



JANUS 7 (2018) 166-190

ISSN 2254-7290

## Los autos sacramentales de Calderón y la renovación de la escena española (1927-1939)

Sergio Adillo Rufo  
Universidad Antonio de Nebrija (España)  
[sergio.adillo@yahoo.es](mailto:sergio.adillo@yahoo.es)

JANUS 7 (2018)

Fecha recepción: 17/10/18, Fecha de publicación: 17/12/2018

<URL: <https://www.janusdigital.es/articulo.htm?id=110>>

### Resumen

Este artículo analiza la puesta en escena de los autos sacramentales de Calderón entre 1927 y 1939, distinguiendo tres tendencias principales: los montajes arqueológicos, los espectáculos cercanos al lenguaje de la vanguardia y las obras de propaganda. El repaso a los grandes hitos de cada una de estas aproximaciones al género permitirá extraer conclusiones sobre los rápidos cambios de paradigma en el acercamiento a Calderón de los profesionales, del público y de los agentes del campo de poder.

### Palabras clave

Calderón de la Barca, autos sacramentales, La Barraca, Lorca, Rivas Cheriff, sociología del teatro, Generación del 27

### Title

Calderón's *autos sacramentales* and the renewal of the Spanish stage (1927-1939)

### Abstract

This paper analyzes the staging of Calderón de la Barca's *autos sacramentales* between 1927 and 1939, distinguishing three main tendencies: archeological shows, productions close to avant-garde and propaganda performances. By reviewing the highlights of every one of these approaches to the genre we will get some conclusions about this fast paradigm shift concerning the way theatre professionals, the audience and agents of political field relate to Calderón.

### Keywords

Calderón de la Barca, autos sacramentales, La Barraca, Lorca, Rivas Cheriff, Sociology of Theatre, Generation of '27



La vuelta al auto sacramental aparece como un fenómeno absolutamente insólito en la historia de nuestro teatro. Los ilustrados del siglo XVIII nunca hubieran imaginado que en algún momento la salida a la crisis creativa que aquejaría al sector cien años más tarde iba a venir de la mano de un género que consideraban abominable hasta el punto de prohibirlo con el apoyo de la Iglesia mediante la *Real Cédula* de 1765. La disposición que Carlos III tomó contra estas representaciones consiguió erradicarlas de un plumazo. Si bien es cierto que a lo largo del siglo XIX *El gran teatro del mundo* y la segunda parte de *El santo rey don Fernando* pudieron verse sobre las tablas en alguna ocasión muy esporádica, fueron representaciones propias de la Cuaresma, cuando los coliseos solo programaban oratorios sacros u obras que invitasen al recogimiento<sup>1</sup>. Aunque el auto sobre Fernando III sí subió a las tablas en otros momentos de la temporada, convendría recordar que su carácter histórico está tan potenciado en detrimento de lo alegórico que su elección se fundaría con toda seguridad en sus concomitancias con las exitosas comedias militares, como demuestra el que se anunciase con el título de *La conquista de Sevilla*.

Ya a las puertas del siglo XX tampoco ayudaron a los autos los juicios heredados del Neoclasicismo de Menéndez Pelayo<sup>2</sup>, quien los consideraba «aberración o excepción estética» [Menéndez Pelayo, 1946: 132] y género «incongruente» [Menéndez Pelayo, 1946: 133], ni el hecho de que los grandes dramas calderonianos de asunto religioso (*El príncipe constante*, *El mágico prodigioso*, *La devoción de la cruz...*) también

---

<sup>1</sup> Para saber más sobre la presencia de Calderón en las escenas españolas entre 1715 y 2015, ver Adillo, 2017.

<sup>2</sup> «La popularidad de los autos fue superior, con mucho, a la de los dramas más trágicos y a la de las más deliciosas comedias de enredo. Algo de esto debe atribuirse, indudablemente, a las circunstancias solemnes en que se representaban los autos, al atavío escénico, a la mayor ostentación del arte histriónico, a todos esos pormenores de exhibición con que los autos se ejecutaban; pero ni aun con estos accesorios sería posible hoy llevar a un pueblo a que oyera y contemplara, no digo con aplauso, sino con paciencia, ni aun por brevísimo tiempo, una representación en que fueran personajes la Fe, la Esperanza, el Aire, la Tierra, el Agua, el Fuego y otros de la misma especie; y en que dieran asunto al diálogo la Encarnación, la Trinidad, y, sobre todo, la presencia sacramental en la Eucaristía» [Menéndez Pelayo, 1946: 134]. «La dramática, tal como todas las escuelas la han entendido, tal como ha aparecido en todos los teatros y en todas las civilizaciones del mundo, vive de pasiones, de afectos, de caracteres humanos; no es más que la vida humana en acción y en espectáculo. Hacer un drama con personajes simbólicos, hacer un drama con personajes abstractos, es un verdadero *tour de force*, perdonable solo a fuerza de ingenio y a título de excepción y singularidad. Lo sobrenatural, lo invisible cabe perfectamente como ideal y fuente de inspiración, y como término de los anhelos del alma, en la poesía lírica; cabe en la poesía didáctica (si admitimos que exista una poesía verdaderamente didáctica); en el arte dramático, a mi entender, no cabe» [Menéndez Pelayo, 1946: 134].

hubieran desaparecido del repertorio de las compañías españolas. No ocurría lo mismo en los ambientes espiritualistas de la Rusia anterior a la Revolución de febrero de 1917, ni mucho menos en los países de habla alemana, donde después de la Primera Guerra Mundial Hugo von Hofmannsthal, basándose en *El gran teatro del mundo*, escribió *Das Salzburger grosse Welttheater*, que se estrenó en 1922 dentro del tercer Festival de Salzburgo. Al igual que *Jedermann* –otra versión actualizada por el poeta vienés a partir de la moralidad medieval inglesa *Everyman* y que, representada frente a la catedral de la ciudad austriaca, había inaugurado este festival dos años antes–, la reescritura del auto de Calderón, esta vez con música de Einar Nikson y no de Richard Strauss, fue dirigida por Max Reinhardt en otro escenario atípico: el interior de la colegiata barroca de Salzburgo. Este espectáculo sentó un precedente, y a su imagen en esa misma década se produjeron otros de características similares en Bad Godesberg (Alemania) y en Einsiedeln (Suiza) –donde se escenifica periódicamente aún en la actualidad<sup>3</sup>–. De todos ellos se hicieron eco la prensa española de finales de la Restauración y algunos intelectuales y artistas locales que reivindicaban la dimensión simbólica, la estética expresionista y el espíritu wagneriano de *Gesamtkunstwert* u ‘obra de arte total’ de estos proyectos, en las antípodas del realismo costumbrista que había llevado a la escena patria al anquilosamiento:

Semejante disciplina artística tenía que volver por los fueros de la fantasía, tan maltratada por el realismo que estuvo en boga hasta hace poco y del que aún subsisten, en España sobre todo, los efectos falsos del convencionalismo más absurdo –especialmente en representaciones de «interior burgués»–. No deja de ser curioso que fuera de España un Reinhardt o un Copeau echen mano de Calderón y de Fernando de Rojas para alimentar el fuego sagrado de sus mejores intentos y realizaciones [Rivas Cherif, 1926]

Coincidiendo con estos acontecimientos y con su repercusión en la Península, la publicación de los autos calderonianos editados por Ángel Valbuena Prat permitió a los artistas españoles algo en apariencia tan simple pero de hecho tan complicado como el acceso a los propios textos. La labor de Valbuena en la recuperación de Calderón<sup>4</sup> tenía su correlato en las investigaciones de Dámaso Alonso sobre Góngora, y sin embargo el mismo Valbuena se lamentaba en su prólogo a los *Autos* de que el furor que el genio

<sup>3</sup> Ver <http://www.welttheater.ch>.

