

8. EL AUTO SACRAMENTAL Y OTROS GÉNEROS MENORES

8.1. EL AUTO SACRAMENTAL: CARACTERÍSTICAS, ENTORNO Y EVOLUCIÓN

8.1.1. Características

8.1.1.1. Intentos de definición

Los autos sacramentales, tal y como se produjeron en su etapa de máximo apogeo, presentan unos rasgos comunes que Valbuena Prat [pról. Calderón: *OcAs*, 9] sintetiza en esta frase: «es una obra dramática en un acto, alegórica y referente al misterio de la Eucaristía». Estos tres aspectos se dan en casi todos ellos. Cabe objetar la existencia de autos dedicados a la Virgen que sólo indirectamente aluden al misterio eucarístico. Es fundamental e inexcusable, en cambio, la alegoría que es la técnica que dota de una fisonomía particularísima a este género dramático.

Wardropper [*Itr*, 27-37] recogió las definiciones que dieron los poetas del Siglo de Oro. La de Lope es célebre. Los autos son «comedias/a honor y gloria del pan/ [...] todas de historias divinas». Calderón en la *Loa de La segunda esposa* pone el énfasis en la presentación sobre las tablas de doctrinas teológicas y morales; para él los autos son «sermones/puestos en verso, en idea/representable cuestiones/de la sacra Teología» [*OcAs*, 427].

8.1.1.2. Alegoría e irrealismo

Es fundamental el paso de las «cuestiones teológicas» a la «idea representable». Esa capacidad para transformar en acción conceptos abstractos es la que distingue inmediatamente el auto sacramental de otras manifestaciones del teatro religioso, como los autos navideños o las comedias de santos. Porque en la modalidad dramática que ahora estudiamos no se ejemplifican verdades teológicas a través de figuras y acontecimientos reales; las especulaciones abstractas se plasman por medio de personajes simbólicos, encarnación de vicios, virtudes, potencias del alma, etc. Incluso cuando el autor parte de una historia con protagonistas humanos (*La vida es sueño* -auto- de Calderón, por ejemplo), éstos pierden su carácter concreto y pasan a representar realidades mentales.

El antirrealismo del auto es esencial. El argumento-fuente ha de ser trasmutado por el poeta y transformado en un mensaje cuya lectura nunca puede ser la simple e inmediata.

Como ejemplo puede servirnos *La humildad coronada*, de las plantas de Calderón, donde cada uno de los árboles y arbustos que forman el reparto tiene un segundo valor abstracto que el espectador ha de interpretar a lo largo de la acción. Se puede ofrecer una rigurosa tabla de equivalencias entre el personaje y su valor simbólico:

el Moral: la prudencia y la ley de gracia
 el Olivo: la paz y la ley natural
 el Espino: el judaísmo
 la Encina: la herejía
 la Espiga y la Vid: la humildad y la eucaristía
 el Laurel: el paganismo
 el Cedro: la Divinidad

El doble o triple significado de cuanto pasa en la escena es rasgo fundamental de este tipo de representaciones.

Para entender el auto es imprescindible una suerte de complicidad entre autor y público, hay que dominar el código de la doble lectura para disfrutar de este espectáculo.

La ruptura del realismo se produce por dos vías distintas y antitéticas. La dimensión moral y religiosa del hombre se dramatiza a través de una descomposición de la personalidad en sus diversas facetas que cobran vida individual sobre las tablas: la Voluntad, el Entendimiento, el Albedrío, el Gusto, etc. Entre estos actantes se entabla una sicomacua que en las obras más logradas adquiere una tremenda fuerza y vivacidad.

A este procedimiento de análisis se opone una suerte de abstracción sintética por la que doctrinas y amplias colectividades se encarnan en un único personaje: la Herejía, el Judaísmo, etc.

El cuadro de la transformación se completa con la personificación de conceptos como la Ignorancia, el Cuidado, Dios, la Gracia...

