

*AUTO SACRAMENTAL FAMOSO DE LAS SANTÍSIMAS
FORMAS DE ALCALÁ DE PÉREZ DE MONTALBÁN:
ALEGORÍA, PERSONAJES Y ESCENOGRAFÍA*

DAVINIA RODRÍGUEZ ORTEGA

Universidad Pública de Navarra

davinia.rodriguez@unavarra.es

1. INTRODUCCIÓN

Son solo cinco los autos sacramentales escritos por el dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán: *El caballero de Febo*, el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá*, *El socorro de Cádiz*, *Escanderbech* y *El Polifemo*. Sin duda, se trata de un corpus reducido y, quizá por ello, escasamente atendido por la crítica, en favor de las obras de Calderón de la Barca y, de manera más reciente de Lope de Vega¹. Las tres primeras obras sí cuentan con una edición crítica rigurosa y completa a cargo de Profeti (1966-1967), Arellano, Duarte y Mata Induráin (2019) y Ferrer Valls (2022) respectivamente; en el caso de la estudiosa italiana, la razón de su trabajo se debe, en gran parte, al interés que suscita la obra en cuestiones textuales, al ser el único manuscrito autógrafo completo del dramaturgo, pero también un análisis esperable al tratarse de una de las mejores conocedoras de la vida y obra del autor. No obstante, las dos labores

¹ Estos dos autores cuentan con sendos proyectos de edición crítica de sus obras completas impulsados por el GRISO de la Universidad de Navarra. Mientras que la obra de Calderón ya está casi completa, la de Lope se encuentra en proceso. También, se ha editado la obra sacramental de autores denominados «secundarios»: con breve estudio y notas encontramos las piezas de Mira de Amescua a cargo de la Universidad de Granada, mientras que los de Rojas Zorrilla están siendo trabajados por Gema Cienfuegos de la Universidad de Valladolid. Todavía permanece, casi en su totalidad inédita, la producción sacramental de otros autores destacados como Felipe Godínez o Andrés de Claramonte, entre muchos otros. Respecto a las obras de carácter más general e histórico, Arellano (2008: 410-415) sí incluye a Pérez de Montalbán como autor de comedias, pero en el estudio más específico sobre teatro religioso, Wardropper solo recoge entre la nómina de precursores de Calderón a Mira de Amescua, Tirso de Molina y Vélez de Guevara (1967: 321-331).

de investigación más recientes focalizan su publicación, en gran medida, en circunstancias paraliterarias más que en el interés por la obra sacramental de Pérez de Montalbán en sí misma. La edición crítica del *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* se publicó en 2019 con motivo del cuarto centenario de la proclamación del milagro de las sagradas formas de la ciudad madrileña, mientras que la de *El socorro de Cádiz*² está inserta en un volumen colectivo dedicado a los sucesos acontecidos en dicha ciudad en torno a 1625 tras la invasión angloholandesa.

Respecto a los dos autos insertos en la miscelánea *Para todos*, *Escanderbech* y *El Polifemo*, apenas existe un análisis de este último que traza la recreación que Pérez de Montalbán realiza de la obra de Ovidio y, posteriormente, de Góngora. Por fortuna, esta situación va a cambiar en los próximos años gracias al proyecto «Un autor madrileño recuperado: Juan Pérez de Montalbán» dirigido por Claudia Demattè, quien ya ha impulsado el estudio y edición crítica de los dos primeros tomos de comedias y un volumen de comedias varias, lo que ha permitido situar al autor aurisecular en el espacio que le corresponde dentro de la tradición literaria española³.

En estas páginas, pretendemos dar cuenta de algunos de los aspectos más destacados del *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* pendientes tras la publicación de la edición crítica⁴: una observación atenta a la construcción de la alegoría, la organización interna del texto y su dramatización (en cuanto a lugares y personajes). De este modo, además de ir sumando ediciones rigurosas, se podrá ir ahondando en la producción sacramental del dramaturgo madrileño, para entender aún con más precisión la evolución y desarrollo de este género literario a partir de las producciones concretas de los autores que lo cultivaron. Con la intención de abordar esta tarea, es preciso recordar la afirmación de Rodríguez

² Antes de este trabajo, Ferrer Valls (2012) ya publicó una primera aproximación al auto, cuando su manuscrito se descubrió entre los fondos de la Biblioteca Lázaro Galdiano, tratando principalmente la situación del texto autógrafo y los acontecimientos históricos en torno a los cuales se desarrolla el argumento de la obra.

