

ÁNGEL VALBUENA Y EL AUTO SACRAMENTAL EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO XX

MARIANO DE PACO
Universidad de Murcia

RESUMEN:

En la segunda y tercera década del siglo XX hay en el teatro español una revitalización de los autos sacramentales; con ello se produce la unión de una secular tradición con una voluntad renovadora que vincula el auto sacramental con la vanguardia. La labor de Ángel Valbuena Prat fue decisiva en su difusión y estudio. En esos años, se utiliza lo que el género tiene de alegórico, manteniendo su sentido eucarístico, prescindiendo de él, o bien invirtiendo su significado. En la posguerra y en nuestro teatro actual, la alegoría sirve para mostrar la desaparición de Dios en un mundo en el que los valores han trocado su naturaleza; en sus aspectos formales, estos autos continúan el deseo innovador del que gozaban sus antecedentes.

RESUMEN:

During the second and third decade of the 20th century there is a revival of the *autos sacramentales* in the Spanish Drama. Thus a secular tradition and a wish for renewal which links the *auto sacramental* with the Avant-garde are united. The work of Ángel Valbuena Prat was decisive in its diffusion and study. In those years what is allegorical in the genre is used, keeping the eucharistic sense, disregarding it or inverting the meaning. In the Post-war period and in our present drama, the allegory is used to show the disappearance of God in a world in which the values have transformed His nature. As for the formal aspects, these *autos* continue the wish for renewal of its antecedents.

PALABRAS CLAVE:

Auto sacramental. Vanguardia. Teatro español del siglo XX. Teatro de posguerra. Valbuena Prat. Calderón. Azorín. Alberti. Miguel Hernández.

KEYWORDS:

Auto sacramental. Avant-garde. Spanish Drama 20th century. Post-war Drama. Present Drama. Valbuena Prat, Ángel. Calderón de la Barca, Pedro. Azorín. Alberti, Rafael. Hernández, Miguel.

La dedicación de Ángel Valbuena al estudio de los autos es, como se sabe, muy temprana. En 1923 se doctoró con la tesis *Los autos sacramentales de Calderón*, que recibió el Premio Fastenrath de la Real Academia Española¹ y, no mucho después, editó

¹ *Los autos sacramentales de Calderón: Clasificación y análisis* se publicó en *Revue Hispanique*, LXI, 1924, pp. 1-302. Vid. Francisco Javier Díez de Revenga, "Recuerdo bibliográfico de Ángel Valbuena Prat", *Monteagudo*, 57, 1977, pp. 39-45.

dos volúmenes con autos calderonianos². Pero el ilustre crítico se aproximó también, y esto es menos conocido, a este subgénero dramático de modo creativo. En 1927 publicó el volumen 2 + 4, “relatos de misticismo y ensueño”, que incluye la novela del mismo nombre (muy relacionada con su anterior narración *Teófilo*, de 1926³), y las obras *Hacia Don Juan*, “acción irrepresentable en nueve escenas”, y *Los caminos del hombre*, “auto sacramental alegórico”. En este último texto, El Hombre, tras dar muerte al León, se adueña de la naturaleza y, unido con La Sabiduría, va transitando lugares y tiempos desde la Grecia clásica hasta llegar, siglos después, al Pontificado. En ese estado invierte su ascenso para “buscar a Cristo”: abandona el mundo de la ciencia y del poder, vence a los símbolos de El Desengaño, El Dolor y La Muerte, y supera las tentaciones para sumergirse, redimido, en el “seno infinito” de Dios. El crítico de vanguardia enlaza así con una labor de creación que mediante sus estudios ha potenciado: la revitalización del auto sacramental.

Escribía Azorín en “Dos autos sacramentales”, un artículo de 1926, tras referirse a *El gran teatro del mundo*, para él “una de las obras más bellas” de Calderón:

Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana. Renace el teatro de ideas, de modalidades intelectivas, no de tesis sociales o políticas. Son cosas distintas. El teatro o es pasión o es idea. en el moderno renacimiento, a la pasión ha sucedido la idea abstracta, racional. Los autos calderonianos son el dechado del más abstracto e intelectual teatro. Luis Pirandello no hace nada más intelectual y abstracto. [...] Por ahí va toda la literatura dramática novísima⁴.

Teatro abstracto, alejado de la *realidad real*, esto es, de la realidad inmediata, concreta, como el configurado en los autos de Calderón, como el que el propio Azorín pretendía hacer: “Lo fundamental en este teatro es el apartamiento de la realidad. El teatro es ahora superrealista”⁵. El interés por la obra de Calderón se produce, en efecto, gracias a la atracción, en el arte y en la literatura, de lo abstracto y de lo simbólico; y al deseo de *reteatralización* en el mundo de la escena.

2 Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, edición, prólogo y notas de Ángel Valbuena Prat, Madrid, La Lectura, 1926-1927.

3 Vid. Concha Meléndez, “Un escritor novecentista: Ángel Valbuena Prat”, Nota introductoria a Ángel Valbuena Prat, *La poesía española contemporánea*, Madrid, CIAP, 1930, pp. 9-15.

4 Azorín, “Dos autos sacramentales”, *ABC*, 15 de mayo de 1926. Reproducido en *Ante las candilejas*, en *Obras Completas*, IX, Madrid, Aguilar, 1954, pp. 154-155. En el Prólogo al volumen II de la edición citada dedica Valbuena un apartado a “Calderón y el arte simbólico” en el que indica relaciones del autor barroco con Hebbel y Pirandello. A este propósito menciona unas frases de Eugenio D’Ors en *Cinco minutos de silencio* (Madrid, 1925) en las que éste afirma que el espíritu de Pirandello recuerda el de nuestro Calderón y que “sólo ellos, Calderón y Pirandello, son capaces de dar a lo abstracto tal inmediatez corpórea y dinámica” (p. 261).

5 Azorín, “‘Autocrítica’ de Brandy, mucho brandy”, en *Obras Completas*, IV, Madrid, Aguilar, 1948, p. 923.

Las influencias del auto calderoniano constituyen, según Theodore S. Beardsley, Jr., “un capítulo de la historia del teatro europeo del siglo XX que todavía no se ha escrito”⁶. El más visible principio de esa historia aún no escrita podía ser la puesta en escena que Max Reinhardt, aplicando las ideas de “teatro total” que el género favorecía, hizo en el Festival de Salzburgo de 1922 de la versión de *El gran teatro del mundo* realizada por Hugo von Hofmannsthal con el título *El gran teatro del mundo de Salzburgo*⁷. En el mismo año se preparó una versión con música para la Universidad de Friburgo, otra en Suiza en 1924 y una más en Alemania en 1926, que tuvo numerosas representaciones posteriores⁸; fuera de nuestras fronteras se seguía apreciando la obra de Calderón y los autos sacramentales, en España casi ignorados desde su prohibición por Carlos III en junio de 1765 hasta que, tras las desiguales apreciaciones de Menéndez Pelayo, los trabajos de Ángel Valbuena propician su justa valoración.