Debido a la técnica alegórica, el auto como género es una compleja y elaboradísima creación cultural cuyo proceso de plasmación fue lento y sinuoso.

8.1.1.3. Asunto y argumento

En el «Prólogo que don Pedro Calderón hizo cuando imprimió el primer tomo de sus autos» (1677) distinguió entre el asunto, que es siempre «uno mismo»: la exaltación de la eucaristía, y el argumento, que es la ficción de que se vale el poeta para dar expresión al tema o asunto. Parker en su fundamental estudio *The allegorical drama of Calderón* [AdC] retomó esta distinción entre los dos elementos nucleares del auto.

Entre el asunto y el argumento existe una estrecha interrelación puesto que el espectador ha de interpretar siempre el segundo en función del primero.

El motivo argumental puede pertenecer al mundo mitológico o bíblico, puede ser un tema histórico-legendario, derivarse de una obra literaria anterior (novela, comedia, poema, etc.) o tratarse de una creación original del poeta.

Para convertir estos materiales sacros o profanos en organismos que simbolicen y exalten el misterio eucarístico, los autores habían de establecer una correspondencia

entre el plano del argumento y el del asunto. Es ésta una faceta importante y desatendida del conceptismo hispánico que trataba de encontrar similitudes en aspectos muy diversos de la realidad.

Los argumentos eran con alguna frecuencia poco apropiados y dignos del asunto. El dramaturgo forzaba la interpretación hasta encajar, por las buenas o por las malas, la fábula más peregrina en las exigencias del asunto. Son de sobra conocidas las críticas de Quevedo al *Polifemo* de Pérez de Montalbán y el horror que le producían a Menéndez Pelayo algunos de estos autos. No es infrecuente que a fuerza de rizar el rizo en busca de nuevos argumentos se llegue al disparate sacrilego.

La tendencia a dotar de significado simbólico a materias profanas no es una invención barroca ni española. Toda una tradición religiosa y literaria del medioevo precedía la conexión entre asuntos morales o dogmáticos y argumentos de origen diverso.

8.1.1.4. Autos y comedias

En la conformación definitiva del auto, tanto en los aspectos literarios como en los escénicos, influyó de sobra bremenera la *comedia*.

La organización del *dramatis personae* está calcada. Puesto que eran unas mismas compañías las que los interpretaban, el poeta había de utilizar los mismos tipos de personajes. Los seres alegóricos están concebidos para que los interprete una dama, un galán, un barbas, un viejo, etc. La figura del gracioso es obligatoria en el auto por imitación de la *comedia*; presenta las diversas facetas que son habituales en las obras profanas: loco enredador y picaresco, simple ignorante o rústico bienintencionado aunque brutote. El gracioso del auto ha heredado de su congénere el gusto por el conceptismo y por los juegos de palabras.

La lírica popular se infiltra en estas piezas lo mismo que en la *comedia*. Lope, que tan sabiamente supo introducir en sus obras extensas, la emplea también en sus dramas alegóricos:

A sembrar, a sembrar, labradores,
que las aves del cielo cantan amores.

[*La siega*, en *Oe*, III, 75]

La métrica es en esencia la expuesta en el *Arte nuevo de hacer comedias*. El soneto sigue estando «bien en los que aguardan»; «las relaciones piden los romances»; los tercetos, «para cosas graves»; las décimas, «para quejas», etc.

Los lances son los mismos que en el teatro profano. La acción del drama alegórico se articula casi siempre a través de una fábula de amores protagonizada por un elemento humano (el hombre, el alma, la iglesia, etc.) y otro divino (Dios, Jesús, el amor divino, etc.). Los amores entre el galán y la dama simbolizan las relaciones entre Dios y el hombre.

La estructura dramática es similar: se parte de una situación de equilibrio y felicidad que se altera por la presencia de seres malignos (el Demonio, la Culpa, la Envidia, etc.) que logran desviar al hombre protagonista de su trayectoria. La intervención divina, como la regia en tantas comedias, pone un final feliz a la acción.