<sup>4</sup> Acerca de la importancia del trabajo crítico de Valbuena Prat sobre los autos calderonianos, ver Meregalli, 1983; Serrano de la Torre, 2001; Banús y Galván, 2002; Muñoz-Alonso, 2004, y Ayuso, 2011.

cordobés despertaba en los jóvenes poetas no se tradujese en mayor curiosidad hacia Calderón por parte del campo teatral:

En el arte en general estamos en el momento de la rehabilitación del Barroco. No se explica, en 1927, cómo la vuelta a Góngora, típica de su centenario, en la lírica, no ha traído aún, de modo pleno, la vuelta dramática a Calderón [Valbuena, 1972: XII].

¿Se equivocaba el filólogo catalán? Una serie de espectáculos en la línea de sus predecesores germanos pero esta vez en suelo español enseguida vendrían a quitarle la razón. De hecho, el primero de ellos tuvo lugar el mismo año de la efemérides gongorina, pero con seis meses de adelanto con respecto al famoso homenaje al autor de las *Soledades* celebrado en el Ateneo de Sevilla en diciembre de 1927.

En efecto, con motivo de la festividad del Corpus de ese mismo año se representó en la Plaza de los Aljibes de La Alhambra *El gran teatro del mundo*, dentro de «un festival organizado por la Junta de Damas de Honor y Mérito, que preside la marquesa de Cartagena» [*La Nación*, 25 de junio de 1927] o, lo que es lo mismo, financiado por la nobleza local e impulsado por el Ateneo de Granada, con la asistencia de intelectuales, artistas y aristócratas venidos de toda Andalucía<sup>5</sup>. Dirigió el evento Antonio Gallego Burín –historiador del arte responsable de varias instituciones culturales de la ciudad del Genil, además de futuro alcalde de la misma– al frente de un elenco de aficionados formado por jóvenes de las mejores familias granadinas (Francisco García Lorca incluido) y de un equipo artístico integrado por el compositor Manuel de Falla como autor de las ilustraciones musicales y el titiritero y artista polifacético Hermenegildo Lanz firmando la parte plástica.

Pese a la participación de estos dos insignes creadores (ya habían trabajado juntos en 1923 en una representación privada en casa de los García Lorca del *Auto de los Reyes Magos*, un entremés cervantino y una pieza popular para títeres de cachiporra reescrita por el joven Federico, y posteriormente volvieron a colaborar en *El retablo de Maese Pedro*<sup>6</sup>) y a pesar del éxito de público del festival –que de hecho volvió a repetirse una semana más tarde y se reeditó como fórmula con un programa distinto en Corpus sucesivos–, las crónicas de aquel momento nos hablan de un

---

<sup>5</sup> Para un seguimiento en prensa del evento, ver Valbuena, 1928; Gallego, 1983, y González Ramírez, 2009.

<sup>6</sup> Y en 1935 de nuevo trabajarían juntos en sendos proyectos teatrales bajo la batuta de Gallego Burín, para entonces decano de la Facultad de Letras de la Universidad de Granada. Con un grupo de estudiantes se sumaron al centenario de Lope representando la comedia *La moza de cántaro* y el auto *La huida a Egipto*.

espectáculo que tenía más voluntad de «exhumación» o «resurrección» que de experimento vanguardista. En la línea del gusto arqueológico que cultivaban María Guerrero y las compañías más prestigiosas del país especializadas en el teatro de declamación, el vestuario diseñado por Hermenegildo Lanz era historicista (en contraste con su escenografía más estilizada) y el trabajo de Falla fundamentalmente consistió en realizar arreglos sobre una cantiga de Alfonso X, el *Tantum ergo* de Tomás Luis de Victoria o sobre canciones del folclore español recuperadas por su maestro, el musicólogo Felip Pedrell<sup>7</sup>. Pero sin embargo, el contenido simbólico de la pieza de Calderón, la comparación con *Das Salzburger grosse Welttheater* de Reinhardt y la sintonía de la propuesta de Gallego Burín con las voces que clamaban por la «reteatralización» del teatro [Pérez de Ayala, 1998] alentaron las esperanzas de algunos críticos, que vieron en esta representación granadina una vía autóctona hacia los hallazgos de un Gordon Craig o un Pirandello en pos de la renovación de la escena europea [Estévez-Ortega, 1927; Valbuena, 1928].

En mi opinión, la trascendencia de este efímero festival residió sobre todo en su carácter pionero en el uso de espacios no convencionales como escenarios teatrales: el Patio de los Aljibes de La Alhambra –que desde 1922 ya acogía el Festival del Cante Jondo– fue el primero de una larga lista de lugares históricos españoles que se habilitarían como teatros más o menos ocasionales, y sin su ejemplo quizá no hubiera sido posible pensar en la creación del Festival de Mérida ni en tantas manifestaciones escénicas al aire libre como sobrevivieron a partir de 1927 y con mayor intensidad si cabe durante la II República, un concepto que el Franquismo explotaría como método de propaganda dentro y fuera de nuestras fronteras con sus espectáculos transmutados en actos de adhesión al régimen.

Por otra parte, *El gran teatro del mundo* granadino ha merecido la atención de la crítica académica por su capacidad para aglutinar a un buen número de conocidísimos intelectuales y artistas de la tertulia bohemia de El Rinconcillo que se reunían en el Café Alameda, frecuentada también por Federico García Lorca. No obstante, el autor del *Romancero gitano*, a pesar

---

<sup>7</sup> «Falla casi se escondía como compositor en su partitura para el auto sacramental, porque creaba solo adaptaciones. Además, respetaba las intenciones de Calderón ya que prácticamente preparaba solamente música para las escenas donde Calderón quería música. Hay que resolver por lo tanto la cuestión de por qué Falla en su música para *El gran teatro del mundo* era tan discreto y poco comunicativo en términos musicales. Sabemos que a partir del año 1926 Falla pensaba casi en nada más que en su última obra *Atlántida*. Pero aparte de ese motivo, existe otra razón: la representación de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca suponía para Falla la oportunidad de mostrar al gran público la riqueza de la música antigua de España en un contexto vivo mediante la integración de las piezas en música incidental» [Weber, 2000: 161].

de su estrecha relación con muchos de los participantes en la representación del auto (no olvidemos que su hermano Francisco encarnó el papel de Mundo), ni pudo asistir a las funciones ni estuvo implicado en los preparativos, ya que se encontraba en Barcelona ocupado con el estreno de *Mariana Pineda*, si bien en su correspondencia con sus amigos Falla y Gallego Burín manifestó su entusiasmo por lo que ocurría en su ciudad natal<sup>8</sup>. Esta experiencia debió de alimentar su intención de llevar a escena un lustro después el auto *La vida es sueño*, como veremos enseguida.

Con todo, para el propósito de este estudio lo fundamental del montaje de La Alhambra fue la revitalización del género del auto sacramental (y por supuesto de los autos de Calderón, su máximo exponente<sup>9</sup>) como repertorio vivo a disposición de los profesionales de la escena española. Aún así, tendrían que pasar tres años para que una compañía comercial emprendiese el riesgo de ofrecerle al público una pieza teológica dentro de su programación habitual, pero en ese lapso de tiempo he podido documentar un número considerable de propuestas basadas en autos calderonianos que siguiendo la estela del espectáculo presentado en La Alhambra, cual si se tratase de eslabones perdidos que por lo general han escapado a la atención de los especialistas, explican mejor el interés que este género olvidado suscitó dentro del campo teatral en la década de los treinta y en el primer Franquismo.

Aunque los implicados en dichas representaciones carecían de la proyección del equipo artístico de Gallego Burín, todas compartían con *El gran teatro del mundo* de 1927 su condición de iniciativas al margen del gremio del espectáculo: sus intérpretes eran diletantes y renunciaban a cualquier fin lucrativo pero a cambio se beneficiaban del capital social que implicaba protagonizar estos acontecimientos, que, a diferencia de experiencias similares anteriores como los teatros privados de la nobleza y la burguesía, llegaron a ser multitudinarios ritos culturales donde se daba cita lo más selecto de la comunidad local. Por ello, podría afirmarse que estas funciones *amateurs*, pese a su naturaleza puramente ocasional, jugaron un papel fundamental tanto en la canonización escénica de los autos

---

<sup>8</sup> «Federico García Lorca le enviaba desde Cadaqués una tarjeta postal a Gallego Burín en la que también firmaba Salvador Dalí y le auguraba un éxito: “Estoy muy contento de que se hagan los autos sacramentales. Escribe diciéndome cosas sobre este asunto. En Granada se puede hacer lo más bonito del mundo”» [Gallego, 1983: 1417].

