

12 2019

Jahrgang 12 (2019)  
Heft 1



## Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft

Artikel

---

### El auto sacramental calderoniano en el contexto contemporáneo

Aspectos estéticos y políticos para su “autonomización”

Carey Kasten (Fordham University)

HeLix 12 (2019), S. 137-160.

Abstract

---

The *auto sacramental* has been staged and adapted throughout the twentieth and twenty-first centuries for different aesthetic and political reasons. Certain characteristics of the genre –such as its propagandistic sacralization of national myth, its dependence on state financing, its allegorical structure and its tendency toward extreme theatricality– facilitate a political reading of the *auto sacramental*. This article outlines aspects of the baroque *auto* that render it a genre that is not only attractive but also relevant on the contemporary stage. The article begins with a discussion of *Fiesta Barroca*, a street spectacle directed by Miguel Narros to be performed on the streets on Madrid to celebrate Madrid as the European Cultural Capital in 1992. Throughout I provide a detailed examination of the characteristics of the *auto* mentioned above in their original context to understand how this apparently anachronistic genre can be staged in a contemporary context.

---

All rights reserved. Dieser Artikel ist urheberrechtlich geschützt. Alle Rechte vorbehalten. Die Weiterverwendung des hier bereitgestellten Artikels ist ohne die ausdrückliche Genehmigung von HeLix (und/oder des/der Verfassers/in) nicht gestattet.

ISSN 2191-642X

## El auto sacramental calderoniano en el contexto contemporáneo

Aspectos estéticos y políticos para su “autonomización”<sup>1</sup>

*Carey Kasten (Fordham University)*

*Fiesta Barroca*, el evento más importante de la celebración de Madrid como Capital Europea de la Cultura en 1992, recreó las espectaculares celebraciones del Corpus Christi del siglo XVII. Durante una semana de julio, el aclamado director de teatro Miguel Narros dirigió la Compañía Nacional de Teatro Clásico en una recreación de un ritual español supuestamente inactivo desde el siglo XVIII. A las ocho y media de la noche, la compañía –compuesta de 270 bailarines, músicos, acróbatas, zancudos y actores suntuosamente vestidos– desfiló por las calles del centro histórico de Madrid mientras asumían los papeles de diferentes órdenes religiosas, clérigos, miembros de la familia real y de los Consejos de estado, autoridades municipales, pero también los personajes más lúdicos del Corpus como la tarasca, los gigantes, los bailarines y los actores de la función, que venían ya representando sus papeles.<sup>2</sup> La procesión de duración de dos horas era elaborada y extravagante. Los diseñadores de las fallas valencianas crearon los carros que se conducían por las calles; de acuerdo con la tradición histórica, estos carros se transformaban posteriormente en parte del escenario de las obras y los bailes tradicionales del Corpus que la compañía presentó en la Plaza Mayor para un público que había conseguido entradas, a diferencia del público de las procesiones, que eran gratis. La obra más notable de la presentación era el auto sacramental de Pedro Calderón de la Barca, *El gran mercado del mundo* (1636-1638). Las procesiones y obras incluían música en vivo y baile, y contaban con actores españoles reconocidos, como José Coronado, Ángel de Andrés, Ana Duato, Alfonso del Real, Guillermo Montesinos y Rosa Novell. En total, la producción de *Fiesta Barroca* costó unos 386 millones de pesetas, o casi la mitad de todo el dinero gastado en Madrid ese año para teatro.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Este artículo es una traducción de la introducción de mi libro *The Cultural Politics of Twentieth-Century Spanish Theater: Representing the Auto Sacramental*. Agradezco al equipo editorial de Bucknell University Press por ceder los derechos para su traducción y publicación.

<sup>2</sup> La tarasca era un animal en forma de serpiente-dragón que tradicionalmente venía en una carroza en la procesión del Corpus. El vídeo promocional de *Fiesta Barroca* da la siguiente explicación: “Abre el cortejo la tarasca, un serpentón de enorme tamaño con el cuerpo cubierto de escamas que representa el demonio Leviatán. Sentada iba una mujer elegantemente ataviada, la tarasquilla, representación de la Babilonia. Esta figura llegó a dictar la moda que se imponía aquel año en materia de vestido y peinado” (*Fiesta barroca*, Vídeo).

<sup>3</sup> Cf. VALENZUELA, “386”, 46.

Este evento de duración de una semana entera fue reconocido como el acontecimiento más importante e impresionante de las celebraciones de la capitalidad cultural de la ciudad. Y aunque la elección de un ritual del siglo XVII para representar a la capital española en 1992 parece retrógrada, el estado español vio la Capital Cultural de Madrid como una oportunidad “para abrir al mundo la realidad de Madrid, su capacidad creadora y su importancia cultural e histórica.”<sup>4</sup> En comparación con otros eventos emblemáticos de 1992 como los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla –ambos marcados por los medios, la tecnología y una gran atención internacional– el correlativo de Madrid no sólo era más pequeño en escala, sino que estaba decididamente menos interesado en proyectar una identidad ultramoderna.<sup>5</sup> En cambio, Madrid92 promovió la ciudad de hoy junto con su rica historia: “la pasión de un binomio, pasado y presente, que se inserta en un Madrid que es la capital de la cultura.”<sup>6</sup>

La celebración barroca del Corpus, con su mezcla de lo religioso y lo secular, la élite y las masas, es seguramente un elemento impresionante del pasado de la ciudad. Sin embargo, a juzgar por la cantidad de tiempo y atención que se dedicó a explicar qué eran los autos sacramentales y la fiesta del Corpus en general tanto en los materiales promocionales para Madrid92 como en la prensa española, parece que el público español no estaba para nada familiarizado con esta tradición. Narros detalló lo siguiente en una entrevista con el periódico *ABC*:

Estas fiestas del barroco se hacían el Día del Corpus, que nosotros hemos retrasado un poco, ya que lo presentaremos el próximo día 6 de julio. Esto se componía de la procesión, donde intervenían los alguaciles, alcaldes, el Rey, el consejo de Indias, en fin, todas las congregaciones religiosas que había, y luego, acompañando esto iban, pienso, formaciones o gremios profesionales que más o menos patrocinaban el auto sacramental, la loa, un entremés y una mojiganga y los bailes.<sup>7</sup>

El tono didáctico del director, junto con su propia incertidumbre sobre los eventos (que se ve resaltada con su uso de “pienso”) subraya la falta general de conocimiento sobre la tradición del

---

<sup>4</sup> LEY 30/1990, *Boletín Oficial del Estado*, 38642.

<sup>5</sup> Cuando se considera la cantidad de patrocinio corporativo dedicado a otros eventos de 1992, se entiende la percepción de que la Capitalidad Cultural de Madrid cobraba menos importancia. Si los Juegos Olímpicos de Barcelona recibieron 40.000 millones de pesetas de patrocinadores corporativos, la Expo, 36.000 millones de pesetas, y las celebraciones del V Centenario de 20.000 millones, Madrid92 contó con apenas 3.000 millones de pesetas de apoyo. Claramente, desde una perspectiva comercial, la Capitalidad Cultural de ninguna manera atrajo la atención internacional a gran escala como los otros eventos (MINISTERIO DE CULTURA, *El patrocinio*, 86).

<sup>6</sup> SÁNCHEZ, “Paseo”, 43.

<sup>7</sup> NARROS, “Miguel”, 89.

Corpus.<sup>8</sup> Sin embargo, aquellos que estaban familiarizados con los rituales sacramentales atacaron tanto el presupuesto desmesurado de la producción, como el objetivo percibido de definir a Madrid por su pasado. Antonio Muñoz Molina escribió en un editorial:

lo que las autoridades llaman la apuesta por el futuro nos lleva directamente al pasado, al peor del pasado [...] vivimos las ceremonias colosales e inútiles del siglo XVII, con su fascinación por la apariencia y su irrealidad patológica, con su fervor por el desperdicio perfectamente compatible con la más negra pobreza.<sup>9</sup>

Lorenzo López Sancho, crítico teatral del *ABC*, coincidió: “Definir en ello [el auto sacramental] el mensaje de la transitoria capitalidad cultural matritense es, no puede negarse, un gesto de buscar justificación en el pasado.”<sup>10</sup> Las críticas al presupuesto de *Fiesta Barroca* eran igualmente severas; Eduardo Galán despotricó contra el uso de fondos:

debe saber, amigo lector, que con los cuatrocientos millones aportados –al parecer– por Telefónica podrían funcionar, al menos, cuarenta compañías con cuarenta espectáculos por toda la geografía peninsular. [...] Tal vez la rentabilidad política del evento invitan [sic] a lograr de Telefónica una inversión económica en un espectáculo puntual alejado de la dura realidad que padece nuestro teatro.<sup>11</sup>

Y el economista Alberto Fernández Torres reprochó: “Por mucho que muy respetables profesionales del teatro intentaran justificar lo injustificable, por mucho que la fiesta abundara en ricas imágenes y atractivas soluciones escénicas, es un dislate.”<sup>12</sup> Tanto la condena de la elección de *Fiesta Barroca* para un festival internacional como la falta de familiaridad del público con las costumbres nacionales históricas apuntan a un conjunto de cuestiones relativo al problema de des- y re-contextualizar esta tradición española de indudable importancia.