Son numerosos los argumentos de *comedias* que se han convertido en autos: *La vida es sueño*, *El pintor de su deshonra*, *El gran duque de Gandía*, etc.

8.1.2. Entorno

8.1.2.1. Razones del florecimiento del auto

Durante mucho tiempo se mantuvo la tesis de que el auto era un producto contrarreformista destinado a combatir las doctrinas del luteranismo. González Ruiz [pról. *Teatro teológico*, I, 21] dice taxativamente: «El auge del auto sacramental es una faceta brillantísima de la lucha española contra la herejía protestante. Es una forma literaria y artística de la más rotunda afirmación católica».

Abona esta teoría el hecho de incidir en el sacramento que más polémicamente había sido negado por la Reforma.

Es obvio que el auto fue utilizado como arma propagandística para combatir las disidencias o, mejor dicho, para reforzar la unanimidad religiosa que presiones inquisitoriales y sociales habían impuesto al pueblo español. En los textos encontrará el lector argumentos contra el judaísmo, el islamismo, el paganismo y las herejías cristianas.

Sin embargo, Bataillon [en Durán: *Cyc*, 455-480] ha analizado con detenimiento el proceso de formación del auto y su inserción en la festividad del Corpus, y ha llegado a conclusiones distintas. Desde antiguo, el día del Corpus venía celebrándose con extraordinario boato y magnificencia. Numerosas manifestaciones festivas inundaban las ciudades españolas de la época. A menudo el regocijo llevaba consigo una fuerte dosis de irreverencia. Fiestas como la del *obispillo* constituían una subversión temporal de los valores establecidos: en una farsa grotesca se designaba obispo a un pobre idiota. Bajo la capa del entusiasmo religioso se introducían en las iglesias máscaras y bailes que, sin duda, rozarían la procacidad en más de una ocasión.

Los intentos de reforma católica apuntaron pronto hacia la remodelación de estas costumbres. El esfuerzo se dirige a conseguir que «estos regocijos tradicionales no sean suprimidos, sino que se celebren sin escándalo de nadie» [disposiciones del concilio compostelano de 1566, cit. Bataillon, en Durán: *Cyc*, 469].

Sin eliminar las representaciones acostumbradas, se les imprimió un giro que puso el acento en la devoción eucarística y depuró la festividad de torpezas, deshonestidades e irreverencias. «El auto sacramental resultaría así de una transacción entre la costumbre ya inveterada de celebrar el Corpus con representaciones teatrales y las exigencias de la reforma católica que, en tiempos del Concilio de Trento, pretendía volver la fiesta al espíritu de su institución» [Bataillon, en Durán: *Cyc*, 469].

El éxito fue completo y lo que antes era una fiesta popular de mojigangas satíricas y subversivas, se transformó en el día más idóneo para la comunión en la fe colectiva y en los principios que sustentaba la organización social.

8.1.2.2. Financiación e influjo del auto en la continuidad de la «comedia»

No es de extrañar, por tanto, que las autoridades civiles y religiosas prestaran su apoyo más fervoroso a este género dramático. Las reticencias de los moralistas frente al teatro no encontraron materia para la crítica en estas representaciones que trasmitían a la colectividad los valores establecidos.

La *comedia* pudo sustentarse gracias a que fue un negocio suculento para las cofradías religiosas y sus hospitales; el auto, en cambio, fue desde sus primeros tiempos un espectáculo subvencionado con fondos públicos. Los ayuntamientos tomaron a su cargo los gastos de las representaciones y compitieron entre sí para hacerlas más suntuosas y brillantes.