<sup>9</sup> Con una frecuencia inferior pero no por ello desdeñable en esta década también observamos un interés por los autos de Lope de Vega, en parte motivado por la moda de los autos calderonianos y en parte enmarcado dentro de los actos del tricentenario del autor de *El castigo sin venganza*. A las referencias a espectáculos basados en autos de Lope que aparecen en estas páginas podríamos añadir la publicación de *La Maya* en la revista *Cruz y raya* [Díez Borque, 2010].

calderonianos como sobre todo en su restauración como elementos identitarios, pues no olvidemos que, aunque gracias al régimen de Primo de Rivera (nuestra primera dictadura confesional) la Iglesia mantuvo intactos sus privilegios hasta la abdicación de Alfonso XIII, las clases dominantes necesitaban reivindicar una identidad nacional esencialmente católica en un momento en que las fuerzas progresistas cuestionaban abiertamente tanto las atribuciones omnímodas del clero como las propias estructuras tradicionales del poder político y económico.

Y es que si estos espectáculos pudieron escapar a la tiranía de la taquilla a la que estaba sometido el circuito comercial fue por la interesada generosidad de sus promotores: todos estos autos sacramentales se montaron al amparo de los agentes dominantes de los campos político, económico, religioso y/o académico, afanados en potenciar los valores simbólicos del género para legitimar y perpetuar sus posiciones dentro de sus respectivos campos y también dentro del juego de fuerzas y alianzas entre ellos. Por eso no sería descabellado trazar un paralelismo entre el contexto de la Contrarreforma en que nacieron los autos y este momento en que la Iglesia, omitiendo su responsabilidad en la *Real Cédula* de 1765, volvió a echar mano de estas piezas teatrales para combatir el creciente anticlericalismo de principios del siglo XX.

Así, pocos meses después del Corpus granadino, en la Universidad de Salamanca pudo verse de nuevo *El gran teatro del mundo* representado esta vez por estudiantes de Derecho y Filosofía y Letras con ocasión de la inauguración de la cátedra Francisco de Vitoria; en 1929 un grupo de aristócratas sevillanos montó *El santo rey don Fernando* en lo que hoy es el Teatro Lope de Vega, coincidiendo con el Congreso Mariano celebrado durante la Exposición Iberoamericana, y un año más tarde en el mismo lugar *La lepra de Constantino*, y en el verano de 1930 el Cabildo catedralicio de Toledo sufragó la representación de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* en sus claustros durante las fiestas de la patrona de la ciudad con motivo del LXXV aniversario de la definición dogmática de la Inmaculada Concepción<sup>10</sup>.

Ya avanzada la II República, con la cuestión religiosa siempre candente tras el polémico reconocimiento de la aconfesionalidad del Estado en la Constitución de 1931 y la retirada de las subvenciones gubernamentales a la Iglesia, todavía pudieron verse *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo* representado por aficionados en el Teatro Juan Bravo de Segovia (1933) y de nuevo *El gran teatro del mundo* en la Facultad de

---

<sup>10</sup> Además, en 1928 durante la Asamblea Eucarística celebrada en Calahorra unas «distinguidas señoritas» representaron en el Teatro Díaz un auto de Calderón cuyo título no hemos identificado [en *La Vanguardia*, 31 de marzo de 1928].

Teología de los Paules en Cuenca junto al auto de Lope *Pastor, lobo y cabaña celestial* para cerrar el centenario del Fénix (1935). Ello indica que, aunque muchos de estos actos fuesen promovidos por un clero en horas bajas, su carácter de acontecimientos de interés público en tanto que iniciativas para la recuperación del patrimonio cultural de la nación les permitiría soslayar el riesgo de contravenir el artículo 27 de la Carta Magna republicana<sup>11</sup>.

Más adelante, como reacción al laicismo radical de la República, el Nacionalcatolicismo impulsó con ahínco la vuelta a los autos desde antes incluso de su victoria definitiva en la Guerra Civil. Así, en la fase final del conflicto La Tarumba recorrió Andalucía Occidental con *Las bodas de España* (anónimo del siglo XVI) y a partir del Corpus de 1938 el Teatro Nacional de la Falange representó *El hospital de los locos* de Valdivielso en marcos incomparables de la mitad norte peninsular, como las fachadas de las catedrales de Segovia o Santiago de Compostela, en un claro paralelismo con *Das Salzburger grosse Welttheater*. Por lo que respecta a los autos de Calderón, ese mismo verano nos encontramos con el TEU y el Sindicato Español Universitario de Sevilla girando en la zona sur ocupada por el bando nacional con *La cena del rey Baltasar*, que en Granada se montó una vez más durante las fiestas del Corpus en La Alhambra, esta vez en el marco incomparable del Palacio de Carlos V, mientras que en la capital andaluza se presentó en el Jardín de los Lotos del Parque de María Luisa. De este modo, los teatros universitarios y nacional de la zona sublevada inauguraban una fórmula que haría furor en el primer Franquismo: la de las puestas en escena que desbordaban los límites de los recintos patrimoniales no específicamente teatrales y, con la colaboración de la Iglesia (que a menudo prestaba objetos litúrgicos como elementos de atrezzo), se apropiaban de los espacios públicos de la ciudad con el fin de adoctrinar a las masas. Es cierto que esta práctica callejera ya estaba presente en muchas de las iniciativas pedagógicas republicanas, pero en el caso franquista las representaciones multitudinarias de autos sacramentales se convirtieron en una suerte de revancha católica contra el aludido artículo 27 de la Constitución de 1931, y se caracterizaron por su grandiosidad y sus formas marcadamente propagandísticas, en la línea de la retórica populista del Fascismo italiano y el Nazismo alemán<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> «La libertad de conciencia y el derecho de profesar y practicar libremente cualquier religión quedan garantizados en el territorio español, salvo el respeto debido a las exigencias de la moral pública. [...] Todas las confesiones podrán ejercer sus cultos privadamente. Las manifestaciones públicas del culto habrán de ser, en cada caso, autorizadas por el Gobierno» [*Constitución de la República Española*, título III, artículo 27].

<sup>12</sup> De hecho, durante los años treinta Calderón es objeto de un gran número de montajes afines al régimen de Hitler, que propició relecturas en clave nazi no solo de *El gran*



Pero de lo que sucedió a partir de 1939 nos ocuparemos en otra ocasión. De momento regresaremos a principios de los años treinta para recordar los dos montajes de autos calderonianos que más literatura crítica han generado, y no es para menos, porque en ambos cobró una importancia singular el discurso artístico del director. Este fenómeno alteró la jerarquía del campo teatral porque rompía con el poder omnímodo de los divos-empresarios, lo cual resultaba fundamental para la escenificación de un teatro de ideas y no de personajes como los autos.

Rivas Cherif, responsable del primer espectáculo al que me referiré, tenía muy presente el magisterio de los grandes directores que estaban renovando la escena europea:

Un Reinhardt, un Tessner, un Stanislavski, un Copeau, y no digamos un Tairov, ofrecen a su público espectáculos de muy diversa intención y gusto [...], pero todos coincidentes en que el teatro, la representación como tal, tenga un valor propio, una interpretación personal, no por parte del protagonista, sino del director que elige la comedia, la organiza para su mayor efecto, graduando los de los actores en el conjunto escénico, y obtiene, en fin, ayudándose de toda suerte de recursos teatrales, una emoción cabal en el público [Rivas Cherif, 1926].

