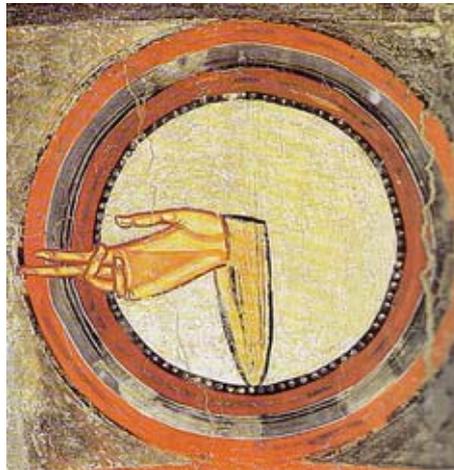


Indagación sobre las posibilidades dramáticas de *El Gran Teatro del Mundo*.

Josefa Badía Herrera
Universitat de València



Imaginar la representación de una acción no es sólo escribir un texto literario; es definir un principio de clasificación, un orden humano que remite a una metafísica implícitamente dada en la disposición de los momentos de la acción.

Jean Duvignaud

0. A modo de introducción

En nuestro intento de aproximarnos al estudio de la técnica del actor en *El Gran Teatro del Mundo*, partimos de la necesidad de tener en cuenta, no sólo las diferencias generadas por los diversos espacios escénicos que, obviamente, condicionaban la construcción dramática y la concepción de todo el espectáculo, sino también la ecuación registro actoral/ género¹. El actor debía modificar su modo de actuar dependiendo no

¹ Partimos de dicha hipótesis a pesar de lo expuesto por Ruano de la Haza, José María, “actuación y escenarios en la época de Calderón”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, VVAA.,

únicamente del lugar donde representaba puesto que entre el corral, palacio y los carros de Corpus había diferencias en las instalaciones técnicas y en las situaciones comunicativas que comportaban la necesidad de modificar las actitudes interpretativas, sino teniendo en cuenta también el género que representaba. De hecho, la riqueza de acotaciones que aparecen en los entremeses se reduce considerablemente en otros géneros como en el caso de los autos, que nos ocupa en este momento.

Dada la especificidad del género de los autos, en la línea de un intento de establecimiento de la técnica actoral, nos hemos encontrado con una reducción de un tipo de acotaciones implícitas o explícitas que hacen referencia al ritmo de ejecución de determinadas acciones y marcan, por tanto, una concreción de la gestualidad y del movimiento muy precisa que son abundantes en la comedia o el entremés. Percibimos una obra en la que, probablemente debido a las constricciones impuestas por la escenografía muy ideologizada, la libertad del actor quedaba más restringida.

No nos ha sido posible encontrar relaciones que describieran la puesta en escena de la obra, a pesar de que, a través de los datos suministrados por Shergold, hemos intentado acercarnos a los documentos relacionados con el período cronológico delimitado por dicho autor como posible fecha de representación, pero sin datos concluyentes al respecto. Los documentos notariales resultan, en muchas ocasiones, parcos en cuanto al aporte de información referente a datos concretos de la representación. Generalmente ofrecen listados en los que se detallan los gastos, los materiales... pero exigen un importante esfuerzo de reconstrucción imaginativa.

Nos han sido muy útiles, sin embargo, algunos gráficos publicados² sobre los carros y tablados de Corpus, aunque no los correspondientes a *El Gran Teatro del Mundo*, para intuir cómo pudo o debió de ser el del auto que nos ocupa. Del mismo modo, la lectura de algunas de las Memorias de las Apariencias de los Autos de Calderón, puede darnos indicios fundamentalmente de cara a la aplicación de determinados conocimientos teóricos sobre técnicas de escenografía.

Son de nuestro interés las acotaciones kinésicas, que indican el movimiento del actor sobre el tablado; las acotaciones gestuales, que tienen como objetivo el que dé con su cuerpo expresión externa de un estado anímico o físico o de una emoción; y las acotaciones relativas a la voz, que especifican la entonación, timbre, fuerza y elevación de la enunciación dramática. En lugar de una organización en apartados dedicados respectivamente al estudio de la fisonomía, el gesto, el movimiento y la voz de los actores, hemos optado por integrarlos y comentarlos en unos epígrafes organizados en relación con unos aspectos importantes del *El Gran Teatro del Mundo*. De algún modo, tratan de vincular, sobre todo, la temática del auto con su puesta en escena así como el ámbito de la textualidad con el de la dramatización, ya que uno de los puntos que más llama la atención en la lectura de la obra es la imperiosa relevancia de la que disfruta la palabra, que llega casi a convertirse en el eje vertebrador del auto.

Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002, quien destaca las diferencias entre los espectadores de los corrales y los de los autos, indicando que los últimos asistían a la representación sentados en unas tribunas o andamios y las representaciones se hacían al caer la tarde, pero considera que, pese a las diferencias entre ambas, la técnica de los actores sería básicamente la misma.

² Véanse los gráficos publicados por N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., 1961 y N. D. Shergold y J. E. Varey, *Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636*, Madrid, Sección de Cultura-Artes Gráficas municipales, 1958. Tirada aparte de la Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Año XXIV, nº 69. También Ruano de la Haza, José María, “actuación y escenarios en la época de Calderón”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, VVAA., Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002.

Dedicamos el primer apartado que nos ocupa a continuación a la recopilación de algunos datos que juzgamos de interés por lo que se refiere a la historia de las representaciones del auto que nos ocupa.

1. Bosquejo de una historia textual y de representaciones: ¿a cargo de la compañía de Antonio de Prado?³

La primera edición de *El Gran Teatro del Mundo*, del que no tenemos Memoria de las Apariencias y no conservamos datos acerca de la compañía de actores encargada del estreno⁴, data de 1655. Escrito, según Shergold, entre 1633 y 1636, se representó en Valencia en 1641, pero es muy probable que se compusiese para el Corpus de Madrid de algunos años antes⁵.

Sabemos que en 1641 representaron en Valencia las compañías de los autores Antonio de Prado, Juana de Espinosa y Juan de Malaguilla. Con toda seguridad, la compañía de Juana de Espinosa no fue la encargada de la representación del Corpus de este año en Valencia puesto que su compañía, junto a la de Pedro de la Rosa, fue la encargada de la representación del Corpus de Madrid de este año. Pedro de la Rosa representaría *Ícaro* de Luis Vélez [de Guevara] y *La ronda del mundo* o *La ronda y la visita de la cárcel* o *Las grandezas de Madrid* —los tres títulos corresponden al mismo auto— de Mira de Amescua, y Juana de Espinosa *Sansón* y *El Sotillo* o *El Sotillo de Madrid* —los dos últimos títulos corresponden al mismo auto—, ambos de Francisco de Rojas Zorrilla. En una obligación, fechada en Madrid el 20 de mayo, Juana de Espinosa se comprometía a ir a Toledo el 20 de junio a realizar cuarenta representaciones seguidas, por lo que cobraría 55 reales de ayuda de costa por cada representación y 6.000 reales adelantados. En este documento se indica que, en caso de tener que ir a Valencia, debería acabar las representaciones obligadas, pudiendo dejar las voluntarias.