³ Toda esta información e investigación actualizada se pueden encontrar en la página del autor dentro de la plataforma Cervantes Virtual <<https://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/>>. La tercera fase del proyecto, tras haber dedicado las dos primeras a la publicación del primer y segundo tomo de comedias, se ocupará de la publicación integral del *Para todos*, la miscelánea de Montalbán a la que ya dedicó una primera aproximación Demattè (2003).

⁴ Ahonda, sobre todo, en las notas de carácter textual, mencionando los cambios introducidos en el texto base (a partir del manuscrito autógrafo) y añadiendo breves explicaciones sobre pasajes bíblicos, motivos literarios recurrentes en el Siglo de Oro, etc. Además, explica de manera amplia las cuestiones en torno al milagro de las formas de Alcalá, mencionando e incluyendo pasajes de todos los textos contemporáneos y autores que a él se refirieron. Culmina el volumen con la edición facsimilar del autógrafo y la reproducción de una serie de documentos históricos en torno al relato histórico de las santas formas de Alcalá.

Ortega a propósito de un estudio comparativo de piezas de Lope de Vega, Mira de Amescua y Calderón de la Barca, pero también teniendo en mente la obra de Rojas Zorilla o Claramonte:

Si observamos las obras de estos autores desde los logros conseguidos por Calderón, todas ellas pueden catalogarse sin mucha vacilación como piezas de poca calidad, que apenas merecen ser consideradas por la crítica en un puñado de investigaciones. No obstante, esta configuración de la historia de la literatura del siglo XVII no sería justa ni completa, pues estamos dejando de lado todos aquellos experimentos que los afamados autores de comedias están realizando con el género sacramental (2022: 445).

No es posible comparar el proceder alegórico de Pérez de Montalbán en este auto con el resto de sus obras del mismo género, puesto que los trabajos a ellas dedicados no prestan especial atención a esta técnica. Solo brevemente se refiere a ella Ferrer Valls al respecto de *El socorro de Cádiz*: la Infanta se ha convertido en la Fe y el Príncipe en el Error, aunque también en el ser humano (2012: 108 y 110)⁵, mas sin profundizar en este mecanismo literario esencial en el auto sacramental. Veamos, pues, cómo el escritor madrileño, doctor en teología, recrea el argumento del milagro de las formas incorruptibles de la ciudad complutense a través del asunto de la Eucaristía en el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá*.

2. LA ALEGORIZACIÓN DEL ARGUMENTO. ¿AUTO SACRAMENTAL O COMEDIA DE SANTOS?

Según comentan con acierto los editores modernos del auto, la trabazón entre argumento y asunto a través de la técnica alegórica es casi inexistente (Arellano, Duarte y Mata Induráin, 2019) y se reduce a la parte final de la obra, ocupando una extensión de apenas 300 versos (el cómputo total del auto son 1238). No obstante, el texto de Montalbán sí puede clasificarse como tal, por la presencia de personajes abstractos, en este caso, encarnando cuatro ciencias: Medicina, Teología, Cánones y Filosofía, junto con el Niño Jesús representando a la Compañía de Jesús, además de la indudable presencia del sacramento de la Eucaristía a través de las formas robadas.

Es necesario recordar que las obleas llegaron a manos del jesuita padre Juan de Juárez en 1597 y fue su orden religiosa la que declaró el milagro de las for-

⁵ En este caso, la composición del auto *El socorro de Cádiz* se asemeja a la comedia palatina en cuanto a estructura y personajes, mientras en *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* toma muchas características de la comedia de santos según iremos comprobando.

mas incorruptibles dos décadas después, en 1619. Tal como declaran las fuentes históricas, el clérigo «escucha en el sacramento de la confesión a un forastero, un cristiano que había formado parte de un grupo de bandoleros morisco, quien manifiesta haber colaborado en el robo, perpetrado en tres iglesias distintas, de veintiséis formas eucarísticas consagradas» (Arellano, Duarte y Mata Induráin, 2019: 14). El cristiano, arrepentido, le entrega las formas envueltas en un papel y, desde ese momento, se conservan en la iglesia de Santa María de Alcalá de Henares hasta que se decida qué hacer con ellas. Tras permanecer incorruptas y blancas como el primer día, el vicario general de la ciudad complutense, don Cristóbal de la Cámara y Murga, confirma el milagro el 16 de julio de 1619. Desde entonces, hasta su desaparición en 1936, fueron veneradas con gran devoción.