Cuando en 1930 Margarita Xirgu lo fichó para su compañía, obviamente asumía que Cipriano de Rivas iba a ser algo más que un mero asesor literario, reconociendo el capital simbólico de su labor de más de diez años trabajando al margen de los cauces habituales del campo teatral. En su primera temporada juntos al frente del Teatro Español de Madrid esta asociación entre una de las actrices y productoras más importantes del panorama comercial y el fundador de una larga lista de efímeros teatros de arte llegó a plantearse ofrecer una programación experimental en una sala de cámara para unos espectadores muy selectos<sup>13</sup>, pero finalmente optó por integrar esos títulos más arriesgados dentro de la cartelera dirigida al gran público, y el primero de todos ellos, alternando con *La zapatera prodigiosa*

---

*teatro del mundo*, sino también de *La vida es sueño* y sobre todo de *El alcalde de Zalamea* [Sullivan, 1997; London, 2008; Peral Vega, 2004; Gimber, 2008].

<sup>13</sup> «Margarita Xirgu ha encomendado al asesor literario de su compañía la organización de unas representaciones especiales, de carácter experimental, a semejanza de lo que se usa en algunos teatros alemanes, dotados de una escena de cámara al margen de la función diaria. En estos espectáculos Rivas Cherif ensayaría, con medios suficientes, la continuidad del empeño en que se ha distinguido desde hace diez años su actividad de aficionado impenitente, ya en el Teatro de la Escuela Nueva, con Magda Donato, bien con el Mirlo Blanco, de doña Carmen Monné de Baroja, y en El Cántaro Roto, de Valle Inclán, o en El Caracol, interrumpido por la censura dictatorial» [*Un Traspunte* 1931].

de Lorca, fue *El gran teatro del mundo*, que se representaba en la misma sesión que el anónimo *Auto de las donas que envió Adán a Nuestra Señora* y el *Paso de las aceitunas* de Lope de Rueda y tan pronto se anunciaba como «representación de carácter experimental» [en *ABC*, 27 de noviembre de 1930] o como «cumbre del arte escénico clásico católico» [en *La Vanguardia*, 11 de diciembre de 1931].

En su versión del clásico de Calderón Rivas Cherif renunciaba a la arqueología teatral, y gracias a su colaboración con el escenógrafo alemán Sigfrido Burmann (1891-1980) –que se había formado con Reinhardt en Berlín– y a pesar de las deficiencias técnicas del coliseo municipal madrileño, presentó una escenografía corpórea que permitía trabajar en varios planos de altura y distintos niveles de profundidad y se ponía al servicio del contenido simbólico del texto<sup>14</sup>. La obra se mantuvo más de un mes en cartel y se repuso en otras cuatro ocasiones hasta 1933, y además del favor del público, consiguió las alabanzas unánimes de la crítica, tanto en Madrid:

El éxito correspondió al acertado esfuerzo. Es de esperar que nadie se quede sin ver en el Español lo que todos alaban, aun desconociéndolo. Para muchos será una sorpresa. Para los amantes de la escena, un motivo de gozo el ver que el Teatro Español es ahora, de veras, teatro español [Díez-Canedo, 1930],

como en Barcelona:

Hasta ahora, y que nosotros sepamos, las grandes compañías españolas de comedia se habían limitado a sostener en los carteles, de vez en cuando, y muy de vez en cuando, media docena de obras de las llamadas clásicas en las que el primer actor o la primera actriz o ambos podían hallar motivo de lucimiento y que, además, por ser obras maestras indiscutibles, aún seguían siendo hasta cierto punto de taquilla [...]. Lo que censuramos es el bombo que a determinadas compañías se llegó a dar, hiperbólicamente o, cuando menos, muy excesivamente, por el hecho de revivir media docena de obras maestras de nuestros clásicos no con miras artísticas y culturales exclusivamente.

A nuestro entender la única compañía merecedora de tales elogios es la que capitanea Margarita Xirgu [...]. Porque hemos de tener presente que la compañía de la Xirgu, al hacer este esfuerzo

---

<sup>14</sup> «El escenógrafo Burmann ha sabido apoderarse bien de esa sugestión en su escenario moderno, con sus plataformas y escaleras, cortado en el fondo por un largo ventanal gótico, presidido por las dos esferas junto a las cuales Dios, el Autor, y el Mundo dictan su lección. Los distintos planos que sitúan a los personajes contribuyen a la sensación de grandeza, que completan voces y músicas» [Díez-Canedo, 1930].

limpiamente, netamente artístico y cultural, no solo se aparta de la taquilla, sino que se aleja [...] de una manera terminante del género que la compañía cultiva [...]. Y sin embargo, abandonando por unos momentos la ruta de los dobles éxitos artísticos y pecuniarios, se ha lanzado, con una decisión y una esplendidez nada comunes, al montaje y estudio detenidísimo de sesiones de arte clásico, tan admirables, tan laudables, tan encantadoras como la que nos hace escribir estas líneas [Guardiola Cardellach en *El Diluvio*, 13 de diciembre de 1931].

A ello sin duda contribuyó el capital simbólico asociado a Calderón, que al valor patrimonial e identitario que los campos teatral y político le venían reconociendo desde antiguo le sumaba un nuevo valor añadido: el prestigio de la modernidad en virtud de su relectura por parte de las vanguardias europeas, a estas alturas ya plenamente consagradas y asumidas por el campo artístico. Y es que, en efecto, si un siglo antes el trabajo de los románticos alemanes con Calderón, aun suscitando encendidos debates entre nuestros intelectuales, no había tenido ningún impacto inmediato en la escena patria<sup>15</sup>, ahora, en cambio, buscando en el extranjero posibles salidas a la crisis de nuestro teatro, los creadores españoles más cosmopolitas, que hasta el momento habían sido marginados por los agentes dominantes del campo teatral, aprendieron a encarar la tradición nacional con una nueva mirada.

La trascendencia de *El gran teatro del mundo* de Rivas Cherif y la Xirgu estriba en sus soluciones estéticas, que sorprendieron al propio Reinhardt cuando tuvo ocasión de ver fotografías del montaje español [Rivas Cherif, 1991: 290; Aguilera y Aznar 1999: 274; Gil Fombellida, 2003: 228], pero desde el punto de vista de la Sociología de la Cultura antes que nada me interesa destacar su dimensión de acontecimiento donde Calderón sirvió como escenario simbólico, no ya de la lucha, sino del pacto entre dos productores culturales que encarnaban al teatro convencional (la Xirgu) y al teatro experimental (Rivas Cherif). Este acuerdo, en cuyo centro se situaba la dramaturgia áurea, benefició a las dos partes implicadas, puesto que el teatro artístico, al conseguir abrirse un hueco dentro del mercado del ocio, por fin demostró que contaba con un público y que podía engendrar proyectos viables económicamente, y el teatro comercial recuperó el prestigio que el campo artístico le había arrebatado al incorporar la calidad estética y la innovación de los montajes experimentales, acallando así los ataques más feroces acerca del estancamiento de la escena nacional. Pero quizá el más beneficiado de todos fuera el propio Calderón, quien gracias al

---

<sup>15</sup> Ver Adillo 2015.

éxito de la arriesgada empresa de Rivas Cherif –y sobre todo al crédito de los grandes directores europeos que le habían precedido en su nueva visión sobre su producción– volvió a recobrar el favor que los campos artístico, literario e intelectual le habían retirado y que la nueva generación de creadores sí le empezaba a restituir.

De ahí que, al igual que ocurría con Góngora, aunque quizá no de manera tan manifiesta, Calderón también inspirase a muchos de los jóvenes dramaturgos del entorno del 27. Como bien ha estudiado la crítica [De Paco, 1992, 2000 y 2001 a; Kasten, 2012], entre los años veinte y treinta proliferaron los textos basados de modo más o menos explícito en la estructura, la forma y/o el contenido del auto sacramental. Incluso Azorín, que tan poco indulgente se había mostrado con los dramas calderonianos que aún se representaban en España a principios de siglo, comenzó a apreciar los autos calderonianos a raíz de su recuperación europea:

Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana. Renace el teatro de ideas, de modalidades intelectivas, no de tesis sociales o políticas. Son cosas distintas. El teatro o es pasión o es idea. En el moderno renacimiento, a la pasión ha sucedido la idea abstracta, racional. Los autos calderonianos son el dechado del más abstracto e intelectual teatro. Luis Pirandello no hace nada más intelectual y abstracto. [...] Por ahí va toda la literatura dramática novísima [Azorín, 1926].

