View metadata, citation and similar papers at core.ac.uk
brought to you by CORE
provided by Depósito Digital e-UCJC

Nada más que Caín, de Carmen Conde, y el Auto Sacramental en el siglo XX

Virtudes Serrano
virtudesjserrano@hotmail.com
Mariano de Paco
mdepacom@um.es
Universidad de Murcia

Resumen

En las primeras décadas del siglo XX tiene lugar en el teatro español una revitalización de los autos sacramentales que une la tradición de este subgénero teatral con la vanguardia. En esos años se utiliza el sentido alegórico de los autos conservando su sentido eucarístico, prescindiendo de él o subvirtiendo su significado. Durante la posguerra continúa su cultivo y, en el caso de Carmen Conde, cercana con frecuencia en su obra a temas religiosos, *Nada más que Caín* manifiesta la relación con la corriente que cambia el sentido tradicional de los autos al tiempo que ofrece singulares muestras de su universo poético.

Palabras Clave: Auto sacramental, Calderón, Carmen Conde, *Nada más que Caín*.

Abstract

In the first decades of the 20th century a revitalization of the sacramental mystery plays takes place in the Spanish theatre that links the tradition of this theatrical sub-genre to the avant-garde. In those years the allegorical meaning of the sacramental mystery plays is used while preserving its eucharisticsense, ignoring it or subverting its meaning. During the postwar period its promotioncontinuesand, in the case of Carmen Conde, frequently close to religious themes in her work, Nada más que Caínreflects the relationship with the trend changing the traditional sense of the sacramental mystery playswhile offering unique samples of its poetic universe.

Keywords: Sacramental mysteryplay, Calderón, Carmen Conde, *Nada más que Caín*.

Es innegable que, después de Calderón, el cultivo de los autos sacramentales decrece de modo muy sensible (Arellano, 1995: 729); no impide esto, sin embargo, la vitalidad de su huella en el teatro español del siglo XX precisamente por la fuerza teatral, tan poco

considerada en ocasiones, que encierran. Si de la "sociedad estamental, monárquica y católica" en la que los autos florecen, muy poco queda en la nuestra, el vigor dramático de la alegoría calderoniana es tal, en palabras de Antonio Regalado (1995: II, 19-32), que el arte de los autos constituye "un paradigma artístico abierto, capaz de despertar motivos olvidados, entre los que se destaca nuestra necesidad de orientarnos por medio de un orden simbólico que nos haga presente una imagen dramática de la existencia"[1].

Azorín afirmaba en un artículo de 1926, tras referirse a *El gran teatro del mundo*, para él "una de las obras más bellas" de Calderón:

> Asistimos al presente en Europa a un renacimiento de la fórmula calderoniana. [...]. 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, 1954: 154-155).

Teatro abstracto, alejado de la realidad inmediata, concreta, como el teatro *superrealista* que el propio Azorín pretendía hacer. El interés por la obra del dramaturgo áureo se acrecienta, en efecto, en las primeras décadas del siglo XX gracias a la atracción, en el arte y en la literatura, de lo abstracto y de lo alegórico; y al deseo de *reteatralización* en el mundo de la escena.

El principio más visible de ese resurgir podía ser la puesta en escena de Max Reinhardt, en el Festival de Salzburgo de 1922, de la versión de *El gran teatro del mundo* de Hugo von Hofmannsthal, con el título *El gran teatro del mundo de Salzburgo*, aplicando las ideas de "teatro total" que el género favorecía[2]. Y en España es muy notable la puesta en escena de *El gran teatro del mundo* que, en la festividad del Corpus de 1927, organizó Antonio Gallego Burín en la plaza de los Aljibes de la Alhambra (Gallego Morell, 1981); las representaciones se repitieron anualmente en ese lugar hasta 1930 y, cinco años más, en el atrio de la Catedral de Granada. Federico García Lorca se sintió también muy atraído por los autos; el de *La vida es sueño* fue representado por "La Barraca" en 1932 en Burgo de Osma, con decorados y figurines de Benjamín Palencia, y el mismo Lorca hizo el papel de la Sombra (Sáenz de la Calzada, 1998: 65-80)[3].

---

[1] Francisco Ruiz Ramón (1979[3]: 279) ha señalado la vigencia dramática y vital del auto calderoniano en una línea del teatro actual "en cuya estructura interna metafísica y símbolo son elementos radicales". Helena Sassone (1972: 157), al ocuparse de esta huella en distintos campos del arte, afirma que "en ningún teatro europeo de la época se halla mayor modernidad que en el de Calderón, cuyos planteamientos pueden trasladarse al tiempo presente. El *happening*, que constituye el desarrollo escénico de autos sacramentales, como *El gran teatro del mundo* o *La cena de Baltasar*, puede compararse al criterio más actual sobre 'espectáculo'".

[2] Enrique Díez-Canedo (1922) escribió por tres veces en la revista *España* sobre el montaje.

[3] Para una relación de las puestas en escena más notables de Calderón puede verse el Catálogo de la exposición *Calderón en escena: Siglo XX* (AA.VV., 2000) y García Lorenzo–Muñoz Carabantes (2000).

El auto sacramental ocupa un lugar importante en el teatro español que en esos años se encontraba en la vanguardia (De Paco, 1998: 291-304). Pero, más que las significativas pero escasas representaciones[4], ofrecen buena muestra de ello los textos que, con distintas características, se han calificado o pueden calificarse de "autos" en el teatro español del siglo XX y en los que generalmente hay una voluntad, más o menos expresa, de establecer contactos directos con el género clásico[5].

