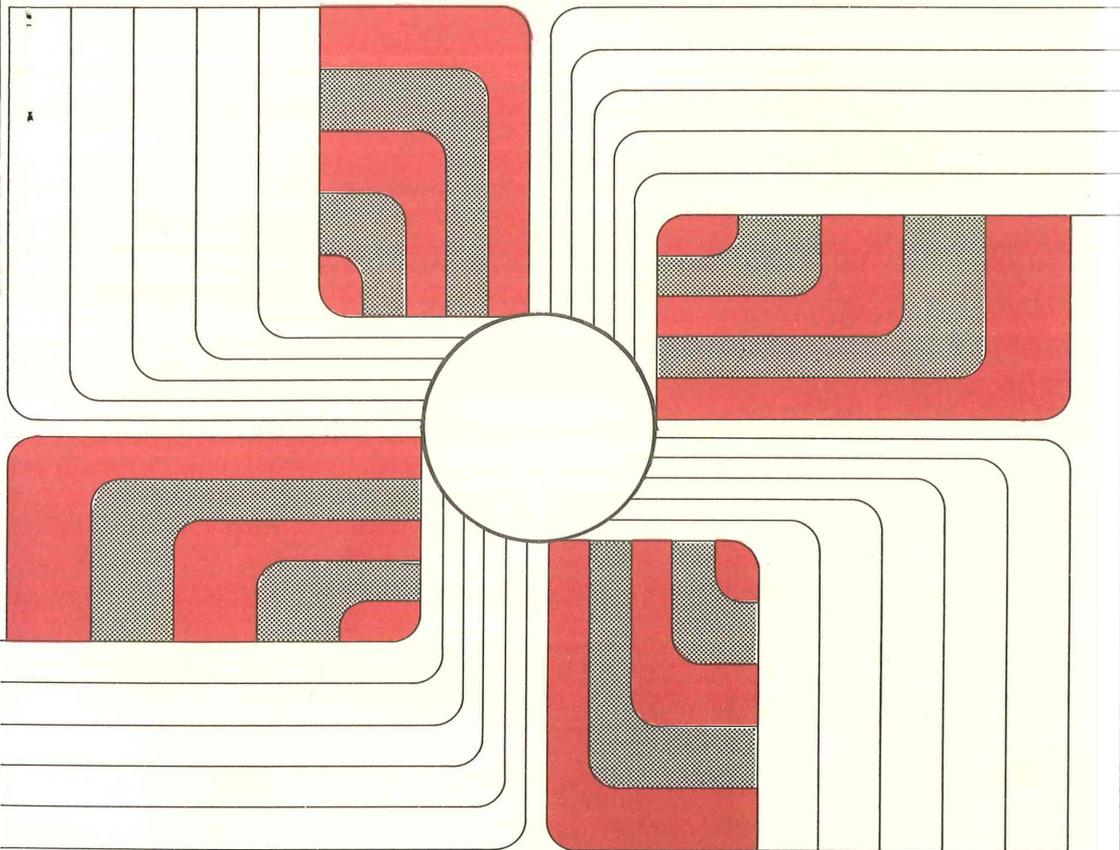


revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Volumen XIX, No. 1 Otoño 1994



La REVISTA CANADIENSE DE ESTUDIOS HISPÁNICOS es la publicación oficial de la Asociación Canadiense de Hispanistas y recibe el generoso apoyo del Social Sciences and Humanities Research Council of Canada / Conseil de recherches en sciences humaines du Canada y de Carleton University.

La revista se publica tres veces al año y acepta trabajos de investigación sobre lengua, literatura, filosofía e historia cultural del mundo hispánico, redactados en cualquiera de las lenguas hispánicas, en francés o en inglés. Para las normas editoriales, véase la otra contraportada.

Todo artículo o nota debe enviarse a:

Nigel Dennis, Director,
Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,
Department of Modern Languages and Literatures,
University of Ottawa,
Ottawa, Canada, K1N 6N5.

Director-Fundador: Mario J. Valdés (1976–1992)

Consejo Asesor

Enrique Anderson-Imbert (Harvard)	Félix Martínez-Bonati (Columbia)
Charles Aubrun (Nice)	Octavio Paz (México)
Joan Ferraté (Barcelona)	Allen W. Phillips (California)
Rafael Lapesa (Real Academia Española)	F.W. Pierce (Sheffield)
J.M. Lope-Blanch (México)	Gustav Siebenmann (St. Gallen)
Oreste Macrí (Firenze)	José María Valverde (Barcelona)
Julián Marías (Real Academia Española)	†Erich von Richthofen (Toronto)

Consejo de Redacción

Peter Bly (Queen's)	Teresa Kirschner (Simon Fraser)
Rodolfo Borello (Ottawa)	Lelia Madrid (Western)
James Burke (Toronto)	Ignacio Soldevila-Durante (Laval)
Louise Fothergill-Payne (Calgary)	John Walker (Queen's)
Alfredo Hermenegildo (Montréal)	Richard Young (Alberta)

Redacción

Nigel Dennis (Ottawa), <i>Director</i>	Victor Ouimette (McGill), <i>Coordinador de Reseñas</i>
José M. Ruano de la Haza (Ottawa), <i>Director Adjunto</i>	C.A. Marsden (Carleton), <i>Administración y Redacción técnica</i>

El Director agradece la valiosa ayuda de la University of Ottawa / Université d'Ottawa en la preparación de este volumen.

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos

Vol. XIX, No. 1 Otoño 1994

ARTÍCULOS

KEN BENSON

Transformación del horizonte de expectativas en la narrativa posmoderna española: de *Señas de identidad* a *El jinete polaco* 1

PETER COCOZZELLA

The *Inventio Crucis* and the Structure of a Catalan "Passion" of the Fourteenth Century 21

VICTOR DIXON e ISABEL TORRES

La madrastra enamorada: ¿Una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega? 39

VÍCTOR GARCÍA RUIZ

Los autos sacramentales en el XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones 61

JOSEFINA GONZÁLEZ

Dibujo, espacio y ecofeminismo en la C. de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité 83

KRISTINE IBSEN

Imagining History: Transtext, Metatext and the Role of the Reader in Fuentes's *Cambio de piel* 97

CANDELAS NEWTON

Mitopoesis, revisión y delirio en *Creciente fértil*, de Clara Janés 109

RAÚL RODRÍGUEZ-HERNÁNDEZ

Posmodernismo de resistencia y alteridad en *La nave de los locos*, de Cristina Peri Rossi 121

LADY ROJAS-TREMPE

Formas del goce femenino en *Más allá de la mirada*, de Aline Pettersson 137

SANDRA J. SCHUMM

Progressive Schizophrenia in Ana María Moix's *Julia* 149

NOTA

MALCOLM K. READ

Giving Materialism the Slip: Other(-)wise Postcolonial Essays on Latin American Literature 173

RESEÑAS

MARTA BERMÚDEZ-GALLEGOS. *Poesía, sociedad y cultura: Diálogos y retratos del Perú colonial*. Prólogo de Maureen Ahern (RUTH HILL) 183

WILLIAM H. CLAMURRO. *Language and Ideology in the Prose of Quevedo* (ROGER MOORE) 184

ANTONIO GÓMEZ MORIANA. *Discourse Analysis as Sociocriticism. The Spanish Golden Age* (ROGER MOORE) 187

JAMES H. HODDIE. *Unidad y universalidad en la ficción modernista de Gabriel Miró* (MARIAN G.R. COOPE) 189

CARMENZA KLINE. *Los orígenes del relato (Los lazos entre ficción y realidad en la obra de Gabriel García Márquez)*

EDWARD WATERS HOOD. *La ficción de Gabriel García Márquez (Repetición e intertextualidad)* (KURT LEVY) 191

La Razón de Lupus de Moros: Un poema hermético. Estudio y edición de André Michalski (ERIC WOODFIN NAYLOR) 192

ILSE A. LURASCHI y KAY SIBBALD. *María Elena Walsh o "el desafío de la limitación"* (MIREYA CAMURATI) 194

RAMÓN F. LLORÉNS GARCÍA. *Los libros de viajes de Miguel de Unamuno* (RICHARD A. CARDWELL) 196

JAMES MANDRELL. *Don Juan and the Point of Honor* (ROBERT TER HORST) 199

CORY A. REED. *The Novelist as Playwright: Cervantes and the "Entremés Nuevo"* (OTTMAR HEGYI) 200

GEOFFREY RIBBANS. *History and Fiction in Galdós's Narratives* (THOMAS R. FRANZ) 203

MARÍA CONCEPCIÓN RUIZ ABELLÁN. *Cultura y ocio en una ciudad de retaguardia durante la guerra civil (Murcia, 1936-1939)* (JUAN CANO BALLESTA) 205

TIRSO DE MOLINA. *Don Gil of the Green Breeches (Don Gil de las calzas verdes - 1615)*. Translated with an Introduction and Commentary by Gordon Minter (A. ANTONY HEATHCOTE) 207

RICHARD A. YOUNG. *"Octaedro" en cuatro tiempos: Texto y tiempo en un libro de Cortázar* (JOSÉ R. VARELA) 208