El hecho de que el equipo de trabajo considerara y mucho menos que eligiera la celebración del Corpus para representar Madrid en 1992 indica la innegable importancia histórica de la forma. Sin embargo, la controversia subsiguiente revela que el género sacramental es polémico precisamente por su forma de reunir la religión, la política, las finanzas y las artes en la esfera pública. Como deja en claro el caso de *Fiesta Barroca*, la distancia histórica del contexto áureo de la fiesta del Corpus de ninguna manera disminuye su naturaleza controvertida.

---

<sup>8</sup> El artículo de Juan Antonio Vizcaino en *El País* ofrece un recuento detallado de la celebración del Corpus Christi y su expresión teatral, además de relatar el horario típico de eventos para la festividad.

<sup>9</sup> MUÑOZ MOLINA, “Una fiesta”, 37.

<sup>10</sup> LÓPEZ SANCHO, “Calderón”, 105.

<sup>11</sup> GALÁN, “Lujo”, 96.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ TORRES, “¿Ausencia”, 78.

Con el auto sacramental contemporáneo surgen preguntas sobre cómo e incluso aun si esta celebración tradicional puede desencajarse de sus coordenadas socioculturales e históricas específicas. Además, las inquietudes esenciales sobre la relación de España con su pasado repercuten en cualquier representación o reinterpretación contemporánea del auto. ¿Cómo puede la nación celebrar su rica historia sin comprometer su futuro? ¿Qué papel juega la tradición ‘anticuada’ en la definición de la identidad de España en una época post-dictatorial? A pesar de estas complicadas cuestiones, el auto sacramental estalló en el escenario español en los años veinte cuando la vanguardia literaria se interesó en la forma. Más tarde el franquismo movilizó las obras sacramentales como arma teatral de propaganda. Y tanto en el tardo-franquismo como durante la transición y la época democrática, varios autores teatrales conocidos han recurrido al auto para manifestar una variedad de opiniones sobre la política cultural nacional.<sup>13</sup> De esta manera tenemos que considerar el auto no como un mero artefacto de un pasado cultural español distante, sino un género vivo al que los artistas han recurrido continuamente a lo largo del siglo XX y entrado el siglo XXI. Al reconocer que diferentes dramaturgos de una amplia gama de posturas políticas y estéticas han reinventado continuamente el auto en la época contemporánea, este artículo pretende examinar las particularidades del auto sacramental que facilitan que el género se preste a diferentes interpretaciones en diferentes épocas. A la vez, examinamos los elementos que complican la recepción del auto sacramental fuera de un contexto áureo.

Uno de los elementos más problemáticos de resituar la tradición del auto sacramental es que, como demuestra *Fiesta Barroca*, es un género representativo e irónicamente desconocido al mismo tiempo. El hecho mismo de su indeterminación tiende a marginar al auto contemporáneo de su público potencial, que no está seguro de cómo leer las obras del Corpus recontextualizadas. Los productores de *Fiesta Barroca* superaron el abismo entre los espectadores y la tradición histórica al convertir la fiesta en puro espectáculo. El profesor José María Díez Borque, contratado para instruir a la Compañía Nacional de Teatro Clásico en la tradición del Corpus (¡incluso una compañía dedicada al teatro clásico necesitaba un tutor!), explica la premisa de *Fiesta Barroca*: “se diseñó un esquema de actuación cuya idea básica era recuperar el espíritu y

---

<sup>13</sup> Cfr. KASTEN, *The Cultural*. Allí se discute el “descubrimiento” del auto por la vanguardia y el giro político que los escritores como Azorín, Rafael Alberti y Max Aub le dieron al género. Se detalla el uso que hizo el franquismo del auto sacramental, tanto durante la guerra, como en sus primeros años cuando se consideraba parte esencial del teatro nacional. La segunda mitad del libro se dedica a explorar los autos contemporáneos de tres autores de la transición y la época democrática: Francisco Nieva, Jesús Campos y Ernesto Caballero. Parte de la primera sección del libro sobre el auto sacramental franquista se puede consultar en español en el artículo KASTEN, “Tradición propagandística.”

forma de la fiesta barroca sacramental del XVII, pero a la altura del siglo XX. [...] Interesó especialmente al equipo [sic] de trabajo [...] recuperar el espíritu festivo y celebrativo con las especiales características de teatro en la calle.”<sup>14</sup> Díez Borque identifica los recursos de distanciamiento incorporados a *Fiesta Barroca* para separar los aspectos rituales del Corpus de sus significados religiosos y para destacar los elementos lúdicos: “Pero hubo elementos distanciadores (antifaces, custodia vacía ... etc.) para que el espectador callejero identificara, sin confusión, que se le ofrecía un espectáculo y no una procesión canónica y que, además, se reinterpretaba según las ‘características’ de nuestros días.”<sup>15</sup> Al establecer una distancia temporal entre el público del 1992 y el Corpus en el que participa, las doctrinas autoritarias religiosas y políticas de la festividad quedan invalidadas, lo que permite al público de 1992 disfrutar el evento como espectáculo, y no como historia.

Sin embargo, lo que le falta a esta producción (y, en parte, lo que provocó su crítica) es un análisis que contextualice el auto en su entorno histórico. Ninguna lectura del auto contemporáneo, ya sea una representación de un auto original del siglo XVII o una reescritura moderna, es completa sin una comprensión del género y sus particularidades en su momento original. Para comprender el trabajo cultural, social, literario y artístico que realiza el auto sacramental en los siglos XX y XXI, es necesario tener un conocimiento firme del significado de estas obras en su contexto áureo. Más que cualquier otro género en la historia literaria española, el auto se asocia de manera singular con su época, con una forma pre-ilustrada de conceptualizar el mundo. Como señalaron los críticos de *Fiesta Barroca*, la apariencia anacrónica del auto en la época contemporánea parece negar siglos de progreso y desarrollo, no sólo en España, sino en la totalidad del pensamiento occidental. Sin embargo, muchos de los autos sacramentales contemporáneos abordan la tradición del Corpus no para ostentar la bandera española, ni celebrar el catolicismo imperial ni resucitar un pasado idealizado; por el contrario, utilizan el auto para comentar de manera crítica la tradición nacional española y el estado actual de la cultura nacional. El presente análisis contextualizado del auto sacramental en su momento histórico

---

<sup>14</sup> Díez BORQUE, “La fiesta”, 63-64. El crítico teatral del periódico *ABC* comentó sobre esa teatralidad intencionada: “hay que decir que el criterio director de Narros ha atendido mucho más a la espectacularidad y la diversión del espectáculo que al rigor teológico llevado hasta el extremo del sentimiento católico de su tiempo” (LÓPEZ SANCHO, “Calderón”, 105). El periodista Manuel Montero también lo anotó: “trajes barrocos y toda la parafernalia de las procesiones del Corpus de hace tres siglos, aligerada de religiosidad y aumentada la parte más mundana y popular” (MONTERO, “Las calles”, n.p.).

<sup>15</sup> Díez BORQUE, “La fiesta”, 64.

sienta las bases genéricas sobre las cuales se pueden entender y analizar los autos sacramentales en los siglos XX y XXI.