Tres textos, de Azorín (*Angelita*), de Rafael Alberti (*El hombre deshabitado*), y de Miguel Hernández (*Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*), caracterizan las que podríamos denominar *tres formas* del auto sacramental contemporáneo: la que asimila el modelo de dramatización abstracta (alegórica) prescindiendo de las ideas religiosas (Eucaristía-Redención), aunque en ella pervive el sentido didáctico; la que, por medio de ese modelo, marca la antítesis de tales ideas y señala la subversión del orden que establecen manteniendo la preocupación por las limitaciones y el destino del ser humano; y la que, por una u otra razón, pretende volver plenamente a los modos y significados tradicionales, aunque, inevitablemente, deje ver su construcción "moderna".

Azorín, que en su "tragedia moderna" *Judit*, compuesta hacia 1925 e inédita hasta hace pocos años (Azorín, 1993), había introducido elementos y personajes alegóricos, fue uno de los primeros en subtitular "auto sacramental" una de sus obras, *Angelita*, estrenada por una compañía de aficionados de Monóvar el 10 de mayo de 1930 dentro de los actos que su ciudad natal organizó como homenaje al autor. Había pensado éste con anterioridad subtitularla "comedia del tiempo" y, en el "Prólogo" que acompaña al texto en la edición de *Obras Completas,* se refiere a estos aspectos: *Angelita* es una pieza en la que "el tiempo que siente y percibe el autor" se ha transportado en su totalidad a la obra artística, "un auto sacramental en que hemos saltado por encima de la realidad cotidiana para acercarnos al verdadero símbolo". Para Azorín (1949: 447-448), *Angelita* es un auto sacramental porque en él se produce "el abandono de la realidad real", se transciende "el tiempo y el espacio reales" que constituyen la "suprema angustia y la suprema obsesión del destino de los vivientes".

En el mencionado artículo sobre los autos sacramentales se expresaba de este modo Azorín (1954: 152) respecto a *El gran teatro del mundo*: "Estos personajes, ya en escena,

[4] Durante la guerra civil se vuelve la mirada en la zona nacional a los autos barrocos porque ofrecen un ejemplo de buen teatro dentro de la visión católica del mundo (García Ruiz, 1997: 119-165; y De Paco, 2001: 365-388).

[5] Antes de referirnos a los distintos modos en los que los autos se presentan en el siglo XX es oportuno recordar una muy poco conocida tentativa de Ángel Valbuena Prat, cuya dedicación al estudio de los autos y su revalorización es, como se sabe, muy temprana. El ilustre crítico se aproximó también a este subgénero dramático de modo creativo. En 1927 publicó el volumen *2 + 4*, que incluye la novela del mismo nombre y las obras *Hacia Don Juan*, "acción irrepresentable en nueve escenas", y *Los caminos del hombre*, "auto sacramental alegórico" (De Paco, 2000a: 97-112).

viven en el negro incierto unos segundos. Los segundos que viven es la vida del hombre, treinta, cincuenta, setenta años. Y todos tienen sus preocupaciones, sus anhelos, sus esperanzas, sus decepciones, sus infortunios. La vida pasa brevemente". Hay pues, dos sistemas de considerar el fluir de la vida. el convencional del tiempo, *normal* para quienes lo vivimos desde dentro, y el que evita la realidad que nos rodea y alcanza a "saltar el tiempo", a retroceder y avanzar en él, a situarse en una perspectiva de eternidad. En *Angelita*, cumbre, con *Lo invisible*, del teatro azoriniano, Azorín enseña el modo de dominar el tiempo, esencial limitación de los hombres, por medio de la bondad que simboliza la plenitud del ser humano[6].

Cuando hablamos del auto sacramental en el siglo XX de inmediato se piensa en *El hombre deshabitado*, la pieza de Alberti que se estrenó en el teatro de la Zarzuela de Madrid, por la compañía de María Teresa Montoya, el 26 de febrero de 1931, y que constituye una precisa inversión del género[7]. En la "Autocrítica" que precedía a la representación, Alberti señalaba: "Apoyándome en el *Génesis*, en *El hombre deshabitado* desarrollo, desde su oscura extracción de las profundidades del subsuelo hasta su repentino asesinato y condenación a las llamas, un auto sacramental sin sacramento, libre de toda preocupación teológica, pero no poética"[8].

El auto albertiano constituía una de las últimas, y quizá por eso más exasperadas, muestras de los deseos de renovación dramática que, desde finales del siglo XIX, algunos autores, críticos, intelectuales y gentes de teatro venían manifestando. Esta creación dramática surge estrechamente unida a la lírica albertiana en un momento de agitada crisis personal; cuando Alberti escribe *El hombre deshabitado,* "había perdido un paraíso" y se propone levantarse del estado en el que se encuentra, "sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos. Y se me revelaron entonces los ángeles […] como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo…" (1975: 264). Como en el poema *El cuerpo deshabitado* ("Quedó mi cuerpo vacío,/negro saco, a la ventana"), el hombre está perdido en el auto entre sombras repetidas y "oscuridades llenas de aguas corrompidas, tubos rotos, martillazos, silbidos y humedades eternas". A partir de ese estado inicial, se

[6] En esta línea de empleo de la alegoría desplazando el sentido religioso pueden mencionarse otros ejemplos ya en el teatro de posguerra, como ha analizado Mariano de Paco (2000b: 295-309).
[7] Acerca de la recepción de *El hombre deshabitado* en este estreno y en la reposición de octubre de 1988, vid. el Estudio preliminar de Gregorio Torres Nebrera a su edición del texto (Alberti, 1991: 53-61).
[8] *ABC*, 19 de febrero de 1931, p. 23. La representación en 1988 de *El hombre deshabitado* dio lugar a una nueva "autocrítica" del autor y a opuestas opiniones sobre su vigencia (Alberti, 2003: 102-109).

dramatiza en un Prólogo, un Acto y un Epílogo, la Creación, Tentación y Caída del ser humano. Es un desarrollo tradicional, pero expresado de modo cercano al superrealismo en el que se conecta la tradición de los autos sacramentales con el teatro de vanguardia (Torres Nebrera, 1982: 90-92; Gagen, 1984: 51-86). En el Epílogo, la exaltación de la Eucaristía del auto clásico se sustituye por el enfrentamiento y la rebeldía de la criatura ante su creador ("Te aborreceré siempre") y el desprecio de éste ("Y yo a ti, por toda la eternidad").