GORDANA YOVANOVICH. *Julio Cortázar's Character Mosaic. Reading the Longer Fiction* (MARINA MARTIN) 212

RESEÑAS BREVES

Three Mythological Plays of Calderón. Translation by Pedro León and John Warden 215

ROSE CORRAL. *El obsesivo circular de la ficción: Asedios a "Los siete locos" y "Los lanzallamas" de Roberto Arlt* 215

GEORGE MARISCAL. *Contradictory Subjects. Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture* 216

ANTONIO MARTÍNEZ GONZÁLEZ. *Léxico marinero granadino* 217

PALOMA PEDRERO. *Noches de amor efímero* 218

JOSEPH PÉREZ. *Historia de una tragedia. La expulsión de los judíos de España* 219

JACINTO OCTAVIO PICÓN. *La hijastra del amor* 220

El inmovilismo existencial en la narrativa de Julio Ricci. Edición de Isolde J. Jordan 221

MARY RICE. *Distancia e inmersión en el teatro de Buero Vallejo* 222

Sarmiento and his Argentina. Edition by Joseph T. Criscenti 223

RICHARD J. WALTER. *Politics and Urban Growth in Buenos Aires 1910-1942* 224

ROGER WRIGHT. *Spanish Ballads* 225

Los autos sacramentales en el XVIII: Un panorama documental y otras cuestiones

La actual visión de los autos sacramentales en el siglo XVIII y su prohibición es deudora de unos intermediarios concretos. Este artículo intenta complementar esa visión a través de un acercamiento documental a la realidad efectiva de los autos en el XVIII (evolución del género y puestas en escena) y de una interpretación más contextualizada de las causas de la prohibición que relacione la nueva cultura social ilustrada con determinados factores de la organización teatral.

Una idea pacíficamente recibida en nuestra historia teatral y literaria es que la prohibición de los autos sacramentales en 1765 no hizo más que rematar la decadencia interna del género. Menéndez Pelayo habló el primero en 1886 de “la muerte inminente [en 1765] de los autos, que de hecho muertos estaban mucho tiempo antes puesto que nadie era capaz de escribirlos” (277). Poco importaba que el bagaje de teoría estética de los impugnadores fuera francamente débil frente a los argumentos de los apologistas de los autos, en conjunto más sólidos, aunque – la verdad sea dicha – expresados en una retórica completamente insufrible.

No mucho después, Cotarelo (47) añade sobre lo mismo: desaparecieron “porque literariamente eran un género muerto y porque su representación no encajaba ya en las costumbres de entonces,” no por las invectivas de los ilustrados ni porque fueran monstruosos desde el punto de vista estético. Jaime Mariscal de Gante (329) se aventura a concretar más, sin base alguna: “fuese alejando el pueblo de las representaciones sacramentales, cayendo estas en desuso.”

Cualquier panorama general sobre la literatura del XVIII da por hecho que la representación de los autos en esos años había degenerado respecto a un supuesto primitivo espíritu de devoción popular: “había perdido [el auto] su espíritu religioso para convertirse – procesión, autos, desfiles – en una mascarada, ruidosa y carnavalesca” (Alborg 592); o “Privado del sentido

paralitúrgico y procesional de su época de esplendor, encerrado en el teatro como en lugar extraño ... La puesta en escena con impropiedades, por actores y actrices de dudosas costumbres, producía más risa que devoción." (Palacios 162). También Mario Hernández, en el mejor análisis sobre la prohibición de 1765, escribe: "los autos adoptan, *en sus representaciones* dieciochescas, procedimientos de captación popular ajenos en principio a su carácter de teatro eucarístico. El uso de bailes y tonadillas en los intermedios, más la continua variación en el vestuario de actrices y actores, suponen, entre otras, algunas de las concesiones al gusto que el público impone. Lo maravilloso y la magia *contaminan* por idénticas razones *la representación de los autos*" (199; mi énfasis); y más abajo (211), resumiendo a Clavijo: "Los autos ... han llegado a convertirse en un halago de los sentidos, pero no en un incentivo de la piedad. (Los espectadores, asegura [Clavijo], sólo asisten a los entremeses y sainetes, saliendo del teatro al comenzar el auto)." Cabe preguntarse: si halagan los sentidos, ¿por qué se salen? (ver Cox 44). Esquer Torres, en un trabajo iluminador por los datos que aporta sobre prohibiciones teatrales en el XVIII, insiste, aunque de paso, en que los ataques se dirigían más que contra los autos en sí, contra "la manera de representarse en aquel siglo" (211).

Es decir, parece que existía un contraste entre el modo de representarse los autos en el XVII: devoción, esplendor escénico, decoro moral, presencia en la calle y marco litúrgico acorde con los valores del siglo católico, y las puestas en escena del XVIII, completamente bufonescas, degeneradas y abandonadas en manos de los cómicos. Unos se lamentan más del "decaimiento del fervor popular"; otros prestan menos atención a este aspecto pero, en sustancia, el diagnóstico de la vieja crítica y el de los pocos estudios más recientes difiere poco.

Sin embargo, la cuestión es: ¿cómo sabemos hoy, cómo sabían Menéndez Pelayo, Cotarelo, Gante, que los autos dieciochescos eran un conjunto inadmisibles de chocarrerías? Tanto nosotros como ellos, lo sabemos gracias a una serie de testimonios que tienen el valor de ser coetáneos pero también el lastre de ser completamente hostiles: fundamentalmente, Clavijo y Fajardo, Nicolás y Leandro Fernández de Moratín y las protestas de origen eclesiástico. Por contra, la imagen del pueblo que sin distinción de clases se entusiasma ante el devoto espectáculo procede también de parte interesada, el apologista Romea y Tapia, via Menéndez Pelayo (Andioc 1976, 346). A mi juicio, nuestra visión de los autos en el XVIII está filtrada por unos intermediarios parciales y exclusivos que, citados una y otra vez desde Menéndez Pelayo, han creado una imagen con deformaciones, una especie de pantalla que nos hace difícil reconocer los contornos de aquella realidad teatral y escénica. Hasta ahora se ha empleado un único tipo de fuentes y se les ha atribuido un crédito indiscutido cuando, desde muchos puntos de vista, son bastante discutibles. ¿Quién está dispuesto hoy día a firmar los argumentos ilustrados sobre autos y teatro en general?¹ En esta

cuestión me parece del todo necesario buscar unas vías que sean más directas en su acercamiento al fenómeno histórico-teatral de los autos dieciochescos; esto es, vías que esquiven a los intermediarios apasionados, bien sean ilustrados o “patrióticos.” Sabemos bien *lo que pensaron* los cultos sobre el género sacramental; lo que intento en estas páginas es preguntarme por *lo que vieron* cultos e iletrados, sin que esto suponga un intento de reconstrucción completa de aquellas puestas en escena.

El siguiente texto de las *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)* de José Antonio Armona y Murga (188; subrayados míos) suscita interrogantes en este sentido que vengo comentando:

En 1747, mandó el Señor Fernando VI que los Autos se representasen en la Plaza cerrada del Retiro las tardes del miércoles y jueves, víspera y día del Corpus. Con este motivo los Comisarios Regidores de Madrid representaron al Duque de la Mirándula, Mayordomo Mayor de S.M., que se habían examinado los ejemplares antecedentes y hallar *[sic]* el modo en que se servía este festejo a las Personas Reales y a los Tribunales, y de ellos se reconocía tal variedad en la práctica, que no daban regla segura que seguir. Que hasta el año de 1664 se representaban los Autos separadamente a cada Consejo por el orden de su graduación. Que después se habían hecho en la Plazuela de la Villa, concurriendo juntos todos los Consejos, presididos de un Dosel y Retrato de la Majestad. Que esta providencia había cesado el año de 1694, sin que en los posteriores, hasta el de 1704 (*en que había cesado la citada representación*), se hallase una razón fija que determinase cuál de las dos reglas se tenía que seguir. Que como los carros, en que se hacían, tenían el volumen y peso de los teatros portátiles, no podían entrar por las puertas de la Plaza del Retiro, y por esta razón se había dado distinto modo de construirlos, pero que no admitía aquella breve y pronta mudanza de un sitio a otro, e impedía absolutamente el representar a dos o más Consejos en un mismo día, como antes se hacía. Que *la música de aquellos tiempos no era difícil de llevarse* en ellos ni se usaban más instrumentos que los bajos de arpa, guitarra y violón, siendo la música presente muy trabajosa para cantarla y repetirla tantas veces las cómicas en un mismo día. Que necesitando la orquesta de muchos instrumentos, que entonces eran precisos, lo hacían presente al citado Mayordomo Mayor de S.M., con el dictamen de que se hiciese la representación a los Consejos y a Madrid en la Plazuela de la Villa, concurriendo a los balcones de las casas de Ayuntamiento separadamente, y por su orden, según la práctica antigua, esto es, empezando el de Castilla el día siguiente al que se representase el segundo auto a SS.MM., y que costease cada Consejo el refresco que se hubiere de tener, como así se había resuelto por S.M., a consulta del de Castilla el año de 1671.