La pieza de Montalbán recrea literariamente el momento en que Andrés Corvino, tras una pesadilla en la que se defiende del ataque de los judíos, decide ir a entregar las obleas a Alcalá en compañía de su criado Morón metidas en una pequeña caja, un momento que las fuentes históricas sitúan en 1619, según hemos mencionado, y con la primera distinción de que las formas iban envueltas en un papel. De este modo, el dramaturgo parece tener la intención de dotar de mayor protección y capacidad de resistencia a la envoltura, quizá estableciendo una semejanza con una custodia primitiva.

En su viaje, Andrés Corvino topa con un grupo de bandoleros, cuyo capitán pretende sustraer la defendida caja. Estos solicitan ver el contenido, pero solo admiten que contiene pedazos de pan que no implican la presencia de Cristo sacramentado. Para reforzar la doctrina, aparece en escena un niño Jesús, aunque los bandoleros, asustados e incrédulos, deciden disparar contra él y contra Andrés. En medio de la refriega, el estuche de madera logra parar las balas, y aunque el capitán lo da por muerto, Corvino retoma su camino:

MORÓN Ya el campo seguro está
que el capitán engañado
con que muerto te ha dejado
huyendo de entrambos va.

ANDRÉS Pues ven, Morón, a Alcalá,
porque de aqueste portento,
deste holocausto incrüento,
deste milagro divino,
deste manjar peregrino
y deste gran sacramento
la Iglesia saque blasón...

(2019: 90, vv. 721-731).

En la parte final del auto (vv. 943-1238), aparecen en escena las cuatro facultades: Medicina, Teología, Cánones y Filosofía, acompañadas de un Niño Jesús profusamente engalanado y simbolizando a la Compañía de Jesús. El Niño expone el milagro y las cuatro ciencias certifican su aprobación, mientras el Demonio expresa su firme contrariedad, persistiendo en la envidia y soberbia tan recurrentes en la configuración de su personaje en los autos. Según indica Garrot-Zambrana esta situación también provendría de un hecho histórico:

Tras asegurarse el concurso de distintos profesores de la Universidad y canónigos, en 1619 el rector del Colegio eleva petición al vicario del arzobispado de Toledo, al que pertenece Alcalá, para que se declare como milagrosa la incorrupción. El vicario recaba pareceres y, por último, preside una junta en la que participan catedráticos de Teología, de Medicina, con otros universitarios y canónigos de respeto. Todos se pronuncian por el milagro [...] (2015: 248).

Pero, aunque pareciera que con el beneplácito de todas ellas se aprueba el milagro, no parece que tal fuera la situación, que se retomó con nuevas pruebas y autos hasta en tres ocasiones: 1624, 1634 y 1646 (Garrot-Zambrana 2015: 249-250).

De este modo, el texto sacramental abarca las más de dos décadas transcurridas entre la entrega de las formas al padre Juan de Juárez y la consagración del milagro, siguiendo la falta de rigor temporal y espacial presente en estas piezas relatoras de asuntos eternos. Como destacan Arellano y Duarte:

Por más histórica que sea una pieza no habrá de buscarse en ella la precisión o exactitud que en la época moderna se pide al historiador profesional. Los poetas someten los datos históricos (y/o legendarios aceptados como «históricos» por los receptores del Siglo de Oro), a una reescritura perfectamente programada y legitimada por las teorías estéticas y concepciones literarias y dramáticas vigentes (2003: 41-42).

Y, respecto a la transposición alegórica de los sucesos históricos, el enlace está situado en las escenas finales del auto a través de la integración de personajes abstractos. La presencia de la Eucaristía discurre desde el comienzo hasta el final a lo largo de los versos, aunque su mera integración no serviría para entender la obra como auto.