La "resonante batalla" del estreno suponía una doble ruptura. Por una parte, con el significado tradicional del auto, adoptando una blasfema actitud, desde sus respetadas formas constitutivas. Esa transgresión estaba, además, unida a la de otras normas: las habituales en el teatro de esa época. Por ello, cuando el autor, entre los entusiastas aplausos finales, es invitado a hablar, grita: "¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!". Entonces, "el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se insultaban amenazándose. […] Nunca ningún libro mío de versos recibió más alabanzas que *El hombre deshabitado*" (Alberti, 1975: 304).

Cabe situar bajo este modelo el mayor número de obras que responden a los modos del auto contemporáneo. Dos obras de 1936 guardan afinidades en este mismo sentido. *El director*, primera pieza dramática de Pedro Salinas (compuesta en 1936), es un "misterio en tres actos" en el que esa conexión se percibe sin dificultad por su claro alcance simbólico. La representación ambivalente del Bien y del Mal en dos personajes complementarios (Director-Gerente) y la identificación de la Secretaria con el Alma Humana y con el espectador son otros tantos modos de introducirnos en el problema ontológico y ético de la felicidad y de su naturaleza. Al término del drama, la Divinidad sucumbe a manos del ser humano, que ha de buscar solo esa difícil felicidad, con lo que se produce una rebelión menos violenta que la de *El hombre deshabitado*, pero no menos radical. El "auto" *Pedro López García*, de Max Aub, posee un mensaje político con intención de apoyar los ideales republicanos (Basalisco, 1997: 127-151); esto lo convierte en una peculiar especie de auto sacramental laico en la que sobresalen la riqueza de sus personajes simbólicos o la explicación *antidivina* de la creación.

En un Madrid inmerso en la guerra civil escribió en 1937 *Juan Bartolomé de Roxas* (el crítico José Rubia Barcia) *Tres en uno*, un poco conocido "auto sacramental a la usanza antigua" en el que la hondura de contenidos se aúna con un lenguaje vanguardista. En él se muestra un mundo en crisis en el que ya no hay Dios y el cielo se ha trasladado a la tierra. En un largo Epílogo el autor reitera sus ideas acerca de la "humanidad en crisis" y hace aún más claro el valor alegórico de este desesperanzado auto en el que se describen con

patético humor la caída del Hombre y la de Dios y en el que sólo se presenta como posible la *autorredención*[9].

La línea divisoria entre los dos modos anteriores es a veces tenue y los límites difusos puesto que los caracteres de uno y otro se mezclan o se superponen. Muy distinto es lo que sucede con este tercer grupo, en el que los autores, por una u otra razón, desean reproducir el modelo clásico. El propósito de Miguel Hernández al escribir su auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras,* en el ámbito de las ideas católicas de su amigo Ramón Sijé y de su mentor el canónigo Luis Almarcha[10]. Responde éste con precisión al modelo de Calderón, como reiteradamente se ha señalado[11]; la mayor originalidad del texto de Miguel Hernández estriba en la inmersión de sus propias vivencias dentro del mundo del poético-sacramental, en la cumplida visión de la vida rural que es constante en su producción dramática.

Quien te ha visto y quién te ve… se acomoda bien a la definición del auto sacramental que Valbuena (1924: 7) propuso: "Composición dramática (en una jornada), *alegórica* y relativa, generalmente, a la Comunión"; Hernández no se resuelve a romper con la tradición del acto o jornada únicos, aunque la extensión del texto excede la habitual. El carácter alegórico es especialmente sentido, puesto que el poeta oriolano poseía ya un gran dominio del lenguaje de los símbolos y de las metáforas y el de los autos es un terreno muy adecuado para la utilización sistemática de esa forma de expresión barroca[12].

Se ponen en escena en *Quién te ha visto y quién te ve…* los tres momentos cruciales de la historia de la salvación del Hombre: Creación-Caída-Redención, que se corresponden con las tres partes de la obra: Estado de las Inocencias, Estado de las Malas Pasiones y Estado del Arrepentimiento, representados con plasticidad como "un campo de nata de almendros y nieves", "un vergel nocivo, reino de la sensualidad" y "cualquier lugar de una mansión al filo del desierto". La parte primera dramatiza linealmente el paso de la inocencia al pecado, siguiendo fielmente la historia bíblica. Los Cinco Sentidos se alían con el Deseo para tentar al Hombre-Niño y lo hacen con unas exigencias que presentan como de estricta justicia. La introducción del tema social (que en la obra se suele situar en personajes negativos) es un rasgo que la singulariza, al igual que, desde el punto de vista

[9] También de este tipo de "antiautos" existen numerosos ejemplos en el teatro español de posguerra (De Paco, 2000b: 295-309).

[10] Sijé es autor del esbozo de un auto sacramental titulado *El amante de su muerte* ("Pugna entre la intuición del destino –la voluntad de elección– y el ejército humano de la falsificación") que pudo ejercer una influencia ideológica y argumental en el auto de Hernández.

[11] Vid. referencias a este respecto en Díez de Revenga-De Paco (1981: 131 ss).

[12] *Pastor de la muerte* (1937) se inicia con las palabras de un personaje cargado de simbolismo, llamado Eterno, que no está lejano del universo del auto sacramental y se expresa a veces de modo que nos lo hace recordar directamente: "Ya llegará su hora/ a cada cual, según haga".

formal, está caracterizada por la intención y la capacidad poética, más que dramáticas, del autor.

En la segunda parte, el Hombre se pervierte hasta llegar al crimen; sin embargo, en la última se siente y reconoce pecador, pide a Dios su ayuda y muere quemado en una hoguera por los Pecados Capitales, superando en soledad esta prueba definitiva. Nos encontramos, por tanto, ante un auto sacramental con muy notables valores líricos y básica fidelidad al dogma católico.

