

## Carta de dos jóvenes dramaturgistas: aventuras y andanzas de los autos sacramentales en la escena actual

Letter by Two Young Dramaturgs: Adventures of *Autos Sacramentales* in the scene nowadays

ALEJANDRO COELLO HERNÁNDEZ Y PABLO SÁNCHEZ HERNÁNDEZ  
(INSTITUTO DE HISTORIA, CSIC/UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)

Desocupado lector:

Ahora que son tantas las horas que podemos dedicar a la reflexión, le escribimos con la voluntad de plantearnos cuál es nuestra visión del dramaturgismo y de sus posibilidades en la escena española. No resulta fácil abordar un tema tan complejo como este, por lo que esperamos que esta carta provoque otras en donde podamos tejer una diversidad de puntos de vista. Abrimos este largo debate con el fin de visibilizar un trabajo que muchas veces se obvia.

Por dramaturgista, esa figura tan común en el teatro alemán, se entienden muy diversas funciones. Entre ellas, la más reconocida en España es la de encargarse de elaborar una versión de un texto. Sin embargo, aquí queremos hablarle de ese agente multidisciplinar que también participa y ayuda en la documentación de un espectáculo, que asesora a la dirección o a una compañía e, incluso, puede llegar a realizar otras funciones en relación con un teatro o con la elaboración de una programación. Se nos ocurre, como ejemplos actuales, dos casos de interés, que quizás conozca, como los de José Gabriel López Antuñano y Álvaro Tato, este último con una visión lúdica del repertorio áureo, como ha demostrado en sus trabajos para Ron Lalá.

Sin duda, la figura del dramaturgista nos parece una clave importante para descubrir qué hay de contemporáneo en los clásicos, cómo revitalizarlos y



ponerlos de nuevo en circulación para los públicos actuales que pueden no estar familiarizados con el tesoro teatral de los siglos XVI y XVII. Esta problemática, como usted puede considerar, no es baladí si tenemos en cuenta que ya la convención teatral es por momentos muy distinta y, a la vez, tan semejante en el neobarroquismo que vivimos hoy. Podemos sumar los problemas que pueden ocasionar el verso, la distancia lingüística, algunos valores centrales del código sociopolítico de este teatro, y la lejanía conceptual y filosófica. De hecho, al llegar hasta aquí, nos hemos planteado lo harto complicado que sería montar un auto sacramental que ha perdido, quizás, gran parte de su sentido histórico para adquirir nuevas significaciones. ¿Quién, sino un dramaturgista, va a preocuparse de buscar nuevas vías de revivir ese legado que aún está por seguir descubriéndose sobre las tablas?

No vamos a enseñarle nada sobre el auto, claro está, pero han sido tantas las circunstancias a las que ha ido sobreviviendo que es difícil no abrumarse ante su singularidad. Y eso que no estamos teniendo en cuenta cuántas blasfemias sobre él soltaron los ilustrados que, encabezados por José de Clavijo y Fajardo y su *El pensador*, llegaron incluso a conseguir que el Estado los prohibiera en 1765. Aun así, la influencia de los autos sacramentales pervivió mucho más tiempo.

Le diré, buen lector, que este subgénero, además, ha experimentado una evolución notoria en España tras este nefasto suceso. Resulta ingente la nómina de autores que han decidido captar y reproducir la esencia formal, estructural o espectacular del auto sacramental desde que Calderón perfeccionara la fórmula dramática de este subgénero de gran tradición teatral. En el siglo XVII la representación de este tipo de obras se relegaba a las fiestas del *Corpus Christi* y, por tanto, junto a la importante unión a lo religioso, existía una forma de recepción del espectador áureo que generaba una comunicación colectiva y popular, compartida en sociedad. Este matiz se intentó recuperar en el teatro posterior, de una manera desacralizada, en algunas propuestas del siglo XX. Muestra de ello es el montaje de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, que llevó a cabo La Barraca, dirigida por Eduardo Ugarte y Federico García Lorca, o la influencia que reciben autores *underground* como Romero Esteo, Nieva, Arrabal o García Calvo. ¿Los ha leído usted? Al igual que para estos



dramaturgos el auto resultó un vehículo de experimentación vanguardista, también fue utilizado como medio de adoctrinamiento al potenciarse el mensaje religioso a un mismo tiempo que la espectacularidad. Así ocurrió con la representación de *El hospital de los locos*, de José de Valdivielso, en algunas ciudades conquistadas por el Bando Nacional con una clara intención de remarcar el triunfo y boato del nuevo régimen, a lo que se ha de añadir la amplia programación de autos a lo largo de todo el periodo franquista.