En resumen, las dos terceras partes del auto (vv. 1-942) se asemejan en forma y contenido a una comedia de santos o «hagiográfica»: Andrés Corvino es un bandolero que representa a aquel cristiano ladrón de las santas formas, acompañado de su criado Morón y asimismo protegido por un Ángel custodio. En oposición, encontramos al Demonio ejerciendo la función de personaje antagonista y a un grupo de bandoleros como aquellos moriscos que se unieron al cristiano en su

latrocinio. Así, el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* posee una disposición argumental cercana a la comedia de santos, aunque al mismo tiempo muestra características constitutivas del género sacramental. Por tanto, si bien el fruto de los esfuerzos de Pérez de Montalbán apenas sea equiparable a las más excelsas representaciones del género, no debemos dejarlo fuera de este conjunto de obras, al cual el dramaturgo madrileño pretendía sumar la suya propia ya desde el planteamiento del título.

3. PERSONAJES

Respecto a la configuración de los diferentes caracteres de la obra, es preciso destacar al Demonio, un Capitán, la Compañía de Jesús y las cuatro facultades, ya que el resto poseen una gran evocación de las figuras presentes en las comedias.

En cuanto al gran antagonista de los autos, el Demonio (aquí con este nombre, pero presente en el género con tantos otros) es el encargado de abrir la obra con un extenso parlamento (vv. 1-173) que sirve a Montalbán para dibujar su personalidad e intenciones. Según recoge Fothergill-Payne, se trata de un personaje esencial protagonista del XVII y, en concreto, a propósito del este auto de Pérez de Montalbán: «y así el diablo “barroco” encarna la antítesis del estado de ínfima bajeza en contraste con su suprema soberbia, entre la sombra que se inflama de Furia y la gloriosa empresa fracasada» (1977: 125). Son múltiples las referencias bíblicas que nos recuerdan su condición de ángel caído, dudoso del misterio de la transubstanciación y enemigo de Andrés Corvino, todas ellas enunciadas por su propia voz mientras sale por la boca del infierno. Esta apertura puede recordarnos a las tan reiteradas en los autos de Calderón, según recoge Arellano designado este proceder como el paradigma compositivo del conjunto:

Esta función fija, situada casi siempre en los primeros versos y siempre en boca de personajes diabólicos que conjuran a sus agentes, colaboradores o superiores, constituye, evidentemente, un modo privilegiado de apertura, por la impresión de sus metáforas (a menudo procedentes de los bestiarios que evocan el mundo de las tinieblas) [...] que vienen subrayados por la composición escénica: demonios saliendo de grutas o de árboles huecos, en parajes desolados, rústicas malezas y bosques silvestres que simbolizan la pérdida espiritual de sus personajes (Arellano, 2001: 21).

Otro de los personajes discrepantes en los autos, en concreto en torno al misterio de la transubstanciación y la venida del Mesías, son los judíos. Retomando el milagro en su vertiente histórica, el arrepentido cristiano cometió su robo acompañado de un grupo de bandoleros moriscos; no obstante, en la obra de Pérez de

Montalbán, el Capitán se proclama negacionista de la fe católica y seguidor de la fe judía. El criado Morón ya anticipa la presencia de figuras con estas creencias, que sirven en la configuración dramática de los autos para dar más fuerza al misterio del pan y el vino, una vez son derrotadas y, en muchas ocasiones, castigadas por su doctrina.

El criado utiliza un insulto comúnmente relacionado con este pueblo:

MORÓN ... porque todos estos perros
 (aquí, para entre los dos)
 son hebreros, ¡juro a Dios!
 y como todos sus yerros
 consisten en no creer
 que Cristo al mundo ha venido,
 que ha muerto y ha padecido,
 no acaban de conocer
 que en el pan sacramentado
 se quedó, y así, blasfemos,
 hacen aquestos extremos
 (2019: 73, vv. 315-325).

Y versos más tarde, entre el mismo Morón y el Capitán, refuerzan la idea de que es este último el representante del judaísmo en la pieza:

CAPITÁN ... Lo primero
 porque esas formas te dio
 en su muerte un bandolero
 que las tuvo muchos años
 y es fuerza que en tanto tiempo
 se hayan corrompido aquellas
 especies de sacramento
 y en faltando a las especies
 falta el sacramento luego,
 y lo segundo porque,
 cuando pudiera ser cierto
 que el cielo las conservara,
 yo sigo otra ley y niego
 que Dios quepa en una oblea.
 MORÓN Este sin duda es agüelo
 de Catalina de Acosta⁶
 (2019: 77-78, vv. 410-425).