Gonzalo Torrente Ballester, que se había aproximado a los autos sacramentales con un tema bíblico en *El viaje del joven Tobías* (1938), "milagro representable en siete coloquios", presenta en 1939 *El casamiento engañoso* a un concurso nacional de autos sacramentales en el que obtiene el primer premio (De Paco, 2012: 57-65). La obra es, con la de Miguel Hernández, la que más se ajusta de cuantas hemos mencionado al esquema externo de los autos. Torrente unió en esta pieza, originariamente dedicada a advertir de los peligros de la técnica, ese tema y el molde de auto sacramental que el certamen que la galardonó demandaba. No le faltaba, pues, razón al denominarla "obra de circunstancias"[13].

En este contexto, antes, durante y después de los años bélicos, cabe situar los textos de Carmen Conde que guardan relación con los autos sacramentales. Desde muy joven estuvo atraída la autora cartagenera por la literatura en todas sus facetas y eligió como modelo de mujer y escritora a Santa Teresa de Jesús por su tesón y su firmeza para enfrentarse a quienes no la aceptaban en su difícil andadura[14]; a pesar de que su educación fue tradicional, pronto surgieron en ella actitudes transgresoras y una decidida "voluntad creadora", aspecto de su personalidad destacado en el título de la Exposición celebrada con motivo del centenario de su nacimiento, *Carmen Conde, voluntad creadora*, en 2007[15]. Como poeta, narradora y ensayista cosechó éxitos desde edad temprana pero el género

[13] Hay obras que dejan ver relaciones ocasionales que no nos permiten adscribirlas a uno u otro grupo, si bien no parece difícil trazar cierta conexión. Mencionemos algunas a modo de ejemplo. Varios textos de García Lorca, desde los juveniles *Teatro de almas* (1917) y *El primitivo auto sentimental* (1918), hasta *Comedia sin título* y *El público*, las admiten con claridad. Gabriel Miró cultiva este tema en una de sus escasas y casi ocultas tentativas teatrales, *Corpus Christi. Poema sinfónico* (verano de 1925). "Misterio en tres jornadas y un epílogo" subtitula Unamuno *El otro* (1926), drama sumergido por completo en el mundo del símbolo. Cipriano de Rivas Cherif establece en los actos II y III de *Un sueño de la razón*, drama estrenado por El Caracol en 1929, distintas referencias a Calderón y, concretamente, a las ideas y al léxico de los autos. También se advierten en *Ni más ni menos*, de Ignacio Sánchez Mejías, que no se estrenó, ni se ha publicado hasta 1988, cuyo acto III tiene lugar "el día de la Resurrección".

[14] En 1982 para conmemorar el cuarto centenario de la santa fundadora, escribe el texto dramático, aún inédito, *Teresa de Jesús y su divina pasión*, en "un prólogo y seis trances". Desde su adolescencia, Teresa de Jesús fue, para Carmen Conde, "la amiga soñada y deseada", como señala en su poema 'Teresa', de *Al encuentro de Santa Teresa*" (Rubio, 2008: 368).

[15] En el catálogo de la Exposición, se hacía, por vez primera, recuento y balance de su obra dramática (De Paco y Serrano, 2007: 211-227). En el volumen que recogía los trabajos de un Curso Internacional acerca de la autora (Díez de Revenga y de Paco, 2008) se publicaron varios artículos sobre su teatro.

dramático, por el que sentía especial predilección, se resistió a su empuje aunque nunca dejó de cultivarlo y de experimentar con él[16].

Durante el verano de 2007, los autores de este artículo investigamos con detenimiento los fondos del Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver para confeccionar el texto sobre el teatro que había de formar parte del mencionado catálogo. La indagación en las carpetas que contenían los textos teatrales, algunos anteriores a sus primeros poemas, nos permitió afirmar que Carmen Conde tuvo una decidida vocación de autora teatral, aunque esta parcela de su obra no ha estado suficientemente tratada ni valorada en el conjunto de su producción ni en el panorama teatral de su tiempo[17]. En torno al centenario de la autora y con posterioridad, notables investigaciones y artículos dedicados a iluminar esta importante parcela de su obra han planteado un más que apreciable estado de la cuestión.

En sus primeras obras, Carmen Conde no reflejó su personalidad independiente, su profundo compromiso social ni su pensamiento libre; pero, a partir de un viaje a Madrid realizado en 1929, en el que tomó contacto con el movimiento de renovación estética de los autores y, sobre todo, de las autoras de aquel momento, su vida y su obra dramática habrán de mostrar una clara evolución hacia actitudes más contestatarias y la inalterable decisión de ser ella misma en cualquier aspecto de su existencia y de su escritura. En el epistolario conservado en los archivos del Patronato se hallan elementos más que suficientes para recomponer una etapa en la que Conde va sosteniendo comunicación con mujeres representativas del momento: Ernestina de Champourcin, de cuya correspondencia sí existe una edición (Fernández Urtasun, 2007), Maruja Mallo, Concha Méndez, Consuelo Berges, Elena Fortún o María de la O Lejárraga.