También se propuso Max Reinhardt llevar a cabo el montaje de un auto de Calderón, quizá *Los encantos de la culpa*, con la colaboración de José María Sert y de Manuel de Falla. No tuvo éste lugar, pero sí hizo Falla las adaptaciones musicales para la representación de *El gran teatro del mundo* en la plaza de los Aljibes de la Alhambra, con decorados de Hermenegildo Lanz, que en 1927 organizó Antonio Gallego Burín⁹. El 22 de diciembre de 1930, Margarita Xirgu puso en escena en el Teatro Español de Madrid *El gran teatro del mundo*, junto con el anónimo *Auto de las donas que Adán envió a*

6 Theodore S. Beardsley, Jr., “El sacramento desautorizado. *El hombre deshabitado* de Alberti y los autos sacramentales de Calderón”, en *Studia Iberica. Festschrift für Hans Flasche*, Bern-München, Francke, 1973, p. 93. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979³, p. 279, ha señalado la vigencia dramática y vital del auto calderoniano en una línea del teatro actual “en cuya estructura interna metafísica y símbolo son elementos radicales”. Helena Sassone, “Influencia del barroco en la literatura actual”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 268, octubre 1972, p. 157, al ocuparse de esta huella en distintos campos del arte, afirma que “en ningún teatro europeo de la época se halla mayor modernidad que en el de Calderón, cuyos planteamientos pueden trasladarse al tiempo presente. El *happening*, que constituye el desarrollo escénico de autos sacramentales, como *El gran teatro del mundo* o *La censa de Baltasar*, puede compararse al criterio más actual sobre ‘espectáculo’”.

7 Enrique Díez-Canedo escribió en 1922 por tres veces en la revista *España* sobre el montaje. En el primer artículo (“Benavente y el premio Nobel”, 344, pp. 10-11), compartía espacio con las reflexiones acerca de los merecimientos del autor que para él se encontraba entonces “a la cabeza de nuestros dramáticos” la noticia de la presencia de “Calderón en Salzburgo”. En el segundo y el tercero, de igual título (“El gran Teatro del Mundo. (Calderón-Hofmannsthal)”, 347, pp. 12-13; y 348, pp. 9-10), analiza obra, versión y representación y concluye: “Doblemente se ha modificado esta vez a Calderón, primero por el poeta y luego por los escenógrafos que levantaron en la Colegiata de Salzburgo el rojo tablado ante el cual, no la piedad de un pueblo, sino el afán de novedades de un público en buena parte extranjero, ha ido a escuchar conceptos de Calderón forjados nuevamente por uno de los más finos y hábiles poetas germánicos de nuestros días”. Pueden verse fotografías de esta puesta en escena en Edda Fuhrich und Gisela Prossnitz, Hrsg., *Max Reinhardt. “Ein Theater, das den Menschen Wieder Freude gibt...”*, Langen Müller, München-Wien, 1987, pp. 126-127.

8 Vid. Theodore S. Beardsley, Jr., “El sacramento desautorizado...”, cit., pp. 93-94.

9 Se refiere Valbuena a ella en el volumen I de la edición citada como “una excelente representación” con notables realizaciones plásticas de Lanz (p. X, nota 1).

*nuestra Señora*¹⁰. Federico García Lorca se sintió también muy atraído por los autos; el de *La vida es sueño* fue representado por “La Barraca” en 1932, con decorados y figurines de Benjamín Palencia, y el mismo Lorca hizo el papel de la Sombra¹¹.

El auto sacramental ocupa un lugar importante en nuestro teatro de estos años de “crisis y renovación”¹². No voy a detenerme para demostrarlo en las no muy numerosas representaciones; más bien, centraré mi atención en los textos que, con distintas características, se han calificado o pueden calificarse de “autos” en el teatro español del siglo XX¹³; es preciso recordar también que no son infrecuentes, desde finales de su segunda década, otros en los que se advierten algunos aspectos relacionables con el mundo de los autos sacramentales. En primer lugar, por su fecha de composición, mencionemos los juveniles lorquianos *Teatro de almas* (1917) y, sobre todo, *El primitivo auto sentimental* (1918)¹⁴; algo posterior es *Judit*, “tragedia moderna en tres actos” desconocida hasta hace poco desde que Azorín la compusiera hacia 1925¹⁵. Gabriel Miró cultiva este tema en una de sus escasas y casi ocultas tentativas teatrales, *Corpus Christi. Poema sinfónico*

10 Vid. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu y su teatro*, Barcelona, Planeta, 1974, pp. 165-166. De interés al respecto es el artículo de Ángel Valbuena Prat, fechado el 25 de diciembre de 1930, “*El gran teatro del mundo*”, *La Gaceta Literaria*, 101-102, 15 de mayo de 1931, pp. 5-6. En esas mismas páginas figuran dos artículos acerca de *El hombre deshabitado*: “Anotaciones a *El hombre deshabitado*”, de Leopoldo-Eugenio Palacios, y “La batalla de Alberti”, de Rafael Marquina.

11 Vid. Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998, pp. 65-80.

12 Vid. Mariano de Paco, “El teatro: crisis y renovación”, *Ínsula*, 529, enero 1991, pp. 35-36; y “El teatro de vanguardia”, en Javier Pérez Bazo, ed., *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse, CRIC&OPHRYS, 1998, pp. 291-304.

13 No suelen llegar estos textos a la escena, dominada por un público que huye de la experimentación, que acude a las salas para ver unas obras que respondan a las formas conocidas: la comedia y el drama benaventinos, el teatro poético de Marquina o el teatro cómico de los Quintero o de Muñoz Seca. La dualidad *teatro representado-teatro renovador* (o de los escenarios y de las historias del teatro) puede advertirse, además de en la consulta de las carteleras de la época, en ejemplos como el de la lucha de García Lorca por conseguir un público para su teatro entonces “imposible” (“teatro del porvenir”); de ello me he ocupado en mi Introducción a Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Barcelona, Octaedro, 1999.

14 Margarita Ucelay, “La problemática teatral: Testimonios directos de Federico García Lorca”, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 6, diciembre de 1989, p. 35, afirma que “es evidente en *Teatro de almas* el carácter de auto sacramental”. Andrés Soria Olmedo, en la “Nota editorial” a Federico García Lorca, *Cuatro Piezas Breves*, Granada, Fundación Federico García Lorca-Comares, 1996, p. 73, señala que “desde el punto de vista del género, ya el título delata una obvia relación con el paradigma calderoniano, especialmente con el auto sacramental de *La Vida es Sueño*...”. Con relación a las obras lorquianas de madurez, vid. para las “resonancias” de Calderón de *El público*, la Introducción a su edición de María Clementa Millán, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 99-107. Urszula Aszyk, “*Comedia sin título*” de Federico García Lorca o el teatro en el teatro, University of Bristol, Department of Hispanic, Portuguese and Latin American Studies, Occasional Papers Series nº 27, 1999, pp. 10-11, relaciona al Autor-prologuista de la obra con “el barroco Autor-Dios-Creador del mundo de los autos sacramentales”.