³ Todos los datos sobre actores manejados para la elaboración de este capítulo han sido entresacados del Proyecto “Diccionario Biográfico de Actores del Teatro Clásico Español”, dirigido por la Dra. Teresa Ferrer Valls (BFF 2002-00294) y financiado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deportes. Sin la existencia de esta base de datos en la que se han vaciado alrededor de unas doscientas fuentes bibliográficas y que cuenta, en la actualidad, con más de siete mil entradas, hubiera resultado imposible tratar de identificar la compañía que pudo representar nuestro auto en Valencia en 1641.

⁴ Hemos consultado N. D. Shergold y J. E. Varey, *Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636*, Madrid, Sección de Cultura-Artes Gráficas municipales, 1958. Tirada aparte de la Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Año XXIV, nº 69; N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., 1961 y C. Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca, t. I*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905, pero no nos ha sido posible encontrar datos acerca de la representación de esta obra.

⁵ Vid. Parker, *Los Autos Sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 96. Parker no indica la fuente de la que toma la información acerca de la representación en Valencia de este auto. Eugenio Frutos, en su edición de la obra, indica que se sabe con seguridad que se representó en 1649, aunque no precisa el lugar. Advierte que en esta fecha ya era considerado un auto viejo (Madrid, Cátedra, 1995, p. 21). Con posterioridad a la elaboración de este trabajo, hemos podido documentar la fuente de la que, con toda probabilidad, toma Frutos esta información. Se trata del *Catálogo de Autos Sacramentales, Historiales y Alegóricos*, de Jenaro Alenda y Mira, *Boletín de la Real Academia Española*, V, 1918, p. 661.

De hecho, el 22 de junio en Madrid, Juana de Espinosa y los miembros de su compañía, se obligaban a ir a Valencia, donde comenzaron a representar el 29 de agosto⁶.

La compañía del autor Juan de Malaguilla se hallaba en Pamplona el 11 de mayo de 1641 y, según se deduce del documento fechado este día, estaba comprometido para representar las fiestas del Corpus y de la Octava de este año. Parece que no representaron el Corpus en Valencia en 1641 puesto que cayó el día 30 de mayo y no tenemos noticias de su presencia allí hasta el 25 de junio.

La compañía del autor de comedias por Su Majestad Antonio de Prado empezó a representar en Valencia el 13 de diciembre de 1640. El 20 de febrero se concertó con el clavario del Hospital General de Valencia para efectuar en la ciudad de Valencia sesenta representaciones a partir del día de Pascua⁷. En caso de efectuar las representaciones del Corpus, el clavario les obligaba a que le diesen la mitad de lo que recibiesen el clavario les obligaba a que le diesen la mitad de lo que recibiesen en el caso de efectuar las representaciones del Corpus.

Sabemos que el 31 de marzo empezó a representar con su compañía en Valencia⁸. Aunque no contamos con datos acerca de si representó el Corpus de 1641 en Valencia, sí parece evidente que por aquellas fechas está en la ciudad, en la que terminó de representar el 25 de julio⁹.

El *Gran Teatro del Mundo* nos da prueba fehaciente del verdadero papel monopolizador de Calderón por lo que a las representaciones de autos se refiere¹⁰. En relación con el hecho de que los autos que se estrenaban en Madrid, con posterioridad podían representarse en otras ciudades españolas, podemos citar que este auto fue representado por la compañía de Magdalena López en Corpus de Sevilla de 1675. Al parecer, Melchor de las Casas, miembro de la compañía de la autora Magdalena López, fue quien escribió los dos sainetes que acompañaron la representación del auto de Calderón, por los que recibió 300 reales. Por otro lado, aunque no podemos asegurar que se trate del auto de Calderón que nos ocupa, tenemos constancia también de la representación de una obra titulada *El Teatro del Mundo*¹¹ por parte de la compañía de Melchor de Torres en Valladolid en 1687, los días 29 (día del Corpus de este año), 30 y 31 de mayo.

⁶ Firman esta escritura Iñigo de Loaysa y su mujer, María de Jesús, Santiago Valenciano, por sí y por su hija, Antonia Valenciano, la viuda Josefa Román, Bernardo de Medrano, Juan de León, Francisco García, Juan Matías, Antonio Messía, Francisco Antonio Becerra y Jaime Salvador. El documento del 29 de agosto precisa que la Clavería de Victorino Bonilla pagó a Juana Espinosa, viuda de Tomás Fernández, 980 libras por setenta representaciones a realizar, a razón de 14 libras cada una.

⁷ En ese momento, su compañía estaba integrada por su mujer, Mariana de Morales y de Prado, Frutos Bravo y su mujer, Josefa Lobaco, Juan Antonio de Sandoval y su mujer, Luisa Santa Cruz y de Sandoval, Domingo de Ochoa y su mujer, Leonor Velasco y de Ochoa, Luis de Estrada, Jerónima de Castro, Diego de Medina, Felipe Lobato, Raimundo López y Ciprián Martínez. Todos ellos seguían formando parte de la compañía en fecha de 25 de Junio de este año.

⁸ Antonio de Prado se había comprometido a representar desde el 1 de junio hasta el 25 de julio de este año y, por lo tanto, el 30 de mayo, día del Corpus, debió estar en Valencia.

⁹ Al parecer, de Valencia se fue a Madrid.

¹⁰ Parker, *op. Cit.*, explica que con los autos, Calderón empezó compitiendo con otros dramaturgos de mayor experiencia y fama, pero, a partir de 1648, se convirtió en el dueño absoluto de la escena. Un ejemplo de su monopolio es el que incluso después de su muerte, se seguían reclamando sus autos y, a pesar de haber sido ya representados, se les daba primacía frente a otros autos nuevos compuestos por otros autores.

¹¹ Según Parker, *op. Cit.*, p. 97, en la lista de los Autos Sacramentales que redactó el propio Calderón, figura su auto de *El Gran Teatro del Mundo* como *El Teatro del Mundo*.

Si seguimos la clasificación de tres etapas que Valbuena establece en la evolución del género del auto sacramental de Calderón¹², *El Gran Teatro del Mundo* quedaría encuadrado en la primera etapa que él cierra en 1648 y que se caracterizaría por ser la de menor aparato escénico, y la de obras más directas, emotivas y de mayor fuerza dramática.

2. Un entramado festivo y un ensamblaje cultural

No debemos perder nunca de vista que el teatro es puro signo. Toda forma de teatro, por más naturalista que sea, no deja de ser una convención y, en este sentido, está regida por un código simbólico que podrá ser, bien de carácter imitativo porque busca la semejanza con la realidad, bien de carácter simbólico porque busca la semejanza con unos códigos abstractos que funcionan en un contexto determinado. Reflexiona Amado Alonso¹³ acerca de la representación en relación con realismo en pintura, indicando que ni el más crudo realismo llega a la fotografía. Nosotros podríamos pensar, en esta línea, que ni siquiera la fotografía es la realidad, sino que es una representación de la realidad que, como sabemos por la fotografía artística, esta mediatizada, focalizada o filtrada y depende del punto de vista del ojo de cámara.