Nos consta que estuvo a punto de estrenar una de sus obras, que fue finalmente rechazada por excesivamente radical en el terreno político y social (Serrano, 2010: 345-356). Los géneros teatrales que cultiva manifiestan de qué manera estuvo ligada a las innovaciones formales de la vanguardia y, de entre ellas, al subgénero del auto sacramental en sus modalidades más avanzadas, aquellas en las que se trata más de una perspectiva humana que divina. En *Oíd a la vida* (1936), "auto civil contra la guerra", se cuestiona la finalidad y el sentido de las muertes y se defiende la vida a través de personajes y de elementos de la naturaleza: Las Aguas, El Viento, El Fuego, La Luz, La Sombra, El que mató, El que robó, La

[16] Casi toda su obra teatral permanece inédita y, en muchos casos, manuscrita (conservada en el Patronato Carmen Conde-Antonio Oliver). Durante la posguerra, al igual que otras autoras, Carmen Conde escribe para el teatro, aunque sólo sus adaptaciones de textos de otros autores, algunos guiones televisivos y espectáculos para niños y jóvenes puedan ver la escena o el plató. Acerca de este teatro, puede verse la tesis doctoral de Luis Ahumada Zuaza, dirigida por Mariano de Paco y defendida en la Universidad de Murcia en 2011, *El teatro infantil y juvenil de Carmen Conde*.

[17] "Su obra dramática antecede a la poética y en 1929, cuando se publica *Brocal*, su primer libro, ya tenía en su haber varios textos teatrales" (De Paco, 2008: 279).

Tierra, ante el desamparo de La Madre (personaje esencial en los textos de Carmen Conde, como veremos en *Nada más que Caín*[18]), que ignora "por qué ni por quién había de morir mi hijo". La hondura de los sentimientos reflejados lleva a la autora a afirmar en una nota preliminar: "Esto no es una obra teatral, sino el canto de dolor de los elementos hechos por y para la vida, cuando se sienten mordidos por la muerte". Calificado igualmente de "auto civil", *El ser y su sombra*, de 1937, se construye con diversos personajes abstractos en la línea más pura de los autos clásicos (El Temor, El Deseo, El Ensueño, El Bien, El Mal o La Muerte); su acción tiene lugar un día en el que "un hombre inquieto convoca para su juicio a todas las fuerzas que rigen su vida, creyendo vencerlas con sacárselas del alma". También de carácter alegórico, de 1937 y publicada en 1944, en *Soplo que va y no vuelve*, es el esbozo lírico dramático *El infinito (Trasmundo)*.

Tras estos "autos civiles", Carmen Conde acomete el tema religioso en *Enunciación*, cuyo ejemplar mecanografiado se fecha en 1950 y, aunque la autora lo apellida "entremés", la presencia de la abstracción en la composición temporal (sucede "en cualquier tiempo del mundo") y de los personajes, acercan la pieza al subgénero que comentamos[19].

En estas y otras obras de temática religiosa (Serrano, 2009: 215-222)[20], Carmen Conde transitó un camino donde su construcción artística se pobló de todas sus certezas y de todas sus contradicciones, por lo que no resulta difícil encontrar en no pocos de sus textos su espíritu rebelde mezclado con su formación creyente, aspectos que se detectan perfectamente en la pieza que hemos seleccionado, con la que, en 1960, se aproxima nuevamente a la corriente revitalizadora de los autos sacramentales con una peculiar perspectiva de la historia bíblica del Paraíso.

Si con su "especie de auto sacramental poemático" *Mujer sin Edén* (Valbuena, 1963: 759) se había enfrentado "a la tesis de la inculpación de la mujer, reivindicando, por el contrario, su carácter de víctima de unas disposiciones de Dios que, a su juicio, le parecen estigmatizadoras contra la condición femenina" (Balcells, 2000: 316), con el drama *Caín*

[18] En 1974 retoma un asunto de origen bíblico en *La madre del hombre*, una versión del prendimiento, muerte y resurrección de Jesús (Manuel en la obra), que tiene como protagonista a su madre, María, configurada como una mujer fuerte y luchadora, fiel reflejo de otras madres trazadas por la autora a lo largo de sus textos dramáticos y narrativos.

[19] El argumento se plantea, al principio, como una "Anunciación" laica pero el Ángel se comporta con suma violencia y de su ataque Ella da a luz una hija, lo que supone la más profunda trasgresión femenina del mito. Los personajes angélicos, que veremos aparecer en *Nada más que Caín*, acompañando a Eva o colaborando con las malas prácticas de El Otro, en el tercer acto de la obra, son de gran importancia en el imaginario de Carmen Conde (recordemos el poemario de tono místico *El Arcángel*), como ha estudiado Marín Ureña (2004).

[20] Para el programa "Teleclub TVE" realizó entre 1968 y 1970 una serie de guiones, algunos relacionados con estos temas, como *La llama de amor viva (San Juan de la Cruz)*, emitido el 9 de enero de 1969.

(primera versión del que ahora nos ocupa) reinterpreta los sentimientos y actitudes de los hijos de Adán y Eva modificando su sentido tradicional.

Caín, de 1960, se compone de dos actos, que Conde incorpora a la versión definitiva de la obra en tres (también de 1960); en la libreta donde se halla el manuscrito se encuentra una fotografía de Julio Navarro, actor murciano en quien, según apunta la propia escritora, había pensado para interpretar a su personaje:

> Querido actor: nunca te he dicho que a raíz de verte en *Lázaro*, escribí una obra dramática, *Caín* para ti, pensando en que tú la hicieras. Como sé que no es posible, la guardé; ahora la tiene Carmen Troitiño, del Teatro Recoletos, pues se la di el invierno este último y no la he vuelto a ver. Pase lo que pase [...] quiero que sepas que *Caín* se escribió para ti[21].

Es ésta su obra dramática más ambiciosa y, quizás, la más conocida porque su versión en tres actos, con el título *Nada más que Caín*, fue publicada en 1995.

El ejemplar mecanografiado de donde parte el texto definitivo contiene diversas anotaciones de puño y letra de la autora, quien, en la citada carta al actor, indica su convencimiento de que "le sobra el acto 3º, que lo hice porque tuviera *tres actos*". No obstante, este añadido posterior posee extraordinario interés puesto que amplía el sentido de la parábola bíblica y lo orienta hacia una reflexión general sobre la violencia y el ansia de dominio de las potencias mundiales en pleno escenario de la guerra fría entre Rusia y Estados Unidos.