Como obra de un acto que alegoriza la Eucaristía en honor a la fiesta del Corpus Christi, el auto funcionaba como parte de la gran maquinaria de propaganda reaccionaria de la Contrarreforma. El proselitismo de los autos, dirigido a un público popular masivo con un objetivo dogmático, era a la vez religioso y secular, instruyendo al sujeto sobre cómo pertenecer apropiadamente al estado español así como al reino católico de Dios. Sin embargo, las exigencias del dogma y el formalismo del género no excluían el refinamiento y las sutilezas de expresión; con la habilidad poética de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), el auto se convirtió en una forma de arte disfrutada no sólo por las masas, sino también por la corte y la aristocracia. A su vez, los momentos claves de recuperación del auto en el siglo XX ocurrieron cuando la nación enfrentaba renovados desafíos a su legitimidad política y cultural. Si antes la forma se veía tan atractiva por su flexibilidad para atraer a diversos públicos, en el siglo XX demuestra su adaptabilidad al servicio de diferentes necesidades ideológicas. De la Segunda República (1931-1936) a la Guerra Civil (1936-1939), durante la dictadura de Francisco Franco (1939-1975) y, finalmente, en la búsqueda de la nación para redefinirse en la transición a la democracia, el auto ofrece un punto de vista estratégico desde el cual evaluar las agendas nacionales, políticas, culturales y estéticas contemporáneas.<sup>16</sup>

Si bien los orígenes del auto sacramental se remontan a la designación de la Fiesta de Corpus Christi a principios del siglo XIV, el género se desarrolló a mediados o finales del siglo XVI.<sup>17</sup> El desarrollo del auto coincidió con el Concilio de Trento (1545-1563), un evento clave en la historia católica. Durante este período, los siete sacramentos se fijaron como los pilares de la Iglesia y la Eucaristía, como uno de estos, adquirió nueva importancia. La doctrina de la

---

<sup>16</sup> Cabe señalar aquí la representación que dirigió el cineasta Carlos Saura de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca en 2013 en el Matadero de Madrid, obra que no se incluyó en el estudio de mi libro, que se publicó más de un año antes de su estreno. Saura tenía intención de llevar la obra al cine, pero por la crisis económica y la falta de financiación, se vio obligado a reducir su presupuesto y dirigir su primera obra de teatro. Aun en la decisión de montar esta obra de teatro se manifiesta un comentario sobre el estado de cultura, política y economía en España.

<sup>17</sup> “A significant event which greatly helped in the development of drama was the institution by Pope Urban IV of the feast of Corpus Christi in 1263. And although the decree was not made obligatory until 1311 by Clement V, the people, spurred by the encouraging words of Urban IV, began to celebrate this new festival with representations of old as well as new plays which constituted a third cycle named after that festival. Later on, when Pope John XXIII (1410-1415) ordered the celebration of this day with a magnificent and triumphal procession of the blessed Sacrament, the plays were no longer staged individually, but as short episodes in a connected drama embracing the whole of sacred history, from the creation of the world to the day of the Last Judgment, performed on a stage or ‘pageant’ which moved about on wheels and stopped at certain places” (DUQUE, *Spanish* 12).

transubstanciación, que había existido oficialmente desde 1215, se convirtió en un principio crucial para diferenciar el catolicismo del protestantismo. El Concilio de Trento, entonces, “invested Corpus Christi with new prestige and authority, and it recommended that the festival be celebrated as a manifestation of the triumph of truth over heresy.”<sup>18</sup> El auto era una herramienta importante para promover el sacramento eucarístico y se convirtió en un recurso en ese momento de la defensa la España católica contra sus enemigos protestantes.<sup>19</sup> De ahí que el auto sirviera como divulgador tanto de los principios seculares como de los sagrados:

even the most devoutly Catholic twentieth-century reader would not read the Calderonian auto with the same focus as a seventeenth-century *madrileño*, for whom the defense of the doctrine of transubstantiation had been erected not only as an article of religious faith but as a central tenet in the self-definition and political mission of the Habsburg monarchy.<sup>20</sup>

Muchos dramaturgos, entre ellos Lope de Vega, Tirso de Molina y José de Valdivielso, escribieron autos, pero Calderón perfeccionó la forma. Sin sacrificar la intención instructiva del auto, elevó su reputación artística y dramática mediante la explotación de elementos escénicos y el desarrollo más completo de las variantes temáticas y la estructura alegórica. Que la carrera literaria de Calderón coincidiera con la ascensión en 1621 al trono de Felipe IV contribuyó a la fama del auto, dado que el rey era un generoso benefactor de las artes. Calderón disfrutó de una relación muy cercana con Felipe IV. En 1628 fue nombrado poeta de la corte y empezó a ejercer como director del teatro de la corte. En 1635 se le designó director del nuevo teatro de la corte en el Palacio del Buen Retiro. Y en 1649 se le otorgó a Calderón el derecho exclusivo de componer autos en Madrid.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> KURTZ, *The Play*, 11.

<sup>19</sup> Ha habido un debate duradero entre los estudiosos del auto sacramental sobre la conexión entre el género y la Contrarreforma. Marcel Bataillon sostiene que los autos eran populares antes de la Reforma: “hay que desterrar la idea de que la fiesta del Corpus se había celebrado con nueva brillantez en España a partir de la época de la Reforma [...] Las catedrales de España no esperaron a Lutero para dar al Santísimo suntuosos receptáculos” (“Ensayo de explicación”, 186). El artículo de Nicolas Shumway “Calderón y la reforma protestante: una visión desde los autos sacramentales” contradice argumentos como los de Bataillon al estudiar las referencias al protestantismo en los autos mismos: “although refuting Protestantism was not Calderón’s primary goal in the Autos, his frequent references to Protestant doctrines and to individual Reformers give considerable support to the anti-Protestant thesis described earlier; those who maintain otherwise ignore overwhelming textual evidence to the contrary” (347). Hoy en día, la mayoría de los académicos, yo incluida, sostiene que si bien los autos existían antes de la amenaza de una reforma, su papel se hizo claramente más importante a medida que España adoptó una postura firme contra el protestantismo.

<sup>20</sup> GREER, “Constituting Community”, 59-60.

<sup>21</sup> KURTZ, *The Play*, 12.

Calderón no solo escribió al servicio de la corte; era un dramaturgo versátil capaz de atraer a diferentes –y hasta divergentes– públicos. A la vez que mantenía buenas relaciones con la familia real, sus comedias gozaban de amplios éxitos en los corrales. Sin embargo, la mayoría de sus obras se destinaban a un público u otro; los dramas mitológicos fueron escritos para la corte, mientras que las obras de honor estaban dirigidas al pueblo. Sin embargo, el auto calderoniano atraía exitosamente a ambos públicos. Alan Paterson describe el horario de presentación típico de Corpus Christi:

Todos los autos se representaron ante el Rey en la tarde del jueves, y ese mismo día fue el turno del Consejo de Castilla. El viernes hubo representación ante la Villa. [...] Para completar la cartelera, no hay por qué descartar las representaciones acostumbradas ante el pueblo en la Puerta de Guadalajara y en la Plaza Mayor.<sup>22</sup>

El público del auto sacramental era en realidad toda España, desde los más altos escalones de la realeza y la aristocracia hasta los campesinos analfabetos.

Hay varias razones por las cuales los dramas sacramentales de Calderón eran tan atractivos para públicos tan variados. Para el público popular, el auto era extraordinariamente espectacular. Como vimos con *Fiesta Barroca*, el Corpus Christi encajaba en un contexto más amplio de gran celebración carnavalesca. Las procesiones con grotescos gigantes y carrozas, así como música y baile transportaban al campesinado de su rutina habitual al reino del carnaval. Si bien la teología predicada en los autos era bastante seria, las obras se veían como un evento en una serie de eventos entretenidos. Además del marco festivo del auto, las obras mismas eran extremadamente teatrales. También incluían música y baile, así como decorados ricamente diseñados y vestuario extravagante. De hecho, debido al difícil contenido alegórico de los autos, Calderón incorporó elementos sensoriales para mantener la atención de los espectadores y ayudarlos a interpretar las obras. A menudo, estas ayudas exegéticas eran simultáneamente teatrales y elucidatorias y diferían de cualquier trampa puramente visual en que compensaban la compleja poesía de la obra: “Dado el carácter de los autos, los elementos visuales y acústicos formaban parte esencial de la representación, evitando que la palabra dominara exclusivamente la atención de los espectadores.”<sup>23</sup> La explicación del personaje ALEGORÍA de su propia función

---

<sup>22</sup> PATERSON, “Introducción”, 29.