En la escena actual, representar un auto sacramental significa lidiar con toda esta tradición del siglo pasado reinterpretada por una mirada contemporánea. Por ello, el auto sacramental, *a priori*, puede causar un rechazo no solo en los públicos actuales, sino también en el mundo de la dramaturgia y de la dirección escénica preocupado por indagar en nuevos lenguajes escénicos y generar propuestas innovadoras de acuerdo con las coordenadas actuales de nuestro mapa teatral y de los valores sociales. Sin embargo, el auto sacramental, por definición, ofrece unas posibilidades escénicas similares a las que preocupan a la creación contemporánea. Sirva de ejemplo que, ya en su carta de naturaleza, el subgénero lleva implícitos la convivencia de disciplinas diversas como el teatro, la música o la danza; el juego (en un sentido casi literal) con la combinación de elementos trágicos y cómicos; y la invitación a trabajar el texto espectacular y la teatralidad que, a su vez, favorecen el debate entre la realidad y la ficción como trasunto de un mundo en el que no somos verdaderamente dueños de nuestra propia vida. Además, muchos de estos aspectos se encuentran íntimamente unidos a nuestra escena contemporánea como ha podido disfrutar en las últimas temporadas en montajes como *Catástrofe*, de Antonio Rojano; *El viaje. Las crónicas de Peter Sanchidrián vol. II*, de José Padilla; *Los cuerpos perdidos*, de José Luis Mora con dirección de Carlota Ferrer; *La espuma de los días*, de María Velasco; *Guerrilla*, del Conde de Torrefiel; o *The Scarlet Letter*, de Angélica Liddell. Probablemente ninguna de estas propuestas bebe conscientemente del auto sacramental, pero todas ellas se acercan a lo que hoy podría emparentarse con este género eucarístico lleno de humor, ritualidad y fiesta teatral.

A pesar de estas influencias y convergencias, hay una serie de valientes que se declaran herederos de él y que se atreven a representarlos. ¡Qué osadía!



Un ejemplo muy significativo lo encontramos en el montaje de *El gran mercado del mundo*, de Calderón de la Barca, estrenado el 15 de mayo de 2019 en la Sala Gran del Teatre Nacional de Catalunya, con dramaturgismo de Albert Arribas y dirección de Xavier Albertí. La propuesta de Arribas y Albertí se fundamenta en dos ejes: por un lado, la reformulación del auto en clave revisteril y, por otro, la indagación en nuevos códigos relacionados con la cultura pop. De esta manera, el auto calderoniano explora nuevas posibilidades sin perder su propia esencia. Continúa siendo popular y cercano a los referentes del público actual y, a su vez, potencia el hibridismo de este subgénero escénico.

En este montaje, la labor del dramaturgista parece repartirse entre la de Arribas y el director de escena que, según los programas, fue quien asumió la versión. El propósito de la obra queda claramente expresado en la concepción del mercado como una noria de feria, trasunto del seductor capitalismo del exceso. Por consiguiente, la fiesta neoliberal del auto *El gran mercado del mundo* deviene en una suerte de revista de aires zarzuelescos que “nos recuerda a su vez las picarescas denuncias que lanzaban las revistas musicales del Paralelo barcelonés o de la Gran Vía madrileña, con personificaciones voluptuosamente simbólicas de la realidad política”<sup>1</sup>. Las alegorías, por tanto, en su amplio espectro de significación pueden ser individualizadas según los intereses dramaturgicos. Esta particularidad que caracteriza el auto se torna en una probidad de carácter atemporal y universal abierta a futuras resignificaciones. El montaje se vuelve, así, un gran acierto al favorecer una colaboración entre dramaturgista y director que traslada el esqueleto del auto sacramental a una puesta en escena dentro de las coordenadas de los imaginarios actuales.

Casi un lustro antes, el reconocido director Carlos Saura se atrevería con el auto sacramental al realizar una versión arriesgada y moderna de *El gran teatro del mundo* estrenada el 4 de abril de 2013 en la Sala Fernando Arrabal A, actual Nave 11, de las Naves del Matadero. Consciente de la importancia de la concepción del *theatrum mundi* áureo, la tradujo a la liquidez del mundo actual

---

<sup>1</sup> Estas son palabras del director, Xavier Albertí, que se incluyen en el n. 18 de la colección Programas Didácticos realizados por la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 2019. Se cita la página 14. cf. <<http://teatroclasico.mcu.es/wp-content/uploads/2019/09/PD-18.pdf>> [consulta: 09-03-2020].