⁶ Según los editores: «portuguesa condenada por judaizante en la Inquisición de Valladolid» (2019: 78).

Esta sustitución de los moriscos del milagro original por los judíos en el auto no parece ser casual, sino que resultaría muy adecuada para el autor por la relación de este pueblo con las sagradas formas, una inculpación omnipresente en el Siglo de Oro, y que era observada con rigor precisamente por la Inquisición (la misma que condenó a la portuguesa referida). Sobre los autos de Calderón, aunque extrapolable aquí a Pérez de Montalbán, afirma Reyre:

Empujado por su afán de defender el dogma eucarístico, Calderón no duda en echar mano de una de las mayores acusaciones que la Cristiandad dirige sobre los judíos, la de la profanación de hostias consagradas. En el Siglo de Oro se acude a dicha acusación para justificar la expulsión de los judíos y mantener en vigor la cuestión de la limpieza de sangre así como la función de la Inquisición, haciendo revivir antiguas fobias (1998: 113).

Desde nuestro punto de vista, resulta muy conveniente esta intervención del autor respecto a la fuente histórica original, puesto que el robo de sagradas formas por parte de los judíos, su animadversión hacia la fe católica (expresada por el Capitán) y la referencia a Catalina de Acosta (a través del criado Morón)⁷, llevaría a la audiencia del auto a sentir rechazo hacia este pueblo en favor de un sentimiento de adhesión y fervor hacia el catolicismo y el sacramento eucarístico (exaltación buscada en los autos).

Por último, es preciso analizar los caracteres que intervienen como personificaciones de entidades abstractas y que otorgan, en gran medida, el calificativo de auto sacramental a este texto: las cuatro facultades. Así, en las escenas finales encontramos a Medicina, Teología Filosofía y Cánones: «*con capirotos amarillo, azul, blanco y verde*» (2019: acot. 943) en referencia a las mucetas y los colores relacionados con ellas (siendo el color verde el utilizado en derecho canónico, precisamente). Están acompañados del Niño Jesús «*con su manteo y sotana, lleno de plumas y cifras de Jesuses y su bonete con borla blanca y capirote blanco*» (2019: acot. 943) como representante de la Compañía de Jesús. En breves parlamentos intervienen Filosofía, Medicina, Teología y Cánones entre sonidos de chirimías y a petición del Niño, quien les consulta acerca de la posible veracidad del milagro de las veintiséis formas incorruptas. Concluye el auto con el Ángel

⁷ Garrot-Zambrana no observa este proceder cuando afirma: «no se comprende muy bien por qué transformar al Capitán en “hebreo”, cuando las relaciones habían dejado claro que se trataba de un grupo de moriscos» (2015: 259). Tampoco acierta al afirmar «llama la atención que tampoco se mencione al baluarte contra las insidias del Maligno, el Santo Oficio, tanto más cuanto que no cabe duda de la voluntad de esta institución de dar al proceso la mayor magnitud posible y convertirlo en un arma contra el propio poder» (2015: 259), puesto que tal evocación se realiza a través de la referencia a Catalina de Acosta antes examinada.

solicitando que las hostias sean colocadas en un oportuno altar y se informa al gobernador de la aprobación del misterio.

4. ESCENOGRAFÍA: ESPACIOS Y SONIDOS

Para finalizar este estudio, solo resta aproximarse a los escenarios utilizados por Pérez de Montalbán para la configuración y efectismo dramático del auto, aspectos a los que llegaremos a través de las acotaciones explícitas incluidas en el texto. Es necesario recordar la importancia que la escenografía en cuanto a la ornamentación del tablado (en los carros durante la procesión del Corpus, en la mayoría de los casos) y la sonoridad tenían en estas representaciones que acontecían en plazas públicas frente a una entregada audiencia.

En la apertura, encontramos «*una peña con un altar en que estará un arca de plata con dos luces, y durmiendo de lado Andrés Corvino, bandolero, y a los pies una boca de infierno, por donde sale el Demonio*» (2019: acot. inicial) para enmarcar al inofensivo bandolero Corvino durmiendo plácidamente junto a la caja donde conserva las sagradas formas, mientras el maligno emerge «*arrojando fuego y con ruido de cohetes*» (2019: acot. inicial).