Quizá podría entenderse que en *El Gran Teatro del Mundo* tenemos como dos niveles: uno metafórico que tendríamos que poner en relación con las ideas acerca del propio teatro que se manejan, con el final alegórico... y otro de tipo metonímico que vendría con la presentación de una parte que debe ser generalizada para la comprensión global, es decir, una metonimia que nos conduce de lo particular representado a lo general implícito pero que debe recuperarse como valor universal funcional y aplicable al marco de la realidad cotidiana.

La tendencia a la representación y al privilegio de lo simbólico frente a lo icónico supone también, la toma de posicionamiento respecto a una tendencia de carácter vertical o de carácter horizontal que se asume. Con toda probabilidad, una representación de carácter icónico privilegia más la horizontalidad que la verticalidad por cuanto hay de búsqueda de identificación desde la semejanza. En cambio, en una representación que privilegie la simbolicidad, predominará una tendencia de tipo vertical en la que lo abstracto se colocaría en el punto más álgido y lo particular y concreto se leería a la luz de su relación con ‘lo otro’ con lo ‘realmente verdadero’. El auto sugiere un mundo espiritual a través de lo sensible.

Para descodificar el mensaje teológico de los autos es necesaria la remitencia a los códigos perfectamente reconocibles del imaginario visual colectivo y el imaginario visual pictórico y teatral del público de la época¹⁴. El actor cobraba un papel

¹² Citado por Arellano, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001. Parker, *op. Cit.*, defiende que probablemente se trate del auto de expresión lingüística más sencilla y de ejecución menos complicada. A pesar de pertenecer a esta primera etapa de su producción, ha sido considerado por la crítica como uno de los autos más perfectos de Calderón, como demuestra Ignacio Arellano en “Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón”, en *Estado actual de los estudios calderonianos*, donde recapitula la labor investigadora por lo que se refiere a los autos, destacando la atención prestada por la crítica al *El Gran Teatro del Mundo*.

¹³ *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.

¹⁴ Así lo ha estudiado Díez Borque. *Vid.* “Calderón y el «imaginario» visual. Teatro y pintura”, José María Díez Borque, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, VVAA., Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002. También de este mismo crítico, *Estado actual de los estudios calderonianos*. Díez Borque pone en relación el auto sacramental y el imaginario visual religioso y lo vincula a una sensibilidad de época y estudia las relaciones entre la pintura, el Antiguo Testamento y los autos sacramentales.

fundamental en esta labor de descodificación de los signos y de la alegoría. Por tanto, cumplía una función más allá de la de mero recitante y se convertía en un “perito ritual”, lo que supone la consideración del estatuto técnico del actor.

El teatro es, ante todo, una ceremonia¹⁵, lo que lo vincula con el concepto de rito, que supone que la celebración se desarrollaba según reglas fijas, de modo que no sólo se repetía la fiesta, sino que se repetían también los temas e incluso estructuras o fragmentos en la construcción de los autos¹⁶.

Además, los autos se integraban en una fiesta más amplia, en la que “la procesión de Corpus, que servía para conducir a los carros hasta el tablado de la representación, con la asistencia de todas las diversas jerarquías eclesiásticas y civiles, manifestaba el doble significado de la fiesta: el teológico y el de mostrar un espejo del orden social”¹⁷. En este sentido, la fiesta refleja un orden social rígidamente jerarquizado en el que el público quedaba perfectamente integrado¹⁸. La característica barroca, ya señalada por Maravall, respecto a la espectacularidad como modo de maravillar y sorprender, imponiendo por la vía extrarracional la fuerza de la majestad, aseguraba adhesión ciega de las masas, convertidas en espectadores de la fiesta.

Podríamos considerar una oposición entre la interpretación en el corral frente a representación para el Corpus en el sentido de que el actor en el Corpus es como un exegeta o un celebrante de misterios, al servicio del anuncio de una verdad que debe hacerse visible a través de su actuación. Las diferencias entre los espectadores suponen una relación con los actores e implican un determinado modo de recepción, así como la adopción de un estatuto y función actoral y, en este sentido, respecto a la posición del actor en el Corpus que acabamos de enunciar, se deduce el que está en una posición de privilegio respecto al espectador¹⁹.

¹⁵ Díez Borque, en la línea propuesta también por Duvignaud, distingue entre “actuar festivo” y “actuar teatral”, lo supone implícitamente otorgarle un estatuto de técnica a la representación teatral. Nos parece que esta idea es muy importante a la hora de justificar la existencia de un código que traspasa la imitación de lo real. *Vid.* Díez Borque, J. M., “Teatro y fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el Público. Funciones del texto cantado”, *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier, Madrid, Istmo, 2000 y Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

¹⁶ Urzáiz Tortajada hace un estudio de la repetición de fragmentos en la construcción de los autos y lo pone en relación con la construcción de los sermones. *Vid.* Urzáiz Tortajada, Héctor, “Las técnicas de la escritura en el auto «La orden de Melquisedech»: ¿autoplagio o reelaboración?” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.

¹⁷ Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 133.

¹⁸ Así lo explica, por ejemplo, Morán Turina, Miguel “«Gastamos un millón en quince días». La fiesta cortesana” en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, VVAA., *Sociedad Estatal*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002. Desarrollaremos esta idea de la dimensión histórica de los autos en el apartado correspondiente.

¹⁹ En la comunidad teatral el actor tiene una posición destacada porque conoce el desarrollo de la representación antes de que haya empezado, conoce los mecanismos técnicos de la maquinaria escénica que para él no representan un prodigio sino un artilugio y, además, posee un instrumental de artesano (dicción, gestos, mímica, dotes de bailarín, cualidades musicales). No debemos confundir, sin embargo, dicha posición de privilegio por parte del actor por su perfecto conocimiento de los medios técnicos y en el fondo, por su estatuto de oficio, con la crítica que Oehrlein, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, le hace a Turner por su concepción de separación de actor- espectador en el teatro del S. Oro. Oehrlein se posiciona en una óptica semejante a la defendida por Díez Borque respecto a la relación simbiótica de actor y público. Entre el espacio del representante y el espacio del público se producía necesariamente una comunicación esencial ya que los autos exigían una determinada participación de espectador-feligrés. Esto supone que se ve alterada la comunicación teatral canónica para aproximarse a la comunicación religiosa.