Enterado S.M. de esta representación, resolvió que los autos sacramentales los vieses todos los Consejos juntos en dos días, y se representaron en el Salón del Ayuntamiento, no *en la Plazuela de la Villa (como era costumbre)* a causa del mal temporal y continuadas lluvias que había.

Estas representaciones duraron hasta el año de 1765. El Conde de Teva, Arzobispo de Toledo, representó al Rey, entre otras cosas, la indecencia de los lugares en que se representaban y la profanidad de los actores. Entonces se publicó la Real Cédula de 11 de junio del mismo, mandando que cesasen.

en que había cesado la citada representación: Se cree que las funciones en la calle ante los reyes se hicieron por última vez en 1704 por culpa de la Guerra de Sucesión (1700–1714) (Shergold–Varey 1985, 33 y 40; Varey–Davis 1992, 30; aunque me parecen poco claras la base documental y las causas aducidas). Pero ¿qué pasó luego entre 1715 y 1747? ¿Se hicieron los autos sólo en los corrales y no en la calle como parte de las fiestas callejeras del Corpus? La orden del Fernando VI en 1747 ¿fue una restauración de la práctica del XVII?

en la Plazuela de Villa (como era costumbre): Costumbre del XVII, habrá que suponer.

estas representaciones duraron hasta el año de 1765: ¿Está implícito que entre 1747 y 1765 se volvieron a hacer los autos *en la Plaza del Ayuntamiento*? ¿o se refiere a los autos en general?

la música de aquellos tiempos no era difícil de llevarse ...: La música se había vuelto elemento importantísimo y había obligado a un crecimiento de la orquesta y a un incremento en la dificultad técnica de las partes cantables. Todo ello era acorde con la moda melódica de origen italiano que tenía su asiento en el teatro de los Caños del Peral, pero embarazaba la movilidad de las funciones de autos.

Este testimonio no resuelve nada; pero – es lo que me interesa ahora – nos hace preguntarnos sobre el modo concreto de producirse los autos a mediados del XVIII: si los autos se representaban primero ante las autoridades en un lugar abierto dentro del marco festivo del Corpus, como sucedió en 1747, y a continuación seguían dándose en los corrales, la identidad con las prácticas del siglo anterior es absoluta. En cualquier caso, sería chocante tal restauración después de cuarenta años de desuso justamente en tiempos de un rey que respaldó todas las peticiones eclesiásticas de cierre de teatros, hasta el punto de que Madrid fue durante su reinado el único lugar de España donde se siguió practicando el teatro (Esquer 191).

A pesar de sus limitaciones, el libro de Andioc, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, también contribuye a plantear cuestiones. El mito de la preferencia del pueblo por las piezas de los autores áureos casi se esfuma al conocer las recaudaciones de taquilla en los dos coliseos madrileños, prácticamente los únicos con actividad permanente a lo largo del siglo: lo que atraía a los públicos no era el austero espectáculo de Lope, Calderón o Moreto sino las comedias de aparato y escenografía con santos, magia o peregrinos lances militares. Concretamente, lo mismo en 1708 que hacia 1750 y en 1764 los autos sí eran bien recibidos por el público, pues se mantenían hasta tres semanas en cartel y se

recaudaban con ellos unas cantidades considerables (Andioc 348),² aunque haya que matizar este hecho con el carácter anual y festivo, factor no estrictamente “comercial” en la producción y recepción del auto.

A mi juicio, el conjunto del panorama descrito por Andioc no es el de una situación de amenaza: los autos contaban con el apoyo anual del público – mecánico, pero efectivo – y constituían una fuente de ingresos para las compañías que, aparte las entradas, recibían subvenciones del poder público para realizarlos con decoro y dignidad (Andioc 354), detalle que los distingue de los otros géneros teatrales y que no conviene olvidar al ocuparse de la puesta en escena.

Al investigar la fidelidad textual de la versión que la compañía de José Parra hizo del auto calderoniano *La segunda esposa* en 1750, comprobé que se eliminan pasajes anacrónicos, se aumentan las partes musicales y, quizá lo más destacable, se introducen pasajes, no escritos por el autor Parra u otro poeta sino tomados del auto *La vida es sueño*, que la misma compañía había dado en 1743. Esos versos van en boca de un personaje nuevo y episódico, La Vida (García Ruiz).

UNA PERSPECTIVA DOCUMENTAL

Mi intención ahora es aportar más información en la línea de estas tres aproximaciones más cercanas a la producción concreta de los autos. Esta información procede de dos fuentes que han resultado coherentes y complementarias³: el Legado Barbieri, depositado en la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM) y el fondo de manuscritos de la Biblioteca Histórica de Madrid (BHM; antes Biblioteca Municipal de Madrid).

El Legado Barbieri cuenta con un excelente instrumento de descripción (Barbieri) y consiste en una ingente cantidad de datos acerca de la actividad teatral en Madrid desde mediados del XVII hasta finales del XIX. La continuidad de las noticias va siendo cada vez mayor y empieza a ser sólida a mediados del XVIII; hasta ese momento no siempre puede perseguirse la información año por año. Este material proporciona noticias muy útiles, especialmente en torno a gastos de representación y a la composición de las compañías, que me han permitido reunir la información concreta que ofrezco más abajo.

Según el catálogo actual de la Biblioteca Histórica de Madrid, no del todo fiable, existen 31 copias manuscritas correspondientes a funciones dieciochescas de autos sacramentales (una veintena de títulos calderonianos distintos) con fechas que van desde 1701 hasta 1764. Muchas de estas copias, llenas de enmiendas y añadidos, fueron usadas por las compañías, conservan algunos de los entremeses nuevos que se escribieron para el auto y en numerosas ocasiones incluyen las censuras y licencias preceptivas. También hay copias en limpio. Lo fundamental es que este fondo de manuscritos permite analizar un testimonio *directo* aunque no completo, de aquellas funciones de autos del XVIII.

1. Algunos datos sobre los autos en el siglo XVIII (Legado Barbieri)
Autos representados desde 1701-1764⁴

Teatro de la Cruz	Teatro del Príncipe
1701 La cura y la enfermedad*	
1708 El laberinto del mundo	1708 La semilla y la cizaña
1709 El hospital general	1709 La parte cuarta del mundo ⁵
1710 La vacante general	1710 El día mayor de los días
1711 La cura y la enfermedad	1711 A Dios por razón de Estado*
1712 Amar y ser amado y divina Filotea	1712 Tu prójimo como a ti
1713 La redención de cautivos	1713 El diablo mudo
1714 El pleito matrimonial del cuerpo y el alma	1714 Lo que va del hombre a Dios
1715 El nuevo hospicio de pobres	1715 La orden de Melchisedec
1716 La nave del mercader	1716 El valle de la Zarzuela*
1717 Los alimentos del hombre	1717 La inmunidad del sagrado
1718 La cura y la enfermedad	1718 La semilla y la cizaña
1719 Las órdenes militares	1719 El día mayor de los días
1720 Primero y segundo Isaac	1720 El laberinto del mundo
1721 Tu prójimo como a ti	1721 El primer... y probática piscina*
1722 La vacante general	1722 El divino Orfeo
1723 Amar y ser amado y divina Filotea	1723 La vida es sueño
1724 Las espigas de Rut	1724 A Dios por razón de Estado
1725 El año santo de Roma	1725 El pintor de su deshonra
1726 El pastor Fido	1726 La viña del Señor
1727 El valle de la Zarzuela	1727 El Maestrazgo del Toisón
1728 El pleito matrimonial...*	1728 Lo que va del hombre a Dios
1729 La redención de cautivos	1729 la semilla y la cizaña*
1730 La cura y la enfermedad	1730 La orden de Melchisedec*
1731 El nuevo hospicio de pobres	1731 La nave del mercader
1732 Amar y ser amado y divina Filotea	1732 La inmunidad del sagrado
1733 La vacante general	1733 El día mayor de los días*
1734 Primero y segundo Isaac	1734 Tu prójimo como a ti
1735 Los alimentos del hombre	1735 A Dios por razón de Estado
1736 La viña del Señor	1736 El Maestrazgo del Toisón
1737 <i>este año fue la compañía de cantado para ópera</i>	1737 El diablo mudo
1738 El pleito matrimonial...*	1738 Las órdenes militares
1739 La cura y la enfermedad*	1739 La semilla y la cizaña
1740 La nave del mercader	1740 La inmunidad del sagrado
1741 Primero y segundo Isaac	1741 El verdadero dios Pan

Teatro de la Cruz

1742	Lo que va del hombre a Dios*
1743	La vida es sueño
1744	Andrómeda y Perseo
1745	El nuevo hospicio de pobres
1746	El pastor Fido
1747	La nave... (<i>para los reyes</i>)
1748	Lo que va del hombre a Dios
1749	Primero y segundo Isaac
1750	La segunda esposa*
1751	El diablo mudo*
1752	La cura y la enfermedad*
1753	El día mayor de los días
1754	La nave del mercader
1755	Andrómeda y Perseo
1756	Amar y ser amado y divina Filotea
1757	La lepra de Constantino
1758	Tu prójimo como a ti*
1759	<i>parada de 18 meses por la enfermedad y muerte de los reyes</i>
1760	El cubo de la Almudena*
1761	Lo que va del hombre a Dios
1762	El pleito matrimonial...
1763	Tu prójimo como a ti
1764	La lepra de Constantino*