<sup>23</sup> REGALADO, *Calderón*, 2, 157.

en la loa a *El sacro Parnaso* (1659) –“pues dando cuerpo al concepto, / aun lo no visible animo”– define cómo Calderón convierte la alegoría en un recurso visual.<sup>24</sup>

Algunos ejemplos de *El divino Orfeo* (1663) nos ayudan a entender cómo Calderón combina la teatralidad y la alegoría poética para atraer igualmente al campesinado y al público educado. En la loa a la obra de 1663 aparecen diez personajes con escudos, cada uno con una letra diferente por diferentes cualidades de la Eucaristía (es decir, A de amor, C de caridad, etc.).<sup>25</sup> Un breve baile los lleva a deletrear primero “Eucaristía” y luego “Cithara Iesu.”<sup>26</sup> La fusión de Cristo con Orfeo se revela al público antes de que comience la obra, y el público se da cuenta de que el instrumento musical de Orfeo lo conectará con el salvador cristiano. Más tarde en la obra, cuando Orfeo aparece “con una harpa al hombro, cantando, en cuyo bastón vendrá hecha una cruz”,<sup>27</sup> la relación se refuerza. En esta obra, el sufrimiento de Cristo por la humanidad que viene encarnado en la Eucaristía es igual al sufrimiento de ORFEO por su esposa de la que está separado y a quien apropiadamente se le llama por sus dos nombres, NATURALEZA HUMANA y EURÍDICE. Y mientras que el medio de angustia de Cristo es la cruz, el de ORFEO es su música, a través de la cual manifiesta su anhelo, además de difundir la palabra de Dios. Los numerosos interludios musicales, junto con el cargado simbolismo visual, cautivaron al público para que recibiera su catecismo de teatro callejero, mientras que en el proceso se explicaban complejas relaciones alegóricas.

Si el campesinado disfrutaba de la teatralidad con la que se revelaba el significado de los autos, los múltiples niveles de la alegoría calderoniana cautivaban al espectador educado. Calderón manejó con destreza material diverso (la historia, la mitología, la literatura clásica, el Antiguo Testamento, etc.) para adecuarse al tema eucarístico. Proyectó temas precristianos sobre el catolicismo a través de la prefiguración, una práctica que Erich Auerbach describe en su discusión sobre la *figura*. En la interpretación figural, un evento histórico inicial anticipa un segundo evento real (por ejemplo, el sacrificio que hace Abraham de Isaac prefigura la ofrenda de Cristo): “Figural interpretation establishes a connection between two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or

<sup>24</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *El sacro*, 3.

<sup>25</sup> Hay dos versiones diferentes de *El divino Orfeo*, una escrita en 1634 y otra en 1663. Me refiero exclusivamente a la segunda, ya que generalmente se considera la más desarrollada de las dos. Para un estudio comparativo exhaustivo, cfr. DUARTE, “Introducción”, 91-105.

<sup>26</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras*, 3, 1838.

<sup>27</sup> *Ibid.*, 3, 1852.

fulfills the first.”<sup>28</sup> Los dos eventos reales anuncian el acontecimiento final de la salvación cristiana. Por ejemplo, las referencias a las tradiciones helénica y judía que abundan en *El sacro Parnaso* se explican como núcleos de verdad en un mundo precristiano. Esta visión valida el plan divino para la humanidad, ya que demuestra su presencia en toda la historia. Y si el público general seguramente habría captado la conexión entre el mundo cristiano y el mundo precristiano, el análisis literario que facilita la mayoría de las relaciones figurativas de la obra va dirigido a un público más sofisticado. Al comienzo de la obra, el personaje de JUDAÍSMO lee del Libro del Génesis, después de lo cual GENTILIDAD lee de las Metamorfosis de Ovidio. El personaje de FE luego revela cuán similares son las dos tradiciones al comparar y equiparar varios eventos y personajes (las manzanas de Eva y Eris, las arcas de Noé y Deucalión, etc.): “que en partes / varias, en varias regiones, / bien como en varias edades, / del espíritu inflamadas / de Dios, escribieron, antes / de la venida de Cristo, / la venida, en elegantes / epigramas.”<sup>29</sup> La aparición de San Agustín más tarde en la obra refuerza la presencia de un significado prefigurado en las fuentes precristianas, ya que es el símbolo máximo no sólo de la conversión, sino también de la “christianization of pagan myth.”<sup>30</sup> Mientras lucha por cómo escribir un poema en honor de la Eucaristía para un concurso, experimenta su revelación divina. El santo aprende a interpretar correctamente ante los ojos del público y, por lo tanto, logra la salvación. Aunque esta escena es sin duda instructiva para todos, habría sido particularmente agradable para los lectores de *Las confesiones*: “Lo mismo que la poesía, la alegoría se presta a ser interpretada según la capacidad del oyente.”<sup>31</sup> La conversión de Agustín en *El sacro Parnaso* sirve como ejemplo para todo el público sobre cómo ser un pecador arrepentido, mientras que las clases cultas disfrutaban de una capa adicional de significado con las instrucciones de la obra sobre la interpretación literaria.

Auerbach diferencia entre figura y alegoría, enfatizando que la primera tiene una naturaleza histórica. Para él, figura, en cambio, es:

the interpretation of one worldly event through another; the first signifies the second, the second fulfills the first. Both remain historical events; yet both, looked at in this way, have something provisional and incomplete about them; they point to one another and both point to something in the future, something still to come, which will be the actual, real, and definitive event.<sup>32</sup>

<sup>28</sup> AUERBACH, *Scenes*, 53.

<sup>29</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras*, 3, 781.

<sup>30</sup> KURTZ, *The Play*, 70.

<sup>31</sup> WARDROPPER, *Introducción*, 91.

<sup>32</sup> AUERBACH, *Scenes*, 58.

Aunque técnicamente el mito no se consideraría histórico –y de esa manera no se podría aplicar una lectura figurativa a *El divino Orfeo*– encuentro apta esta fórmula tanto para los autos mitológicos y literarios como para los históricos. Esto se debe a que en los autos de Calderón los personajes no históricos, más que referencias directas al mito, evocan la era histórica con la que los asociamos. Por lo tanto, en *El sacro Parnaso*, la ‘Biblia’ de GENTILIDAD es la Metamorfosis. Si bien las historias de la obra maestra de Ovidio se entienden como ficción, son indicativas del mundo real e histórico que habitó GENTILIDAD, un sustituto de la sociedad precristiana.<sup>33</sup>

Además, hay que señalar el tratamiento distinto del tiempo en la alegoría y la figura. La alegoría, como se entiende típicamente, solo tiene dos estratos temporales. El análisis figurativo, por otro lado, incorpora tres marcos temporales, ya que el pasado, el presente y el futuro se condensan en el texto de la obra. Por ejemplo, la obra maestra meta-teatral de Calderón, *El gran teatro del mundo* (1633-35), primero cuenta la historia del mundo (pasado), luego incluye una obra que traza la trayectoria humana en esa historia (presente) y finalmente convoca el Juicio Final (futuro). Este modelo tripartito se transfiere a la experiencia de los espectadores: el pasado de la representación impacta el presente de sus acciones, lo que a su vez determina su futuro día del Juicio Final. De esta manera, se ven involucrados en la obra, ya que entienden una relación directa entre el presente y su propia entrada al Reino de Dios. Calderón a menudo facilitaba esta conexión aún más al utilizar la historia contemporánea como tema en el auto. En las obras de teatro que Ángel Valbuena Prat designa “autos de circunstancia” y Barbara Kurtz denomina “topical autos,” el presente temporal del público era precisamente el presente que vio reproducido en el escenario.<sup>34</sup> Estos autos circunstanciales son de las más políticas de todas las obras del Corpus Christi de Calderón, ya que las afirmaciones que hicieron de la sacralización de los acontecimientos actuales promovieron inevitablemente al Imperio de los Habsburgo como una prefiguración del reino de los cielos:

---

<sup>33</sup> Barbara Kurtz arguye que la figura se puede aplicar a contextos más allá de los puramente históricos; ella discute cómo Auerbach borra los límites entre la tipología (el término que ella sustituye por figura) y la alegoría, incluso cuando él los establece: “Auerbach and [Charles] Singleton in their classic studies of Dante influentially extended the typological reading of history to the interpretation of secular allegory. In his seminal essay ‘Figura,’ Auerbach transferred typological hermeneutics from scriptural exegesis to the explanation of the *Commedia*” (*The Play*, 157). Hayden White coincide con Kurtz, citando *Scenes from the Drama of European Literature* de Auerbach: “in Christian hermeneutics, the Greek myths are interpreted allegorically in Christian terms (as in the Christian expropriation of Virgil’s *Ecglogue IV*). But Auerbach notes how, in the *Commedia*, for example, Dante relates pagan to Christian things not allegorically but figurally (63). Thus, Virgil is presented less as an ‘allegory for reason’ than as a ‘figura’ of the ‘poet-prophet-guide, now fulfilled in another world’ (69)” (*Figural*, 190-191).

<sup>34</sup> VALBUENA PRAT, “Los autos”, 50; KURTZ, *The Play*, 131.