Tras su extenso parlamento de presentación, el Demonio abandona el tablado para concederle el espacio al protagonista bandolero, quien se va desperezando de su sueño turbador mientras «*Tocan chirimías y en la boca del infierno cajas y trompetas roncadas, y dispáranse algunos tiros, y el Ángel se vuelve a subir y el Demonio se mete por la boca del infierno con ruido de cohetes, y dice entre sueños Andrés Corvino*» (2019: acot. v. 267). Los ecos bélicos de tiros, cajas, cohetes y trompetas enfatizan el ambiente sonoro en el cual se desarrolla el sueño de Corvino, quien se imagina siendo atacado por un capitán (sin concreción, pero podemos suponer con facilidad que es el Capitán que aparece más tarde, caudillo de bandoleros y abrazando la fe judía).

Este personaje aparece pocos versos después acompañado de dos secuaces, el Demonio y el Ángel, todos ellos en traje de bandolero, junto a Andrés Corvino y Morón. Ni en la acotación inicial, donde se alude a Corvino así representado, ni ahora, se especifican las prendas u objetos que portan aunque, como es posible inferir partiendo de la afirmación de Sáez Raposo a propósito de la comedia lopesca *El cordobés valeroso Pedro Carbonero*: «su caracterización es inequívocamente la de un bandolero: tras crearse expectación en el público a partir de la descripción que de él hacen otros personajes, aparece por primera

vez en escena ataviado con una montera, un capote de dos haldas y portando una ballesta al hombro» (2020: s.p.)⁸.

Tras las dudas sobre la fe católica y el misterio eucarístico enunciadas por el Capitán, el dramaturgo Montalbán decide convocar toda la artillería escénica y sonora para subrayar la verdadera doctrina:

Repite todo esto la música [Aunque está Dios disfrazado, / a quien vista de fe tiene / a los ojos se le viene / por lo blanco lo encarnado] y sale de dentro del arca un niño muy hermoso, con muchas luces, y queda descubierta la peña al peso del arca y cáense todos como aturcidos, menos el Ángel, que estará hincado de rodillas tocando una campanilla, y Morón junto a él, muy gozoso (2019: acot. v. 468).

Aturcidos, como si en una ensoñación hubieran permanecido, despiertan el Demonio, el Capitán y sus bandidos compañeros, y aunque pretenden plantar batalla a Corvino, tal es su temor ante la reciente visión que salen huyendo. Tras entradas y salidas del escenario poco detalladas de los personajes con mayor relevancia: el Demonio, Andrés Corvino, el Ángel o Morón, llegamos a la apoteosis final del auto, con un nuevo gran despliegue dramático.

Descúbrese a un tiempo en un lado el Ángel en la gloria, vestido de doctor en Teología, con sotana y manteo, capirote blanco y bonete con borla blanca y unas conclusiones en la mano; el Demonio abajo, en la boca del infierno, de la misma suerte, vestido de capirote azul y borla azul en el bonete; al otro lado en una media naranja con dosel y debajo dél una taza de fuente y en ella una custodia con veinte y seis formas, y otras tantas lamparillas, o un candelero con muchas luces, a sus pies un Niño con su manteo y sotana, lleno de plumas y cifras de Jesuses, y su bonete con borla blanca y capirote blanco, y en cuatro sillas las cuatro Facultades, Medicina, Filosofía, Teología y Cánones, con capirotos amarillo, azul, blanco y verde, y dice el Niño, que representa la Compañía de Jesús (2019: acot. v. 942).