Unos actores que, por otra parte, debían tener muy en cuenta las coordenadas que establecen lo verosímil, es decir, la asunción por parte de una sociedad determinada de unos parámetros que delimitan lo que se va a considerar como “normal” y necesario para que sea creíble lo que se ve representado. El realismo sería, en este caso, relativo y debería definirse en relación con unas coordenadas determinadas y variables según el género, el ámbito de recepción, el espacio y el tiempo. Y ello va más allá de lo que se refiere estrictamente al caso del auto que ocupa nuestro análisis, puesto que, como ha apuntado la crítica, “se trataría, en definitiva, de descubrir por qué procedimientos el actor barroco transmuta progresivamente el concepto de *verdadero* o *natural* a un modo de representar pasiones o sentimientos *accesibles* al espectador, *reconocibles*, *asumibles*, que fueran verdaderos en cuanto crearan un universo social momentáneo, dominado por una estilística corporal y por una comprensión colectiva”²⁰.

3. El actor enfrentado a la dimensión alegórica del auto

Apuntaba Oehrlein, al estudiar el teatro de los Siglos de Oro, que el actor debe penetrar en el mundo de los sentimientos de las figuras y experimentar él mismo los afectos y emociones para poder transmitirlos al público²¹. Se trataría, por tanto, de la identificación actor/ personaje.

En una lectura superficial, por lo que se refiere a los autos, podríamos pensar que esta idea podría ser cuestionable, dado su carácter simbólico. Si se trata de abstracciones, ¿cómo podemos identificar los sentimientos de los símbolos? Sin embargo, una reflexión más profunda sobre los mecanismos que operan en los autos, nos permite pensar que no se tratará de humanizar, sino de aproximar al público a sentimientos y vivencias que les sean cercanas para que, de su identificación, sean capaces de extraer la correspondiente lección moral. Vamos a tratar de estudiar las posibilidades que nos brinda la hipótesis que nos planteamos sobre el ‘como si’ en el nivel de lo implícito, como mecanismo previo y en relación articulada entre los conceptos de ‘acercamiento’ y ‘distancia’ que genera la alegoría. En nuestro auto, se produce como un juego en el que de lo particular se pasa a lo general, que es lo que se presenta en la representación. Pero el público descodificará y hará propios los símbolos de modo que los identificará con sus vivencias y creencias individuales o particulares para poder, de ahí, dar el paso de nuevo al mensaje final que se nos quiere transmitir. La alegoría es un procedimiento técnico muy útil de cara a la búsqueda de la abstracción y la posibilidad a posteriori de concreción²².

Si revisamos el *Gran Teatro del Mundo*, nos encontramos con un elemento que nos llama la atención: la ausencia, en un nivel estrictamente textual, de expresiones del

²⁰ Rodríguez Cuadros, Evangelina, “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, Díez Borque (ed.), (Madrid, 17-19 de mayo de 1988), Madrid, Támesis, 1989, p. 46.

²¹ Oehrlein, Joseph, “El actor en el siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, Díez Borque (ed.), (Madrid, 17-19 de mayo de 1988), Madrid, Támesis, 1989.

²² Estos conceptos se clarifican si pensamos en una doble recepción por parte del público: la del auto y la comedia que se representa en el interior del auto. Así, el tablado se presenta desde el primer momento como ficción, mientras que lo que el espectador debe imaginar, el mundo del más allá, se presenta como verdad.

tipo ‘como si’ ‘hace como si’ ‘hace que’, que se relacionan con la concepción Stanivslaskiana, así como la ausencia de la utilización de la palabra ‘parecer’ para hacer referencia a esa ilusión de verdad. Sin embargo, si pensamos en la dimensión de teatro dentro del teatro que se da en la obra, queda evidenciada una relación de ‘hacer el papel de’ o ‘hacer de’²³. ‘Como si’ implica un doble juego como identificación del personaje con los sentimientos que debe expresar y, al mismo tiempo, una toma de conciencia por su parte de la distancia entre lo representado y lo real, lo que supone tomar conciencia de la dimensión artificial, construida de sus gestos y, por tanto, de la técnica que hay detrás. Más allá de por qué no se formula explícitamente el ‘como si’, el interrogante que se nos presenta es, si existe y es posible hablar de un acercamiento del actor al personaje representado, o si, por el contrario, el hecho mismo de que se trate de autos con un gran elenco de personajes alegóricos, condicionan un relación actor/ personaje basada en el distanciamiento, a la manera brechtiana.

El concepto Stanivslaskiano de la relación simbiótica personaje/ actor, que podríamos englobar bajo la fórmula ‘como si’ se manifiesta en este auto sacramental en el trasfondo, más allá del nivel de lo literal. Este concepto se aplica al aceptar como hipótesis el posible mecanismo de reconocimiento, tanto por parte del público como de los actores, que distinguirían en los personajes que intervendrían en los autos a algunos tipos del reparto de la época.

En nuestro auto distinguimos dos planos: el primero en relación con la construcción de los personajes que interpretan la comedia que se representa en el teatro del mundo; el segundo, en la construcción de los personajes que interpretan el auto. En este segundo plano es donde se puede hacer referencia a la necesidad, por parte de los actores, para buscar referentes que les faciliten la interpretación y éstos están implícitos, no se les hace aflorar en el texto. Deberíamos precisar, matizando las observaciones de Ruano de la Haza que citábamos anteriormente²⁴, que los distintos géneros no pueden convertir en compartimentos estancos la técnica empleada por los actores, pero, de igual modo, tampoco pueden negarse los necesarios y evidentes cambios de registro que conllevará la representación según el género dramático correspondiente.

Quizá pudiéramos ver, a nivel de la representación de la comedia dentro del auto, una intencionalidad didáctica que se explotaría precisamente en la insistencia de la necesidad de no confundir una serie de diferenciaciones: entre representar y vivir (actor/ persona); entre obra y milagro (lo que el Mundo otorga, lo que otorga Dios); entre la vestidura y el papel (los medios sociales y el fin social).

Pudiera ser que ‘como si’ no aparece en este auto en el nivel del teatro dentro del teatro, porque la enseñanza que se nos transmite es la de que los personajes se dejan llevar por su afán sin darse cuenta de que eso sólo es representación y no verdad. Este juego hace que se haga evidente el concepto de representar para quien está fuera de la representación, pero no para todos los personajes que están viviendo la representación. Por si queda alguna duda, esta idea la glosan la Ley, que hace de apunto, el Mundo y el Autor. En todos los casos, el público oye sus comentarios, no así los personajes de la comedia de la vida. En este sentido, son la Ley, el Autor y el Mundo quienes se encargan de recordar a los personajes que intervienen en la comedia y, al mismo tiempo al público, que no deben olvidar que están desempeñando un papel, esto es, están representando. Entramos, pues, en una reivindicación distanciadora en la medida en que se les exige a los personajes que actúen de la mejor manera posible y, para ello, se

²³ Expresión que se actualiza en el reparto de papeles por parte del Autor, así como en la escena en la que los diferentes personajes, reivindicando el papel que les ha sido otorgado, le reclaman al Mundo aquellos elementos que les son necesarios.

²⁴ Véase nota 1.

servirán de la cosmética, en el sentido metafórico del término, y de la declamación en su búsqueda de verosimilitud²⁵ como personajes de la comedia, lo que conlleva la necesaria toma de conciencia de la dimensión artística o artificiosa del teatro.