Para Calderón la Ley de Gracia es una ley de revelación y de amparo que debe ser reconocida por el ser humano mediante inspiración de Dios, y que aquél se encarga de propagar. Para ello Dios elige una dinastía de hombres que no son otros sino los Austrias, quienes intentan llevar con irregular fortuna el mensaje a todas las naciones mediante alianzas políticas y sobre todo a través de la idea del Imperio. Ahora bien, la Casa de Austria no es en última instancia la única posibilidad con la que cuenta Dios, sino la primera y más importante de los tiempos modernos.<sup>35</sup>

En estas obras, la elaborada propaganda de los autos presenta una versión oficial de la historia, sancionada por el Estado, que, en efecto, se sacraliza.

Antes de discutir un ejemplo específico de la sacralización de la historia contemporánea en los autos, debemos notar la presencia de los poderes políticos y eclesiásticos en la planificación de la celebración del Corpus Christi:

las provisiones hechas para la procesión y los múltiples sucesos que componían el programa del Corpus eran la responsabilidad del Ayuntamiento, de una institución seglar, como lo habían sido desde mediados del siglo anterior [al año 1634] y como lo iban a ser por más de un siglo adelante. Sin duda, un motivo principal para el papel dominante del Ayuntamiento era la seguridad.<sup>36</sup>

La mezcla de lo secular y lo religioso en los preparativos del Corpus Christi es representativa del contexto más amplio de la España de los Habsburgo, donde los asuntos de la iglesia y el estado se dependían mutuamente. Corpus Christi era una celebración del catolicismo a la vez que era una glorificación del estado español.

En *El nuevo palacio del Retiro* (1634) esta conexión implícita se observa fácilmente. La obra fue escrita para conmemorar el nuevo palacio de Felipe IV en Madrid, que se inauguró en diciembre de 1633.<sup>37</sup> El auto rememora históricamente los eventos conmemorativos que acompañaron la inauguración, pero Calderón convierte el Buen Retiro en un Jerusalén celestial, presidido por su rey cristiano. Felipe IV ocupa el papel de Cristo; su esposa Isabel lógicamente se reformula como la iglesia; y el Conde-duque de Olivares, valido de confianza de Felipe, es un sustituto natural para la humanidad: “The allegory in effect sanctifies the political structure of the Spanish monarchy, linking Felipe IV with God in his capacity as earthly defender of the faith.”<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> RULL, *Arte*, 134.

<sup>36</sup> PATERSON, Introducción, 19.

<sup>37</sup> Entre los otros autos de Calderón que alegorizan la historia contemporánea están *La segunda esposa y triunfar muriendo* (1648-49), *El año santo de Roma* (1650), *El año santo en Madrid* (1652), *El valle de la zarzuela* (1655), *La protestación de la fe* (1656), *El lirio y la azucena* (1660), *Las órdenes militares* (1662) y *El indulto general* (1680).

<sup>38</sup> GREER, “Bodies”, 150.

Además, la ecuación de Rey con Dios confirma la doctrina política del derecho divino de los reyes, por el cual el monarca se ve como un representante terrenal de Dios. Esta asociación a menudo se hacía explícita en el auto, lo que reforzaba el papel de la población como sujeto tanto de la iglesia como del rey. En su estudio monumental sobre Calderón, Antonio Regalado se refiere a la loa de *El viático cordero* (1665): “concluye con un baile en el que los quince participantes portan cada uno una letra que al unir las componen sucesivamente, en las mudanzas, ‘La fe pide ser tuya’ y ‘Felipe de Austria’, exaltación de la fe y la monarquía en cuyos dominios nunca se pone el sol.”<sup>39</sup> Los autos reforzaron de manera visual la asociación del rey con la fe y, por extensión, de España con la religión, promoviendo así la obediencia y la docilidad en asuntos tanto de la iglesia como del estado.

Sin embargo, la representación de hechos reales en *El nuevo palacio del Retiro* explota la alegoría figurativa para justificar la historia contemporánea. La obra santifica el palacio –un gasto extravagante en un momento de decadencia política y financiera– como un sitio sagrado: “en el plano temporal del auto, el palacio del Retiro es el presente donde están involucrados el pasado desde la Creación y el futuro hasta el Día del Juicio y la Ciudad Eterna.”<sup>40</sup> En efecto, el auto racionaliza el estilo de vida desmesurada del rey Felipe, ya que el hogar de Dios no merece menos que una total extravagancia.<sup>41</sup> La deificación literal de la monarquía excluye cualquier crítica potencial, y en cambio el juicio se desvía a los espectadores que serán juzgados por su gobernante cristiano. Para demostrar mejor el papel del rey, la obra escenifica la función de Felipe como árbitro en sus reuniones semanales de la Consulta de Viernes. De acuerdo con el desdoblamiento en este auto sacramental de los papeles de Rey y Dios, los asuntos de estado sobre los cuales Felipe consulta se fusionan con asuntos religiosos. Cinco casos distintos se

---

<sup>39</sup> REGALADO, *Calderón*, 2, 50.

<sup>40</sup> PATERSON, “Desde Madrid”, 198.

<sup>41</sup> La construcción del Buen Retiro fue recibida con mucha resistencia del público ya que muchos lo vieron como un gasto injustificado y elaborado para una nación en guerra. Como explican Jonathan Brown y John Elliot “The criticism of the Retiro began even while the building was rising from the ground. ‘There was murmuring against this extravagant affair,’ wrote Matías de Novoa, ‘in the court and in the kingdoms of the Monarchy. I leave on one side the people, with their uninformed views, and speak of men of affairs and learning, and people of gravity and good sense.’ The ‘murmuring’ is well documented in dispatches of foreign ambassadors in Madrid; the ‘chicken coop’ [a nickname the project acquired, stemming from the presence of an actual *gallinero* on the premises] was an object of ridicule and widespread hostility” (*A Palace*, 239). Sobre la cuestión específica de la financiación, Brown y Elliot aclaran: “A pleasure palace suggests the delights of peace, but the Retiro was built in a time of war. This unhappy paradox beset the building from the start. It determined its unusual character because Olivares, more and more a full-time war minister, was unable to plan it systematically, as he might have done in a time of peace. It determined the public’s perception of the Retiro, for should not the king have forgone its pleasures in order to lead his armies into battle?” (*Ibid.*, 99).

exponen al Rey, cada uno de los cuales es representativo de una población geográfica y religiosa diferente; la Apostasía británica, la Gentilidad oriental, el Occidente no cristiano, el Moro y el Judaísmo se presentan al Rey, quien atiende hábilmente a sus necesidades de una manera apropiada para cada caso. La combinación de cuestiones religiosas y políticas invierte doblemente la autoridad de la corona española: “This heavenly audience serves not only to extoll [sic] Felipe’s foreign policy, but also to dramatise the centrality of the Habsburg power in the universe.”<sup>42</sup>

Calderón logró la veneración de la nación española en *El nuevo palacio del Retiro* al permitir que los personajes alegóricos mantuvieran su verdadera identidad al mismo tiempo que ocupaban papeles simbólicos y deificados.<sup>43</sup> Al final de la obra Rey explica:

que en ese breve Retiro  
del Pan constante me quedo  
para siempre en Cuerpo y Alma,  
de la forma que en el Cielo  
estoy, ocupando iguales  
dos lugares en un tiempo,  
porque así la Ley de Gracia  
me tenga siempre en el NUEVO  
PALACIO del Buen Retiro,  
que es la fábrica del Templo  
que del Testamento Antiguo,  
que fue aquel campo desierto,  
en NUEVO PALACIO pase  
a ser Nuevo Testamento.<sup>44</sup>

Así como Dios es padre e hijo a la vez, y la Eucaristía es pan y carne, vino y sangre, Felipe es rey y gobernante divino: “La transposición del Rey Felipe en Cristo y sobre todo la del Conde-Duque en Hombre no borran su identidad en el mundo real. Al contrario, los dos protagonistas de carne y hueso, por ser elementos privilegiados en la alegoría, se hacen más visibles cuando más se desarrolla su papel alegórico.”<sup>45</sup> La doble identidad lograda a través de la equivalencia

---

<sup>42</sup> GREER, “Bodies”, 151.

<sup>43</sup> En su trabajo de escribir autos, Calderón cumple claramente su deber como portavoz de la monarquía. Margaret Greer compara *El nuevo palacio del Retiro* con su drama cortesano *El mayor encanto, amor* (1635) y concluye: “[Calderón’s] general attitude toward royal power was more complex than has generally been recognised. His presentation of the king before the public of Madrid reveals a dualism we do not find in poets of royal theatrical celebrations in other European courts. Representing the king as defender of the Catholic faith in the *auto*, Calderón paints the royal body in its new palatial habitat in one guise, and quite another as head of state in the court play” (*Ibid.*, 146-147).

<sup>44</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras*, 3, 151.