La financiación de los autos explica, en parte, la subsistencia económica de la *comedia*. Se trata, como ha dicho Bataillon, de una simbiosis entre el teatro sacro y el profano. Las subvenciones municipales se suman a los ingresos que poetas y representantes obtienen de las *comedias*. Los autos se convirtieron en un importante capítulo de la economía de la farándula. Contrastan, además, las resistencias que había que vencer para ofrecer un drama profano, y las facilidades de que gozaban los autos sacramentales.

Bataillon [en Durán: *Cyc*, 470-471] subraya cómo Calderón en el prólogo a sus *Autos sacramentales, alegóricos e historiales* (1677) presenta sus textos como obra de encargo y no como libre creación.

Cómicos y dramaturgos saneaban su economía gracias a los encargos para el Corpus. Las compañías renovaban el vestuario para esa festividad, y no debemos olvidar que los trajes eran, sin comparación, el elemento más caro de cuantos se precisaban para la puesta en escena.

Los servicios que prestaba el auto a la religión y la moral fueron esgrimidos ante los reiterados intentos de suprimir el teatro.

Por éstas y otras razones, nuestro género tiene, además de su importancia estética, un singular relieve a la

hora de comprender los condicionamientos económicos que rodearon el desarrollo del teatro áureo.

8.1.2.3. La representación

La escenificación del auto quedaba enmarcada en el ambiente festivo del Corpus Christi. La procesión de la custodia sobre calles alfombradas de flores era el punto central del día. Esta procesión conjugaba dos aspectos antagónicos. Su primera parte consistía en una pomposa presentación pública de la hostia consagrada. Detrás venía el desfile bufó de las comparsas, de aire carnavalesco [cf. Wardropper: *Irr.* 39-51].

El ritual sagrado se combinaba con las notas de la alegría popular. En *El sacro Parnaso* Calderón introduce como personaje al Regocijo, que se encarga de explicarnos el significado apologetico y festivo:

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

[Calderón: *OcAs.* 784]

El auto recogía los dos aspectos de la procesión: la exaltación de la eucaristía y el ambiente alegre y bullicioso. La presencia de lo maravilloso se materializaba a través de la compleja trama que cómicos y dramaturgos empleaban en su espectáculo. El mensaje teológico y moral venía envuelto en un deslumbrante aparato escénico que hacía más asequibles y atractivos los contenidos abstractos.

Las acotaciones de algunos textos precisan para su realización de una complicada técnica escénica. El dramaturgo detalla con minucia todos los ingredientes de las «apariencias»:

Suenan chirrimías, y baja un ángel con un ramo de tres lirios de oro en la mano, una paloma con una ampolleta

de vidrio en el pico sobre la cabeza del rey. [Calderón: *OcAs.* 917]

Grande había de ser el efecto de este lujo aparatoso sobre los espectadores acostumbrados a la desnudez del corral de comedias.

Las representaciones se daban en las plazas públicas sobre unos tabladros móviles llamados «carros». Los ayuntamientos disponían de varios de éstos. Se unían a un tablado principal donde se desarrollaba la acción que no precisaba de mutaciones ni tramoyas. Los carros estaban dotados de máquinas y trampillas que permitían apariciones y desapariciones súbitas, vuelo de ángeles, y efectos plásticos que dejarían boquiabiertos a los candidos espectadores.

El ilusionismo escénico del Barroco alcanza aquí uno de sus puntos culminantes. Los motivos pictóricos tienen mucho de mensaje propagandístico que entra por los ojos. El lujo y la belleza que rodea a las representaciones emblemáticas hacen más seductores los contenidos morales y teológicos del auto. Obsérvese el impacto que debía causar sobre la mente espectadora una «apariencia» como ésta:

Descúbrese un monte, y en la 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 restante, las cuatro Sibilas en sus trajes... [Calderón: *OcAs.* 782]

Como las fiestas reales, el auto era un espectáculo total que unía artes diversas: poesía, música, pintura, danza, interpretación, figurinismo, etc. Todas las facetas estaban realizadas con un derroche lujoso e insertas en una fiesta en que la colectividad se exaltaba a sí misma al manifestar su fe religiosa y sus convicciones morales.