Son constantes las referencias a que los personajes no escuchan las palabras pronunciadas por la Ley. Valga como ejemplo:

Con oírse aquí el apunto,
la Hermosura no le oyó²⁶.

El que los personajes no escuchen sugiere algún matiz concreto desde el punto de vista de la movilidad escénica o gestual (por ejemplo en los ojos) que remarque su indiferencia. Algún matiz que, por cuanto implica de desdoblamiento entre lo que escuchan algunos y lo que no escuchan otros, podría compartir alguna relación con los apartes.

La equiparación del Mundo al público o, mejor, la ratificación de que éste debe identificarse con su punto de vista se explicita cuando el Mundo se presenta y tiende a comportarse como público de la comedia que se va representar:

La Ley después de la Loa,
con el apunto quedó,
vitorear quisiera aquí,
pues me representa a mí,
vulgo desta fiesta soy:
mas **callaré**, porque empieza
ya la representación²⁷.

La extrema complejidad de nuestro auto radica en las diferentes dimensiones que hemos de tener en cuenta a la hora de hablar de las actuaciones. Y es tremendamente complejo puesto que los actores que representan el auto son conscientes de que sus actuaciones no son verdaderas sino fingidas, pero que, al mismo tiempo, gracias a dicho ‘fingimiento’, consiguen transmitir al público una emoción estética, basada no en la ficción, sino en la posible realidad de los sentimientos que interpretan, esto es, en la verosimilitud. Sin embargo, no podemos olvidar que es, al mismo tiempo, este actor quien tiene que representar a un personaje de una comedia, en la que dicho personaje, no acaba de ser consciente, hasta el final, de la imposibilidad de confundir la vida con la representación.

El método de Stanivslaski solicita al actor una veracidad que rompa con el acartonamiento del personaje. Se trataría de que el actor pudiese entrar y romper con la rigidez de la alegoría teológica para llegar al público y transmitirle la enseñanza correspondiente. En el *Gran Teatro del Mundo* encontramos muestras que lo ratifican. Así, por ejemplo, está codificada la forma de actuación y la de habla grotesca del Labrador porque el Mundo lo reconoce. Del mismo modo, por tanto, lo debería reconocer el público asistente e interpretarlo el actor correspondiente.

De tu proceder infiero,
que como bruto gañán,
habrás de ganar tu pan²⁸.

²⁵ Que Díaz de Escovar, *Historia del Teatro español* define como “ajustar todo el personaje a la autenticidad que se trata de fingir”, p. 75.

²⁶ En las notas sucesivas referentes al texto de la obra, citamos las páginas por la edición de Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1995. P. 63.

²⁷ *Ed. Cit.* P. 61, vv. 668- 74.

Se reitera a lo largo de toda la obra, en numerosas ocasiones, la alusión al Labrador como villano. Valgan como ejemplo las palabras del Rico: ¿Tú vas delante de mi, / **villano**?²⁹

Resulta de sumo interés la alusión por parte del Rico, haciendo referencia al Labrador, a una de las características que identifican el papel del gracioso, esto es, su carácter asustadizo y timorato:

y el Labrador, que a **gemidos**
enterneciera una roca,
está **temblando** de ver
la presencia Poderosa
de la vista del Autor [...] ³⁰

Dada la especialización de los representantes en las compañías de la época, podría ser factible pensar también que el público reconocía en los personajes que intervenían en las obras a los tipos del reparto de la época a partir del actor en concreto encargado de la realización de cada papel.

El Labrador hará uso también de bromas³¹ fácilmente adscribibles al ámbito de la graciosidad que son signos de comicidad en sentido literal. Por ejemplo:

y pues que ya perdonarme
vuestro amor me muestra en él,
yo haré, Señor, mi papel
despacio, por no cansarme³²

Indicábamos anteriormente que no encontrábamos en nuestro auto demasiadas referencias explícitas relativas al ritmo de ejecución en escena. El significado de ‘despacio’ en este caso tiene un sentido amplio como norma conductual del Labrador en relación con su pereza³³ a la hora de trabajar. Sin embargo, podríamos también pensar, aunque no se refiere estrictamente al movimiento ejecutado, que repercutiría en ello. Sobre todo en la línea de contraste entre lo que dice y lo que hace, porque normalmente las personas trágicas y serias se mueven lentamente, las comunes y cómicas, con más ligereza³⁴.

Tenemos otro ejemplo que, pese a ser menos diáfano, podemos poner en relación también con una determinada gestualidad y movimiento en su pronunciación. El Labrador dice:

Hoz y azada son mis armas,
con ellas **riñendo** estoy,
con las cepas con la azada,
con las mieses con la hoz³⁵

²⁸ *Ed. Cit. P. 57*, vv. 553-56.

²⁹ *Ed. Cit. P. 85*, vv. 1422-23.

³⁰ *Ed. Cit. P. 88*, vv. 1515-19.

³¹ *Vid.* También, por ejemplo, *Ed. Cit. P. 65*, vv. 791-94.

³² *Ed. Cit.*, p. 51-52, vv. 365-68.

³³ En la tipificación de los gestos propuesta por Hugo de San Víctor la ‘pereza’ se caracterizaba por el gesto *dissolutus*. *Vid.* Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 317, quien recoge dicha clasificación.

³⁴ Rodríguez Cuadros, Evangelina, (1998), p. 368

³⁵ *Ed. Cit. P. 64*. vv. 761-64.

Ciertamente, no necesariamente, el Labrador actuaría riñendo al pronunciar estas palabras puesto que tienen un significado más metafórico que real, como necesidad de trabajar arduamente para rentabilizar sus tierras. Sin embargo, precisamente por el hecho de su caracterización de gracioso, podemos pensar en su exageración al narrar las cosas y, en este sentido, sí podríamos pensar que ‘reñir’ fuese acompañado de un movimiento, de una gestualidad e incluso de una mímica facial.

En la obra aparecen otros personajes que podemos ver también codificados. Nos interrogamos acerca de la Hermosura que podría comportarse como la típica figura de la dama que quiere atrapar a los hombres y cautivarlos por belleza:

**Ponga redes mi cabello,
y ponga lazos mi amor,
al mas tibio afecto, al mas
retirado corazón³⁶.**

4. La temporalidad: entre lo fantástico y lo histórico

El irrealismo³⁷ de los autos permite experimentar con una dimensión espacio-temporal. En *El Gran Teatro del Mundo* el discurrir temporal se visualiza y cronometra en el desplazamiento espacial de los personajes y se erige en elemento nuclear y, por ello, podemos hablar de una espacialización temporal que estudiaremos más adelante. El tiempo dramático en nuestro auto presenta una tendencia a concentrar en unos momentos escogidos las fases decisivas de la aventura dramática. Simbólicamente, la jornada única del auto, con su brevedad, significa la brevedad de la vida. La concepción religiosa del tiempo homologa el escenario con el púlpito, pero el lenguaje en el teatro puede hablar además visualmente porque los símbolos escénicos pueden ser más efectivos que el recuento de símiles de la oratoria sagrada.