Teatro del Príncipe

1742	El día mayor de los días
1743	Tu prójimo como a ti
1744	El pintor de su deshonra
1745	Los alimentos del hombre
1746	El año santo de Roma
1747	A Dios por razón de Estado
1748	La viña del Señor
1749	El laberinto del mundo
1750	El pleito matrimonial...
1751	La vida es sueño*
1752	La protestación de la fe*
1753	El jardín de Falerina*
1754	Lo que va del hombre a Dios*
1755	El laberinto del mundo*
1756	El pleito matrimonial...*
1757	El diablo mudo
1758	El nuevo hospicio de pobres
1759	<i>no hubo auto</i>
1760	La semilla y la cizaña*
1761	La cura y la enfermedad
1762	Las órdenes militares
1763	Los alimentos del hombre*

Autos de Calderón representados en el XVIII: Corral y nº de veces

a Dios	Príncipe: 4	lepra	C: 1
a tu prójimo	P-Cruz: 6	lo que va	P-C: 6
alimentos	P-C: 4	nave	P-C: 5
andrómeda	C: 2	melchisedec	P: 2
año santo roma	P-C: 2	órdenes	P-C: 3
cubo	C: 1	orfeo	P: 1
cura	P-C: 6	pastor fido	C: 2
diablo mudo	P-C: 4	pintor deshonra	P: 2
día mayor	P-C: 5	pleito	P-C: 6
falerina	P: 1	isaac	C: 4
filotea	C: 4	probática piscina	P: 1
hospicio	P-C: 5	protestación	P: 1
inmunidad	P: 3	redención	C: 2
laberinto	P-C: 4	rut	C: 1

segunda esposa	C: 1	valle zarzuela	P-C: 2
semilla	P: 5	verdadero dios pan	P: 1
toisón	P: 2	vida sueño	P-C: 3
vacante	C: 3	viña señor	P-C: 3

Autos de Calderón no representados en el XVIII

Orden cronológico (según Parker 1983)

La Iglesia Sitiada (Valbuena: antes de 1630)
 El Divino Jasón (Valbuena: antes de 1630)
 La Hidalga del Valle (antes de 1634)
 El Nuevo Palacio del Retiro (1634)
 La Torre de Babilonia (antes de 1635)
 La Cena del rey Baltasar (antes de 1635)
 El Veneno y la Triaca (antes de 1635)
 El Gran Teatro del Mundo (antes de 1635)
 El Gran Duque de Gandía (Valbuena: ¿1639?)
 El Gran Mercado del Mundo (1636-38, 1643-45)
 Los Misterios de la Misa (1640)
 Psiquis y Cupido (1640)
 La Humildad Coronada de las Plantas (1644)
 El Socorro General (1644)
 Los Encantos de la Culpa (1645)
 Llamados y Escogidos (1636-38, 1643-45)
 La Primer Flor del Carmelo (¿1648?)
 La Siembra del Señor (1636-38, 1643-45)
 La Piel de Gedeón (1650)
 El Año Santo en Madrid (1652)
 No hay más Fortuna que Dios (1652-3)
 La Devoción de la Misa (1658)
 El Sacro Parnaso (1659)
 El Lirio y la Azucena (1660)
 Mística y Real Babilonia (1662)
 A María el Corazón (1664)
 El Viático Cordero (1665)
 Sueños hay que Verdad son (1670)
 El Santo Rey Don Fernando (1671)
 No hay Instante sin Milagro (1672)
 ¿Quién hallará mujer fuerte? (1672)
 El Arca de Dios Cautiva (1673)
 La Serpiente de Metal (1676)
 El Árbol del Mejor Fruto (1677)
 El Tesoro Escondido (1679)
 El Indulto General (1680)
 El Cordero de Isaías (1681)

Orden alfabético

A María el Corazón
 El Año Santo en Madrid
 El Árbol del Mejor Fruto
 El Arca de Dios Cautiva
 La Cena del rey Baltasar
 El Cordero de Isaías
 La Devoción de la Misa
 El Divino Jasón
 Los Encantos de la Culpa
 El Gran Duque de Gandía
 El Gran Mercado del Mundo
 El Gran Teatro del Mundo
 La Hidalga del Valle
 La Humildad Coronada de las Plantas
 La Iglesia Sitiada
 El Indulto General
 El Lirio y la Azucena
 Llamados y Escogidos
 Los Misterios de la Misa
 Mística y Real Babilonia
 No hay Instante sin Milagro
 No hay más Fortuna que Dios
 El Nuevo Palacio del Retiro
 La Piel de Gedeón
 La Primer Flor del Carmelo
 Psiquis y Cupido
 ¿Quién hallará mujer fuerte?
 El Sacro Parnaso
 El Santo Rey Don Fernando
 La Serpiente de Metal
 La Siembra del Señor
 El Socorro General
 Sueños hay que Verdad son
 El Tesoro Escondido
 La Torre de Babilonia
 El Veneno y la Triaca
 El Viático Cordero

Los *autores* de compañía en el XVIII

[Esta lista puede completarse con la documentación de Barbieri. Por el momento sólo me ha interesado recogerla por entero para los años previos a la prohibición de 1765.]

CRUZ (polacos)	PRÍNCIPE (chorizos)
1747 José Parra	Manuel San Miguel
1748 José Parra	Manuel San Miguel
1749 José Parra	Manuel San Miguel
1750 José Parra	Manuel San Miguel
1751 José Parra	Manuel Guerrero
1752 José Parra	Manuel Guerrero
1753 José Parra	Manuel Guerrero
1754 José Parra	María Hidalgo
1755 José Parra	María Hidalgo
1756 José Parra	María Hidalgo
1757 José Parra	María Hidalgo
1758 José Parra	María Hidalgo
1759 <i>no hubo teatro</i>	<i>no hubo teatro</i>
1760 José Martínez Gálvez	María Hidalgo
1761 Juan Ángel	María Hidalgo
1762 Nicolás y Águeda de la Calle	María Hidalgo
1763 María Ladvenant	María Hidalgo
1764 María Ladvenant	María Hidalgo
1765 Nicolás de la Calle	María Hidalgo

De lo anterior pueden obtenerse algunas ideas generales sobre el discurrir de los autos en el XVIII:

Desde 1708 en Madrid sólo se representan autos de Calderón, excepto en 1709, cuando los autores se empeñaron en hacer dos de Antonio de Zamora (*La parte cuarta del mundo* y *El Hospital General*), y resultaron tal fracaso que, para resarcirse, los cómicos porfiaron y consiguieron que se les permitiera hacer a toda prisa dos de Calderón: *El pleito matrimonial* y *Primero y segundo Isaac*. Con motivo de este asunto (Shergold-Varey 1985, 14, 32, 122-24, 128-29), consta que el Ayuntamiento tenía prohibido hacer autos no calderonianos.

Del corpus de autos calderonianos (según Valbuena) sólo se representó la mitad: 36. Otros 37 no se dieron. ¿Por qué unos sí y otros no? ¿Se acomodaban mejor los seleccionados a los gustos del momento? En este sentido, hago notar que no se representó ninguno de los que hoy consideramos grandes autos: *Gran teatro del mundo*, *Gran mercado del mundo*, *La cena del rey Baltasar*. Vemos que

se seleccionan y dejan tanto autos de los que Valbuena llama filosóficos como otros bíblicos de antiguo o nuevo testamento, historiales o de circunstancias.

Tampoco veo que influya la existencia de ediciones: en los seis volúmenes de la edición de Pando (1717) hay títulos seleccionados y rechazados; el tomo VI parece el único privilegiado: de los 12 que incluye, se dieron 11. Y algo parecido ocurre con las demás ediciones.⁶ Los manuscritos de autos calderonianos que se depositaron en el Archivo de Madrid en 1682 (Armona 1988, 315) tampoco dan mucha ayuda: de los 47 manuscritos se representan 25. Por último, el que un auto sea de 1630 o de 1680 tampoco parece relevante.

Lo más probable es que la selección dependiera de la mecánica propia de la fiesta del Corpus. En principio, los autos estaban planteados como un regalo que Madrid hacía a los Reyes. Por eso, el Ayuntamiento se había preocupado de reunir todos los manuscritos de autos calderonianos – le pertenecían puesto que los había encargado y pagado a su autor – y tenía previsto hacer una edición en 1703. Por una razón de decoro, era responsabilidad suya formar las dos mejores compañías para que los autos se hicieran con toda dignidad ante Sus Majestades. Desde fines del XVII, el Ayuntamiento de Madrid, defendiendo su propiedad sobre los textos de Calderón, había dispuesto que sólo se representaran autos calderonianos y siempre con licencia suya. En concreto, al acercarse el Corpus las compañías pedían al Ayuntamiento las copias de cuatro títulos cada año, de los que escogían dos (Shergold–Varey 1985, 31–33, 40–42, 123, 125, 128, 178). Es probable que se aplicara a los autos el mismo criterio que regía para las comedias, al menos desde 1712: que no se pudiera representar el mismo título sino cada diez años (Shergold–Varey 1985, 87, 156).⁷

A duras penas podría hablarse de repertorio propio de cada compañía pues 15 títulos fueron representados por las dos compañías en años distintos, 10 hizo en exclusiva el de la Cruz y otros 11 en exclusiva el Príncipe.