Y en esa línea simbólica se insertan su *Judit* (¿1925?) y *Angelita* (1930), subtitulada «auto sacramental», con una nomenclatura explícita similar a la de *Corpus Christi. Poema sinfónico* (1925), una de las escasas creaciones teatrales de Gabriel Miró, o *El otro* (1926), que Unamuno bautizó como «misterio», y también puede rastrearse el magisterio de la dramaturgia áurea en *El director* de Pedro Salinas, *Pedro López García* de Max Aub (1936) y *El viaje del joven Tobías* de Gonzalo Torrente Ballester (1938), aunque este último se inserta ya en la tendencia falangista de revitalización del género. La referencia a los autos también está presente en *El sueño de la razón* (1929), un drama de su propia cosecha que Rivas Cherif estrenó con El Caracol, y en *Ni más ni menos* de Ignacio Sánchez Mejías, pero el modelo calderoniano es aún más patente en *El hombre deshabitado* de Alberti (1931) [Torres Nebrera, 2010] y en *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* de Miguel Hernández (1934) [Díez de Revenga, 2010]. No obstante, de todos los dramaturgos de la generación del 27 el que se acercó en más ocasiones a los autos sacramentales de Calderón fue Federico García Lorca, quien ya en su juventud había compuesto *Teatro de almas* (1917) y *El primitivo auto sentimental* (1918) y en su madurez creativa nos legó tres

piezas «imposibles» con aire y ecos rituales o alegóricos: *El público* (1930), *Así que pasen cinco años* (1931) y la inacabada *Comedia sin título* (1936), que algún especialista ha querido titular *El sueño de la vida* por sus conexiones con *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare y, por supuesto, con *La vida es sueño* de Calderón [Menarini, 1996].

Por eso no es de extrañar que Lorca inaugurase el periplo de La Barraca con un auto sacramental. En otros estudios profundizaré en la dimensión pedagógica y las implicaciones sociopolíticas de este proyecto, pero de momento voy a centrarme en los vínculos del montaje lorquiano del auto *La vida es sueño* con los intentos de revitalización del género que se estaban llevando a cabo en Europa y en España.

Ya hemos visto que el contacto de Lorca con este teatro religioso se hace tanto por la vía individual de la escritura dramática, a modo de constante durante toda de su trayectoria, como a través de sus relaciones con otros productores culturales vinculados de forma más o menos directa con las artes escénicas. He analizado, en efecto, cómo su entorno granadino más inmediato se volcó con la representación en La Alhambra de *El gran teatro del mundo*, el mismo título que la compañía de Margarita Xirgu simultaneaba con los estrenos de *La zapatera prodigiosa* y más adelante *Yerma* o la adaptación lorquiana de *La dama boba* de Lope. En este ambiente de renovado interés por la divulgación de los autos sacramentales se insertaba la inclusión de uno de ellos en el repertorio de La Barraca, a menudo formando un díptico con los *Entremeses* de Cervantes. Para la presentación de esta aventura Lorca sintió la necesidad de justificar esta mezcla tan dispar de lo divino con lo humano:

De los colores costumbristas de Cervantes, donde recoge, ironizada y asimilada toda la picante sexualidad de la época, hasta el auto de Calderón, está todo el ámbito de la escena y todas las posibilidades teatrales habidas y por haber.

Por el teatro de Cervantes se llega a la farsa más esquemática; él mismo tiene rasgos que hoy se pueden encontrar realizados en Pirandello. Por el teatro de Calderón se llega al *Fausto*, y yo creo que él mismo ya llegó con *El mágico prodigioso*; y se llega al gran drama, al mejor drama que se representa miles de veces todos los días, a la mejor tragedia teatral que existe en el mundo: me refiero al santo sacrificio de la misa.

Por el teatro popular de Cervantes está el camino humano de la escena; por el teatro de Calderón se llega a la evasión espiritual de todos los valores. Tierra y Cielo.

[...] Por eso el Teatro Universitario, al comenzar sus tareas, modestas y reducidas y desde luego imperfectas [...], ha elegido estos dos

autores, norte y sur del teatro [García Lorca en Sáenz de la Calzada, 1998: 167].

A Lorca le fascinaba esa dimensión abstracta y simbólica de los autos de Calderón, y a ello habría que achacar la elección concreta de *La vida es sueño*, una obra que prácticamente no se había vuelto a representar desde el siglo XVII y donde lo anecdótico se reduce a la mínima expresión:

[*La vida es sueño*] es a mi juicio el auto de altura de este poeta. Es el poema de la creación del mundo y del hombre, pero tan elevado y profundo que en realidad salta por encima de todas las creencias positivas. La lucha de los cuatro elementos de la naturaleza por dominar el mundo, el terror del hombre recién nacido, todavía tembloroso de arcilla y luz planetaria, y la escena de la Sombra con el pálido Príncipe de las Tinieblas son momentos dramáticos de difícil superación en ningún teatro [García Lorca en Sáenz de la Calzada, 1998: 169].

Dentro del repertorio de La Barraca el texto de Calderón ocupó un lugar especial, no solo por ser –junto con *La guarda cuidadosa*, *Los dos habladores* y *La cueva de Salamanca*– su primer espectáculo, sino porque su vestuario fue elaborado exclusivamente para esta pieza y no se reutilizó en ninguna otra [Plaza, 2000: 325], pero sobre todo porque fue la única obra en la que Lorca participó como actor, reservándose el papel de la Sombra. Apoyándose en las acotaciones de Calderón, el poeta y su colaborador más allegado, el prometedor dramaturgo Eduardo Ugarte, concibieron una puesta en escena donde, a la manera de los ballets rusos de Diáguilev, la música y la coreografía resultaban esenciales, lo cual, unido a la inspiración surrealista de los decorados y los figurines ideados por el pintor Benjamín Palencia (quien se basaba en las miniaturas del Beato de Liébana), confería al espectáculo más aspecto de «estreno» que de «exhumación», según atestiguó la crítica de la época [J.G.O. en *Heraldo de Madrid*, 26 de octubre de 1932].

Un fragmento del auto pudo verse por primera vez en Soria en julio de 1932, y después de una gira por Castilla se estrenó completo en Granada con motivo del cuatrocientos aniversario de su Universidad. Sin embargo, la verdadera presentación oficial de La Barraca y de su versión de *La vida es sueño* tuvo lugar el 25 de octubre en el Paraninfo de la Universidad Central de Madrid, un acto al que asistieron numerosas personalidades de los campos literario, académico y político, incluidos el presidente de la República, el presidente del Gobierno y por supuesto el responsable de este proyecto de teatro itinerante: el ministro de Instrucción Pública, el socialista Fernando de los Ríos, amigo personal de Federico.

No deja de sorprender que un régimen laico como el que emanó de la Constitución de 1931 fomentara una iniciativa cuya carta de presentación era una pieza de contenido teológico. Es verdad que todos los proyectos de recuperación de autos que se habían venido desarrollando desde 1927, pese a la implicación de la Iglesia en muchos de ellos, ponían de manifiesto antes que nada su condición de eventos de recuperación del patrimonio, de modo que a estas alturas de la II República, y más desde el éxito comercial de *El gran teatro del mundo* de Xirgu-Rivas Cherif, los autos ya se asumían como elemento cultural identitario, independientemente de su carácter religioso. Así lo expresaba el propio Lorca:

Nosotros queremos representar y vulgarizar nuestro olvidado y gran repertorio clásico, ya que se da el caso vergonzoso de que, teniendo los españoles el teatro más rico de toda Europa, esté para todos oculto; y tener estas prodigiosas voces poéticas encerradas es lo mismo que secar las fuentes de los ríos o poner toldos al cielo para no ver el estaño duro de las estrellas [García Lorca en Sáenz de la Calzada, 1998: 165-166].

Y de esta manera lo justificó un periodista de la época:

¿No resulta acaso un poco chocante? Darle al público de una República laica un espectáculo lleno de problemas teológicos puede parecer, cuando menos, algo extemporáneo. Pero se trata de una Universidad y de unos espectadores singularmente ilustrados. Se trata además de Calderón de la Barca, el genio que a todo cuanto toca le infunde una emoción y un vuelo excepcionales [Salaverría, 1933].