15 Azorín, *Judit. Tragedia moderna*, edición crítica Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla. Alicante, Fundación Cultural CAM, 1993. Interesa especialmente al respecto la primera sus versiones.

(verano de 1925)¹⁶. “Misterio en tres jornadas y un epílogo” subtítulo Unamuno *El otro* (1926), drama sumergido por completo en el mundo del símbolo¹⁷. Cipriano de Rivas Cherif establece en los actos II y III de *Un sueño de la razón*, drama estrenado por El Caracol en 1929, distintas referencias a Calderón y, concretamente, a las ideas y al léxico de los autos¹⁸. También en *Ni más ni menos*, de Ignacio Sánchez Mejías, que no se estrenó, ni se ha publicado hasta 1988, existen puntos de contacto con los autos, principalmente en su acto III, que tiene lugar “el día de la Resurrección”¹⁹.

Azorín tituló *Angelita* “auto sacramental”; la obra, fue estrenada por una compañía de aficionados de Monóvar el 10 de mayo de 1930 dentro del programa de actos que su ciudad natal organizó como homenaje al autor²⁰. Había pensado éste con anterioridad llamarla “comedia del tiempo” y, en el “Prólogo” que acompaña al texto en la edición de *Obras Completas*, se refiere a estos aspectos: *Angelita* es una pieza en la que “el tiempo que siente y percibe el autor” se ha transportado en su totalidad a la obra artística, “un auto sacramental en que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al verdadero símbolo”. Para Azorín, *Angelita* es un auto sacramental porque en él se produce “el abandono de la realidad real”, se trasciende “el tiempo y el espacio reales”, que constituyen la “suprema angustia y la suprema obsesión del destino de los vivientes”²¹. Esta obra, una de las cumbres del teatro azoriniano, es un singular auto en el que Azorín enlaza el problema abstracto de la supresión del tiempo, esencial limitación de los hombres, con el de la bondad que simboliza la plenitud del ser humano.

La relación con los autos sacramentales de nuestro Siglo de Oro es más nítida en *El hombre deshabitado*, la pieza de Alberti que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, por la compañía de María Teresa Montoya, el 26 de febrero de 1931²². Ante esta

16 Vid. Francisco Javier Sánchez Martínez, “Gabriel Miró y el Teatro: Historia de una abdicación”, en *Actas del I Simposio Internacional “Gabriel Miró”*, coord. de Miguel A. Lozano y Rosa M^a Monzó, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999, pp. 399-420.

17 Francisco Ruiz Ramón, *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1977³, p. 90, indica que en *El otro*, “como en los mejores *Autos sacramentales* de Calderón [...], símbolo y acción aparecen fundidos, de manera tal que lo simbólico es plenamente dramático y lo dramático esencialmente simbólico”.

18 *Un sueño de la razón* se ha publicado en *Cuadernos El público*, 42, diciembre 1989, pp. 63-99.

19 Ignacio Sánchez Mejías, *Teatro*, edición de Antonio Gallego Morell, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1988, p. 43.

20 Vid. Mariano de Paco, ““Abolir el tiempo”: *Angelita*, auto sacramental”, *Montearabí*, 8-9, 1990, pp. 57-64.

21 Azorín, “Prólogo” a *Angelita*, en *Obras Completas*, V, cit., pp. 447-448. En el artículo sobre los autos sacramentales que antes mencionamos se expresaba Azorín de este modo respecto a *El gran teatro del mundo*: “Estos personajes, ya en escena, viven en el negro incierto unos segundos. Los segundos que viven es la vida del hombre, treinta, cincuenta, setenta años. Y todos tienen sus preocupaciones, sus anhelos, sus esperanzas, sus decepciones, sus infortunios. La vida pasa brevemente.”

22 Acerca de la recepción de *El hombre deshabitado*, en el estreno y en la puesta en escena de 1988, vid. el “Estudio preliminar” de Gregorio Torres Nebrera a su edición crítica de Rafael Alberti, *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado*, Sevilla, Alfar, 1991, pp. 52-61.

representación, aparecía una “Autocrítica” en la que Alberti señalaba: “Apoyándome en el *Génesis*, en *El hombre deshabitado* desarrollo, desde su oscura extracción de las profundidades del subsuelo hasta su repentino asesinato y condenación a las llamas, un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética”²³. El auto albertiano constituía una de las últimas, y quizá por eso más exasperadas, muestras de los deseos de renovación dramática que, desde finales del siglo XIX, autores, críticos, intelectuales y gentes de teatro venían manifestando.

Esta creación, que el autor considera su primera obra dramática completa tras algunas tentativas juveniles, nace en Rafael Alberti estrechamente unida a la lírica y en un momento de agitada crisis personal (mientras escribía el libro *Sobre los ángeles*). Cuando Alberti escribe *El hombre deshabitado*, “había perdido un paraíso” y se propone salir del estado en el que se encuentra, “sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos. Y se me revelaron entonces los ángeles [...] como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo...”.²⁴ A partir de ese estado, se dramatiza en un Prólogo, un Acto y un Epílogo, la Creación, Tentación y Caída del ser humano. Es un desarrollo tradicional, pero invertido y expresado de un modo cercano al surrealismo. Conecta, pues, Alberti la tradición de los autos sacramentales con aspectos y elementos del teatro de vanguardia²⁵. En el Epílogo, señala Beardsley, “abandona el espíritu calderoniano y se aleja del contenido y del argumento de los autos, pero continúa siguiendo la forma de *Gran teatro* y de los autos en general. Vamos a presenciar ahora el juicio final, pero el juicio mismo (el desenlace), su propósito y su espíritu serán muy distintos”²⁶. La exaltación de la Eucaristía del auto clásico se sustituye, efectivamente, por la rebeldía de la criatura ante su creador (“Te aborreceré siempre”) y el desprecio de éste (“Y yo a ti, por toda la eternidad”).

El estreno de tan provocador texto fue descrito por su autor como una “resonante batalla” y significaba una doble ruptura. Por una parte, con el sentido tradicional del auto, al adoptar la blasfema actitud de una anti-redención, subvirtiendo sus mismas formas constitutivas. Esa transgresión estaba, además, unida a la de otras normas: las habituales en el teatro de esa época. Por ello, cuando el autor, entre los entusiastas aplausos finales, es invitado a hablar, grita: “¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la

23 *ABC*, 19 de febrero de 1931, p. 23.