Sin embargo, a la consideración única de los autos como obras fantásticas³⁸, podemos oponer otra que toma en cuenta su integración en unas coordenadas espacio-

³⁶ *Ed. Cit.* P. 63, vv. 727-30.

³⁷ En relación con el irrealismo de los autos, Parker, *op. Cit.*, dedica un primer capítulo a investigar las diferentes posturas críticas que respecto a los autos de Calderón se han dado, dirigiendo su crítica a la línea de los ilustrados por no tratar de descubrir y adentrarse en las características propias y diferenciales que tienen los autos. El irrealismo, es como advierte Rull Fernández, Enrique, en “Calderón: Autos Sacramentales y Fiesta”, *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Díez Borque, José M^a., ed., Madrid, Ollero Ramos, 2001, un garante de modernidad de los autos. En este sentido, Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002 indica: “Hay una conclusión evidente de este breve recorrido por la historia de la recepción calderoniana. Calderón parece triunfar en las épocas en las que predomina en las artes la expresividad intuitiva y la sinrazón [...] Cuesta trabajo comprender, entonces, cómo es posible que nuestro autor haya sido machaconamente calificado de racional, frío, sistemático, lógico, ordenado y convencional [...]”, p. 44.

³⁸ Así lo hace fundamentalmente Parker, *op. cit.* Si tomamos en consideración los estudios críticos de estos últimos treinta o cuarenta años, podríamos preguntarnos, a la luz de sus investigaciones, si sería pertinente la utilización del concepto de “fantástico” para referirse a los autos de Calderón. Podemos pensar que sería más apropiada, en todo caso, su consideración como “mágicos” puesto que parece que existe una identificación del público con la representación y no un vacío, un distanciamiento o un cuestionamiento de aquello que se considera como real pues el público parte de la asunción como valores reales y verdaderos de los mismos. Es decir, que la aparición de elementos sobrenaturales en los autos se asume como verdadera y no se cuestiona desde una óptica distanciadora. En este sentido, no debemos olvidar que el público en la recepción de los autos cumple un papel casi de “feligrés”, es decir, que participa de las ideas y enseñanzas transmitidas. Considera Oehrlein que por medio de la declamación y

temporales determinadas. Es cierto que la ruptura de barreras con la realidad cotidiana y a la libertad imaginativa de los autos pueden entenderse como fantásticas, pero Calderón no anula el tiempo y el espacio en sus alegorías, ni prescinde de ellos; sólo prescinde de ciertas constricciones de su manipulación, que le permiten por el contrario, una potenciación compleja de estos aspectos, una presencia no nula, sino más bien proteica en la que los espacios y los tiempos dramáticos se multiplican en facetas extraordinarias, y se interrelacionan en todas las maneras posibles. Es cierto que los autos tienen una dimensión religiosa y utilizan mecanismos alegóricos, abstractos y atemporales. Sin embargo, la dimensión espiritual está, en muchas ocasiones, en relación con el complejo mecanismo social de la ciudad capital de los Habsburgos³⁹. De hecho, las representaciones de los autos sacramentales tienen elementos escenográficos y de vestuario que las vincularían, de algún modo, con las representaciones palaciegas.

Quizá sea útil pensar en que el mundo como representación no tiene por qué ubicarse en un concreto momento espacio-temporal. Sin embargo, la visión de la vida humana en la que existen clases, supone la necesidad de un análisis de las relaciones que entre ellas se establecen y que nos pueden llevar a pensar en términos de sociología. En la obra observamos una diferente concepción de la vida y de la religión según los diferentes personajes. Dado el mensaje que se nos transmite sobre el libre albedrío del hombre, parece que el modo de actuación depende del individuo más que de su pertenencia a una determinada tipología. Sin embargo, su pertenencia a clases sociales diferentes, hace que su comportamiento pueda ser considerado como indicial respecto al grupo en el que se inscribe. En este sentido, todo el complejo mundo humano del XVII formaría parte de los autos de Calderón, unido indisolublemente a un mundo espiritual al que se accede a través de la alegoría. La concepción que se hace Calderón de la vida social, el considerar los estados sociales como funcionales o vocacionales, coincide con la doctrina medieval tradicional. El bien común social requiere diversidad de funciones. La organización jerárquica resultante no se halla impuesta artificialmente por la autoridad civil, sino que es consecuencia de la naturaleza de la misma sociedad, es decir, que es obra de la Providencia. En la obra observamos una concepción Teocéntrica basada en la imagen de Dios pintor, arquitecto y músico.

Además, las alusiones a las compañías tienen una concreción temporal. Hemos de tener en cuenta el papel de la compañía integrada por una serie de actores que se especializan en un determinado papel. Una especialización que puede llegar a afectar a la creación de las obras, así como al triunfo o fracaso de las mismas, puesto que, tenemos testimonios de quejas de dramaturgos que responsabilizaban del fracaso de sus obras a la mala actuación de los representantes. En este auto, podemos leer también en relación con esta idea el libre albedrío ya que, una vez repartidos los papeles, cada actor es dueño de su actuación y responsable de la misma.

de la mímica, el actor vive y siente las emociones del texto y se produce entre el público y el actor una ‘comunidad emocional’. “el actor, entregándose totalmente a los sentimientos de la figura teatral que interpreta, llega a este mundo que es, según el entendimiento de época, la realidad, llevando consigo al espectador”. *Vid.* Oehrlein, *op. Cit.*, p. 28.

³⁹ En “Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón”, *Velázquez y Calderón: dos genios de Europa (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, Ignacio Arellano estudia la denominación de «alegóricos» o «historiales» que se manejó también para los autos. El artículo versa sobre los sentidos que le debemos dar al término «historial» teniendo en cuenta que, en la época, se entendía como histórico pero reelaborado poéticamente. Un estudio de los contextos de aparición de «historial» para Calderón muestra que se aplica al conjunto de elementos que pueden ser interpretados en sentido alegórico y que constituyen en sí mismos el diseño literal de la pieza.

Para representar una obra se necesita un productor, un director escénico y unos actores. Los actores son los Hombres, el director, a cuyo cargo están los decorados y el vestuario, es el Mundo; el productor, que procura el teatro, alquila la compañía, distribuye los papeles, dirige a los actores, vigila su actuación y juzga sobre si es buena o mala, es Dios. Al empezar el auto, el Productor llama al Director de escena y le da las instrucciones referentes a la obra que quiere que se represente. La representación de la obra depende de que Productor, Director de escena y actores mantengan entre sí el apropiado orden de relaciones. La función del Mundo es “fabricar apariencias”; la de los actores, “actuar con estilo oportuno”. Quizá debería revisarse el concepto de la actuación y de quién lo juzga, de qué papel representa cada uno y ponerlo en relación con las relaciones que en el ámbito teatral del momento se producían en realidad. Me refiero, por ejemplo, a la especialización en determinados papeles, o a la importancia que tenían en las diferentes compañías figuras concretas... un papel no es mejor que otro, pero un actor sí puede ser mejor que otro. La diferencia radica en la cualidad de la representación que se haga, y esta diferencia cualitativa puede medirse por comparación sin tener en cuenta la diferencia cuantitativa que pueda existir entre dos papeles. Los actores saben aquello que tienen que representar y se hallan provistos de todo lo necesario para la representación. El Mundo da a los actores los vestidos y accesorios que necesitan según los papeles que tienen que representar. En ellos se halla representada la posición económica que corresponde a la social. Cuidado porque los papeles y los accesorios forman parte de la representación, no son una esencia y no constituyen un fin en sí mismos.