Aunque en los dos primeros actos describe argumentalmente el relato bíblico, la obra posee un subtexto profundamente trasgresor al plantear la certeza de la injusticia que vive Eva y el problema de la honda soledad de Caín al sentir, como su madre, que Dios no lo ama. Esta convicción lo lleva a malinterpretar las buenas intenciones de su hermano Abel y a darle muerte, a pesar de que este estaba dispuesto a presentarse ante Dios para cambiarse por Caín a fin de aliviar su sufrimiento.

Los dos actos iniciales transcurren en la tierra con el campo y los ganados como marco, un lugar solo poblado por sus primeros habitantes y con la presencia de unos simbólicos "adolescentes–ángeles" que no hablan; el espacio abierto del acto primero da lugar en el segundo al de una cueva donde vive la familia; la noche y una tormenta atronadora proporcionan el escenario para el desenlace funesto del fratricidio. Los mudos "adolescentes–ángeles" del comienzo, tras el hecho violento, se muestran ante Eva enarbolando espadas de fuego como signo del castigo que espera a su primogénito porque,

[21] La carta fue reproducida en la edición de 1995 (por la que citamos), en cuya Introducción se señala (11) que la pieza citada por la autora es *Lázaro*, de André Obey, estrenada en Madrid en 1960 por *Dido Pequeño Teatro*.

en palabras de ella: "Yahvé odia a Caín. Caín es criatura de ira que busca su sonrisa inútilmente, y con ira responderá" (42).

Poco después, Eva le explica a Adán, en un poético parlamento, el motivo por el que Dios no acepta a su hijo mayor:

> Lo rechaza porque nació en el yermo y pisó caminos agrios y tomó desde mi vientre celos de Él. ¡Caín, semilla del Edén, es la memoria del hálito maléfico de la bestia. Caín es hijo que entre zarzas y espinas cuajó en una entraña nueva, la mía; en la primera entraña para el hijo primero que tú diste, ignorándolo! […] Lo olvida por ser mío; Abel, que es de la tierra y del dolor, le agrada. ¡Abel contiene a Yahvé en ansias de añoranza eterna! (58).

El acto tercero sucede, siglos después, en el espacio de un laboratorio muy avanzado; interviene un nuevo personaje, con un valor claramente generalizable, El Otro, el otro hijo de Adán y Eva, que resulta ser un Caín político, un ser sibilino que quiere aprovechar el pecado de su hermano para conquistar el universo. El nuevo hermano aventaja al Caín bíblico porque no sufre el remordimiento ni teme la mirada divina. Una nueva estirpe de Caínes ha conseguido eliminar de la faz de la tierra al primigenio:

> EL OTRO.- El mundo no es tan pequeño como cuando tú hiciste "aquello". ¿No lo comprobaste mientras cumplías tu penitencia? […] Hay miríadas de mundos que aguardan a los hombres, y vamos a su conquista. […] Cualquiera de nosotros –¡hasta esos!– ha matado tantos hombres como tú; y con menos riesgo; y sin responsabilidad. […] Tienes que olvidarte del pasado, que incorporarte a nosotros. Serías utilísimo. ¡Tu experiencia, al fin, es una buena experiencia! (75).

El Otro siente envidia de Caín y lo convence para que marche a la conquista de nuevos mundos donde imponer su espíritu; Caín acepta: "Estoy cansado; no quiero luchar más. ¿Quieren mandarme –como semilla del mal– a otros mundos? Iré. Soy un hombre solo, solo en sí mismo, al que nada espera y que nada busca" (81).

También han cambiado los "adolescentes (ángeles antes)" que visten ahora "grandes blusas blancas" y poseen un número que los diferencia (Uno, Dos, Tres, Cuatro, Cinco); son trabajadores que se afanan en la construcción de artilugios interplanetarios que conducirán a la conquista de otros lugares mientras nuevos males se apoderan de la tierra porque Caín, en permanente insatisfacción, se ha multiplicado aunque permaneció "solo, errante y proscrito". El contenido de este acto amplía el sentido de la alegoría bíblica hacia una reflexión general sobre la violencia y convierte la transgresión religiosa en metáfora del incontrolable deseo humano de dominio y poder, cuando Caín, instigado por El Otro, acepta montar en el ingenio espacial y llevar la violencia a otros mundos posibles.

La pieza supone, pues, la revisión de la historia de la pérdida del Paraíso y de sus consecuencias en la progenie de los primeros pobladores de la tierra bajo un prisma

contemporáneo, parecida mirada con la que la autora llevó a cabo en otras de sus obras de contenido religioso; posee, además, elementos constructivos y temáticos suficientes para que podamos inscribirla dentro de la corriente desacralizadora del auto sacramental iniciada, como señalamos, con *El hombre deshabitado*, de Rafael Alberti, en la que, con una humanidad trastrocada, se producen el descontento y la rebeldía de la criatura ante su creador.

En el texto publicado no se trascribe la nómina de personajes, pero es interesante tenerla en cuenta aquí porque, como en otras de sus obras, seres extraños, representantes de ideas y sensaciones concurren en el desarrollo del proceso dramático y los propios personajes principales van cediendo de su personalidad bíblica (que no deja de ser genérica) para convertirse en signos de la madre (Eva), del que acepta su destino (Adán), de la maldad del hombre condenado (Caín), de la inocencia (Abel), o del hombre sin conciencia representado por El Otro. Junto a ellos, las enigmáticas figuras de los peculiares ángeles del acto primero ("adolescentes –ángeles– con apariencia de mensajeros, pastores…", 27) que pasan por delante de Eva cuando espera a sus hijos; los "ángeles, ya con espadas encendidas" (acto segundo, 65) que rodean a la mujer después del asesinato de Abel; y los que, convertidos en trabajadores del laboratorio, impulsarán el mal desde la tierra en una secuencia de marcada estética expresionista (acto tercero, 69). Sin olvidar el carácter metafórico que adquieren otros elementos merced a su interpretación por los propios personajes de la historia dramática. Al comienzo Eva conceptualiza el árbol como una frontera para ellos:

> EVA.- (*Melancólica.*) ¿Quién iba a pensar que el árbol de la ciencia del bien y del mal representaba la frontera entre lo bueno y lo malo? ¿Quién sabía entonces qué era eso? (29).