24 Rafael Alberti, *La arboleda perdida. Libros I y II de Memorias*, Barcelona, Seix Barral, 1975, p. 264.

25 Vid. Robert Marrast, *Aspects du théâtre de Rafael Alberti*, Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1967, pp. 28 y ss.; Gregorio Torres Nebrera, *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid, S.G.E.L., 1982, pp. 90-92; y Derek Gagen, “Traditional Imagery and Avant-Garde Staging. Rafael Alberti's *El hombre deshabitado*” en *Staging in the Spanish Theatre*, Edición de Margaret A. Rees, Leeds, 1984, pp. 51-86.

26 Theodore S. Beardsley, Jr., “El sacramento desautorizado...”, cit., p. 96.

actual escena española!”). Entonces, “el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se insultaban amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos en las sillas, armaban la gran batahola, viéndose a Benavente y los Quintero abandonar la sala, en medio de una larga rechifla. Nunca ningún libro mío de versos recibió más alabanzas que *El hombre deshabitado*”²⁷.

El propósito de Miguel Hernández al escribir su auto sacramental es muy distinto. *Quién te ha visto y quién te ve* y *Sombra de lo que eras* refleja el poderoso ascendiente que sobre el autor ejercía su amigo Ramón Sijé, cuyas ideas católicas atraían entonces al joven e inexperto dramaturgo. Sijé es autor del esbozo de un auto sacramental titulado *El amante de su muerte* (“Pugna entre la intuición de destino -la voluntad de elección- y el ejército humano de la falsificación”), que pudo influir en el auto de Hernández. Algunas de las obras de Bergamín, que publicó el auto en 1934 en *Cruz y Raya*²⁸, junto a la admiración hernandiana por la tradición literaria española clásica y la vinculación personal y vital con la naturaleza, son otros factores capitales en la creación del texto. Responde éste al modelo de Calderón, como reiteradamente se ha señalado²⁹, y su mayor originalidad procede de la inmersión dentro del mundo poético-sacramental de las propias vivencias, de la personal visión de la vida rural que es constante en la producción dramática de Hernández³⁰.

Ángel Valbuena define el auto sacramental en su estudio como una “composición dramática (en una jornada), alegórica y relativa, generalmente, a la Comunión” (p. 7). *Quién te ha visto y quién te ve...* responde a ella aunque uno de sus elementos sólo se adapta de manera externa puesto que Miguel Hernández no se resuelve a romper con la tradición del acto único pero lo divide en tres partes que, por su longitud, son tres actos completos. El carácter alegórico sí es muy notable y evidencia el gran dominio del lenguaje simbólico que poseía ya el poeta oriolano³¹.

27 Rafael Alberti, *La arboleda perdida*, cit., p. 304.

28 El auto apareció en los números 16, 17 y 18 de la revista, correspondientes a julio, agosto y septiembre de 1934. No se estrenó hasta el 13 de febrero de 1977, en Orihuela, por el grupo “La Cazuella”.

29 Vid. Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco, *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia, Universidad, 1981, pp. 131 ss., donde se aducen referencias a este respecto.

30 Ramón Sijé, “El comulgatorio espiritual. Hacia una definición del Auto Sacramental”, *El Gallo crisis*, 3-4, 1934. Reproducido en María de Gracia Ifach, ed., *Miguel Hernández*, Madrid, Taurus, 1975, pp. 302-305, afirma que el de Miguel “no es propiamente un Auto sacramental escolástico: porque él ha ampliado *imaginativamente* el concepto del Auto, merced a lo que puede llamarse *la influencia de la emoción racional del campo* [...]. El campo, en este aspecto dramático de la visión poética, es *la prueba plástica de la existencia de Dios*. Por la imagen se llega de nuevo al concepto, por el campo se llega a la tesis” (p. 304).

31 *Pastor de la muerte* (1937) se inicia con las palabras de un personaje cargado de simbolismo, llamado Eterno, próximo al universo del auto sacramental, que se expresa a veces de modo que lo recuerda directamente: “Ya le llegará su hora/ a cada cual, según haga” (A.I, C.I, E.I).

Quién te ha visto y quién te ve... pone en escena los tres momentos esenciales de la historia de la salvación del Hombre: Creación-Caída-Redención, que se corresponden plenamente con las tres partes de la obra: Estado de las Inocencias, Estado de las Malas Pasiones y Estado del Arrepentimiento, representados con plasticidad como “un campo de nata de almendros y nieves”, “un vergel nocivo, reino de la sensualidad” y “cualquier lugar de una mansión al filo del desierto”. La parte primera dramatiza linealmente el paso de la inocencia al pecado, siguiendo la narración bíblica. Los Cinco Sentidos se alían con el Deseo para tentar al Hombre-Niño y lo hacen con unas exigencias que presentan como de estricta justicia. La introducción del tema social (que se suele situar en personajes negativos) es un rasgo argumental que la singulariza, así como desde el punto de vista formal está caracterizada por la intención y la capacidad poética, más que dramáticas, del autor.

En la segunda parte, el Hombre se pervierte hasta llegar al crimen; sin embargo, en la última se siente y reconoce pecador y pide a Dios su ayuda. Muere, por fin, quemado en una hoguera por los Pecados Capitales, superando en soledad esta prueba definitiva, como le exigió el Buen Labrador. Nos encontramos, por tanto, ante un auto sacramental con apreciables valores líricos y cuidada fidelidad al dogma católico.

Las obras de Azorín, Alberti y Hernández caracterizan las que podríamos denominar *tres formas* del auto sacramental contemporáneo: la que asimila el modelo de dramatización abstracta (alegórica) prescindiendo de las ideas religiosas (Eucaristía-Redención); la que, por medio de ese modelo, marca la antítesis de tales ideas; y la que pretende volver plenamente al modo y significado clásicos, aunque, inevitablemente, deje ver su construcción “moderna”.

Varios textos de 1936 guardan afinidades con los autos³². *El director*, primera pieza dramática de Pedro Salinas (escrita en 1936), es un “misterio en tres actos” en el que esa conexión se percibe sin dificultad por su claro alcance simbólico. Gregorio Torres Nebrera ve en ella “un deseo de haber elaborado un auto sacramental que roza postulados surrealistas que por otra parte nunca alcanzaron el resto de la obra saliniana...”.³³ La representación ambivalente del Bien y del Mal en dos personajes complementarios (Director-Gerente) y la identificación de la Secretaria con el Alma Humana y con el espectador son otros tantos modos de introducirnos en el problema ontológico y ético de la felicidad y de su naturaleza. Al término del drama, la Divinidad sucumbe a manos del ser humano, que ha de buscar sólo esa difícil felicidad, con lo que se produce una rebelión

32 Andrés Soria Olmedo, “De la lírica al teatro: *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti en su entorno”, en *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, III, Granada, Universidad, 1979, p. 393, escribe: “Para 1936, los autos sacramentales son una moda con la que se atreven bastantes poetas. Dos ejemplos andaluces: Adriano del Valle prepara su auto *La divina pastora*, y Rogelio Buendía, *Agnus Dei*”.

