

## Peral Vega, Emilio. «*De sentidos guarnecido y potencias ilustrado*»: la recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)

Madrid: Guillermo Escolar Editor, 198 páginas,  
978-84-18981-03-6

Alejandro Coello Hernández

**Autoría:**

Alejandro Coello Hernández  
Instituto de Historia, CSIC  
alejandro.coello@cchs.csic.es  
<https://orcid.org/0000-0002-5021-2875>

**Citación:**

COELLO HERNÁNDEZ, Alejandro, «Peral Vega, Emilio. «*De sentidos guarnecido y potencias ilustrado*»: la recuperación del auto sacramental en España (1918-1939)», *Anales de Literatura Española*, n.º 37, 2022, pp. 247-251. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.2022.37.13>

© 2022 Alejandro Coello Hernández

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



---

A pesar del interés que han despertado el auto sacramental y su impronta en el siglo XX, aún se pueden y deben seguir aportando nuevas visiones y vislumbrando nuevos caminos para el estudio crítico y comparativo de este subgénero teatral cuyo esplendor estuvo asociado a la síntesis que elaboró Calderón de la Barca. Así, no cabe duda de que la cita que ha seleccionado el autor para titular su última investigación sobre el asunto es, cuando menos, oportuna y acertada. El Hombre del auto *La vida es sueño*, del mencionado vate áureo, se cuestiona cómo puede estar «de galas adornado, de músicas aplaudido, de sentidos guarnecido, de potencias ilustrado» si hacía un instante la tierra era su prisión, antes de la vida. Esta referencia al texto calderoniano podemos reinterpretarla, tras la lectura amena del trabajo de Peral Vega, en dos sentidos: por un lado, la fuerte codificación y simbolismo de una Contrarreforma que se filtró en los autos o, por otro, la importancia de una palabra que trasciende la escritura, incluso la masa fónica, para ofrecer un espectáculo para los sentidos.

Esta última, como apunta el investigador, inspiró esta renovación y revisión del primer tercio del siglo XX y, aunque la vista y el oído son los sentidos

más potenciados, Peral Vega sugiere con la presente monografía crear una genealogía secular del subgénero ya no solo desde lo textual, sino desde la espectacularidad reconstruida a partir de su plástica y su sonoridad, del movimiento y el gesto. Quizá esta sea una de las probidades de este estudio, fruto de un minucioso vaciado hemerográfico, acompañado de cuarenta exquisitas fotografías de montajes donde se puede disfrutar de la composición escénica, la escenografía y el figurinismo. De esta manera, Peral Vega indaga en las intersecciones entre arte dramático, danza, música, pintura o, incluso, cine en la Edad de Plata a partir del cultivo del auto sacramental que viene a culminar muchas de sus líneas de investigación, algunas ya consolidadas como la esbozada en su libro *De un teatro sin palabras. La pantomima en España de 1890 a 1939* (2008). También se ha de destacar la importancia que esta monografía ofrece al recopilar minuciosamente una bibliografía dispersa sobre el asunto, establecer un mapa de las circunstancias y poéticas en torno al auto durante esta época y aunar en un volumen la convergencias y divergencias de este subgénero netamente español propicio para la renovación escénica europea y española.

El autor reflexiona, como expone desde el comienzo, sobre las posibilidades que el auto sacramental (tanto en su reposición contemporánea como en su escritura) ofrecía para abordar la trascendencia y la espiritualidad, a la vez que favorecía el desarrollo de una estética de vanguardia con resonancias del simbolismo europeo, en concreto del drama de Maurice Maeterlinck, y del expresionismo alemán. De esta manera, la elección de este modelo dramático facilitaba ese proceso de reateatralización del hecho escénico que ya había propuesto Georg Fuchs en 1909 y que va en paralelo con otros proyectos pantomímicos o balletísticos, algunos ideados por autores que se estudian en esta monografía. Asimismo, Peral Vega señala las posibilidades que explotaron los creadores del primer tercio del siglo XX al ver en el auto una ficción autónoma, donde un mundo autogestionado dejaba florecer el antirrealismo y la despersonalización producida por la alegorización y la pérdida de la referencialidad inmediata propia de los personajes tipos o personajes-ideas. Esta búsqueda anhelante de modelos no realistas vio su horma en la propia tradición hispánica, que ya ofrecía modelos antirrealistas, sobre todo fuera de su contexto sociopolítico y alejados de la codificación espectacular del Siglo de Oro.

