teniendo en cuenta esta declaración, en su básica afirmación de un plan salvífico de Dios universal y unívoco y de la libertad y el libre arbitrio del hombre por

¹³ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴ Denzinger Henrici Echidiorion Symbolorum. Herder ed Barcinine MCMLV.

otra parte, es importante completar con una más clara postura teológica adquirida después del Concilio de Trento en la recuperación del siguiente texto del Concilio Valentino III, celebrado en Valencia en el año de 855 contra la herejía y en torno a la predestinación que llega casi a la fórmula de la condenación por desconfianza:

(Contra Ioannem Scotum)

De praedestinationem.

Can. 1.

Quia doctorem gentium in fide et veritate fideliter commonotem oboedienterque aidimus: "O timothee, depositum custodi, devitams profanas vocum novitates et oppositiones falsi nominis scientiae, quam quidam promittentes circa fidem exiderunt (1 Tim 6,20 sq) et iterum: Profana autem et inaniloquia devita". multum enim proficiunt ad impietatem et sermo eorum ut cancer serpit (2 Tim 2,16 sq); et iterum: "Stultas autem sine disciplina quaestiones devitas, sciens quia generant lites: servum autem Domini non apporet litigare" (2 Tim 2,23 sq) et iterum: "Nihil contentionem, neque per inanem gloriam" (Phil 2,3): "paci, quantum Deus dederit et caritati studere cupientes, attendentes pium eiusdem Apostoli consilium; Solliciti servare unitatem spiritus in vinculo pacis" (Eph 4,3) novitates vocum et praesumptivas garrutiales, unde potius inetr fratres contentionum et scandalorum fomes excitari poset, quam aedificato ulla timoris Dei succrescere, cum studio omni devitamus, indubitante autem doctoribus pie et recte tractantibus verbum veritatis, ipsisque sacrae Scripturae lucidissimis expositoribus, ed est Cypriano, Hilario, Ambrosio, Hieronymo, Agustino, ceterisque in catholica pietate quiescentibus, reverenter aiditum et obtemperanter intellectum submittimus, et pro viribus, quae ad salutem nostram scriipserunt, amplectimur. Nam de praescientia Dei, et de praedestinationem et quaestionibus allis, in quibus fratrum animi non parum scandalizati probantur, illud

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *El condenado por desconfiado*, Tirso de Molina, Bibl. Autores Españoles, Madrid, t. IV, 1920, p. 102.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

*tantum firmissime tenendum esse credimus, quod ex maternis Ecclesiae visceribus nos hausisse gaudemus.*¹⁵

En el auto de Tirso encontramos el desarrollo de esta tesis fundamental que evoluciona inalterada y limpia a través de una interesante anécdota, sólo que Tirso parte de la conclusión del documento teológico que previene la confusión que engendra la desconfianza para concluir su auto con la definición básica que es el presupuesto del documento del Concilio Carisiacum.

Así vemos a Paulo desesperarse en la jornada tercera, víctima de la confusión a que lo ha llevado la desconfianza (no está por demás observar el dominio en el manejo de los recursos aristotélicos de la anagnórisis).

Paulo

¡Gran Señor, Señor eterno!
 ¿Por qué me habéis castigado
 con castigo tan inmenso?
 Diez años y más, Señor,
 ha que vivo en el desierto,
 comiendo hierbas amargas,
 salobres aguas bebiendo,
 sólo porque Vos, Señor,
 juez piadoso, sabio, recto,
 perdonarais mis pecados.
 ¡Cuán diferente lo veo!
 Al infierno tengo de ir.
 Ya me parece que siento
 que aquellas voraces llamas
 van abrasando mi cuerpo.
 ¡Ay, qué rigor!¹⁶

Encontramos en el texto de Tirso continuas advertencias que sirven de criterio guía para el efecto didáctico en el espectador y que no son otra cosa que sentencias recogidas de las recomendaciones pastorales, para la aplicación de los documentos teológicos canonizados.

Una voz (*dentro cantando*)

No desconfíe ninguno,
 aunque grande pecador,
 de aquella misericordia
 de que más se aprecia Dios.¹⁷

Pero nunca es más efectivo el texto de Tirso en su posición teológica coincidente con el clímax dramático de la obra didáctica que la declaración final de la obra en la que se personifica la declaración fundamental en el documento del Concilio Valentino:

Paulo

Si bien a Paulo buscando vais
bien podéis ya ver a Paulo,
ceñido el cuerpo de fuego
y de culebras cercado.
No doy la culpa a ninguno
de los tormentos que paso:
sólo a mí me doy la culpa
pues fui causa de mi daño.
Pedí a Dios que me dijese
el fin que tendría en llegando
de mi vida el postrer día:
ofendile caso es llano;
y como la ofensa vio
de las almas el contrario,
incitóme con querer
perseguirme con engaños.
Forma de un ángel tomó
y engañóme que a ser sabio,
con su engaño me salvara;
pero fui desconfiado
de la gran piedad de Dios,
que hoy a su juicio llegando,
me dijo: "Baja, maldito
de mi Padre, al centro airado
de los oscuros abismos,
adonde has de estar penando."
¡Malditos mis padres sean
mil veces pues me engendraron!
¡Y yo también sea maldito,
pues que fui desconfiado!

(Húndese y sale fuego de
la tierra)¹⁸

Menéndez y Pelayo, había dicho que *El condenado* es la dramatización de "la batalla entre la predestinación y el libre albedrío". Lo cual resulta de todos modos cierto sea cual fuera la posición que se piense que Tirso tomó. En cambio Menéndez Pidal cree que *El condenado*, por encima del valor en el "aspecto dogmático ortodoxo que se le concede, un valor moral universal. . . y que la idea de la esperanza, que es la capital en el drama, es más bien moral que propiamente teológica".

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

²⁰ Menéndez Pidal, *Estudios literarios*, Madrid, 1920.

No deja de tener interés esta interpretación, si pensamos en un público moderno al que la disputa teológica le es ajena.

Por otra parte el manejo literario de Tirso, de una versificación fluida, lo poético, la intervención de lo sobrenatural, personajes de viva humanidad, sin olvidar que son símbolos, para el lector o el espectador.

El propio Tirso señala, al final de su obra, de dónde tomó la leyenda que le sirve de base para trazar el argumento:

—No más; a Nápoles vamos
a contar este suceso.

—Y porque éste es tan arduo
y difícil de creer,
siendo verdadero el caso,
vaya el que fuere curioso
(porque sin ser escribano,
dé fe de ello) a Belarmino,
y si no más dilatado,
en la Vida de los padres
podrá fácilmente hallarlo.¹⁹

En Belarmino, *de Arte bene moriendi*, según Bertini, citado por González Palencia, está el ejemplo del monje al que después de cuarenta años de penitencia en el yermo, el demonio le despierta el recuerdo de sus pecados y lo empuja a la desesperación. En la *Vitae Patrum* se encuentra el ejemplo de San Pafnuncio, al que respondiendo a sus preguntas, un ángel le dijo que era igual a cierto maleante músico callejero. La historia del ermitaño igual al carnicero repelente o la versión femenina de la historia de María la viuda, guardan un paralelismo indudable con la de Paulo y Enrico en *El condenado*.²⁰

V

Con estos cuantos elementos de análisis que bien podrían prolongarse en un trabajo de mayor alcance, queda señalada una pauta básica de investigación sobre la estrecha relación entre el fenómeno teatral y el desarrollo de la teología, como razón motora del género didáctico que toma forma concreta de auto en los siglos XVI y XVII.