33 Gregorio Torres Nebrera, “Estudio crítico” de su edición de Pedro Salinas, *Teatro*, Madrid, Narcea, 1979, p. 68.

menos violenta que la de *El hombre deshabitado*, pero no menos radical. El “auto” *Pedro López García* (1936), de Max Aub, posee un mensaje político con intención de apoyar los ideales republicanos; esto lo convierte en una peculiar especie de auto sacramental laico en la que sobresalen la riqueza de sus personajes simbólicos o la explicación *antidivina* de la creación³⁴.

En *El caballo griego* Manuel Altolaguirre resume el efecto de una obra de teatro, “una especie de auto sacramental” que se le ocurrió durante un bombardeo en Valencia y que escribió y leyó a Rambal³⁵: los pecados capitales se personifican en siete de los inquilinos de la casa amenazada por el ataque aéreo que reaccionan de acuerdo con la naturaleza que los determina y caracteriza. Puede quizá corresponder a *Ni un solo muerto*, texto incluido por Altolaguirre en su bibliografía que no se editó, muy probablemente no se estrenó y cuyo manuscrito no ha aparecido. En 1937 se publica *Tiempo, a vista de pájaro*, “ensayo de representación” en el que Altolaguirre lleva a cabo una nueva versión del “misterio en un acto y un epílogo” *Amor de dos vidas* (1932); su segundo cuadro constituye “un esbozo de auto sacramental” en el que se analiza y juzga la vida pasada, cuando los protagonistas han *vivido* ya cuarenta años *después de morir*³⁶.

El Madrid desgarrado de 1937 fue el lugar en el que *Juan Bartolomé de Roxas* (el crítico José Rubia Barcia) escribió *Tres en uno*, un poco conocido “auto sacramental a la usanza antigua”, publicado en Cuba en 1940³⁷. En él se muestra un mundo en crisis en el que “ya no hay Dios. El cielo se ha trasladado a la tierra”, como afirma en la “Nota liminar” Raúl Roa. La primera acotación del texto deja ver ya la original condición de una obra en la que la hondura de contenidos se aúna con un lenguaje vanguardista, más perceptible en los textos secundarios, que permiten al autor escribir más libremente: “Ángeles de alas flexibles y relucientes teclean distraídos en las underwoods del hemisferio celestial. Del ambiente cuelgan sonatas divinas...”. Rubia Barcia firma a continuación del texto un largo Epílogo en el que, por medio de un monólogo supuestamente oído a Roxas, reitera sus ideas acerca de la “humanidad en crisis” y hace aún más claro el valor alegórico de este desesperanzado auto en el que se describen con patético humor la caída del Hombre y la de Dios y en el que sólo se presenta como posible la *autorredención*.

Gonzalo Torrente Ballester se acerca a los autos sacramentales con un tema bíblico en *El viaje del joven Tobías* (1938), “milagro representable en siete coloquios, que no fue

34 Vid. Lucio Basalisco, “Il messaggio politico nell’auto *Pedro López García* di Max Aub”, capítulo final de *Tra avanguardia e tradizione. Cinque studi sull’auto sacramental degli anni trenta*, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 127-151.

35 Manuel Altolaguirre, *El caballo griego*, cap. XXII, en *Obras completas*, I, edición crítica de James Valender, Madrid, Istmo, 1986, p. 92.

36 Vid. Gregorio Torres Nebrera, “Manuel Altolaguirre, dramaturgo”, *Segismundo*, 25-26, 1977, p. 357.

37 *Juan Bartolomé de Roxas, Tres en uno*, La Habana, La Verónica, 1940. Edición facsimilar en La Coruña, Ediciós do Castro, 1992.

bien visto en los ambientes eclesiásticos y padeció las críticas de “los escritores que esperaban asentar su gloria a la capa de las armas mediante el cultivo de los tópicos triunfadores”³⁸. Poco tiempo después, en 1939, por *El casamiento engañoso*, recibe Torrente el primer premio de un concurso nacional de autos sacramentales³⁹. La obra es, con la de Miguel Hernández, la que más se acomoda de cuantas hemos mencionado al esquema áureo de los autos. La Caída del Hombre se produce cuando éste, “para quien se hizo el mundo de la nada y por quien dios vino entre nosotros”, persuadido por la Técnica (la Mujer), aconsejada a su vez por Leviathán, expulsa de su casa y de su corazón a las Virtudes. El Coro de los Mortales expresa entonces el cambio producido: “Ya está transformada nuestra vida; ya no es más que un proceso económico”. Pero el Hombre se niega a ser “un complemento de la máquina” y a perder su libertad, y se rebela contra esas pesadas cadenas; surge el Arrepentimiento e implora el perdón divino, que consigue de la Iglesia y se extiende a la misma Técnica; aparece entonces el Sacramento, adorado por los ángeles, signo de que se ha producido la Redención; y con el canto general del himno “Victimae paschali laudes” concluye el auto. Torrente unió en esta pieza, originariamente dedicada a advertir de los peligros de la técnica, ese tema y el molde de auto sacramental que el certamen que la premiaba demandaba. No le faltaba, pues, razón al denominarla en el citado Prólogo “obra de circunstancias”.

Durante la guerra civil se vuelve la mirada en la zona nacional, como hemos apuntado ya, a los autos barrocos porque ofrecen un ejemplo de buen teatro enraizado dentro de la tradición y de la religiosidad cristianas. Dionisio Ridruejo, nombrado a finales de 1937 Jefe del Servicio Nacional de Propaganda, puso en manos de Luis Escobar la Jefatura Nacional de Teatro. Escobar dirigió a la compañía que tomó el nombre de Teatro Nacional de la Falange y de las J.O.N.S en *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso, representado con gran éxito ante la Catedral de Segovia en la fiesta del Corpus de 1938; el montaje viajó con otros textos clásicos por diferentes lugares antes de llegar, el 23 de mayo de 1939, a Madrid. Ese verano Luis Escobar, con la misma compañía, escenificó en el Paseo de las Estatuas del Retiro *La cena del Rey Baltasar*, de Calderón, pieza con la que se inaugura después, el 27 de abril de 1940, el Teatro María Guerrero como sede del Teatro Nacional⁴⁰.

38 Gonzalo Torrente Ballester, “Prólogo” a su *Teatro*, I, Barcelona, Destino, 1982, pp. 13-14.

39 El concurso fue convocado por una orden de 11 de marzo de 1939 en la que el Servicio Nacional de Propaganda desarrollaba lo dispuesto en la de 14 de junio de 1938, del Ministerio del Interior, para premiar anualmente un Auto Sacramental que contribuyese al esplendor de la fiesta del Corpus Christi; había sido ésta reestablecida con el fin de recordar “nuestra gloriosa Tradición” y que serviría para afianzar la “unidad nacional, que tanto debe al Catolicismo” (Orden de 14 de junio de 1938). Puede verse el texto de estas disposiciones en el “Apéndice” de Víctor García Ruiz a su artículo “Calderón, Felipe Lluch y el auto sacramental en la España de los años 30”, en Manfred Tietz, ed., *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner, 1998, pp. 107-108.