Hubo 9 autos representados una vez; 8 autos dos veces, 5 autos tres veces, 7 autos cuatro veces, 3 autos cinco veces y 4 autos seis veces.

Los autos más representados fueron: 6 veces: cura (P-C); lo que va (P-C); pleito (P-C); a tu prójimo (P-C). 5 veces: día mayor (P-C); nave (P-C); semilla (P). 4 veces: isaac (C); a Dios (P); alimentos (P-C); diablo mudo (P-C); filotea (C); laberinto (P-C); hospicio (P-C). 3 veces: inmunidad (P); órdenes (P-C); vacante (C); vida sueño (P-C); viña (P-C). 2 veces: andrómida (C); pintor (P); año santo (P-C); redención (C); melchisedec (P); toisón (P); pastor (C); valle (P-C).

Se observa que en las compañías el régimen debía de ser bastante familiar y flotante entre una y otra. Aspectos que merecerían estudios más detenidos son el musicológico, siguiendo las investigaciones de Subirá, y el de la puesta en escena.

2. MANUSCRITOS CALDERONIANOS (BHM)

Estas copias de compañía (unas de actores, otras de regidor, con enmiendas y correcciones), a diferencia de los textos editados por Pando o Apontes, resultan ser fuentes perfectamente válidas para empezar a imaginar lo que ocurría sobre el escenario el día de la representación aunque, evidentemente, no pueden ofrecer un panorama completo. Las compañías estaban obligadas a presentar el texto a la aprobación de las autoridades y luego los Comisarios asistían a las funciones desde su aposento especial, ocultos a los cómicos, para comprobar que se recitaba el texto aprobado; y todo parece indicar que esas disposiciones se cumplían escrupulosamente.⁸

Si contáramos con el examen completo de estos manuscritos de la BHM dispondríamos de una fuente directa para trazar un panorama general al menos orientativo acerca de lo que veían los espectadores del XVIII, cultos o iletrados, cuando presenciaban una función sacramental el día de Corpus, o en los corrales los días siguientes. Veamos ahora lo que puede obtenerse del análisis crítico-textual de los manuscritos de dos de estos autos.

La semilla y la cizaña se representó cinco veces a lo largo del siglo en el Teatro del Príncipe. Se conservan cuatro copias: de 1711, 1729, 1760 y otra sin fecha (sf). Este auto permite observar la posible evolución en la adaptación del texto calderoniano a lo largo del siglo en el contexto permanente de la misma compañía. Ediciones: Pando (1717) y Apontes (1760). *El pleito matrimonial* se escogió por ser uno de los más representados (seis veces) a lo largo del siglo y también por haber sido ejecutado por las dos compañías. Permitía, en principio, comprobar si existían diferencias en la práctica de la adaptación por parte de una y otra compañía. Hay tres copias, también con suficiente margen temporal: 1738, 1756a y 1756b. Ediciones: *Autos sacramentales con cuatro comedias* (Madrid, 1655), *Autos sacramentales* (Barcelona, Cormellas, 1701), Pando (1717), Apontes (1760).

En mis análisis hablo de *sobreelaboración* y de *reelaboración*. Por *sobreelaboración* entiendo aquel texto que introduce cualquier tipo de modificaciones (supresiones, adiciones, personajes nuevos, introducción de textos de otros autos, aumento de las partes musicales) pero con la condición de mantener la estructura general del auto original y por tanto su relación dependiente con él. Puede decirse que se trata del *mismo* auto "sobreelaborado." *Reelaboración* implica que el adaptador se aleja estructuralmente del texto de que parte, dando lugar a un auto distinto del que sirvió de fuente. La frontera entre *sobreelaboración* y *reelaboración* no es neta y, como suele ocurrir en estos casos, el crítico se encontrará con casos dudosos; pero al menos se habrá podido dilucidar algo acerca de los casos no dudosos. La distinción *sobreelaboración-reelaboración* no tiene por qué relacionarse directamente con la cantidad de texto añadida o suprimida sino con el abandono de la estructura del auto primitivo. Evito

deliberadamente el término *refundición* reservándolo para las modificaciones introducidas por el propio autor.

semilla 1711. La copia, perteneciente a Vicente Julián Guerrero y completamente a limpio, no contiene censuras, luego no es seguro que el auto fuera representado entonces. Según Barbieri (ver lista arriba), el año 1711 se representó en el Príncipe el auto *A Dios por razón de Estado*. Así pues, si la fecha de la cubierta significa que *La semilla* se representó ese año 1711, quizá sería una reposición del que se hizo poco antes, en 1708. El texto es idéntico al publicado por Pando seis años más tarde (tomo III, 9; reproducido en 1760 por Apontes, tomo III) y consta de unos 1900 versos.

semilla 1729. Las censuras, a principio del texto, van del 11 al 15 de junio; se incluye el texto del *Entremés nuevo del Tapicero para el auto la semilla y la cizaña, año de 1729* (personas: Tapicero. Sus 4 hermanas. Marqués. Dos pajes. Soldado. Vejete. Sacristán. Gallego y dueñas). La copia es legible, con abundantes tachaduras, indicaciones, adiciones. Hasta la mitad del auto se producen algunas alteraciones notables respecto a la edición de Pando: sustitución de Paganismo por Ateísmo; supresiones y añadidos de versos en pequeña escala; y, especialmente, el aumento de los elementos musicales con introducción de textos nuevos para las partes cantables. En la segunda mitad, sin embargo, el texto pierde esa visible dependencia de Pando y 1711, independizándose por completo: la *reelaboración* es completa, con una clara tendencia al aumento en el número de versos, que calculo en unos 2300, esto es, 500 más que Pando y 1711. Esos 500 nuevos versos son perfectamente acordes con la temática y el tono propios del género pero – hasta donde he podido comprobarlo – no son pasajes de otros autos calderonianos trufados oportunamente, caso de *La segunda esposa* de 1750 (García Ruiz 1991). Más bien, parecen compuestos por alguien familiarizado con el mundo lingüístico y alegórico de Calderón.

semilla 1760. Las censuras van escritas a fin de texto, entre el 9 y el 10 de junio. Se representó en el Príncipe siendo la autora María Hidalgo, “Guerrera” (como aparece escrito en la portada) por ser la viuda de Manuel Guerrero, cómico que figura en muchos repartos de la compañía del Príncipe, de la que también fue *autor*. La copia es bastante limpia y el texto se mantiene muy cercano a Pando–1711, a pesar de lo dicho en una de las censuras (“Este auto de la semilla y la cizaña no tiene ni la alteración más leve de como le dio a luz el sublime ingenio de don Pedro Calderón”). En la primera mitad se eliminan unos 100 versos de compleja sintaxis o marcado conceptismo, pero también se añaden algunos esporádicamente; hay un recitado y una copla nuevos pero no abundan las indicaciones relativas a los aspectos musicales. En la segunda mitad cesan completamente los cambios respecto a Pando, que probablemente estuvo a la vista del copista. Así pues, se trata de una *sobreelaboración* del texto de Pando, que hace pensar en un espectáculo perfectamente decoroso en el que se ha aligerado la parte de encuadre y relato inicial típica de los autos de Calderón y

se ha mantenido la parte segunda, donde la propia dinámica estructural del auto conduce a un aumento de la acción dramática. Lleva al margen indicaciones (salir y echar para afuera, corro, en ala, terremoto prevenido, nave prevenida) propias de regidor.

semilla sf. No lleva censuras. Copia bastante limpia con escuadras y marcas en los márgenes. El texto es idéntico al de 1760 pero la letra es distinta. De un texto musical rectificado puede inferirse que 1760 depende de *sf.* Puede tratarse de una copia de la misma compañía de María Hidalgo.

La situación dieciochesca de *La semilla y la cizaña* consiste, pues, en un testigo temprano (1711), idéntico a la edición de Pando (generalmente muy cercana a los originales calderonianos); una *reelaboración* (1729) sobre Pando, con unos 500 versos nuevos de origen desconocido; y una *sobreelaboración* (1760) de Pando, con más supresiones que adiciones y una reducción total de unos 100 versos respecto a Pando.

pleito 1756a. Si estoy en lo cierto, esta copia (perteneciente a "Guerrera") es materialmente la misma que usó la compañía de Orozco-Vela en el Teatro de la Cruz en 1728, con texto ligeramente actualizado por otra mano en 1756. Al final aparecen las censuras, redactadas entre el 18 y el 20 de mayo de 1728. A continuación, en la misma hoja, las de 1756, escritas entre el 4 y el 15 de junio. Así pues, *pleito 1756a* contiene simultáneamente, a modo de palimpsesto, dos estadios de la tradición textual: el de 1728 y el de 1756.