<sup>45</sup> PATERSON, “Introducción”, 23.

figurativa promueve la subyugación de la gente a la voluntad del rey; los sujetos de Felipe no tienen más opción que ser leales, ya que traicionarlo sería, por extensión, una traición a Dios. Si la fidelidad a Dios es equivalente a la lealtad a la corona, la teología de los autos contribuye a definir y defender la nación.

Los autos sacramentales unían a la población española, juntando a todas las clases y rangos para ver una escenificación de su propia identidad en una ceremonia que instruía en cómo ser buen ciudadano católico. En su propuesta por un comportamiento aceptable (tanto cívico como religioso), los autos promovieron en el público la participación pasiva. De esta manera, las obras emplearon lo que George Szanto define como propaganda de integración: “Integration propaganda suggests that all is well with the world, that one should accept one’s society and participate passively within it. Most integration propaganda is covert. [...] successful integration propaganda is the key to the anti-revolutionary state.”<sup>46</sup> Como demuestra Szanto, este método de comunicar un mensaje social de devoción de forma camuflada es fundamental en la tradición católica, que empleaba “a basic and explicit program [...] in its condoning and controlling the ideology of late-medieval mystery plays.”<sup>47</sup> Como pariente no muy lejano del misterio medieval, el auto sacramental emplea los mismos métodos que su ancestro literario. Por lo tanto, la conclusión de Szanto con su estudio de las obras del ciclo de misterio de Wakefield se puede aplicar al auto:

the identification of the form of acceptance (an audience is passive) with the response demanded by the ideological message (a society should be passive) helps the audience make the leap to the second level of consciousness, that of passive awareness. At the moment of viewing the play, they are already partway there.<sup>48</sup>

La sumisión en la plaza pública donde se escenificaron los autos sirvió como microcosmos por la pasividad social deseada.

El estudio indispensable de José Antonio Maravall sobre el barroco español define la cultura de la adhesión masiva en el siglo XVII, particularmente en los ámbitos de la religión y la política: “Así pues, el Barroco pretende dirigir a los hombres, agrupados masivamente, actuando sobre su voluntad, moviendo a ésta con resortes psicológicos manejados conforme a una técnica

---

<sup>46</sup> SZANTO, *Theater*, 24.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 93.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 120.

de captación que, en cuanto tal, presenta efectivamente caracteres masivos.”<sup>49</sup> Los artistas, bajo la influencia del estado, fueron obligados a contribuir a la cultura masiva dirigida del barroco. Al igual que Calderón con su monopolio otorgado por el estado para escribir autos, estos artistas apelaron a las emociones del público para influir en la opinión pública: “Mover al hombre, no convenciéndole demostrativamente, sino afectándole, de manera que se dispare su voluntad: ésta es la cuestión.”<sup>50</sup>

De hecho, una de las razones del éxito de la propaganda de integración es su apelación a las emociones del público: “This [propagandistic] image will never be built up of false information; rather it will be comprised of the hopes, dreams, sentiments, fears, and especially, the traditions of the audience, mythomorphised.”<sup>51</sup> De ahí que las masas que celebraban el Corpus Christi veían su propia identidad y situación reflejadas en el auto. Cuando el Pobre en *El gran teatro del mundo* lamenta su papel, se hace eco de la posición de la mayoría de los espectadores en la sociedad:

¿Por qué tengo de hacer yo  
el pobre en esta comedia?  
¿Para mí ha de ser tragedia,  
y para los otros no?  
Cuando este papel me dio  
tu mano, ¿no me dio en él  
igual alma a la de aquel  
que hace al rey? ¿Igual sentido?  
¿Igual ser? Pues ¿por qué ha sido  
tan desigual mi papel?<sup>52</sup>

Ver su propia realidad reflejada en el escenario inevitablemente atraía al público al mismo tiempo que confirmaba su lugar como un colectivo de ciudadanos subyugados. Sin embargo, no está todo perdido; a pesar de la injusticia de su existencia terrenal, el POBRE asciende a la mesa de banquete al final de la obra. Al predicar la libertad eterna, lo cual no es alcanzable de inmediato y requiere la conformidad con la posición asignada en el mundo, el auto promueve la gratificación retrasada. Así tanto el orgullo religioso como el nacional provienen de la obediencia. Al participar en el rito nacional del Corpus Christi, el auto permitió a los

<sup>49</sup> MARAVALL, *La cultura*, 172-173.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 171.

<sup>51</sup> SZANTO, *Theater*, 56-57.

<sup>52</sup> CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras*, 3, 208.

espectadores sentirse como si estuvieran participando en su comunidad, en lugar de aceptar una propuesta asignada.

Hoy día, el género se descarta con frecuencia precisamente por su función como arte propagandístico. De hecho, parte de la resistencia a la idea del auto sacramental contemporáneo es su asociación popular con la propaganda. Los gustos contemporáneos dictan una actitud sospechosa ante el arte inequívocamente blanco y negro; en cambio, la ambigüedad ocupa una posición favorecida en la concepción de lo literario.<sup>53</sup> Walter Benjamin toma nota de este problema en *The Origin of German Tragic Drama*, su estudio de 1928 sobre el *Trauerspiel* alemán, lo cual representa un intento temprano en el siglo XX de revalidar la alegoría barroca. Como señala Benjamin, la alegoría se había degradado por la importancia que los románticos concedían al símbolo. Por lo tanto, Benjamin restablece la alegoría como “not a playful illustrative technique, but a form of expression, just as speech is expression, and, indeed, just as writing is.”<sup>54</sup> Sin embargo, de la misma manera que el auto de los siglos XX y XXI es más sobre teatro contemporáneo que el del Siglo de Oro, la revalorización de la alegoría barroca de Benjamin tiene que ver con su propia circunstancia. En un momento en que el arte mimético estaba perdiendo terreno cada vez más ante las nuevas formas estéticas del modernismo, la alegoría barroca ofrecía un modelo para concebir este arte anti-realista.<sup>55</sup>

El interés de Benjamin en la alegoría nos ofrece una pista de por qué los dramaturgos siguen interesados en el auto a pesar de su aparente anacronismo. Sin embargo, queda una gran pregunta por contestar: ¿cómo pueden proyectar este género ideológicamente inequívoco sobre una época en que el público cultivado suscribe a un escepticismo y huye de la certeza? Dado que el contexto histórico era tan importante para nuestra comprensión del auto calderoniano, tiene

---

<sup>53</sup> La ambigüedad ha adquirido diferentes significados a lo largo de la crítica literaria del siglo XX: “In the criticism of the mid-twentieth century, this tendency to define literature as the opposite of science led to the theory that ‘ambiguity’ of meaning is a distinguishing feature of good literature. The influential group which came to be called ‘New Critics’ in America and England after World War II argued that whereas ambiguity may be a fatal defect in a laboratory report or an accounting ledger, it is a necessary and valuable attribute in a literary work. Whereas science speaks directly by means of propositional *statements* that aspire to have one and only one meaning, poetry speaks obliquely through *metaphors* or *images*, which multiply the number of meanings rather than restrict it” (GRAFF, 164). A finales del siglo XX, con las teorías de la deconstrucción, la ambigüedad se expandió desde el texto hasta el reino del lector, cuya interpretación se vuelve indeterminada. Para conocer las diferencias y similitudes entre los términos ambigüedad e indeterminación, cfr. BAHTI, “Ambiguity”.

<sup>54</sup> BENJAMIN, *The Origin*, 162.

<sup>55</sup> Para más información sobre la comprensión de Benjamin de la alegoría en el modernismo, cfr. MCCOLE, *Walter Benjamin* (128, 139-140) y WOLIN, *Walter Benjamin* (75). Algunos críticos como Craig Owens afirman la importancia continua de la alegoría a finales del siglo XX, ya que el arte se basa cada vez más en la apropiación de formas e imágenes anteriores: “Allegorical imagery is appropriated imagery; the allegorist does not invent images but confiscates them. He lays claim to the culturally significant, poses as its interpreter” (69).

sentido que el cambio en el entorno político, social e histórico afecte la recepción del público y nuestra comprensión de estos nuevos autos.