Así, vemos que la aparición de las cuatro facultades impregna estas escenas finales, donde todos los personajes presentes visten el atuendo de los doctores en las diversas materias, incluido el Demonio que las presencia desde la parte baja del tablado, de nuevo en su gruta (de donde había salido al comienzo del auto). Mientras, el recurso de la fuente y muchas luces enmarcando las sagradas formas, nos lleva a recordar otro motivo tan presente en los autos sacramentales: la posibilidad de redención del ser humano a través del misterio de la Eucaristía. El agua es capaz de limpiar nuestro pecado, al igual que en el sacramento del Bautismo, y la luz nos guía en nuestro camino hacia la vida eterna y la verdadera fe. A ella

⁸ Si esa era la forma de representar a los bandoleros en la época por Lope de Vega no hay razón para pensar que su ferviente admirador Montalbán se desviara de este procedimiento.

se siguen enfrentando el demonio, obstinado en su creencia, que le llevará a una nueva ocasión de plantar batalla a las fuerzas del bien para volver a fracasar, en un eterno castigo y humillación pública:

ÁNGEL Porque Dios es milagro que ha hecho
ya Dios otras muchas veces
y no sin misterio grande
porque Dios todo lo puede,
porque el maná que guardaba
antiguamente la gente
para el sustento ordinario
yendo otro día a comerle
se hallaba ya corrompido,
y el maná figura deste,
digo el que mandaba Dios
que en el arca se pusiese,
entero se conservaba,
y así hacer lo mismo quiere
hoy Dios con aquestas formas
conservando sus especies
para que el suelo las guarde
y su devoción aumente.

DEMONIO Sí, pero...
Pateen todos.

ÁNGEL Los estudiantes
con los demás de la plebe
patean.

ÁNGEL Esto es decir
que la Compañía vence
y que el que arguye no sale
con lo que probar pretende
(2019: 107, vv. 1121-1144).

5. CONCLUSIONES

En estas líneas hemos analizado el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* de Pérez de Montalbán, un texto que centra su origen en la recreación literaria del milagro de las incorruptibles formas, entregadas a un clérigo jesuita en la ciudad complutense en 1597 por un cristiano arrepentido de haber participado en su robo en tres iglesias distintas junto a un grupo de bandoleros moriscos.

A partir de este suceso, el dramaturgo escribe este auto que, en principio, nos recuerda en gran medida a las comedias de santos o hagiografías tan presentes y populares en el Siglo de Oro español. No obstante, existen dos características claves para catalogar a esta pieza como sacramental más allá del título y la propia voluntad del autor: la presencia de la Eucaristía (que atraviesa todo el texto) y el recurso a la personificación de entidades abstractas a través de la técnica alegórica. Si bien no presenta la solidez de las obras calderonianas en cuanto a este procedimiento, ni el uso continuado de referencias y personajes bíblicos, el auto de Montalbán no puede ser desestimado. Como afirmábamos al principio, es el fruto de un quehacer literario todavía en proceso, que hasta unas décadas más tarde no alcanzará el culmen de su desarrollo. Al igual que los autos de Lope de Vega, por poner un ejemplo, el texto que ahora nos ocupa bebe más de las comedias auriseculares que del teatro religioso en sentido estricto.

Es posible afirmar que el dramaturgo madrileño no fue un reseñable escritor de autos tras el análisis de esta obra (a falta de posteriores estudios que irán viendo la luz), aunque sí hay que reconocerle cierta pericia a la hora de elegir el texto a partir del cual elaborar el argumento y el uso de la alegoría en las escenas finales, así como la integración del judaísmo como fuerza de oposición junto al Demonio. Si a estos aspectos, puramente textuales, les sumamos el potencial escénico y sonoro de las propuestas de Montalbán, podemos asegurar que estamos ante una obra meritoria de atención desde la perspectiva de la literatura del Siglo de Oro español. Este estudio pretende haber arrojado, en definitiva, algo más de luz al proceso de alegorización de uno de los autos de Pérez de Montalbán que pueda contribuir a un estudio más extenso y preciso (al tener en cuenta los estadios intermedios) del perfeccionamiento de la técnica a la que se llegará décadas más tarde.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio (2008 [1995]). *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ARELLANO, Ignacio (2001). *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Édition Reichenberger.
- ARELLANO, Ignacio, J. Enrique DUARTE y Carlos MATA INDURÁIN (eds.) (2019) «Introducción». En Juan Pérez de Montalbán, *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá*. New York: IDEA, pp. 13-44.
- ARELLANO, Ignacio y J. Enrique DUARTE (2003). *El auto sacramental*. Madrid: Laberinto.
- DEMATTÉ, Claudia (2003). «Mélanges et littérature mêlée: de *La Dorotea* de Lope de Vega (1632) au *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán (1632)». En *Ouvrages Miscellanées et Théories de la connaissance à la Renaissance*. Paris: École Nationale des Chartres, pp. 185-195.