**pleito 1728.* Manteniendo el texto y la estructura de Pando, introduce una muy considerable amplificación musical (recitados y arias, crecimiento de la orquesta) y textual, con escenas completamente nuevas, que incluye la presencia de seis personajes nuevos: Los Cinco Sentidos y El Sueño. Las intervenciones de estos seis personajes están perfectamente integradas en la dinámica interna del auto. El origen podría estar en el pasaje (Valbuena, 86b) en que el Cuerpo alude verbalmente a sus sentidos: esas parejas de versos se ponen en boca de los nuevos personajes que, quizá, adquirieron así desarrollo en el resto del texto a través, básicamente, de las amplificaciones. El Sueño actúa como un sentido no corporal y reúne en sus cantables textos alusivos a los autos *La vida es sueño* y *Sueños hay que verdad son*. No he podido determinar si el texto dramático no musical añadido, unos 200 sobre los 1700 de Pando, procede de otros autos o es original. Se trata, por tanto, de un caso de sobreelaboración.

pleito 1738. La copia perteneció a Antonio Inestrosa y lleva censuras escritas entre el 22 de mayo y el 1 de junio. Reproduce exactamente la sobreelaboración de *1728, con la única diferencia de los recitativos y arias, que son nuevos.

pleito 1756b. Sobre la misma copia material *1728, actualiza ligeramente el texto mediante algunos pegotes y enmiendas manuscritas.⁹

pleito 1756c. Es copia de compañía, a limpio, y reproduce 1756a, añadiendo algunas indicaciones de maquinaria y coordinación.

De *El pleito matrimonial* tenemos que *pleito 1728 (Orozco-Vela) efectuó una sobreelaboración de Pando, que 1738 (Inestrosa) reprodujo íntegramente, excepto en los textos musicales, que se renovaron. En 1756, la compañía del otro teatro (María Hidalgo, en el Príncipe), sobre la misma copia material de 1728, volvió a actualizar las partes cantadas sin alterar para nada el texto dramático: 1756a (reproducido por 1756c).

En resumen, el panorama textual de estos dos autos dieciochescos indica que entre 1710–20 se efectuó una copia de original calderoniano (semilla 1711); que entre 1728–38 hubo una reelaboración (semilla 1729) y dos sobreelaboraciones (*pleito 1728, pleito 1738); y que entre 1750–60 se llevaron a cabo tres sobreelaboraciones (Segunda esposa 1750, pleito 1756, semilla 1760).

Aun contando con que estos datos son todavía escasos, podría hablarse de una cierta evolución del género sacramental en este siglo, en cuatro aspectos: se continúa el esquema fundamental de la fiesta – autos, bailes y entremeses; se limita el repertorio a Calderón, aceptando un cierre teórico en la producción de originales *escritos*; se evita la mecanización mediante reelaboraciones y sobreelaboraciones que introducen elementos de novedad y evitan anacronismos en ese corpus ya cerrado; se desarrollan otros aspectos escénicos, especialmente, los elementos musicales.

La tendencia de los dos autos analizados apunta a un mayor respeto al texto original a medida que avanza el siglo. Por otra parte, ni las sobreelaboraciones ni el único caso de reelaboración contienen nada que haga pensar en un espectáculo poco digno.

Una hipótesis es que la presencia en las instancias censorias de José Cañizares (1676–1750), fiscal de comedias entre 1702 y 1747, al igual que la de otros ingenios imbuidos del universo teatral y lingüístico de Calderón, favoreciera en los años 1720–40 una cierta libertad textual con los autos, pues el mismo Cañizares en sus comedias no tenía inconveniente en servirse abiertamente de pasajes y situaciones calderonianos. Pero esa libertad se limitaría a partir de 1750 en favor de un mayor apego y fidelidad a los originales.

De hecho, en 1757 se ordena otra vez que se hagan sólo autos que no se hubieran montado desde 10 años antes, según Andioc (359) para favorecer su atractivo; es decir, como proteccionismo del género sacramental.¹⁰ Además, desde que en 1753 Manuel Guerrero propuso sin éxito hacer un auto nuevo, el Ayuntamiento insiste en no admitir otros que los calderonianos impresos por Pando (Barbieri II, 1147a). Ya hemos visto que esa era la práctica común en todo el siglo. La alusión, inexacta, del censor de *La semilla y la cizaña* en 1760 a que “no tiene ni la alteración más leve de como le dio a luz ... Calderón” puede implicar que también existía alguna disposición en ese sentido.

Aunque todavía en grado insuficiente, creo que lo apuntado hasta aquí nos ayuda a imaginar lo que pudo ver un espectador del XVIII cuando contemplaba un auto sacramental: un espectáculo barroco que mantenía sustancialmente los

mismos elementos dramáticos, escénicos y festivos del XVII, al margen, por tanto, de una supuesta carnavalización indecorosa.

OTRAS CUESTIONES

Antes de intentar una interpretación de los datos presentados arriba, conviene recordar los términos en que fue decretada la supresión de los autos:

“Ilmo. Sr.: Noticioso el Rey de la inobservancia de la Real Orden en que el religiosísimo celo del Sr. D. Fernando el VI prohibió la representación de comedias de santos, y teniendo presente S.M. que los autos sacramentales deben con mayor rigor prohibirse, por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos, desproporcionados para representar los sagrados misterios de que tratan, se ha servido S.M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados, bajo título alguno, mandando igualmente que en todas las demás se observen puntualmente las prevenciones anteriormente ordenadas para evitar los inconvenientes que pueden resultar de semejantes representaciones; y de orden de S.M. lo participo a V.S. para su inteligencia y cumplimiento. Dios guarde a V.S. muchos años, como deseo. Aranjuez 9 de junio de 1765.— Manuel de Roda —.” (Cotarelo, 47 nota; también en BNM ms. 14016, 46; modernizo grafías)

Compárese con esta disposición de 1647 en que “[Su Majestad] permite a la Villa las representaciones del Corpus, con calidad de que no se han de hacer en los corrales ni ha de haber en los autos, bailes ni entremeses cosa indecente” (Shergold-Varey 1961, doc. 74; ver también doc. 80). Las razones que se aducen en 1765 poco tienen que ver con los concretos espectáculos que tenían lugar el día de Corpus y semanas después. Son, en el fondo, los clásicos reparos morales respecto al teatro, que venían reiterándose desde tiempos de Felipe II, en los mismos términos y hasta con el mismo caso de la cómica de mala reputación que encarna a un personaje virtuoso o de los altares. Ahora los términos coinciden con los de Clavijo pero parece que el motor fundamental, a cuyo dictado se redactó la prohibición, fue el Conde de Teva, Arzobispo de Toledo (Armona 188; Andioc 346, que cita a García de la Huerta).

No pueden considerarse los autos en 1765 como un fenómeno aislado sino como un elemento más de todo un sistema teatral que incluye las comedias de santos, las de magia y las heroico-militares. Sería un error considerar su prohibición en solitario, sin tener en cuenta el contexto dramaturgico a que pertenecen: las llamadas obras “de teatro,” efectistas y aparatosas, piedra de escándalo para ilustrados. Por eso la Real Orden 1765 alude a las comedias de santos o de tema religioso, e incluso hace pensar que estas preocupaban más al legislador que los mismos autos pues si los autos se prohíben por primera vez, en cambio, se *renovaba* la prohibición del otro género tan popular; pero esta

segunda prohibición tampoco se cumplió entonces. Sí se cumplió, al parecer, la tercera prohibición de 1778 (Palacios 165). De aquella dramaturgia espectacular sólo se mantuvo en pie, pues, la comedia heroica y, sobre todo, la de magia. Pero si miramos un poco más adelante al teatro en el XIX, encontramos que el mayor éxito de la primera mitad del siglo romántico no es un drama histórico sino una pieza perteneciente a un género que gozaba de tanta popularidad como descrédito entre los cultos: *La pata de cabra* (1829), una comedia de magia que había sabido enriquecerse con elementos musicales (Gies). En cuanto a *Don Juan Tenorio*, ¿no es buena muestra del combinado “comedia de magia con comedia de santos” en tiempos de sensibilidad romántica? ¿Desapareció, por fin, la comedia de santos? ¿o, más bien, pasó a integrarse con sus elementos maravillosos en la invencible comedia de magia?

A diferencia de los otros subgéneros barrocos, los autos cayeron tan fácilmente por tres tipos de factores interconectados: los de estética y evolución teatral (para los que remito a la satisfactoria exposición de Hernández); los de índole empresarial; y los de índole cultural.

Factores empresariales considero los de organización y planteamiento práctico de la fiesta sacramental. Las condiciones de producción de los autos eran distintas de las del teatro habitual en los corrales. Los autos se plantean desde el XVII como un *encargo* de obligado cumplimiento que hace el Ayuntamiento al gremio de actores. La iniciativa parte del poder público y es, por tanto, una forma de teatro estatal subvencionado. Sabemos (Shergold-Varey 1961, doc. 65) que, por ejemplo, en la década de 1640 el Ayuntamiento tenía que reclutar por la fuerza a los cómicos para que estuvieran en Madrid para hacer los autos. No había excusas: se les prohibía la salida de la capital, se les arrancaba a otros *autores* aunque tuvieran contrato en vigor o se les mandaba prender si se habían ausentado¹¹; y no es que los cómicos fueran ateos, es que no les compensaba montar un auto nuevo para un día o dos porque no sacaban provecho de taquilla con la fiesta oficial. En compensación, después de instancias y resistencias, se les permitió explotar el auto del año en los corrales y lugares cercanos a la capital durante las semanas siguientes al Corpus. Pero no todo eran pegas; en conjunto a las compañías del XVII les convenía ser seleccionadas para hacer los autos en Madrid, por las ventajas y el prestigio que suponía para el resto de la temporada (Allen 11-12). Los gastos de autor, tramoyas y escenografía eran cuenta del Ayuntamiento. Este era el acuerdo aceptado por las dos partes en un asunto en el que el interés partía de la autoridad, no de los cómicos. Estos, poco a poco, introdujeron la costumbre en su calendario y el público también se acostumbró a ver los autos cada año.