Las teorías de Pierre Bourdieu sobre la producción cultural ofrecen un apoyo adecuado para dar el salto desde el siglo XVII hasta la época contemporánea. El sociólogo francés argumenta en contra del enfoque estructuralista que evalúa las obras literarias en un contexto aislado. En cambio, propone un estudio del campo cultural en el que nacen las obras, completo con un examen de las instituciones, convenciones, jerarquías y conflictos que rigen un campo en un momento dado. Para ubicar al autor dentro del campo, Bourdieu recurre al término *habitus*, que describe las disposiciones y los valores que influyen en un autor al asumir el rol particular que desempeña dentro del campo cultural:

Bourdieu's theory of the cultural field might be characterized as a radical contextualization. It takes into consideration not only works themselves, seen relationally within the space of available possibilities and within the historical development of such possibilities, but also producers of works in terms of their strategies and trajectories, based on their individual and class habitus, as well as their objective position within the field.<sup>56</sup>

Las teorías de Bourdieu sobre el campo y el *habitus* fomentan una comprensión tanto del entorno inmediato de los artistas como del contexto sociohistórico más amplio en el que aparecen sus obras. Este enfoque resulta especialmente útil cuando se trata del auto sacramental, una forma de arte nacional por excelencia. El análisis de cualquier auto contemporáneo debe situar la obra dentro del contexto de la industria teatral española para proporcionar una comprensión no sólo del género y su desarrollo moderno, sino también de los cambios en la relación entre la sociedad y las artes. La dependencia del auto del gobierno y el patrocinio de la Iglesia durante el Siglo de Oro hace que el auto sea una forma artística ideal para que los dramaturgos contemporáneos planteen preguntas sobre el papel del gobierno en la preservación del patrimonio nacional y el apoyo a la tradición artística, así como para manifestar las políticas deseadas para el lugar del teatro en la sociedad contemporánea.

La gran distancia temporal entre el auto sacramental del siglo XVII y su resurrección en el siglo XX es aún más significativa por la desaparición completa del género en el ámbito de la producción cultural durante casi doscientos años, debido a la prohibición del auto sacramental en 1765 por Carlos III “por ser los teatros muy impropios y los comediantes instrumentos indignos

---

<sup>56</sup> JOHNSON, “Pierre”, 9.

y desproporcionados para representar los sagrados misterios de que tratan.”<sup>57</sup> La línea de pensamiento del Rey viene a confirmar la concordancia que había entre el auto y las presiones de la Contrarreforma. Los intelectuales y políticos del siglo dieciocho, por otro lado, vieron el género como una amenaza a las reglas de decoro de la Ilustración. Todas las fuerzas históricas, políticas y culturales que habían conspirado para crear la magnificencia de los dramas sacramentales (la monarquía, la Contrarreforma, el derecho divino de los reyes, el patrocinio de la corte) habían desaparecido cuando el auto volvió a surgir del olvido cultural a principios del siglo XX. A pesar de la pérdida del contexto original, los cambios sociales habían producido un desarrollo fundamental en las artes: la creación de una industria cultural independiente. Bourdieu se refiere a este proceso como la autonomización del campo cultural:

The autonomization of intellectual and artistic production is thus correlative with the constitution of a socially distinguishable category of professional artists or intellectuals who are less inclined to recognize rules other than the specifically intellectual or artistic traditions handed down by their predecessors, which serve as a point of departure or rupture. They are also increasingly in a position to liberate their products from all external constraints, whether the moral censure and aesthetic programmes of a proselytizing church or the academic controls and directives of political power, inclined to regard art as an instrument of propaganda.<sup>58</sup>

Con el nacimiento de un mercado de arte autónomo, el campo de la producción cultural se fracciona para atraer a diferentes públicos. En la formulación más simplista, se divide en el “campo de gran producción” y el “campo de la producción restringida.”<sup>59</sup> Las preocupaciones comerciales pesan mucho en el primero, mientras que en el segundo, los intereses artísticos presiden:

the *field of restricted production* [is seen] as a system producing cultural goods (and the instruments for appropriating those goods) objectively destined for a public of producers of cultural goods, and the *field of large-scale cultural production*, specifically organized with a view to the production of cultural goods destined for non-producers of cultural goods, ‘the public at large.’<sup>60</sup>

Para el auto sacramental, la creación de un ámbito autónomo de arte alejó el género de los auspicios del gobierno y la iglesia.<sup>61</sup> La división del público que implica una industria cultural

---

<sup>57</sup> Citado en PARKER, *The Allegorical*, 24.

<sup>58</sup> BOURDIEU, *The Field*, 112-113.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 39.

<sup>60</sup> *Ibid.*, 115.

<sup>61</sup> En muchos sentidos, la noción de arte puro va en contra de la configuración original del género: “There is no question here [in the judgments of the *auto* by Calderón’s contemporaries] of art for art’s sake; form (‘los halagos

desarrollada va en contra de la capacidad única del auto de unir a espectadores muy divergentes, de ser tanto popular como poético. Además, la industria teatral autónoma requiere la participación financiera de un público en vivo, un hecho que hace del drama un arte fundamentalmente comercial, especialmente cuando se compara con otras formas artísticas como la poesía. En lugar del patrocinio protegido del auto del siglo XVII, el teatro de los siglos XX y XXI se basa en la participación monetaria directa de un público que se clasifica según clase económica y cultural.

Sin embargo, el auto contemporáneo no se define estrictamente por las demandas del mercado. El interés de principios del siglo XX por la literatura de los siglos XVI y XVII – ejemplificada en la Generación del 27, llamada así por su reunión de 1927 para conmemorar el tercer centenario de la muerte del poeta Luis de Góngora– elevó el teatro clásico nacional al estatus de “bien cultural,” un término que resalta aspectos comerciales y culturales. A medida que el auto fue readmitido al canon nacional junto con otras obras del Siglo de Oro, asumió una doble identidad como patrimonio nacional y producto industrial. Los productos de patrimonio cultural se entienden generalmente como productos con los que todos los ciudadanos deben estar familiarizados y a los que deben tener acceso, y la responsabilidad del acceso con mayor frecuencia depende del gobierno. De alguna manera, el papel del gobierno como proveedor de cultura le asigna una identidad progresiva: “the state should play an active role in bringing the ‘good life’ to average citizens, providing for the working class on a collective basis what the upper and middle classes had been able to provide for themselves individually. Access to culture is analogous in this respect to access to medical care.”<sup>62</sup> Por otro lado, un vínculo explícito entre el gobierno y las artes evoca preguntas sobre la diferencia entre defender el compromiso cultural y el control estatal potencialmente propagandístico. ¿Quién elige qué debe incluirse en el canon nacional? ¿Cómo se deben exhibir y financiar estas obras? Estas preguntas, que ya hemos visto repetidas en las críticas a *Fiesta Barroca*, indican que el mercado autónomo de la producción cultural no libera completamente el auto de los auspicios del gobierno.

El estudio del auto sacramental en el siglo XX ofrece una manera para comprender la progresión de las actitudes e ideas en España sobre cómo la nación y su industria teatral definen su presente, pasado y futuro. De ninguna manera es el auto la única forma de llegar a tal

---

del Oído’) and technique (‘la celestial arquitectura’) serve the end of enlightening and satisfying the mind (‘admira el entendimiento’)” (PARKER, *The Allegorical*, 16).

<sup>62</sup> CUMMINGS/ KATZ, “Government”, 8.

comprensión, pero ciertas cualidades particulares del género –su mezcla de mitos sagrados y nacionales con fines propagandísticos, su dependencia de la financiación estatal, su estructura alegórica, su extrema teatralidad– facilitan una lectura política. La forma en que las generaciones y los escritores se identifican con el auto (es decir, las cualidades que enfatizan y suprimen) indica mucho sobre sus diferentes momentos históricos y las posiciones ideológicas disponibles. Si a primera vista la época contemporánea parece un momento improbable para el resurgir de las autoritarias obras monológicas del Siglo de Oro, su apariencia anacrónica revela tanto sobre la política cultural contemporánea como sobre las interpretaciones modernas del género histórico.

La alegoría de los autos sacramentales áureos que mezclaba la política y la religión en la promoción de una cosmovisión católica se aplicó a nuevos propósitos teleológicos a principios del siglo XX. La creencia modernista en las grandes narrativas encontró en el auto un instrumento apropiado para difundir nuevas convicciones políticas, ya sea a favor de o diametralmente opuestas a las que se promovieron en su iteración original. Uniendo fuerzas con la estética vanguardista, los escritores de la izquierda recurrieron al auto con su apelación al público popular para revivir lo que vieron como una industria teatral moribunda y al mismo tiempo movilizar a las masas hacia un estado republicano. Los autos conservadores de este mismo período aplican convicciones políticas del siglo XVII a las aspiraciones fascistas, aunque el regreso a las coordenadas estéticas originales resulta más problemático, ya que entra en conflicto con la reciente innovación artística. La gran cantidad de autos escritos y producidos en el período que abarca desde finales de los años veinte, a lo largo de la Segunda República y la Guerra Civil y hasta el primer período del franquismo demuestra el atractivo de estas obras de teatro para dramaturgos para quienes el auto otorgó un aire de legitimidad a los nuevos proyectos estéticos y políticos nacionales.