Y es que si algo tenían en común absolutamente todas las representaciones españolas de autos sacramentales en este período era su voluntad de reconciliarse con la historia de nuestra literatura dramática y deshacer el agravio que nuestro país había infringido a este endemismo cultural con su prohibición y posterior olvido. En este contexto el montaje de Lorca funcionó como síntesis de los rasgos más novedosos que aportaron sus predecesores: por un lado, La Barraca siguió aquí el ejemplo de *El gran teatro del mundo* de Rivas Cherif en tanto que sorprendía por su audacia estética, pero por otro lado actuó al margen de los cauces habituales del teatro comercial, como el resto de autos interpretados por aficionados, lo cual le permitió hacer llegar su propuesta a un nuevo auditorio: el «pueblo».

Pero dejando una vez más la cuestión de la democratización de la cultura para otro momento, quiero subrayar ahora que la singularidad de *La vida es sueño* lorquiana con respecto a las demás representaciones sacramentales coetáneas radicaba en que por primera vez el Estado español

costeaba un producto cultural considerado de interés público, recogiendo el testigo de aquellas administraciones locales que por aquellos años habían exhumado el género. La Barraca concentró los esfuerzos del campo político (el Ministerio de Instrucción Pública, que otorgó una generosa subvención), el campo académico e intelectual (la Universidad, que le proporcionó el marco –la Unión Federal de Estudiantes Hispanos– y a sus estudiantes aspirantes a cómicos) y el campo artístico (los pintores vanguardistas que colaboraron como escenógrafos y figurinistas: Benjamín Palencia, Ramón Gaya, Manuel Ángeles Ortiz, Alberto Sánchez, Alfonso Ponce de León, José Caballero, Norah Borges y Santiago Ontañón), sin contar, y aquí está también la novedad, con el núcleo duro del campo teatral, es decir, los actores profesionales, sustituidos por jóvenes aficionados. Como cabeza visible tenía, eso sí, a un autor consagrado como Lorca asistido por Ugarte en tanto que joven promesa de la dramaturgia, pero sin embargo ambos colaboraron de manera gratuita con esta empresa pública. Además, en el contexto del laicismo republicano, la iniciativa también excluía cualquier intromisión de la Iglesia.

Por esa razón la labor de La Barraca, como todos los proyectos emprendidos por la II República, no estuvo exenta de polémica, y a menudo su puesta en escena de *La vida es sueño* se situó en el ojo del huracán. Por su presencia dentro de la programación del teatro de la Unión Federal de Estudiantes Hispanos desde el mismo movimiento universitario y algunos sectores del Gobierno se juzgó que este repertorio «era demasiado reaccionario» fundamentalmente a causa de la inclusión del auto [Garrigues, 1978: 110], pero los ataques más abiertos llovieron sobre todo de la derecha, que se erigía en defensora del gremio teatral ante la supuesta competencia desleal que suponía el grupo capitaneado por Lorca<sup>16</sup> y llegó a boicotear una función de la obra de Calderón en el claustro románico de San Juan de Duero (Soria) [Stainton, 1999].

Pese a las críticas que recibió desde ambos bandos, con este repertorio el poeta de Fuente Vaqueros demostró su afán conciliador frente a uno de los grandes problemas del régimen de 1931: la cuestión religiosa. Puesto que su objetivo era llevar la cultura al pueblo, acertó al presentar un auto sacramental, consciente de que aunque España fuese un país laico, la mayoría de su población (y más aún en las zonas rurales) era católica. Por

---

<sup>16</sup> «Nos parece mal La Barraca. Alguien dijo de ella que “era la juerga escolar de los domingos”. La Barraca –su intención– nos parece plausible; solo que el medio está equivocado. A los pueblos se debe llevar el arte teatral. Conformes. Pero esa misión debe ser encomendada a sus profesionales. En Madrid, actualmente, hay cerca de tres mil actores parados; entre ellos figuras ilustres y representativas de la escena. Su puesto lo ocupan unas decenas de estudiantes que hacen muy mal las comedias... y además no estudian. Y así va el teatro» [El Debate en VV.AA. 2011: 90-91].



tanto, en un proyecto tan importante para la construcción de la identidad cultural nacional como fue La Barraca, Lorca actuó con mucha sensibilidad al programar una pieza de contenido religioso, asumiendo esa realidad social.

Sin embargo, a medida que la situación política se iba polarizando, los chicos del mono azul abandonaron el ideal de teatro de arte para acercarse a un teatro más comprometido, rozando el *agitprop*: en las sucesivas campañas de este grupo universitario el auto *La vida es sueño* desapareció del repertorio, sustituido por nuevas producciones de clásicos, hasta llegar a los primeros meses de la Guerra Civil, cuando el programa que ofrecería La Barraca en el frente republicano estaría compuesto por los entremeses de Cervantes y un drama áureo politizado, la *Fuenteovejuna* al estilo soviético, que se había estrenado en 1933 despojada de la intervención de los Reyes Católicos, y en la cual el público aún debía de reconocer fácilmente como trasfondo temático la cuestión agraria que tantas ampollas levantó durante la II República.

En cualquier caso, los testimonios sobre la recepción popular de *La vida es sueño* parecen apuntar al éxito rotundo de sus representaciones entre la gente más ajena al teatro comercial. Valga como muestra esta extensa crónica, que reproduzco casi completa porque no tiene desperdicio:

Una misma obra –pongamos por ejemplo un auto sacramental de Calderón de la Barca– representada en una de esas poblaciones provincianas cargadas de pretensiones de capitalidad, ha dejado indiferente a ese vulgo municipal de pequeños burgueses que juega a falso señorío en un ambiente de cursilería momificada y, en cambio, ha mantenido con el ánimo suspenso y lágrimas en los ojos a los aldeanos emocionados. Los unos charlaban, reían, sostenían ese cuchicheo impertinente que, incluso en las capitales, es la pesadilla del hombre inteligente que asiste a un concierto o a una representación teatral de cierto valor artístico.

La prueba no es una simple anécdota, sino una categoría profunda. La cultura heredada se ha refugiado en la entraña del pueblo humilde al verse desplazada por la teatralidad banal que invade los escenarios urbanos, en los cuales alternan, cuando no coinciden en una misma obra, lo estúpido, lo cursi, lo chabacano y lo grosero. Zarzuelitas, comedias blancas, dramas sentimentales, revistas frívolas... Las muchedumbres urbanas pueden embrutecerse en cada esquina. Esto no tiene perdón de Dios.

La burguesía provinciana dio pruebas de aburrimiento que llegaron a exteriorizarse con reiterados pateos. El pueblo aldeano aguantó a pie firme la lluvia –estas representaciones se dan al aire libre– y se quedó con las ganas de asistir a otra representación. Al día

siguiente, el director a que he aludido se acercó a unas viejas que hilaban en un ángulo de la plazuela aldeana, bajo unos soportales.

—¿Les gustó lo de ayer?

—Mucho.

—Muy divertida la primera parte, ¿verdad?

—Sí; no estuvo mal. Pero lo bueno fue lo otro, lo de Adán y

Eva.

Lo primero era un entremés de Cervantes. Lo otro, un auto sacramental de Calderón.

En el bar, en el casino, en el paseo de la población provinciana fue muy distinto el comentario:

—¡Qué lata!

—¡Qué tostón!

—Nos aburrimos como ostras.

Que no se haga, así, de pronto, la prueba en las capitales. En Madrid o en Barcelona, hoy la prueba sería atroz. Uno recuerda los malos ratos que ha pasado en estas ocasiones y no quisiera repetirlos. La masa maleada por el teatro al uso no soporta el contacto con lo inteligente y espiritual. Pero el pueblo, sí. La masa popular aldeana guarda el tesoro de la cultura en el arca de su ingenuidad.