Pedraza considera que en *El Gran Teatro del Mundo* hay un ajuste perfecto entre el plano real y el plano imaginario: Autor de comedias (director, empresario)/ Dios; Regidor /Mundo; Luces de escena/ Sol, luna; Representación / Vida terrena; Actores/ Hombres; Personajes/ Funciones sociales; Apuntador/ Ley de Gracia; Entrada en escena/ Nacimiento; Salida de escena/ Muerte; Fin de la representación/ Vida eterna⁴⁰. Sin embargo, no podemos caer en generalidades. Tal como Calderón presenta al autor, como Dios, esta figura va más allá de las competencias que tendría en aquel momento un director de escena. Se están confundiendo dos figura que en la época iban por separado, esto es, la del poeta o dramaturgo compositor de la obra y la del autor como director de compañía⁴¹. Como advierte Oehrlein: “bien es cierto que la obra encierra muchas alusiones a la praxis teatral de entonces, pero habría que evitar tomarlas demasiado al pie de la letra”⁴².

5. La creación de un espacio dramático

La representación en los autos no se produce únicamente a través de las acciones porque las palabras tienen una capacidad de creación o de representación del mundo. Wittgenstein decía que el lenguaje para representar debe también pintar. Podemos ver en *El Gran Teatro del Mundo* un ejercicio de ekfrasis, es decir de glosar con la palabra

⁴⁰ Vid., Calderón. *Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, Pedraza Jiménez, Felipe.

⁴¹ El hecho de que el Autor le dé forma a lo que no la tiene nos hace pensar en un autor en el sentido de “poeta”. En este sentido, se puede precisar la correspondencia que no termina de ser exacta entre el director de escena y el Autor de esta obra que se nos presenta como Dios. Cuando el Autor alude a que los hombres son “mis compañeros”, si seguimos con la metáfora del autor-director de escena, es significativo de cara a la concepción de las compañías teatrales. Será el Autor quien le otorgue a cada uno el “papel que le corresponda”.

⁴² Oehrlein, Joseph, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, p. 62.

lo que el ojo percibe porque se puede pensar que el poeta con la palabra glosa lo que el escenógrafo ha colocado entre los carros⁴³.

Sin embargo, en nuestro auto la palabra no glosa únicamente la escenografía porque Calderón utiliza una serie de recursos verbales para crear el espacio dramático. Un espacio dramático que trasciende el ámbito estrictamente escénico. Es el decorado verbal el que fija el esquema en el que los personajes se mueven, organiza las acciones y además proyecta una dimensión simbólica que ilumina el sentido de las obras.

Los autos, gracias a la libertad que les otorga la alegoría, permiten a Calderón una experimentación con los espacios. El teatro necesita de una espacialidad para poder existir y la creación de los espacios teatrales involucra la posible realización escénica de las didascalias explícitas e implícitas, pero también la construcción imaginaria, no ejecutada materialmente en el escenario, provocada por descripciones y sugerencias del texto dramático.

Si entendemos que son las palabras las que crean estos espacios que no necesariamente se representan, debemos admitir que recae sobre el actor el hacer que el público imagine y reconstruya aquello que no se ve. Al mismo tiempo, el actor debe conseguir que el público espectador se mueva o conmueva con algunas configuraciones del espacio dramático, orientadas a producirle un choque emocional.

Así, por ejemplo, la Discreción dice: “El Rey **sale a estos jardines**”⁴⁴, jardines que podemos leer como construcción de un espacio dramático que iría más allá del espacio escénico propiamente dicho.

En la línea de creación de un espacio dramático tenemos también la respuesta que el Rico le da al Pobre, según la cual debemos imaginar un espacio cerrado, clausurado en el interior del cual estaría él situado. Evidentemente, estas palabras tienen un significado alegórico que va más allá del plano literal, que se podría relacionar con el sentido de la posesión y de la propiedad:

¿No hay puertas dónde llamar?
¿Así os **entráis** donde estoy?
En el umbral del zaguán
pudierais llamar, y no
haber llegado hasta aquí⁴⁵.

En Calderón, los espacios suelen manifestar, más allá de su primer nivel significativo realista, un nivel de significado simbólico. Así, por ejemplo, distintos valores y concepción de la vida que tienen la Hermosura y la Discreción, se plasmarán visualmente de modo muy gráfico pues, como indica la acotación, se separan: (“apártanse”⁴⁶). Como es habitual, el Mundo glosará este movimiento y su comentario dota de un valor simbólico y trascendente al movimiento escénico.

En la creación del espacio dramático en el auto que nos ocupa, se da un mecanismo lingüístico singular: la recurrencia en estos casos a la utilización del verbo ‘ver’ por parte del personaje que los pronuncia. Podemos apuntar la posibilidad de que el uso de estos verbos *videndi* se deba a un énfasis y una llamada de atención al público

⁴³ Los autos se relacionan en este punto con la oratoria sagrada y comparten con ella la consigna estética del arte religioso de la Contrarreforma, consistente en predicar a los ojos, lo que conlleva una revalorización de los sentidos dentro del proceso de espiritualización. La palabra pinta, crea, suscita imágenes del mismo modo que la imagen esculpida o pintada ayuda y determina la palabra. Todo ello porque se coloca la estética al servicio del adoctrinamiento y éste se ve potenciado gracias a la vía visual que facilita el acceso a la vía espiritual.

⁴⁴ *Ed. Cit.*, p. 66, v. 811.

⁴⁵ *Ed. Cit.*, P. 68. vv. 871-75.

⁴⁶ *Ed. Cit.*, P. 63.

para que se inserte en el desarrollo de lo que se les narra y que reconstruya desde su imaginación todo aquello que no se ‘viera’ en escena. Sirvan como ejemplos los casos que citamos a continuación que forman parte del monólogo inicial del Mundo.

Vista la primera escena
sin edificio ninguno,
en un instante **verás**

mudaré todo el Teatro,
porque todo mal seguro
se **verá** cubierto de agua

los cristales del mar rubio,
amontonadas las aguas,
verá el Sol que le descubro
los mas ignorados senos
que **ha mirado** en tantos lustros.

Al último parasismo
se **verá** el Orbe cerúleo
titubear, borrando tantos
paralelos, y coluros.

Mas dilátese esta escena,
este paso horrible, y duro,
tanto, que nunca le **vean**
todos los siglos futuros.