La noticia de 1747 transcrita más arriba da pie para pensar que el acuerdo se mantenía y que el Ayuntamiento seguía patrocinando la celebración pública. Por parte de actores y público, la representación anual de los autos era una costumbre absolutamente integrada e indiscutida. Ahora bien, si en un

determinado momento, el propio patrocinador cambia de criterio y decide retirar su apoyo, si cesa la iniciativa del poder público que los había promovido, el público y las compañías de teatro se encuentran en una situación completamente nueva ante la que probablemente tenían poco que decir. El que el mundo teatral no protestara ante la prohibición del 65 no indica necesariamente indiferencia ni desfallecimiento del fervor ni "decadencia interna del género," aunque indudablemente los cien años tenían por fuerza que influir en la percepción de la fiesta barroca.

A mi juicio, las compañías debieron de pensar que la representación o no de los autos no era cosa de ellos sino del Ayuntamiento y quizá guardaran las copias sospechando que en unos pocos años cambiaría el criterio, como en otras cuestiones. En cualquier caso, la medida planteaba pocos problemas al mundo del corral.

En sustancia, creo que fue una victoria fácil y más aparente que real; en realidad, la única que tenían a su alcance los reformadores durante los años en que gozaron de capacidad de acción pues en sus manos estaba el no programar ni pagar más las funciones de autos el día de Corpus. Con eso no se perjudicaba económicamente a los cómicos, que inmediatamente programaron una comedia de repertorio para sus corrales.¹² En cambio, lo que el poder no pudo impedir fue que siguieran representándose en los corrales a lo largo de todo el año aquellas comedias, estéticamente tan absurdas como los autos, porque estaba fuera de su alcance y significaba arruinar a los cómicos, perjudicar a los Hospitales y aburrir soberanamente al público. Por todo esto, la prohibición de los autos tuvo efecto a la primera pero no la de comedias de santos. Si las prohibiciones se encontraban con fuertes resistencias es porque tendían a controlar una actividad que gozaba de una ancha autonomía y que tenía sus propios criterios respecto al tipo de espectáculos por los que el público estaba dispuesto de pagar. Que los autores de compañía no emprendieran una campaña de protesta en junio de 1765 nada tiene que ver con el nivel de su religiosidad.

Ese cambio de actitud en el poder público por el que se deja de apoyar a los autos responde a factores culturales. Ciertamente, los espectáculos sacramentales aparecían como el punto más vulnerable del sistema teatral ante la mentalidad ilustrada que adquirió el poder de reformar, con la autoridad del rey, determinadas parcelas de la sociedad española. He señalado que los autos experimentan en el XVIII un cierto proceso de evolución o adaptación interna como género pero sobre todo he pretendido mostrar que, sustancialmente, *lo que veían* los espectadores del XVIII era lo mismo que vieron los espectadores del XVII. El cambio fundamental no estuvo en el espectáculo, auto y procesión (Bernáldez); estuvo en los espectadores, en ciertos poderosos espectadores del XVIII que ya no compartían la Cultura Popular.

Una de las repercusiones de los cambios que trajo el siglo XVIII fue la ruptura del concepto orgánico de la sociedad. Hacia 1500 los cultos eran *biculturales*: tenían un conjunto de conocimientos y de referencias, exclusivas de ellos, por un lado; pero compartían también como algo perfectamente natural, la Cultura Popular, que era también su propia cultura, su propio mundo, su segunda cultura. Podían despreciar al hombre vulgar e ignorante, pero le entendían espontáneamente, sin advertirlo siquiera, como ha estudiado Burke. En la Europa de 1800 – y no hay que excluir a España – ese estado de cosas había cambiado. Había aumentado el número de los individuos educados con la incorporación de las clases medias pero los cultos, aristocráticos o no, se habían vuelto *monoculturales*; contemplaban a los iletrados como *otros*, cuidaban de no mezclarse familiarmente con criados o colonos, procuraban mantener las distancias, tanto en la lengua – se acabaron los refranes – como en las costumbres. En consecuencia, ya no compartían sus códigos, sus posturas vitales, porque ya no participaban de esa cultura.

El paso siguiente a la conciencia de ese *ser distinto* era inevitable. Se sintieron llamados a reformar sus costumbres y a purificar su devoción discriminando con nitidez el ámbito sagrado y el profano. Después, al llegar las primeras reacciones de signo romántico, los cultos descubren la cultura de los iletrados; se redescubre y enaltece la Cultura Popular, pero como algo “diferente,” exótico o pintoresco. La palabra *pueblo*, en otros tiempos sinónimo del íntegro cuerpo social, ha pasado a denominar al sector no educado, del que inmediatamente empezaron a forjarse imágenes, variadas, pero que tenían en común su procedencia: se hacían desde la otra cultura.

No es momento ahora para profundizar en la cuestión de hasta qué punto los autos, tal como los concebía Calderón, eran cultura popular. La idea del *pueblo-teólogo* ha sido reemplazada por la mucho más oportuna de *pueblo-feligres* que disfruta y se identifica con lo que ve, oye y siente aunque no lo entienda, porque se adhiere íntimamente a todo aquel espectáculo. El pueblo tampoco entendía el latín de la Misa y probablemente por ahí captaba, al menos en parte, la presencia de lo sagrado (Díez Borque 33–44; Rull 62–63).

A nuestro propósito, la conclusión me parece clara: algunos espectadores de autos del XVIII *no entienden* un espectáculo esencialmente idéntico al que todos comprendían y compartían espontáneamente cien años atrás. Les produce escándalo aquello mismo que a ningún culto del XVII escandalizaba. Estos podían sentir compasión por los ignorantes, pero esa compasión era *comprensiva*. Probablemente porque esa comprensión ya no era posible, el Cardenal de Toledo se sintió en la obligación de impedir mediante una Pastoral impresa, las representaciones de autos que hacían las religiosas en algunos conventos de la ciudad en 1791, veintiséis años después de la prohibición (Barbieri II, 1172b; BNM ms. 14076, 32–42).¹³

Como ha titulado Mario Hernández, la cuestión es Ilustración frente a Barroco. Una minoría culta, poderosa y monocultural, intenta que el teatro, que lleva siglos empleando los códigos de la cultura popular, pase a ser un espectáculo privativo de las clases desocupadas e instruibles. El fin del teatro ya no es producir diversión sino educación. Por ello, como propone Jovellanos (1977), si el pueblo ha de divertirse, déjesele en libertad o provéanse diversiones, pero no espectáculos.

Cabe preguntarse qué hubiera pasado con los autos de no haber sido prohibidos. No veo que fuera un género muerto. No se escribían autos nuevos pero tampoco era necesario¹⁴ puesto que no había que abastecer todo un género sino mantener viva una costumbre local y anual. Y el repertorio calderoniano era tan abundante que teóricamente, a razón de dos autos por temporada, para cada espectador estaba asegurada la novedad durante 40 años. Además, hemos visto que la costumbre, mientras la mantuvo nuestro incipiente Estado moderno, tenía un cierto dinamismo. Lo mismo que el auto se adaptó al contexto dieciochesco dando entrada a los nuevos gustos musicales del momento, quién sabe si hubiera sido capaz de incorporar otros elementos de la cultura teatral y social del XIX. Prolongar una tradición es mucho más fácil que instaurarla y, después de todo, representar dos autos el día de Corpus era una costumbre exclusivamente *madrileña*. ¿No perviven hoy multitud de celebraciones populares locales, ligadas a la Semana Santa, callejeras, con elementos teatrales como procesiones o Pasiones, peregrinaciones y romerías, nacidas incluso en el mismo siglo XVIII? ¿No se institucionalizó la representación anual del *Tenorio*? Si el auto era ya parte de las rutinas del madrileño y de los corrales ¿por qué no podía seguir siéndolo?

Pero todo esto son reflexiones sobre bases todavía exiguas.

Universidad de Navarra

NOTAS

- 1 Para una valoración positiva de los argumentos de los apologistas, conectada con Menéndez Pelayo, ver Rossi.
- 2 Me sorprende la aplicación que de los datos de Andioc hacen tanto Palacios (1988, 162) como Hernández 1980, 199: "Andioc ha probado, con un minucioso análisis documental, cómo la prohibición ... venía a coincidir en gran medida, según reconoce el mismo Cotarelo, con su certificado de muerte natural." Varey-Davis 1992, 68 revelan que los autos son las obras más populares y duraderas en el período 1706-1719.
- 3 No obstante, en cuatro casos discrepan los datos de BHM y de Barbieri respecto al auto representado: año santo 1729 en Cruz; filotea 1745 en Cruz; lepra 1760 en Cruz; semilla 1711 en Príncipe. Quizá no pudo darse el auto anunciado y se recurrió a otro representado pocos años antes.