en donde todo parece un artificio. De esta manera, el público asiste al que pueden suponer que sería uno de los ensayos de este auto que realizaría Calderón si resucitara en el siglo XXI. De hecho, resulta llamativo el anacronismo continuo, ya que la vestimenta de un Calderón clásico cohabita con la absoluta modernidad de todo el elenco a excepción de los rasgos alegórico y grotescos de los personajes de El Mundo y El Autor. El lenguaje y las referencias son contemporáneas para el público, con lo que se falsea la distancia histórica en este marco metafictivo que añade Saura a la pieza calderoniana, ya que, como comenta él mismo, “los ensayos tienen más fuerza, en ellos se pone más pasión, hay más dudas también de cómo hago esto, de cómo no lo hago. El trabajo es más difícil, porque quieres hacerlo muy bien pero todavía no tienes el papel cogido del todo”<sup>2</sup>. Así, el ensayo de la comedia que representan los personajes de Calderón, titulada *Obrar bien, que Dios es Dios*, se abisma dentro de lo que Borges denominó las “magias parciales”. Con lo que vemos el ensayo del ensayo de la obra que, dentro del código sacramental, representa la vida humana. Se borra, pues, el sentido sacramental en pro de la permanencia de aquellos temas que siguen reverberando hoy en día, como la idea de que nuestra libertad está condicionada por aspectos sociales, económicos y culturales.

Saura introduce al personaje de Calderón con acierto, ya que el dramaturgo se vuelve el elemento cohesionador entre el elenco y público actuales y su obra. Tal es su función que adquiere, por momentos, el papel de escritor, de personaje del Autor, de autor de comedias (esto es, el empresario en el Siglo de Oro), de director de escena y, curiosamente, de lo que entenderíamos hoy como dramaturgista. Esto último se observa en varias escenas en la que el elenco ficcional se queja de no entender el texto, así como reclama una revisión de los valores doctrinales y excluyentes del texto calderoniano con respecto a la actualidad. ¡He aquí la anacronía llevada a sus límites expresivos! Sin duda, este recurso funciona teatralmente porque facilita la comprensión de la acción dramática ideada por Calderón al público mayoritario

---

<sup>2</sup> Estas palabras del director se incluyen en el nº 12 de la revista pedagógica del Teatro Español llamada *La Diabla*. Se cita la página 11. cf. <[https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/import/descargas/diabla12\\_a.pdf](https://www.teatroespanol.es/sites/default/files/import/descargas/diabla12_a.pdf)> [consulta: 26-06-2020].



no familiarizado con este subgénero.

Es más, Saura recurre a la actualización del espacio sonoro, característica común en los montajes actuales de los autos. Aunque no presenta una línea estética como la de Arribas-Albertí, las canciones seleccionadas cobran un sentido diegético. Destacan “Todo cambia”, de Mercedes Sosa, *leitmotiv* que sirve de contrapunto con el texto original, o “Dragostea din tei”, de O-Zone, referente de la música festiva que sirve como símbolo del desorden del elenco ficcional. Todo ello se enmarca en una escena vacía que se llena con los pequeños accesorios que, como en el Siglo de Oro, permiten al público identificar a cada actor con la alegoría que representa. Estos accesorios, de nuevo, se caracterizan por el anacronismo: algunos identificables con el imaginario áureo y otros con el actual. Sin duda, Saura realiza una dramaturgia que respeta la ambientación y el espíritu de la obra calderoniana y realza el sentido de un metateatro que nos atrapa, incluso, en las sombras que se proyectan en el panorama que sirve de telón de fondo.

Desde una óptica distinta, se presentan propuestas fuera de la centralidad de los circuitos comerciales en que se intenta recuperar el teatro religioso de una manera más apegada a los preceptos de la época de creación. En cada uno de los casos expuestos a continuación, el afán investigador y científico es clave para la reconstrucción de textos que han abandonado las carteleras con el paso del tiempo y que aparentemente no tienen cabida en los teatros del siglo XXI. De esta manera, la labor dramaturgística ya no consistiría en encontrar la pervivencia actual de las significaciones del texto dramático mediante imaginarios contemporáneos, sino que el público se aproxime a la idiosincrasia con la que fueron representados.

Ejemplo de ello, lo encontramos en la escenificación de la loa y el auto sacramentales de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, estrenada por el Instituto del Teatro de Madrid los días 4 y 5 de julio de 2019, respectivamente, dentro del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, proyecto coordinado por Julio Vélez Sainz y con dirección escénica de Jara Martínez Valderas. La figura del dramaturgista recayó en nosotros cuando estábamos haciendo las prácticas. La representación de este montaje en la Plaza Mayor de la ciudad potenció el espíritu popular y festivo de esta recreación arqueológica



del auto sacramental.