Peral Vega, ilustrado por las estructuras tripartitas del auto sacramental, trasunto último de la Trinidad, ofrece tres capítulos de sencilla composición, lo que favorece la lectura y permite conectar, como si se tratara de espejos, las circunstancias del auto sacramental en tres sincronías bien delimitadas, a saber: entre 1918 y 1931; en el periodo de la Segunda República; y durante la Guerra Civil. La voluntad de mapear el auto impide una dilatación en muchos

proyectos que se abordan, pero, sin duda, el autor logra ofrecer de manera sincrética y certera unas claves que son ya referencia para continuar desarrollando nuevas perspectivas que aplicar a nuevos textos y espectáculos que refuercen la tesis de partida de esta publicación.

El primer capítulo «El *drama alegórico* entre 1918 y 1931» ahonda en las indagaciones previas sobre el género que darán sus frutos a finales de la década de los veinte, lo que permite retrotraernos a una serie de autores, intereses y propuestas que influyeron en la decisiva predilección de los dramaturgos de la Edad de Plata. Es más, Peral Vega señala que tres piezas dan el pistoletazo de salida: *Navidad* (1916), de Gregorio y María Martínez Sierra; *El primitivo auto sacramental* (1918), de Federico García Lorca —autor que adquiere en este estudio una especial relevancia dada la dilatada trayectoria de Peral Vega en su estudio— y la velada en la casa familiar de los García Lorca en la tarde de Reyes 1923 donde se puso en escena el *Auto de los Reyes Magos* junto a Manuel de Falla —montaje de títeres que, a mi modo de ver, no se puede entender sin el inminente estreno de *El retablo de Maese Pedro* de este último—. A continuación, se centra en el montaje de *El gran teatro del mundo*, de Calderón, en su adaptación por Hugo von Hofmannsthal y bajo la dirección de Max Reinhardt para el Festival de Salzburgo en 1922 con sus posteriores reposiciones y revisiones. A partir de aquí, el autor apunta tanto la recepción que tuvo por parte de los intelectuales españoles (como Enrique Díez Canedo o Cipriano de Rivas Cherif) como la influencia estética que tuvieron las tendencias europeas en la concepción moderna del auto. De hecho, a lo largo del estudio, Peral Vega volverá a insistir en las propuestas escénicas de Reinhardt para el auto sacramental y la influencia de Gordon Craig y Adolphe Appia en los montajes de autos durante la Edad de Plata.

Este capítulo también ahonda en la representación de *El gran teatro del mundo* calderoniano en Granada en 1927, influido por la recuperación en esos años por el profesor Ángel Valbuena Prat, en una fiesta barroca dirigida por Antonio Gallego Burín en la que también participaron Hermenegildo Lanz, Falla o García Lorca. Otra probidad del estudio, con las dificultades que eso conlleva, reside en la decidida cartografía del auto sacramental en España, más allá de los núcleos más reconocidos del circuito escénico. Por ejemplo, destaca la representación de *El gran teatro del mundo* calderoniano en 1929 en el Teatro Leal de La Laguna, en Tenerife, probablemente influenciado por la presencia de Valbuena Prat como profesor de la universidad insular. Aunque Peral Vega no profundice en esta cuestión, algunos de los nombres implicados (por ejemplo, Julio de la Rosa, Carmen Rosa Guimerá o *Minik*, pseudónimo del prestigioso Domingo Pérez Minik) permite, de nuevo, asociar el auto sacramental a un