De la misma forma, la serpiente amplía su significado como alegoría del mal, que se opone a Dios y al hombre: "Hay algo ajeno a Yahvé y a nosotros: la serpiente", afirma Adán (30); y se propone la figura de un hombre que, al final del acto segundo, sale de entre el público y, convertido en "sombra negra", sube al escenario mientras Adán interpela a Caín, como presagio de un mal ya instalado entre los hombres.

Las parejas Adán/Eva, Caín/Abel adquieren valor general ante la "mirada de lo alto" que los condiciona; la primera representa la aceptación frente al rechazo: "¡A ti no te aborrece! Tú eres de Él pero yo soy de ti", lamenta Eva poniendo de relieve que la condición masculina está cercana a la divinidad, frente a la femenina, alejada de ella; el antagonismo entre Caín y Abel procede de su proximidad al hecho pecaminoso de sus padres y de la aceptación de su esencia de "primera semilla", malograda por el pecado que encarna Caín, frente a Abel, adaptado a su condición de hombre sin privilegios. Por su parte, Caín y Eva son los

rechazados; Eva afirma: "Tú y yo estaremos solos siempre", mientras advierte a su primogénito: "¡Los amados, ellos son los amados!" (47). Con Eva, Carmen Conde construye un personaje dramático que, al igual que hiciera en *Mujer sin Edén*, se enfrenta a la común idea de la culpa femenina, aunque en el drama llega más allá, al explicar el rechazo divino hacia Caín por haber sido concebido en el momento del pecado.

Desde el acto primero, la tristeza de Eva por la pérdida del Paraíso es infinita, así como su desolación por la certeza de que Dios no la quiere a ella, y sigue queriendo a Adán. De tales sentimientos surge la crítica implícita de la autora hacia el destino de la mujer, condenada, como expresa líricamente en su citado poemario, a la mirada adversa del Creador. Por su parte, Adán tampoco da tregua a Caín porque ha de "amar hasta la muerte a su asesinado hermano, Abel". Con los gritos de Adán, que llama desesperado a su hijo para que se presente a la luz y obtenga el perdón de Dios, y la "sombra negra" que, procedente de la sala, atraviesa el escenario, termina el acto segundo mientras el mal se extiende sobre la tierra.

Nada más que Caín es una pieza de marcado simbolismo, con momentos de intensa belleza lírica por la expresión de los sentimientos de los personajes, acentuada por la presencia de poemas que proceden del canto segundo de *Mujer sin Edén* (Conde, 2007: 389, 387 y 393). El inicial, "Canción al hijo primero", es ya un potente elemento transgresor (se podría calificar de *anti nana*); lo canta Eva al comienzo del acto primero, como augurio del destino de Caín, a quien induce a mantenerse despierto y vigilante:

> Hijo de la ira
> de Dios implacable,
> no podrá salvarte
> del odio tu madre.
> [...]
> No duermas, escucha.
> No duermas, acecha.
> Silbarán las aves
> sobre ramas ebrias
> para hacerle leve
> esta oscura tierra.
> Escúchame, hijo;
> no duermas, no duermas...,
> por todos los siglos.
> ¡No duermas,
> no duermas! (27-29).

Del mismo origen son aquellos con los que Eva ilustra la consumación del hecho del crimen en el acto segundo ("Huracán" –Conde, 2007: 387–) y el *planto* por la muerte de Abel, del final del mismo, donde su ser maternal se rompe ahora por la muerte del hijo:

Sin grito muerdo mis labios,
mis pechos retuerzo ronca,
¡Abel, hijo mío!

Aullándote por la noche,
bramando misericordia,
¡Hijo mío, Abel! (65).

El sentido dramático de esta obra, como es frecuente en el teatro de Carmen Conde, reside sobre todo en el discurrir interno de la acción y en el proceso que soportan los personajes; mientras que su actitud transgresora se superpone al relato del pasaje bíblico. La generalización simbólica de tiempos, lugares y personajes convierten esta peculiar *tragedia bíblica* en un auto sacramental donde la idea del mal que ocupa al hombre desde el inicio, su propagación por Caín en el espacio planetario y la presencia de El Otro dan origen a la pregunta del Ángel Obrero Cinco, "¿A quién, a quién es a quien no ama el Señor…?" con la que da fin la obra y que trae a la memoria las últimas palabras que cruzan El Hombre y El Vigilante Nocturno en el Epílogo de *El hombre deshabitado*.

La duda sobre el amor divino hacia sus criaturas emparenta este texto de Carmen Conde con otros que siguen el camino del de Rafael Alberti, sin duda conocidos por ella, pero la poesía que entraña la pieza, procedente de su ser femenino en lucha; la presencia de esa madre doliente tan característica de otras de sus obras; la acción no siempre comprensible de los ángeles presente en sus textos; la fuerza de su rebeldía, de sus certezas y de sus incertidumbres conceden a *Nada más que Caín* valores dignos de muy singular atención.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. *Calderón en escena: Siglo XX*, Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, 2000.

AA.VV. *Carmen Conde, voluntad creadora (1907-1996)*, *Catálogo de la Exposición de Carmen Conde*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Murcia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ayuntamiento de Cartagena-Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007.

Alberti, R. *La arboleda perdida*, Barcelona: Seix Barral, 1975.

___. *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado*, Gregorio Torres Nebrera (ed.), Sevilla: Alfar, 1991.

___. *Noche de guerra en el Museo del Prado. El hombre deshabitado*, Gregorio Torres Nebrera (ed.), Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.