Más allá de la producción de Calderón, llama la atención la puesta en escena de la loa mariana *El pregón*, de Juan Bautista Poggio Monteverde, realizada el 27 de julio de 2017 y auspiciada dentro del I Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen en Santa Cruz de La Palma. Esta representación se enmarcó en un desfile con danzas de caballos, diablos, pantomímicas, milicias y otras manifestaciones dancístico-teatrales asociadas a lo largo de los siglos a la festividad de la Bajada de Virgen de las Nieves. Si bien es cierto que el dramaturgo palmés denominó a sus piezas como loas dada la brevedad, se consideran parte del corpus de autos dedicado a esta imagen, que, como madre de Cristo, se erige como recipiente del Pan Divino y, por ende, celebración escénica del Sacramento.

Dentro de este tipo de propuestas, destaca la labor de la Agrupación de Teatro de Filología de la Universidad de La Laguna, un grupo de teatro universitario con más de treinta años de historia en donde profesorado y alumnado cumplen el objetivo de montar piezas que pisan con muy poca frecuencia los escenarios. Aunque no se trata de un auto en sí, lo que se suma a su particular naturaleza colonial, las comedias de recibimiento beben del teatro religioso y ofrecen un entramado alegórico que conecta con el espíritu de este subgénero del que venimos hablando. Sin duda, supone un antes y un después para la historiografía teatral la recuperación del primer texto literario escrito en las Islas Canarias que se conserva, que ha sido reestrenado casi cuatrocientos cincuenta años después. De esta manera, el *Recibimiento a don Cristóbal Vela, obispo de Canarias, en el año 1576*, de Cairasco de Figueroa, se convierte en un ejemplo de investigación y recuperación en donde la crítica textual y la filología se convierten en verdaderos instrumentos de trabajo para un dramaturgismo de corte historicista. La función tuvo lugar el día 18 de abril de 2018 como bienvenida al XXVIII Seminario de Estudios Medievales organizado por el Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas de la Universidad de La Laguna<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Para más información sobre cuestiones referentes a la representación y acceder al propio texto, cf. edición realizada por José A. Ramos Arteaga, Adán Rocío Palmero y Fermín Domínguez Santana: <<http://jarteaga.webs.ull.es/Cuaderno1-Cairasco.pdf>> [consulta: 30-06-2020]



El auto sacramental y otras formas del teatro religioso, por tanto, se vuelven un acervo clásico muy rico para bucear desde miradas actuales. Díganos, ¿qué piensa usted? En este proceso, que le hemos expuesto someramente con estos montajes, la figura del dramaturgista puede resultar tanto necesaria para desentrañar el texto y poder crear y recrearse en torno a él. Más allá de la posibilidad de que el dramaturgista asuma escribir una versión, los consejos y relecturas históricas que puede ofrecer se presentan como un conjunto de herramientas del que la dirección escénica puede beber para experimentar. Quizás, por esta y muchas otras razones, desde la escena deberíamos visitar el auto sacramental para encontrarnos nuevas joyas que ya estaban allí antes.

Después de reflexionar dilatadamente sobre un oficio que comienza a reconocerse en España, nos damos cuenta de la significación del dramaturgista para la puesta en escena de los clásicos españoles. Resulta llamativa la ayuda que puede ofrecer en estos montajes: desde documentación hasta la participación en la construcción de los personajes y sus intenciones. Con lo cual, deberíamos incluirla como figura central que se ha de dignificar en la realidad teatral española, pues, a pesar de que no tiene por qué haberse formado en la teoría ni en la praxis escénica, puede contribuir a la creación de sinergias de las que se nutrirían, finalmente, todos los participantes en el proceso creativo. El dramaturgista se erige como un nuevo agente que complementa a la dirección, pero incluso puede favorecer en un trato directo al elenco o a la escenografía. De esta manera, se enriquecería la puesta en escena de clásicos al abandonarse los lugares comunes, al profundizarse en la obra desde otras ópticas y al alejarse del vacío y la ambigüedad que a veces puede amenazar la representación actual del repertorio áureo. Y no se lo decimos porque podamos alguna vez, Dios mediante, comer de ello.

En fin, tantas son las palabras que hemos compartido entre nosotros que, para pasarlas al papel, hemos discutido tanto para ponernos de acuerdo. Quizás no hayan sido acertadas ni certeras, pero son las que son. Eso sí, esperamos su respuesta con prontitud con la esperanza de resolver cuál va a ser la función del dramaturgista con respecto al teatro español de los Siglos de Oro en esta temporada y otras muchas que hemos de disfrutar.





Atentamente,  
dos jóvenes dramaturgistas en formación y reflexión