- 4 Ver BNM ms. 14016, 26. Doy títulos completos que en otras partes abrevio. No he podido consultar Buck que, probablemente, contiene más completa toda esta información, pero sólo hasta 1759. * indica que en BHM hay copia del auto de ese año.
- 5 Estos dos autos de 1709 son de Antonio Zamora; no entran en los cómputos que hago más abajo.
- 6 De los 72 que edita Pando se hicieron 47. De los cinco *Autos sacramentales con cuatro comedias* (Madrid, 1655) se hacen tres; de los once de *Autos sacramentales...* (Madrid, Buendía, 1677) ocho; de los doce de *Autos sacramentales...* (Barcelona, Cormellas, 1701) nueve.
- 7 Se distingue entre “comedia nueva” (la no representada desde diez años atrás) y la “jamás vista.”
- 8 Armona (240) cuenta el caso de una cómica que se quedó sin parte del sueldo de ocho días castigada por cantar en una tonadilla la palabra “baboso,” que había sido censurada por “meloso.”
- 9 Fol. 9: sobre un texto de Pando que no se había alterado en 1728, pegote de papel con un cantable nuevo, diferente también del de 1738; fol. 11–12: sobre un texto musical nuevo de 1728, pegote de papel escrito de otra mano, rehaciendo ligeramente 1738; fol. 19: otro pegote que modifica la primitiva sobreelaboración de 1728; fol. 24: escrito “prebendra” (1728 y 1738); de otra mano en 1756: “servirá”; fol. 30: verso escrito en 1728 y copiado en 1738, corregido en 1756; fol. 33: pegote con un recitativo nuevo que corrige texto musical sobreelaborado en 1728 y seguido por 1738; fol. 34: recitativo y aria nuevos de 1728, que 1738 no siguió, recuadradas en 1756 con varias indicaciones de “No”; fol. 35: 1738 añadió un recitativo y aria al texto de 1728, que lógicamente no aparece en esta copia; fol. 38: pegote con seis versos de 1756 que rectifica ocho versos de 1728, seguidos por 1738; fol. 41: sobre el texto de 1728, seguido por 1738, correcciones de estilo, de otra mano; fol. 46: mismo caso que fol. 34; fol. 49: al final del auto, de otra mano: “Silbo.”
- 10 El mismo plazo se aplica a comedias (por ejemplo, BNM ms. 14074, 34) como mera fórmula.
- 11 El Ayuntamiento, mediante comisarios – el título oficial aún en 1766 es Comisario de Corpus y Corrales, como reflejo de la vieja distinción de géneros: autos, comedias, obras palaciegas – sigue regulando en el XVIII la formación de compañías, el nombramiento de autores, autoriza el abandono de la profesión y otros aspectos de la vida de los cómicos (BNM ms. 14016, 27, 28). En conjunto, se mantuvo esta situación hasta las leyes liberalizadoras del XIX.
- 12 Concretamente, la *Ifigenia (El sacrificio de Ifigenia)*, tragedia de Racine en versión de Cañizares, publicada en 1756, que había hecho Nicolás de la Calle en la Cruz en 1762 (BNM ms. 14016, 39) el 15 de junio.
- 13 De fecha 19–VI–1791: “En algunas comunidades religiosas de Toledo se han representado Autos mezclando entremeses, bailes y vistiéndose de hombres algunas religiosas”; y afirma que no se debe hacer teatro religioso porque los misterios o vidas de santos “se ridiculizan con el estilo burlesco que se mezcla en ellas por lo cual están justamente prohibidas aun en los teatros profanos.” Es desconcertante el Decreto del Cardenal de Toledo que cita Barbieri a continuación como de 1791, “prohibiendo los entremeses y bailes en los intermedios de los autos sacramentales, así como hacer los hombres papeles de mujeres o viceversa, tanto seglares como religiosos.”
- 14 Me sorprende la acumulación de hechos que se dan por supuestos en estas palabras: “Los autos, que llevaban una lastimosa existencia (prueba de lo cual es que no se escribían piezas nuevas), dejaron ya de ponerse en escena y la ley fue un definitivo certificado de defunción” (Palacios 165; mi énfasis).

OBRAS CITADAS

- ALBORG, JUAN LUIS. *Historia de la literatura española*. Madrid: Gredos, 1972.
- ALLEN, JOHN A. "El papel del vulgo en la economía de los corrales de comedias madrileños." *Edad de Oro* 12 (1993): 9-17.
- ANDIOC, RENÉ. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March/Castalia, 1976.
- ARMONA Y MURGA, JOSÉ ANTONIO. *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*. Ed. J. Álvarez Barrientos y M^a C. Sánchez García. Vitoria: Diputación foral de Álava, 1988.
- BARBIERI: ASENJO BARBIERI, JOSÉ. *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles y Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, I y II. Ed. E. Casares. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- BERNÁLDEZ MONTALVO, JOSÉ MARÍA. "La tarasca en el corpus madrileño." *Actas de las Jornadas de Teatro Popular en España*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez. Madrid: CSIC, 1987. 16-23.
- BUCK, DONALD C. *Theatrical Production in Madrid's Cruz and Príncipe Theaters during the Reign of Felipe V*. Ann Arbor: University Microfilms International, 1980.
- BURKE, PETER. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza, 1991.
- COTARELO Y MORI, EMILIO. *Iriarte y su época*. Madrid: Rivadeneyra, 1897.
- COX, R.M. "Calderón and the Spanish Neoclassicists." *Romance Notes* 24 (1983): 43-48.
- DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA. "Estudio Preliminar." Pedro Calderón de la Barca, *Una fiesta sacramental barroca*. Madrid: Taurus, 1983.
- ESQUER TORRES, RAMÓN. "Las prohibiciones de comedias y autos sacramentales en el siglo XVIII. Clima que rodeó a la Real Orden de 1765." *Segismundo* 1 (1965): 187-226.
- GARCÍA RUIZ, VÍCTOR. "Un Calderón dieciochesco: el auto *La segunda esposa* en versión de José Parra (1750)." *Criticón* 53 (1991): 109-22.
- GIES, DAVID T. "Entre drama y ópera: la lucha por el público teatral en la época de Fernando VII." *Bulletin Hispanique* 91 (1989): 37-60.
- HERNÁNDEZ, MARIO. "La polémica de los autos sacramentales en el siglo XVIII: la Ilustración frente al Barroco." *Revista de Literatura* 42 (1980): 185-220.
- JOVELLANOS, GASPAR MELCHOR DE. *Espectáculos y diversiones públicas. Informe sobre la Ley Agraria*. Ed. J. Lage. Madrid: Cátedra, 1977.
- MARISCAL DE GANTE, JAIME. *Los autos sacramentales desde su origen hasta mediados del siglo XVIII*. Madrid: Renacimiento, 1911.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO. *Historia de las ideas estéticas en España*, III. Madrid: Hernando, 1933.
- PALACIOS FERNÁNDEZ, EMILIO. "El teatro en el siglo XVIII." En José M^a Díez Borque, dir. *Historia del teatro en España*. Madrid: Taurus, 1988. 57-376.
- PANDO: CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *Autos sacramentales ... que saca a la luz D. Pablo de Pando y Mier*, 6 tomos. Madrid: Manuel Ruiz de Murga, 1717.
- PARKER, ALEXANDER A. *Los autos sacramentales de Calderón*. Barcelona: Ariel, 1983.
- ROSSI, GIUSEPPE CARLO. *Estudios sobre las letras del siglo XVIII*. Madrid: Gredos, 1967.

- RULL FERNÁNDEZ, ENRIQUE. "Instrucción y concelebración populares en el auto sacramental." En *Actas de las Jornadas de Teatro Popular en España*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez. Madrid: CSIC, 1987. 53-63.
- SHERGOLD, N.D. y J.E. VAREY. *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681). Estudio y documentos*. Madrid: Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- . *Teatros y comedias en Madrid: 1699-1719. Estudio y documentos*. Londres: Tamesis, 1985.
- SUBIRÁ, JOSÉ. "La participación musical en las comedias madrileñas durante el siglo XVIII." *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo [Ayuntamiento de Madrid]* 7 (1930): 109-23 y 389-404.
- . *La participación musical en el antiguo teatro español*. Barcelona: Instituto de Teatro Nacional, 1930.
- . "El cuadro escénico español: sus antecedentes, evolución y desintegración." En *Miscelánea en homenaje a Monseñor H. Anglés*. Tomo 2. Barcelona: CSIC, 1961. 895-921.
- . *Temas musicales madrileños*. Madrid: CSIC, 1971.
- VALBUENA: CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO. *Obras completas*, III (Autos sacramentales). Ed. Ángel Valbuena Prat. Madrid: Aguilar, 1952.
- VAREY, JOHN E. y DAVIS, CHARLES. *Los libros de cuentas de los corrales de Madrid: 1706-1719. Estudio y documentos*. Londres-Madrid: Tamesis, 1992.