Arellano, I. *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid: Cátedra, 1995.

Azorín. *Angelita*, *Obras Completas*, V, Madrid: Aguilar, 1949.

___. "Dos autos sacramentales", *ABC,* 15 de mayo de 1926. Reproducido en *Ante las candilejas*, *Obras Completas*, IX, Madrid: Aguilar, 1954, 154-155.

___. *Judit. Tragedia moderna*, Mariano de Paco y de Antonio Díez Mediavilla (eds.), Alicante: Fundación Cultural CAM, 1993.

Balcells, J Mª. "Carmen Conde en su poética sacramental", María Gómez y Patiño (coord.), *Calderón: una lectura desde el siglo XXI*, Alicante: Instituto Alicantino de Cultura "Juan Gil-Albert", 2000, 309-326.

Basalisco, L. *Tra avanguardia e tradicione. Cinque studi sull´*auto sacramental *degli anni trenta*, Roma: Bulzoni, 1997, 127-151.

Conde, C. *Nada más que Caín*, Introducción de Antonio Morales, Murcia, Universidad de Murcia, Antología Teatral Española, 1995.

___. *Poesía Completa*, Emilio Miró (ed.), Madrid: Castalia, 2007.

Champourcin, E de y **Conde**, C. *Epistolario (1927-1995)*, Rosa Fernández Urtasun (ed.), Madrid: Castalia, 2007.

Díez Canedo, E. "Benavente y el premio Nobel", *España*, 1922, 344, 10-11.

___. "*El gran Teatro del Mundo*. (Calderón-Hofmannsthal)", *España*, 1922, 347, 12-13.

___. "*El gran Teatro del Mundo*. (Calderón-Hofmannsthal), 2", *España*, 1922, 348, 9-10.

Díez de Revenga, F J y **Paco**, M de. *El teatro de Miguel Hernández*, Murcia: Universidad de Murcia, 1981.

Díez de Revenga, F J y **Paco**, M de. (eds.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia, Fundación CajaMurcia, 2008.

Gagen, D. "Traditional Imagery and Avant–Garde Staging. Rafael Alberti´s *El hombre deshabitado*", *Staging in the Spanish Theatre*, Margaret A. Rees (ed.), Leeds, 1984, 51-86.

Gallego Morell, A. "Resurrección de los autos sacramentales en Granada en 1927", AA.VV.: *Ascua de veras. Estudios sobre la obra de Calderón*, Granada: Universidad, 1981, 13-24.

García Lorenzo, L y **Muñoz Carabantes**, M. "El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)", Luciano García Lorenzo (ed.), *Estado actual de los estudios calderonianos*, Kassel: Festival de Almagro-Reichenberger, 2000, 351-382.

García Ruiz, V. "Un poco de ruido y no demasiadas nueces: Los autos sacramentales en la España de Franco (1939-75)", I. Arellano et al. (eds.), *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón*, Kassel: Reichenberger, 1997, 119-165.

Marín Ureña, J M. "De pasiones desatadas. La figura del Ángel en *El Arcángel* de Carmen Conde", *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, 7, 2004.

Paco, M de. "El teatro de vanguardia", Javier Pérez Bazo (ed.), *La Vanguardia en España. Arte y Literatura*, Toulouse: CRIC&OPHRYS, 1998, 291-304.

___. "Ángel Valbuena y el auto sacramental en el teatro español del siglo XX", *Monteagudo*, 2000a, 5, 97-112.

___. "El auto sacramental y el teatro español contemporáneo (1940-1997)", en *Homenaje a José María Martínez Cachero*, III, 2000b, Oviedo: Universidad, 295-309.

___. "El auto sacramental en el siglo XX: Variaciones escénicas del modelo calderoniano", Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael Gonzáles Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, 365-388.

___. "El primer teatro de Carmen Conde", Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación CajaMurcia, 2008, 277-288.

___. "*El casamiento engañoso*, auto sacramental moderno de Torrente Ballester", *La Tabla Redonda*, 2012, 10, 57-65.

Paco, M de y **Serrano**, V. "Carmen Conde, autora dramática", Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), *Carmen Conde, voluntad creadora (1907-1996)*, *Catálogo de la Exposición de Carmen Conde*, Murcia: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales-Ayuntamiento de Cartagena-Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007, 211-227.

Regalado, A. *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona: Destino, 1995.

Roxas, J B de. *Tres en uno,* La Habana: La Verónica, 1940. Edición facsimilar en La Coruña: Ediciós do Castro, 1992.

Rubio, J. "Carmen Conde y la literatura espiritual femenina española: diálogos de mujeres", Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación CajaMurcia, 2008, 359-387.

Ruiz Ramón, F. *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid: Cátedra, 1979, 3ª edic.

Sáenz de la Calzada, L. *La Barraca. Teatro Universitario*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 1998.

Sassone, H. "Influencia del barroco en la literatura actual", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1972, 268, 147-160.

Serrano, V. "El teatro en colaboración de Carmen Conde", Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *En un pozo de lumbre. Estudios sobre Carmen Conde*, Murcia: Fundación CajaMurcia, 2008, 389-411.

___. "Mito religioso y trasgresión en el teatro de Carmen Conde", María Mercedes González de Sande (ed.), *Donne, identità e progresso nelle culture mediterranee*, Roma: Aracne Editrice, 2009, 215-222.

___. "De María Cegarra y Carmen Conde a Miguel Hernández: *Mineros* y *Los hijos de la piedra*", Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*, Murcia: Fundación Caja Murcia, 2010, 345-356.

Torres Nebrera, G. *El teatro de Rafael Alberti*, Madrid: S.G.E.L., 1982.

Valbuena Prat, Á. *Los autos sacramentales de Calderón: Clasificación y análisis*, *Revue Hispanique*, 1924LXI, pp. 1-302.

___. *Historia de la literatura española*, III, Barcelona: Gustavo Gili, 1963, 6ª edic.