- FERRER VALLS, Teresa (2012). «El auto sacramental y la alegorización de la historia: *El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán». *Studia Aurea*, 6, pp. 99-116 [Consulta: 17/03/2022].
- FERRER VALLS, Teresa (2022). «*El socorro de Cádiz* de Juan Pérez de Montalbán: la propaganda de los hechos en clave alegórica». En Teresa Ferrer Valls y Beatriz Álvarez García, *El ataque angloholandés en las noticias y el teatro*. Aranjuez: Doce Calles, pp. 242-247.
- FOTHERGILL-PAYNE, Louise (1977). *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*. London: Tamesis Books.
- GARROT-ZAMBRANA, Juan Carlos (2013). *Judíos y conversos en el Corpus Christi. La dramaturgia calderoniana*. Turnhout: Brepols Publishers.
- GARROT-ZAMBRANA, Juan Carlos (2015). «El *Auto de las formas de Alcalá* y el antijudaísmo de los años 1630». *eHumanista/Conversos*, 3, pp. 246-266 [Consulta: 17/03/2022].
- JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan Carlos. Cervantes Virtual <<https://www.cervantesvirtual.com/portales/montalban/>> [Consulta: 17/03/2022].
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2019). *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá*. Ignacio Arellano, J. Enrique Duarte y Carlos Mata Induráin (eds.). New York: IDEA.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan (2022). «El socorro de Cádiz». En Teresa Ferrer Valls y Beatriz Álvarez García (eds.), *El ataque angloholandés en las noticias y el teatro*. Aranjuez: Doce Calles, pp. 269-314.
- PROFETI, Maria Grazia (1966-67). «Il manoscritto autografo del *Caballero del Febo* di Juan Pérez de Montalbán». *Miscellanea di Studi Ispanici*, 14, pp. 218-309.
- REYRE, Dominique (1998). *Lo hebreo en los autos de Calderón*. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Edition Reichenberger.
- RODRÍGUEZ ORTEGA, Davinia (2022). «El auto de *El heredero del cielo* de Lope de Vega: entre *El heredero* de Mira de Amescua y *La viña del Señor* de Calderón de la Barca». *Anuario Lope de Vega. Texto, Literatura, Cultura*, 28, pp. 443-465. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/anuariolopedevega.412>.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2020). «Por caminos de bandoleros: algunas consideraciones al respecto». *Criticón*, 139, pp. 125-139. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.16616>.
- SOLER MERENCIANO, Alicia (1998). «Presencia ovidiana en el auto sacramental *El Polifemo* de Juan Pérez de Montalbán (1633)». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 15, pp. 573-583.
- WARDROPPER, Bruce W. (1967). *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro*. Salamanca: Anaya.

Recibido: 01/05/2022

Aceptado: 23/05/2022



AUTO SACRAMENTAL FAMOSO DE LAS SANTÍSIMAS FORMAS DE ALCALÁ DE
PÉREZ DE MONTALBÁN: ALEGORÍA, PERSONAJES Y ESCENOGRAFÍA

RESUMEN: Este estudio pretende dar cuenta de la composición realizada por el dramaturgo madrileño Juan Pérez de Montalbán en el *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* respecto al procedimiento clave de este género teatral esencial en el Siglo de Oro como es la alegoría en cuanto al argumento, personajes, sonidos y espacios dramáticos.

PALABRAS CLAVE: Juan Pérez de Montalbán, autos sacramentales, formas de Alcalá, alegoría.

AUTO SACRAMENTAL FAMOSO DE LAS SANTÍSIMAS FORMAS DE ALCALÁ BY
PÉREZ DE MONTALBÁN: ALLEGORY, CHARACTERS AND DRAMATIC SCENOGRAPHY

ABSTRACT: This study aims to account for the composition made by the Spanish playwright Juan Pérez de Montalbán in the *Auto sacramental famoso de las santísimas formas de Alcalá* with respect to the key procedure of this essential theatrical genre in the Golden Age, such as the allegory in terms of the plot, characters, sounds and dramatic spaces.

KEYWORDS: Juan Pérez de Montalbán, *autos sacramentales*, Alcalá's hosts, allegory.