Esto se comprueba a cada paso. La gentecilla frívola de la ciudad que invade, en verano, las aldeas, adopta unos aires de superioridad frente al campesino que solo sirven para poner en evidencia su instrucción superficial y su alejamiento de la cultura heredada. Esto explica el hecho de que las cosas profundas, de orden espiritual y con valor de eternidad, escapen a la comprensión de los instruidos incultos y emocionen al analfabeto [...] en tal grado que produce asombro al fino espectador [...].

Lo malo es que la oleada urbana llegue a las aldeas y arrincone los viejos romances y la música popular, que es como cambiar el oro por la quincalla. ¿Por qué no se intenta hacer todo lo contrario?... Hay que llevar el arte de buena calidad a las masas urbanas. Claro está que esto no se lo hemos de pedir al empresario teatral que explota su negocio. Pero al Estado, sí. [...]

Téngase en cuenta que el pueblo tiene en el teatro su escuela mejor. A condición de que sea teatro auténtico.

Hay que desvulgarizar al vulgo urbano hasta devolverle al estado de pureza que permite a los campesinos emocionarse con Calderón. Y a los campesinos, instruirles hasta valorizar esa su cultura heredada que las masas ciudadanas han dejado evaporar como un perfume en aras de lo torpe, lo banal y lo ramplón [Vinardell 1933].

Ni el barroquismo del lenguaje calderoniano ni la plástica vanguardista fueron un obstáculo para su recepción por las clases desfavorecidas. Antes al contrario, puesto que el contenido religioso debió

de ayudar a que el pueblo más ajeno a la cultura urbana de masas conectara emocionalmente con la pieza.

Dado que la crisis creativa de las artes escénicas en el primer tercio del siglo XX era consecuencia de la total dependencia del campo teatral de la demanda de los consumidores, Lorca y algunos intelectuales se dieron cuenta de que la renovación estética del teatro español debía pasar por la renovación del público. La atenta reacción de los campesinos castellanos ante el auto de Calderón demostraba que este género podía ser el camino hacia el arte puro y por tanto hacia nuevas maneras de entender el teatro porque no estaba impregnado del realismo costumbrista del teatro convencional y porque, en tanto que iniciativa subvencionada por el Estado, escapaba a las limitaciones del mercado del ocio. Por eso precisamente los destinatarios implícitos de *La vida es sueño* lorquiana estaban en las antípodas de los espectadores pudientes que más codiciaba el campo teatral tradicional. El auto servía como termómetro del *habitus* del público mejor que ninguna de las otras piezas del repertorio de La Barraca, y lo que deducimos de ello es lo mismo que declaraba Federico a la prensa argentina:

Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia [García Lorca en Laffranque, 1957: 65].

En las primeras décadas del siglo XX los agentes que trataban de abrirse un hueco en el campo teatral habían manifestado su desacuerdo con el funcionamiento del mismo y, con Valle Inclán como abanderado, arremetieron contra los productores culturales vinculando a Calderón con el inmovilismo del sistema. En cambio, Lorca apuntaba directamente como principales responsables de la crisis creativa del teatro a los consumidores del ocio, y especialmente a aquellos mismos que, más por sus posibilidades económicas que por un interés auténtico, seguían asistiendo a las reposiciones de los autores del Siglo de Oro como signo de distinción social. Federico desarrollará en forma dramática el contenido de estas declaraciones argentinas en *El público* y la *Comedia sin título*, donde los clásicos, en ese caso los de Shakespeare (*Romeo y Julieta* y *El sueño de una noche de verano*, respectivamente), son el escenario del conflicto entre lo que los creadores desean contar y lo que los espectadores están dispuestos a ver y escuchar.

Lorca podía permitirse lanzar esas invectivas contra la burguesía desde la autonomía de que gozaba en los dos espacios en los que se enmarcan sus críticas. En ambos contextos era ajeno a la dictadura de la taquilla: su teatro «imposible» lo era porque el panorama escénico de su época no estaba preparado para representarlo, con lo cual su escritura constituía un verdadero ejercicio de «teatro puro», y el teatro que montaba con La Barraca, si bien dependía de la subvención del Ministerio de Instrucción Pública (y por tanto, estaba subordinado al campo político), le ofrecía un amplio margen de libertad creativa mientras los vientos de la izquierda soplaban a su favor. Sus piezas más comerciales discurrían por otros derroteros, pero tanto en su teatro experimental como en su teatro popular Lorca demostró una fascinación constante por Calderón con la cual garantizó la restauración del capital simbólico de nuestro autor dentro de los campos literario, artístico y teatral, pues en todos ellos poseía gran ascendencia el poeta granadino. De hecho, según hemos ido comprobando, Lorca aparece como nexo de unión entre todas las experiencias relacionadas con la revitalización del auto sacramental, desde el fervor neogongorino que aglutinó a la generación poética del 27, pasando por la asociación de Falla, Hermenegildo Lanz y Gallego Burín para importar a España lo que Reinhardt había hecho en Alemania; el éxito de la Xirgu y Rivas Cherif con su versión de *El gran teatro del mundo*, o las reescrituras contemporáneas inspiradas en el género, hasta llegar a las giras de La Barraca, que fue el patrón sobre el que se moldeó otro grupo estudiantil: El Búho, de la Universidad de Valencia, dirigido por Max Aub, y de una trayectoria muy similar a la *troupe* lorquiana pues también inició su andadura con un auto sacramental de Calderón (*El gran teatro del mundo*) y un entremés cervantino para derivar igualmente después hacia el *agitprop*.

Todas estas iniciativas escénicas ligadas al redescubrimiento y canonización de los autos ilustran a la perfección los cambios en la función social e identitaria que se le otorgó al teatro clásico en esta época tan convulsa: los primeros montajes conservaban el regusto arqueológico de las puestas en escena de los dramas de Calderón y se dirigían exclusivamente al mismo público «distinguido» de aquellos; con su acercamiento al lenguaje de las vanguardias algunos espectáculos reconciliaron a Calderón primero con los agentes de los campos literario, artístico y teatral que durante un cuarto de siglo le habían dado la espalda y enseguida con los espectadores de origen humilde que no solían tener acceso a la representación de clásicos y que por su *habitus* asumían que «no era para ellos», y finalmente, durante la Guerra Civil el bando nacional, aliado con el campo religioso, los usaría como actos de propaganda y herramientas de adoctrinamiento ideológico. En este periplo Calderón amplió el espectro social de su público, un fenómeno

para el cual fue decisiva la intervención del Gobierno, que por primera vez consideró asumir como tarea de Estado la responsabilidad de velar por el patrimonio cultural de la nación.



### Bibliografía

- Adillo Rufo, Sergio, «El teatro de Calderón en la escena romántica española», en *Nuevas sonoras aves. Catorce estudios sobre Calderón de la Barca*, Frederick A. de Armas y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2005, pp. 127-146.
- Adillo Rufo, Sergio, *Catálogo de representaciones del teatro de Calderón en España (1715-2015)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2017.
- Adillo Rufo, Sergio, «La influencia de *El príncipe constante* de Grotowski en la puesta en escena de Calderón en España», en *Anuario calderoniano*, nº 11, 2017, pp. 23-38.
- Aguilera Sastre, Juan, y Aznar Soler, Manuel, *Cipriano de Rivas Cherif y el teatro español de su época (1891-1967)*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1999.
- Andura Varela, Fernanda «Calderón en la escena española, 1900-2000», en *Calderón en escena: siglo XX*, J. M. Díez Borque y Andrés Peláez Martín (coords.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2000, pp. 123-156.
- Azorín, «Dos autos sacramentales», en *ABC*, 15 de mayo, 1926.
- Banús, Enrique, y Galván, Luis, «Entre Menéndez Pelayo y Ángel Valbuena: ¿Calderón denostado, olvidado y redescubierto?», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberg en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón*, Ignacio Arellano (dir.), vol. I, Pamplona, Universidad de Navarra, 2002, pp. 209-226.
- Calderón en Europa. Actas del Seminario Internacional de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (23-26 de octubre 2000)*, Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Héctor Urzáiz Tortajada (ed.), Madrid-Fráncfort, Iberoamericana-Vervuert, 2002.
- Calderón en escena: siglo XX*, J. M. Díez Borque y Andrés Peláez Martín, Andrés (coords.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2000.
- Clásicos entre siglos. Un recorrido por las puestas en escena de los clásicos en España a lo largo del siglo XX y principios del XXI*, Javier Huerta