No cabe separar el boato de las representaciones del fin propagandístico que tenían. A través de ellas se educaba a la comunidad, se le transmitían los valores imperantes.

8.1.3. Evolución del auto sacramental

Los precedentes del auto hay que buscarlos en la Edad Media y en el Renacimiento. Para muchos estudiosos las raíces están en los misterios y moralidades; para otros, los antecedentes dignos de ser tenidos en cuenta no pasan de los autos navideños de Juan del Encina, Lucas Fernández y Gil Vicente, o, mejor, de la *Farsa sacramental* de López de Yanguas. La técnica alegórica dio un paso de gigante con Diego Sánchez de Badajoz, que la aplica normalmente a temas morales, aunque no faltan los eucarísticos. Más tarde la explicación de los dogmas, y en particular la exaltación del sacramento, cobrarían primicia sobre las consideraciones éticas.

Figura destacada en la evolución fue la de JUAN DE TIMONEDA con sus *Ternarios sacramentales*. Para el estudio de estos predecesores el lector puede acudir al tema 6 del volumen II de este *Manual* y al libro de Wardropper *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* [Itr].

Hasta principios del XVII el auto no llegó a su mayoría de edad. Aunque el proceso es, en lo fundamental, paralelo a la *comedia*, su maduración se retrasó unas décadas, debido a la escasa capacidad de Lope para la abstracción. A Calderón le correspondió fijar de forma definitiva las leyes del nuevo género.

González Ruiz [pról. *Teatro teológico*, I, 61-62] establece tres estadios en la evolución del auto:

-hasta Calderón

-Calderón de la Barca

-época de Calderón y camino hacia la decadencia

Dejando a un lado los orígenes remotos y renacentistas, la primera etapa está integrada por los dramaturgos de las generaciones de Lope y Tirso de Molina. Ninguno de ellos, con la excepción de VALDIVIELSO, fue especialista en el género. La alegoría no es aún perfecta, pero ha superado los primeros tiubeos del teatro renacentista. Con todo, su profundidad es escasa. El encanto -y no es poco- hay que buscarlo en detalles líricos, escenas ágiles y bellas. No encontraremos entre los autos de Lope, Tirso o

Vélez de Guevara piezas que puedan equipararse a sus mejores *comedias*.

Calderón, dotado muy especialmente para la abstracción y la construcción mental, encontró en el auto un cauce ideal para su natural intelectivo. Ascendió velozmente y, si Lope había puesto «en estilo las comedias», él hizo lo propio con los autos. Su dilatada existencia le permitió agotar prácticamente las posibilidades del género. En el prólogo a la edición de 1677 se disculpa de haber reiterado temas y figuras:

Halláranse parecidos algunos pasos; [...] este género de representación se hace una vez al año, y de una en otra [...] ha habido distancia de más de veinte. [OCAs, 42]

Sus contemporáneos no pudieron hacer más que lo que hicieron, seguir, en la medida que sus fuerzas les permitían, los pasos del maestro. No produjeron ninguna gran obra de permanente actualidad, aunque sí algunas piezas bellas y valiosas por uno u otro motivo.

Los autores de fines del XVII encontraron el veneno exhausto; su genio tampoco fue capaz de hallar nuevas dimensiones al drama alegórico.

8.2. EL AUTO SACRAMENTAL ANTES DE CALDERÓN DE LA BARCA

8.2.1. Lope de Vega

8.2.1.1. Características generales

Como ya hemos dicho, con la escuela de Lope el auto, destinado al mundo racional y rígidamente estructurado de Calderón, no consigue llegar a su perfección última. Lope logra dramas redondos, pero no autos de la misma entidad. Aporta al género su magnífica vena poética, pero poco más. No pasa de ser un precursor. Su sentido directo y muy humano de la religión estaba reñido con la teología. Sus mejores autos son los menos doctrinales. Los temas y