grupo de vanguardia como lo fue el de Pajaritas de Papel en la capital tinerfeña. También reflexiona sobre el conocido montaje de esta pieza calderoniana en el Teatro Español en 1930 gracias a la colaboración entre Rivas Cherif y Margarida Xirgu. Por último, el autor se detiene en el análisis de tres piezas contemporáneas adscribibles al género: *Un sueño de la razón* (1929), de Rivas Cherif; *Angelita* (1930), de Azorín; *El público* (1930), de García Lorca; y *El hombre deshabitado* (1931), de Rafael Alberti.

El segundo capítulo «Los «autos sacramentales» en la Segunda República» comienza con el proyecto más ambicioso e influyente de la Edad de Plata en la recuperación del auto sacramental encabezado por la compañía universitaria de La Barraca tras la que estaban García Lorca y Eduardo Ugarte que llevarían a escena en 1932 *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Nuevamente, Peral Vega da importancia a la recepción, en este caso de una función en Soria, y comienza a abrir una nueva forma de abordar el análisis de estas piezas desde la trascendencia ideológica y las tensiones, bien visibles en el tercer capítulo, entre tradición y vanguardia que se generan en el auto. A continuación, se detiene en el centenario de Lope de Vega de 1935 en donde se escogieron algunos autos para su representación, aunque el fénix de los ingenios no diese con el arte nuevo de hacer autos sacramentales como sí lograría posteriormente Calderón. Comenta los estrenos de *La vuelta a Egipto* en Granada; *La siega*, *La puente del mundo* y *La locura por la honra* en Madrid; *La siega* en León; y *El pastor lobo* y *cabaña celestial* en Santander. Por último, vuelve al análisis de tres autos contemporáneos: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras* (1934), de Miguel Hernández; *El Director* (1936), de Pedro Salinas; y *Comedia sin título* (1936), de García Lorca.

El tercer y último capítulo «Teatralidad, rito y propaganda en la guerra civil» se escinde en dos partes correspondientes a los dos bandos contendientes. Por un lado, el bando sublevado, más prolífico en su recuperación del auto, se centra especialmente en la labor de Luis Escobar como director y sus proyectos en las compañías La Tarumba y, posteriormente, en el Teatro Nacional de Falange donde se representaron el *Auto de los Reyes Magos*, *La cena del rey Baltasar*, *Las bodas de España* y *El hospital de los locos*, esta última un ejemplo paradigmático de propaganda y conquista simbólica del espacio público. No cabe duda de que las líneas que dedica Peral Vega a estos montajes son claves para entender el nacimiento de nuestro actual Teatro Nacional, ya que, como comenta el propio Escobar en sus memorias, el Teatro Nacional de Falange sirvió de modelo y el auto *La cena del rey Baltasar* estrenó su primera temporada. Estas reflexiones sobre el bando sublevado se completan con las piezas de Torrente Ballester *El viaje del joven Tobías* y *El casamiento engañoso*

leídos desde su particular poética expuesta en el breve ensayo «Razón y ser de la dramática futura». En cuanto al bando republicano, Peral Vega apunta algunas líneas someras sobre *Pedro López García. Auto* (1936), de Max Aub, y *Pastor de la muerte* (1937), de Miguel Hernández, lo que señala una descompensada realidad frente al uso propagandístico del otro bando.

Por último, se edita la partitura de *El hospital de los locos* (1939), de Fernando Moraleda, por la musicóloga Elena Torres Clemente, cuya grabación corrió a cargo del Laboratorio Sonoro del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid-Sonolab con Pablo Espira como ingeniero de sonido. De esta manera, el estudio se apoya tanto en las imágenes como en lo sonoro. En definitiva, la presente monografía ofrece un mapa de sentidos guarnecido y potencias ilustrado con el que seguir, al libre albedrío de cada lector, el apasionante camino del auto sacramental en el primer tercio del siglo XX.