- Calvo y Héctor Urzáiz Tortajada (coord.), Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2006.
- Díez Borque, José María, «Cruz y raya rinde homenaje a Lope de Vega», en *La generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, José Paulino Ayuso y Mar Zubieta (dir.), vol. 2, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2010, pp. 125-142.
- Díez-Canedo, Enrique «Información teatral. Español. *El gran teatro del mundo* de Calderón con *El auto de las donas* y *Las aceitunas*», en *El Sol*, 23 de diciembre, 1930.
- Díez de Revenga, Francisco Javier, «Miguel Hernández, entre Calderón y Lope», en *La generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, José Paulino Ayuso y Mar Zubieta (dir.), vol. 1, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2010, pp. 137-149.
- Estévez-Ortega, Enrique, «Un retorno a lo clásico: Calderón, dentro y fuera de España», en *La Esfera*, 3 de septiembre, 1997, p. 38.
- Franzbach, Martin, *El teatro de Calderón en Europa*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982.
- Gallego Morell, Antonio, «Resurrección de los autos sacramentales en Granada en 1927», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (coord.), vol. III, Madrid, CSIC, 1983, pp. 1411-1420.
- García-Martín, Elena, *Negotiating Golden Age Tradition since the Spanish Second Republic: Performing National, Political and Social Identities*. Austin, University of Texas, 2004 [tesis doctoral en línea: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2555/garciama rtine042.pdf?sequence=2>]
- Garrigues Díaz-Cañabate, Emilio, «Al teatro con Federico García Lorca», en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 340, 1978, pp. 99-117.
- Gil Fombellida, M<sup>a</sup> del Carmen, «La puesta en escena de los textos clásicos: aportaciones e innovaciones», en *Rivas Cherif, Margarita Xirgu y el teatro de la II República*, M<sup>a</sup> del Carmen Gil Fombellida, Madrid, Fundamentos, 2003.
- Gimber, Arno, «Los clásicos españoles y su reinterpretación en los países de habla alemana», en *Clásicos sin fronteras*, Mar Zubieta (ed.), vol. II, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2008, pp. 15-55.
- González Ramírez, David, «La escenificación de *El gran teatro del mundo* (Granada, 1927). Consideraciones sobre la “vuelta a Calderón”», en *Boletín Millares Carlo*, nº 28, 2009, pp. 305-325.
- Holguín, Sandie, *Creating Spaniards: Culture and National Identity in Republican Spain*, Madison, The University of Wisconsin Press, 2002.

- Kasten, Carey, *The Cultural-Politics of Twentieth-Century Spanish Theater. Representing the Auto-Sacramental*, Bucknell, Bucknell University Press, 2012.
- Laffranque, Marie, «Federico García Lorca. Encore trois textes oubliés», en *Bulletin Hispanique*, nº 1, vol. 59, 1957, pp. 62-71.
- La generación del 27 lee, escribe y representa a los clásicos*, José Paulino Ayuso y Mar Zubieta (dir.), 2 vols. Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2010.
- London, John, «Algunos montajes de Calderón en el III Reich», en *Texto e imagen en Calderón. XI Coloquio Anglo-germano sobre Calderón. St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996*, Manfred Tietz (ed.), Stuttgart, Steiner, 1998, pp. 143-157.
- Menarini, Piero, «Federico García Lorca y el teatro de su época. En torno a *El sueño de la vida*» en *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos y Dru Dougherty (coord.), Granada, Fundación Federico García Lorca, 1996.
- Menéndez Pelayo, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Buenos Aires, Emecé, 1946.
- Meregalli, Franco, «Consideraciones sobre tres siglos de recepción del teatro calderoniano», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Luciano García Lorenzo (coord.), Madrid, CSIC, 1983, pp. 103-124.
- Muñoz-Alonso López, Agustín, «El modelo calderoniano en el contexto de la renovación teatral del primer tercio del siglo XX», en *Teatro: revista de estudios teatrales*, nº 20, 2004, pp. 69-86.
- Muñoz Carabantes, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (1939-1989)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992 [tesis doctoral inédita]
- Paco, Mariano de, «El auto sacramental en los años treinta», en *Teatro en España: entre la tradición y la vanguardia*, D. Dougherty y F. Vilches Frutos (coord.), Madrid, CSIC, 1992, pp. 265-274.
- Paco, Mariano de, «Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX», en *Monteagudo*, nº 5, 2000, pp. 97-112.
- Paco, Mariano de, «El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcello (ed.), Ciudad Real, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, 2001a, pp. 365-388.
- Paco, Mariano de, «Renovación y vanguardia en el teatro español» en *Monteagudo*, 3<sup>a</sup> época, nº 6, 2001b, pp. 125-128.

- Peral Vega, Emilio, «Calderón en la escena europea de principios del siglo XX», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVII Jornadas de teatro clásico de Almería*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2004, pp. 179-189.
- Pérez de Ayala, Ramón, «Las máscaras. La reteatralización», en *La renovación teatral española: manifiestos y otros ensayos*, Jesús Rubio Jiménez (coord.), 1998, pp. 201-203.
- Plaza Chillón, José Luis, «Elementos plásticos y puesta en escena de *La vida es sueño* en La Barraca de Federico García Lorca», en *Federico García Lorca, clásico y moderno (1898-1998). Congreso internacional*, A. Soria Olmedo, M. J. Sánchez Montes y J. Varo Zafra (ed.), Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 317-331.
- Rodríguez-Solás, David, *Teatros nacionales republicanos. La Segunda República y el teatro clásico español*, Madrid/Fránfort, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- Rivas Cherif, Cipriano de, «Fin y principio del teatro español», en *Heraldo de Madrid*, 1926, 6 de noviembre.
- Rivas Cherif, Cipriano de, «Por el teatro dramático nacional» en *El Sol*, 1932, 22 de julio.
- Rivas Cherif, Cipriano de, «Ida y vuelta a Alemania: *El gran teatro del mundo*», en *El Sol*, 1933, 29 de marzo.
- Rivas Cherif, Cipriano de, *Cómo hacer teatro: apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pretextos, 1991.
- Sáenz de la Calzada, Luis, *La Barraca. Teatro universitario*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1998.
- Salaverría, José María, «El carro de la farándula» en *La Vanguardia*, 1932, 1 de diciembre.
- Salaverría, José María, «La Barraca trashumante» en *Caras y caretas*, 1933, 11 de marzo.
- Serrano de la Torre, José Miguel, «Calderón y el Veintisiete: del prejuicio heredado a la restauración de un clásico del Siglo de Oro», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, Tomás Albadalejo Mayordomo (coord.), Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001, pp. 225-252.
- Stainton, Leslie, *Lorca: a Dream of Life*, Londres, Bloomsbury Reader, 1999.
- Sullivan, Henri W., *El Calderón alemán: recepción e influencia de un genio hispano (1654-1980)*, Fránfort, Iberoamericana, 1997.
- Torres Nebrera, Gregorio, «Alberti (con María Teresa León) teatraliza a los clásicos», en *La generación del 27 lee, escribe y representa a los*



- clásicos*, José Paulino Ayuso y Mar Zubieta (dir.), vol. 1, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2010, pp. 99-149.
- Valbuena Prat, Ángel, «Una representación de *El gran teatro del mundo*», en *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, nº 5, 1928, pp. 79-83.
- Valbuena Prat, Ángel, «Prólogo», en Pedro Calderón de la Barca: *Autos sacramentales*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Vinardell, Santiago, «Horizonte: el teatro y el pueblo», en *La Vanguardia*, 1933, 19 de octubre.
- Weber, Eckhard, «“Ahora voy a ocuparme de los clarines y timbales que exige el auto...”: Pedro Calderón de la Barca: libretista del teatro musical en el siglo XX», en *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Maricarmen Pinillos y Juan Manuel Escudero (ed.), Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 149-171.
- Wheeler, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.