El auto posfranquista de finales del siglo XX subraya la gran disparidad temporal entre las obras originales y estas reescrituras. Como estudios de la historia reciente de España bajo Franco y sus consecuencias en la transición a una sociedad democrática, estas obras posmodernas parodian las coordenadas originales del auto al mismo tiempo que reafirman la autoridad del género. En sus interpretaciones paródicas, los autos contemporáneos ponen de manifiesto el proceso de representar la nación al instar a los espectadores a someter las agendas nacionales a un escrutinio y a participar activamente en futuros proyectos de definir la identidad española. Enfrentándose tanto con el auto calderoniano como con sus modernas interpretaciones

de principios del siglo XX, estos escritores comentan la efectividad fallida de los autos autoritarios. En la España posfranquista, la redención católica del Siglo de Oro y las metanarrativas modernistas, como el marxismo, el republicanismo o el fascismo fallan. Los autos posmodernos someten de manera efectiva a todo el género, así como a la industria y la nación que lo promueven, al análisis.

A medida que los dramaturgos contemporáneos reescriben las coordenadas históricas, estéticas y nacionales para el auto del siglo XVII, proponen una purga de la ideología propagandística original del género al mismo tiempo que comentan sobre sus propios entornos culturales. Sus obras conservan la tradición española, a la vez que sugieren un cambio en las representaciones contemporáneas del pasado de la nación. Al mismo tiempo, critican las prácticas actuales en la industria cultural española, utilizando el auto tradicionalmente patrocinado por el estado para comentar críticamente sobre el papel del estado en la promoción y definición del teatro español.

## Bibliografía

### Fuentes

- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO: *Obras completas*, vol. 1-3, Madrid: Aguilar 1991.  
 — *El sacro Parnaso. Autos sacramentales alegóricos y historiales del Phenix de los poetas, el español Don Pedro Calderón de la Barca*, vol. 6, Madrid: Supremo Consejo de la Inquisición 1760, 1-36.  
*Fiesta barroca*, dirigido por Miguel Narros, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid: Telson 1992. Vídeo.

### Literatura crítica

- AUERBACH, ERICH: *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1985.  
 BAHTI, TIMOTHY: “Ambiguity and Indeterminacy: The Juncture”, *Comparative Literature* 38.3 (Summer 1986), 209-223.  
 BATAILLON, MARCEL: “Ensayo de explicación del ‘auto sacramental’”, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid: Gredos 1964, 183-205.  
 BENJAMIN, WALTER: *The Origin of German Tragic Drama*, NY: Verso 1998.  
 BOURDIEU, PIERRE: *The Field of Cultural Production*, NY: Columbia UP 1993.  
 BROWN, JONATHAN/ JOHN H. ELLIOT: *A Palace for a King: The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, New Haven: Yale UP 2003.  
 CUMMINGS, MILTON C./ RICHARD S. KATZ: “Government and the Arts: An Overview”, *The Patron State: Government and the Arts in Europe, North America, and Japan*, New York: Oxford UP 1987, 3-16.

- DIEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA: “La fiesta sacramental calderoniana en 1992”, *Hacia Calderón: Décimo Coloquio Anglogermano*, Stuttgart: Franz Steiner 1994, 55-65.
- DUARTE, J. ENRIQUE: “Introducción”, PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: *El divino Orfeo*, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 1999, 9-171.
- DUQUE, PEDRO JUAN: *Spanish and English Religious Drama*, Kassel: Reichenberger 1993.
- FERNÁNDEZ TORRES, ALBERTO: “¿Ausencia de política o política de ausencia?”, *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 33 (nov. 1992), 77-79.
- GALÁN, EDUARDO: “Lujo y despilfarro en la Fiesta Barroca: Carta al lector”, *ABC*, 4 julio 1992.
- GRAFF, GERALD: “Determinacy/ Indeterminacy”, FRANK LENTRICCHIA/ THOMAS MCLAUGHLIN (eds.): *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: University Chicago Press 1990, 163-176.
- GREER, MARGARET RICH: “Bodies of Power in Calderón: *El nuevo palacio del Retiro* and *El mayor encanto, amor*”, PETER W. EVANS (ed.): *Conflicts of Discourse: Spanish Literature in the Golden Age*, Manchester: Manchester UP 1990, 145-165.
- “Constituting Community: A New Historical Perspective on the Autos of Calderón”, JOSÉ A. MADRIGAL (ed.): *New Historicism and the Comedia: Poetics, Politics and Praxis*, Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish-American Studies 1997, 41-67.
- JOHNSON, RANDAL: “Pierre Bourdieu on Art, Literature and Culture”, PIERRE BOURDIEU: *The Field of Cultural Production*, NY: Columbia UP 1993, 1-25.
- KASTEN, CAREY: *The Cultural Politics of Twentieth-Century Spanish Theater: Representing the Auto Sacramental*, Lewisburg: Bucknell UP 2012.
- “Tradición propagandística: El auto sacramental franquista”, HANNO EHRLICHER/ STEFAN SCHRECKENBERG (eds): *El siglo de oro en la España contemporánea*, Madrid: Iberoamericana 2011, 255-269.
- KURTZ, BARBARA: *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, D.C.: Catholic University of America Press 1991.
- LEY 30/ 1990: de 27 de diciembre, de beneficios fiscales relativos a Madrid Capital Europea de la Cultura 1992. *Boletín Oficial del Estado* 311 (28 diciembre 1990), 38642-38643.
- LÓPEZ SANCHO, LORENZO: “Calderón puesto al gusto del día en la Fiesta Barroca de la Plaza Mayor”, *ABC*, 7 julio 1992.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO: *La cultura del Barroco*, Barcelona: Ariel, 1975.
- MCCOLE, JOHN: *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Ithaca: Cornell UP 1993.
- MONTERO, MANUEL: “Las calles de Madrid serán un gran escenario”, *El Periódico*, 29 junio 1992.
- MINISTERIO DE CULTURA: *El patrocinio de la cultura en España*, Madrid: Ministerio de Cultura 1992.
- MUÑOZ MOLINA, ANTONIO: “Una fiesta barroca”, *El País*, 10 julio 1992.
- NARROS, MIGUEL: “Miguel Narros: «El espectáculo lo paga enteramente el ‘sponsor’ que es Telefónica»”, *ABC*, 24 junio 1992.
- OWENS, CRAIG: “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism”, *October* 12 (Spring 1980), 67-86.
- PARKER, ALEXANDER: *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the Autos Sacramentales*, Oxford: Dolphin 1943.
- PATERSON, ALAN K.G: “Desde Madrid al cielo y desde el cielo a Madrid: El marco seglar del auto sacramental revisitado”, MANFRED TIETZ (ed.): *Texto e imagen en Calderón:*

- Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Stuttgart: Franz Steiner 1998, 194-201.
- “Introducción”, PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: *El nuevo palacio del Retiro*, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 1998, 11-87.
- REGALADO, ANTONIO: *Calderón: Los orígenes de la modernidad en la España del siglo de oro*, vol. 1-2, Barcelona: Destino 1995.
- RULL, ENRIQUE: *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona: Universidad de Navarra/ Kassel: Reichenberger 2004.
- SÁNCHEZ, JOSÉ ANTONIO: “Paseo por una celebración y otras buenas obras”, *Cuenta y Razón del Pensamiento Actual* 56-57 (1991), 43-66.
- SHUMWAY, NICOLAS: “Calderón and the Protestant Reformation: A View from the Autos Sacramentales”, *Hispanic Review* 49 (1981), 329-348.
- SZANTO, GEORGE H.: *Theater and Propaganda*, Austin: University of Texas Press 1978.
- VALBUENA PRAT, ANGEL: “Los autos de Calderón (clasificación y análisis)”, *Revue Hispanique* 61 (1924), 1-302.
- VALENZUELA, REGINA: “386 millones para el plato fuerte de Madrid 92”, *El Mundo*, 18 junio 1992.
- VIZCAÍNO, JUAN ANTONIO: “Madrid, carnaval perpetuo”, *El País*, 4 julio 1992.
- WARDROPPER, BRUCE: *Introducción al teatro religioso del siglo de oro: La evolución del auto sacramental: 1500-1648*, Madrid: Revista de Occidente 1953.
- WHITE, HAYDEN: *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore: Johns Hopkins UP 1999.
- WOLIN, RICHARD: *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*, Berkeley: University of California Press 1994.