40 Vid. Luis Felipe Higuera, “El Teatro Nacional María Guerrero (1940-1952): La creación de un público”, en *Historia de los Teatros Nacionales. 1939-1962*, dir. por Andrés Peláez, Madrid, Centro de Documentación

Además de esa línea de actuaciones, que podríamos llamar *oficiales* por sus presupuestos e intenciones y que se mantuvieron a lo largo de los años⁴¹, hallamos, desde la primera posguerra, algunos significativos ejemplos de cómo el género sigue dejando huella en diversos textos de nuestro teatro actual; a veces se trata tan sólo de alusiones o de referencias particulares, en otros casos la relación posee un mayor alcance y casi siempre están lejos del original sentido religioso y están cercanos a formas experimentales.

Azorín vio representada en 1942 una pieza escrita años antes, *Farsa docente*, cuyo primer acto tiene lugar en una “oficina” que pronto descubrimos que es un aposento de la muerte. En este espacio simbólico de los Campos Elíseos tiene lugar una distribución de nuevas profesiones a quienes volverán a la vida, lo que recuerda de inmediato la adjudicación de *papeles* en *El gran teatro del mundo*. Ese reparto es esencial para el desarrollo de la acción dramática y los personajes intuyen enseguida las dificultades que la adscripción, con la obligada presencia del *pecado original*, puede acarrearles.

La mención de obras que por su nombre de *misterio*, deseo de enseñanza moral o carácter alegórico podría dar lugar a una extensa relación. Recordemos sólo algunas a modo de ejemplo. En *Cargamento de sueños*, de Alfonso Sastre, estrenada por *Arte Nuevo* en 1948, la inquietud existencial y el tono alegórico envuelven la anécdota amorosa; el año siguiente redactó Buero Vallejo *Aventura en lo gris*, que “si por la importancia del tema del sueño recuerda la clásica obra de Calderón, por su carácter abstracto hace pensar en un auto sacramental profano, sin sacramento”⁴². Mucho tiempo después, otra obra bueriana, *Jueces en la noche* (1979), subtitulada “misterio profano”, manifestaba para un crítico “la voluntad de auto sacramental”⁴³.

Teatral, 1993, pp. 81-84; también, pp. 146-147. *El hospital de los locos* y *La cena del Rey Baltasar* se publicaron en el número 5, marzo de 1953, de la revista *Teatro*, en la que aparecen artículos de Cayetano Luca de Tena, de Miguel Cruz Hernández, de Nicolás González Ruiz, y de José Tamayo sobre los autos sacramentales, y el anuncio de que la Compañía “Lope de Vega” representaría en el Vaticano *La cena del rey Baltasar*, “como ofrenda de España a Su Santidad el Papa”. Vid. ahora *Calderón en escena: Siglo XX*, catálogo de la exposición organizada por la Comunidad de Madrid, 2000.

41 Víctor García Ruiz, “Un poco de ruido y no demasiadas nueces: Los autos sacramentales en la España de Franco (1939-75)”, en I. Arellano et al., eds., *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 119-165, examina “la recepción y evolución del género auto sacramental en los escenarios españoles” durante la posguerra, con unos apéndices documentales. No quiero dejar de recordar un hecho de muy distinta índole: la reposición, el 14 de octubre de 1988, de *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti, que dio lugar a una nueva “autocrítica” del autor y a opuestas opiniones sobre su vigencia que pueden verse en el “Estudio preliminar” de Torres Nebrera citado en la nota 22. Acerca de los cambios operados en este montaje respecto al de 1931, vid. John Crispin, “De la vanguardia a la avanzada: El caso de *El hombre deshabitado*”, *Acotaciones*, 1, julio-diciembre 1990, pp. 119-121.

42 Luis Iglesias Feijoo, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1982, p. 146. Buero Vallejo, ferviente admirador de Calderón, recrea en *La Fundación* (estrenada en 1974 y repuesta con brillantez en 1998), elementos de *La vida es sueño*.

43 Eduardo Haro Tecglen, “Buero Vallejo, a los treinta años de *Historia de una escalera*”, *El País*, 4 de octubre de 1979, p. 28.

Allegables al mundo de los autos son dos de los primeros textos teatrales de Antonio Gala. *El veredicto*, escrito en 1964 e inédito durante veinte años, dramatiza una opresiva situación en un escenario amenazador para unos personajes que desconocen la naturaleza de su pecado y las circunstancias del proceso al que se ven sometidos. La sentencia, contra lo que cabría esperar, declara su inocencia mientras que los sonidos (“se oyen unos pasos, un ruido de cadenas, unos latigazos, órdenes tajantes y despiadadas...”) sugieren una culpabilidad que los propios acusados reclaman. Tiene lugar, pues, una inversión que se muestra también en el enfrentamiento con el Ser Supremo y que hace pensar en el auto albertiano. Es la de *El caracol en el espejo*, como la de *El veredicto*, una construcción circular y alegórica y su autor indica la condición abstracta en los nombres de los personajes y en el espacio escénico⁴⁴.

José Corrales Egea afirmó al redactar la crónica del estreno en París, en 1967, de *El Arquitecto y el Emperador de Asiria*: “Esta obra tiene algo de lo que yo llamaría *Auto sacramental a lo sacrílego* -valga como expresión-. Si la unión de ambos términos puede parecer absurda o paradójica, no lo es tanto si tenemos en cuenta la perspectiva metafísica de Arrabal, para quien los extremos se confunden, y lo sacrílego no es más que una cara de lo sagrado”⁴⁵. Caracteres similares pueden advertirse en su “ceremonia pánica” *La primera comunión*, en *El gran ceremonial* o en *El cementerio de automóviles*.

Las conexiones del teatro barroco y ceremonial de Luis Riaza con el de Calderón son numerosas; se centran principalmente en el ritual y la alegoría, lo que apunta de inmediato hacia los autos sacramentales; así se advierte en *Representación de Don Juan Tenorio por el carro de las meretrices ambulantes*, en *El desván de los machos y el sótano de las hembras* o en *El palacio de los monos*. Isabelle Reck ha analizado los distintos modos de esas relaciones, que no sólo se dan en espacios y personajes sino que sirven para reflejar y cuestionar la dictadura en la que los textos se componen⁴⁶.

44 *El veredicto* se publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 407, mayo 1984, pp. 35-46; posteriormente, en *Estreno*, XI, 1, primavera 1985, pp. 6-12, con una Introducción de Hazel Cazorla (pp. 4-5); *El caracol en el espejo*, en Antonio Gala, *Teatro*, Madrid, Taurus, El Mirlo Blanco, 1970. Cazorla señala que ambas obras son “alegorías puras, severamente idealizadas y antirrealistas”.

45 José Corrales Egea, “París. Altibajos teatrales (II)”, *Primer Acto*, 86, julio 1967, p. 54.

46 Isabelle Reck, “La parábola del poder en el teatro del ‘underground’ Luis Riaza, en prensa en las Actas del Coloquio Internacional “Théâtre et Pouvoir”, celebrado en la Universidad de Perpignan en octubre de 1998. Sobre el último aspecto escribe: “La puesta en escena de este universo riacesco se apoya en un barroquismo que viene a ser, a la vez, imagen de la autocracia franquista triunfalista aficionada al monumentalismo y a la estética barroquizantes, escaparates del Nuevo Estado, y desmontaje de los mecanismos de adoctrinamiento y didactismo orientado ideados por la cultura franquista, desmontaje que se realiza a través de la lectura y re-escritura transgresora que hace Riaza de una de las estructuras teatrales de la cultura barroca, soporte propagandístico del orden monárquico católico del siglo XVII: el auto sacramental”. Carole Nabet Egger ha dedicado atención al teatro “sacramental” de Riaza en su tesis doctoral *Le théâtre de Luis Riaza*, presentada en la Universidad Aix-Marseille I en enero de 2000, cuyo texto inédito conozco gracias a César Oliva.

La producción dramática de Francisco Nieva se carga de barroquismo tanto en su misma poética como en la creación de lenguaje. Las acciones representadas se sitúan de lleno en el mundo de la culpa y de la ambigüedad transgresora puesto que, para el autor, el teatro es “una ceremonia ilegal, un crimen gustoso e impune. Es alteración y disfraz...”. En las tres piezas apocalípticas del “teatro furioso” (*Pelo de tormenta*, *Nosferatu* y *Coronada y el toro*) se han desacralizado ritos y dogmas religiosos; *Coronada y el toro* culmina en la salvación que procura el Toro de la Nieve en el que todos cabalgan protegidos por los mechones de la barba, reliquia del innombrable “padre materno”⁴⁷.

Algunos textos o autores más recientes dejan ver igualmente ciertas relaciones ocasionales. En 1994 tuvo lugar el estreno de *Sin Maldita Esperanza*, espectáculo formado por los monólogos (con un Prólogo y un Epílogo) *La noche de la novia* y *La televisión es mi pastor, nada me falta*, de Alfonso Armada⁴⁸; en el primero de ellos hay una búsqueda del sentido de la vida humana a través de los sentimientos expresados por una mujer en su “última noche” a solas, mientras que en el segundo vemos cómo la televisión se convierte irónica y alegóricamente en un nuevo y despiadado dios incapaz de ofrecer una auténtica respuesta. ¿Qué esperanza queda ya para el vacío de quien siempre ha estado esperando algo?

A *ciegas*, texto de Jesús Campos estrenado en 1997, tiene como subtítulo “Auto sacro de realismo inverosímil o de la irrealdad verosímil. (Aproximadamente)”. En el programa de mano, reproducido en el volumen de la Antología Teatral Española de la Universidad de Murcia en el que se edita la obra, su autor se refiere a “la complicidad de Don Pedro Calderón de la Barca” en la configuración de un texto en el que, con personajes alegóricos y una honda ironía, se escenifica desde la tiniebla la creación de un mundo que se está destruyendo⁴⁹. Campos nos presenta hábilmente una barroca dualidad de planos en los que el espectador ha de implicarse por la singular naturaleza del drama.

En el Festival de Agüimes de 1997, el grupo jerezano La Zaranda estrenó *Cuando la vida eterna se acabe*, de Eusebio Calonge. La obra presenta unos seres en patético desamparo, alegoría del género humano aherrojado en un espacio caótico, y culmina en

47 Francisco Nieva, *Teatro furioso*, Madrid, Akal/Ayuso, 1975, pp. 225-226. Moisés Pérez Coterillo, en su “Introducción” al volumen, p. 37, cree que “*Coronada y el toro* llega a la visión escatológica, al Juicio final y a la sentencia condenatoria para unos y absolutista [sic] para otros, a la apoteosis de la resurrección de la carne pronunciada por un místico personaje, el H.M., que resulta ser Dios con todas sus barbas”. El autor afirmó al estrenarse *Pelo de tormenta* en el Teatro María Guerrero, con dirección de Juan Carlos Pérez de la Fuente, en 1997: “Yo la hice pensando en los autos sacramentales, en las zarzuelas calderonianas e incluso modernas...” (Fernando Urías, «*Pelo de tormenta*», *El Semanal*, 2 de marzo de 1977, p. 84).

48 El estreno, con dirección del autor, se realizó el 14 de enero de 1994 en la Sala Cuarta Pared de Madrid; el texto se ha publicado, con *La edad de oro de los perros*, en la Biblioteca Antonio Machado de Teatro, Madrid, Visor, 1996.

49 Jesús Campos García, *A ciegas*, Murcia, Universidad, Antología Teatral Española, 1997. Prólogo de Cristina Santolaria. El montaje, de “Teatro A Teatro” dirigido por del autor, se presentó el 3 de octubre en el Museo del Ferrocarril de Madrid, dentro del Festival de Otoño.

la patética soledad que trasciende una existencia irredenta, sumida en su propia aniquilación. Los ritos, esenciales en este teatro de imágenes, están fundamentados en los de la Semana Santa y, según el propio autor confiesa en el programa, en la visión infantil de ángeles con espadas de fuego, de condenados entre las llamas y de santos varones barbados en el retablo de la iglesia de su barrio⁵⁰.

En otros textos, las semejanzas con el género barroco poseen una dimensión mayor. *La cola del difunto* es para su autor, Miguel Medina Vicario, un “auto premonitorio y algo sacramental” en el que el Dios del “Personal Computer” ha sustituido al bíblico⁵¹. “El dios de la técnica es una realidad que nadie puede cuestionar por evidente” y a lo largo de la acción va adquiriendo distintas personalidades o figuras en un renovado modo de omnipresencia. El dramaturgo estructura la obra como un sueño anticipador o “milagro superinformático”, “alucinación colectiva” para algunos, que tiene lugar “en el interior de un inmenso ordenador visto desde la pesadilla surrealista, o el simple disparate lúdico”; sueño precedido y seguido por un momento de vigilia por él interrumpido que se sitúa en noviembre de 1975, el día de la muerte de Franco, a cuya funeraria exposición se alude en el título. La doble acción argumental (dominio del «Dios del PC» y denuncia de una sociedad sin valores) responde a una misma realidad puesto que el imperio técnico es parte del nuevo sistema y el «Dios del PC» ha creado esta alegoría moral, en la que el humor y la ironía acentúan la dimensión crítica, porque “algo de todo ello sí estáis a tiempo de evitar”.

Ernesto Caballero inició su actividad como autor en unos años en los que “grandes maestros, sobre todo del teatro independiente, despreciaban mucho el texto. Y a mí, que me gustaba Calderón... no me parecía nada bien ese desdén”⁵². Con la mirada puesta en el dramaturgo barroco escribe su primera creación: *Rosaura. El sueño es vida, mileidi* (1984), un “juego teatral” con Calderón y *La vida es sueño* como referentes (al igual que sucede después en *Vanitas*, 1993), en el que el espectáculo era aún lo más importante. Con su compañía Teatro Rosaura monta también *Eco y Narciso*. Pero el texto que más interesa a nuestro propósito es *Auto*, en el que hay una voluntad expresa de Ernesto Caballero de establecer directa relación con el género clásico: “Es cierto que [el título] puede hacer referencia a muchas cosas; en primer lugar a los autos sacramentales, ya que estamos en el teatro, porque quería recuperar ese carácter marcadamente moralizante

50 José Monleón, “Agüimes: El flamenco, García Lorca y el último trabajo de La Zaranda”, *Primer Acto*, 270, septiembre-octubre 1997, p. 88, cree que la pieza está “situada en esa gran vertiente de un teatro religioso sin religión, sacramental sin sacramento, que va desde *El hombre deshabitado* de Rafael Alberti, a los espectáculos de Salvador Távora...”. Con prólogo de Alfonso Sastre, se ha publicado en Hondarribia, Hiru, 1999.

51 *La cola del difunto* se estrenó el 26 de junio de 1992 por el Instituto del Teatro y de las Artes Escénicas de Gijón y fue editada, con *Ácido lúdico*, en Madrid, Vosa, 1993.

52 Francisco García Muñoz, “Con Ernesto Caballero” (Entrevista), *Primer Acto*, 251, noviembre-diciembre 1993, p. 37.

que tenía el género en el Barroco y he hecho una obra moral. He intentado que tuviera una dimensión más simbólica y retratara no unos personajes en concreto sino que he intentado hacer una metáfora de nuestra sociedad”⁵³. El título posee, en efecto, una rica polivalencia porque, junto al plano *sacramental*, hay otros relativos al mundo judicial, al coche como elemento argumental y simbólico, y a la creciente implicación personal que los personajes van teniendo en la acción del drama y en las que le precedieron. La obra constituye un trágico proceso de indagación de la verdad, que no se produce por la voluntad decidida del héroe sino por el obligado empuje de las circunstancias; la grandeza clásica se ha visto sustituida por la mediocridad de quienes habitan hoy este mundo. ¿Qué esperan los personajes en este lugar-escenario? ¿Qué esperamos nosotros en *el teatro del mundo*? ¿Qué puede salvarnos? ¿El “sagrado” dinero que sustituye a la Eucaristía y con el que se cumplen ilusiones de poseer objetos? El “obrar bien, que Dios es Dios” calderoniano no es ya una aceptable respuesta; el “Juicio Final” nos corresponde a “nosotros mismos”, mientras que el Autor es acaso una amenaza, quizá terrible pero ausente.

Después de una incumplida promesa de abandonar la escritura teatral, compone Alfonso Sastre *Teoría de las catástrofes*, que posee un singular origen puesto que proviene del deseo de La Fura dels Baus de que el dramaturgo compusiese un texto sobre su guión del espectáculo *M.T.M.*, que preparaban a finales de 1993⁵⁴. La colaboración no llegó a realizarse por lo que Sastre publicó su “aportación”, organizada como una especie de “auto sacramental sin sacramento”⁵⁵. En la “Nota final al grupo” el autor se refiere a las discrepancias de tratamiento, que surgen precisamente del carácter alegórico del proyecto inicial del espectáculo. Los tres actos, como proponía La Fura, se centran en la relación con distintos modos de poder: político, religioso y económico respectivamente. En el primero de ellos, la figura que lo personifica, “una especie de rey de bastos de la baraja española”, reparte ropas y objetos que significan los papeles que cada cual va a representar; Sastre recuerda de modo explícito a este respecto *El gran teatro del mundo*, de Calderón⁵⁶.

53 Carlos Galindo, “Ernesto Caballero, un autor marginal con futuro comercial” (Entrevista), *ABC*, 15 de noviembre de 1992. *Auto* fue estrenado por la compañía Teatro Rosaura, con dirección de su autor, el 4 de noviembre de 1992, durante el Festival de Otoño. Se ha publicado en Alicante, Instituto de Cultura “Juan Gil-Albert”, 1993.

54 Carlos Padrissa i Singla, responsable de la coordinación artística del espectáculo, ha afirmado (“El teatro digital”, *M.T.M.*, Publicació de La Fura dels Baus, març de 1994, n° 1, p. 6) que su “concepte” es “la manipulació de la informació. El drama del món. [...] La vida entesa com una representació teatral on s’entra al néixer i s’en surt al morir. Un gran teatre...”; y que su “guió” se halla inspirado “en el tòpic clàssic THEATRUM MUNDI i en l’auto sacramental de Calderón EL GRAN TEATRE DEL MÓN”. La dimensión teatral y la relación con los autos sacramentales no era, sin embargo, tan explícita en el “Planteamiento” del espectáculo como lo reproduce Alfonso Sastre en las pp. 73-77 de la edición citada.

55 Virtudes Serrano, “Alfonso Sastre, una nueva etapa”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 1, 1996, p. 64.

56 Alfonso Sastre, *Las cintas magnéticas y Teoría de las catástrofes*, Hondarribia, Hiru, 1995, p. 85.

En los años veinte y treinta hay, pues, una evidente revitalización de los autos sacramentales, debida sobre todo a la creación de nuevos textos. En ocasiones, encontramos sólo referencias concretas; en otras, se utiliza lo que el género tiene de alegórico, prescindiendo de su significado eucarístico, o bien oponiéndose frontalmente a su espíritu; en algunos, por fin, se siguen con fidelidad forma y sentido clásicos por convicción u oportunidad. Casi en todos los casos se produce la unión de una secular tradición con una voluntad renovadora que vincula el auto sacramental con la vanguardia. En la posguerra y en nuestro teatro actual, además del recuerdo de los autos como paradigma de lo clásico o como modelo ideológico y de las coincidencias por mera contigüidad, el empleo de la alegoría inherente al auto sirve para mostrar la desaparición o la muerte de Dios en un mundo en el que también los valores han trocado su naturaleza; la crítica de la sociedad y la desconfianza en el ser humano y en su futuro se manifiestan en ellos por medio de una reiterada ironía y de un ácido humor; y, en sus aspectos formales, estos autos continúan impregnados del deseo renovador del que gozaban sus antecedentes en los años de la vanguardia y con los autos sacramentales barrocos en cuya difusión y estudio tanto ha tenido que ver, desde la segunda década del siglo XX, Ángel Valbuena Prat.