Prodigios **verán** los hombres
en tres actos, y ninguno
a su representación
faltará por mi en el uso⁴⁷

En otros casos, ‘ver’ adquiere otros valores, como por ejemplo en la apelación al público que pronuncia la Discreción cuando se dirige a la puerta de la sepultura:

que mañana hará el Autor,
enmendaos para mañana
los que **veis** los yerros de hoy⁴⁸.

El empleo de este verbo, puede estar también en relación con el énfasis en el hecho de que alguien en escena está mirando a otro personaje. Así, tenemos como ejemplo las palabras del Autor:

Yo bien pudiera enmendar
los yerros que **viendo** estoy,
[...]
miro en cada uno yo,
diciéndoles por mi Ley⁴⁹.

⁴⁷ *Ed. Cit.*, p. 44-47, vv. 133-35, 143-45, 174-78, 191-94, 221-28.

⁴⁸ *Ed. Cit.*, p. 79, vv. 1248-50.

⁴⁹ *Ed. Cit.*, p. 70, vv. 930-31, 940-41.

Hay un caso curioso que alude a la orden del Mundo a la Hermosura para que se mire en un espejo. No podemos determinar si estaba dicho espejo en escena pero, nos parece más probable se tratase de un cristal o espejo en sentido metafórico por el contexto y, sobre todo, por un contexto anterior. Citamos continuación los dos ejemplos:

El Rey, la Majestad en mí ha dejado,
en mí ha dejado el lustre la grandeza,
la Belleza no puedo haber cobrado,
que espira con el Dueño la Belleza:
mírate a ese cristal⁵⁰.

La orden y la utilización del deíctico hacen pensar que debe ir acompañado del gesto *indico*⁵¹, es decir, del dedo índice extendido hacia delante y el resto contraídos en un puño, del que se servirá el actor para señalar aquello que pretende destacar.

La Hermosura le responde al Mundo: “Ya me he **mirado**”⁵²

El contexto anterior al que hacíamos referencia es el diálogo entre la Hermosura y el Pobre:

Decidme, Fuentes,
pues que mis Espejos sois,
¿qué galas me están mas bien?

¿qué rizos me están mejor?
Pobre
¿No me **veis**?
Mundo
Necio, ¿no **miras**
que es vana tu pretensión?

¿Por qué ha de cuidar de ti,
quien de sí se descuidó?⁵³

Si nos centramos ahora en el espacio escénico propiamente dicho, podemos estudiar un doble juego entre dos tendencias que, en apariencia podrían parecer contrarias, pero que son en realidad complementarias: la tendencia a la economía minimalista. metonimia objetual en la línea del teatro pobre de Grotowski y, por otro lado, un desarrollo escénico complejo en el que el actor del auto sacramental se ve necesariamente sometido al distanciamiento brechtiano, “deglutido, entre otras cosas, por la parafernalia escenográfica”⁵⁴.

Si el decorado y la tramoya en las representaciones del Corpus y en las de corrales exigían la participación activa de la fantasía del espectador, para introducirse en una determinada situación únicamente a partir de meras alusiones (indicios, metonimia...), debemos pensar, por tanto, que se trata de convencionalismos y no de la

⁵⁰ *Ed. Cit.*, p. 81-82, vv. 1319-22.

⁵¹ Rodríguez Cuadros (1998), pág. 365.

⁵² *Ed. Cit.* p. 82, v. 1323.

⁵³ *Ed. Cit.*, pp. 67-68, vv 862-68.

⁵⁴ Rodríguez Cuadros, Evangelina, “El arte y las artes del comediante según Calderón”, *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Díez Borque, José M^a., ed., Madrid, Ollero Ramos, 2001, p. 393. Menéndez Peláez Estudia el teatro jesuítico haciendo referencia a las distintas disciplinas de la Retórica y destaca la importancia del vestuario, de las tramoyas, del ornato escénico y de la música. El artículo pone en relación el teatro jesuítico con el teatro de Calderón, sobre todo por lo que respecta al auto sacramental. *Vid.* Menéndez Peláez en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.

búsqueda de una representación realista centrada en el detallismo. En el corral, el actor debe suplir verbalmente lo que no se puede representar con aparatos técnicos modestos. En las representaciones del Corpus el actor estaba más integrado en un desarrollo escénico fijado con detalle y una maquinaria escénica más adaptada a cada una de las obras. La pregunta que podemos hacernos es: cuando se montaban las complejísimas apariencias para la representación de los autos de Calderón que podemos apreciar relejendo las memorias de algunas de las que conservamos, ¿se buscaba un mayor verismo en el sentido de que se buscaba un mayor realismo y una aproximación a lo que sería la supuesta realidad si es que ésta podía existir? ¿O se trataba más bien de un juego de sobreabundancia y de ostentación?

Reichenberger considera que la fuerza de las apariencias y de la maquinaria teatral reside en la imitación de la realidad visible. Sin embargo, nos parece que se puede cuestionar desde la idea de que no sólo se representa lo visible sino un imaginario y, además, se apela a los sentimientos. Es evidente que el ilusionismo era una de las claves de estas representaciones pero, según indica Pedraza, “sin duda había algo de ingenuo en ellas. Se nos han descrito siempre como lujosas y deslumbrantes; pero posiblemente no pasarían del mundo de oropel y de llamas infernales pintadas sobre cartón...”⁵⁵. Podríamos pensar más que en la ingenuidad, en que se trataría de un efecto provocado por la alegoría y porque se trata de buscar en el público una adhesión ideológica o espiritual a través de la apelación a las emociones, y ello se facilita por la música y la escenografía como medios espectaculares que supone una visualización simbólica de los motivos tratados en el auto.

Para escenificar los autos de Corpus se usaba un tablado principal fijo que se completaba con otros móviles, los carros, donde se alojaban los mecanismos que permitían las apariciones y desapariciones súbitas o el vuelo de los ángeles. A partir de la lectura de las treinta memorias de las apariencias, deduce Ruano de la Haza⁵⁶ que el carro básico utilizado en los autos calderonianos se componía de un plataforma sobre ruedas en cuyo centro se enejaba un largo pie derecho o grueso mástil de madera, alrededor del cual, y utilizando siempre como eje y punto de apoyo, se construían, con bastidores y madera, dos cuerpos o pisos, uno encima del otro.

Entre las tramoyas y decorados que se repiten en los carros calderonianos destacan: la nave; la devanadera; los bastidores; el bofetón; el despeñadero; la manga o rastillo; los *tableaux vivants*; y el globo que solía abrirse en dos mitades, una de las cuales quedaba fija en posición vertical sobre el carro mientras que la otra, que se abría probablemente mediante bisagras, caía sobre el tablado para descansar sobre un poste o columna. La media esfera que caía lo hacía gradualmente, para conseguir lo cual era necesario el uso de cuerdas o maromas, que pasarían por garruchas situadas en lo alto del mástil central, y de contrapesos y tornos, que estarían ocultos en el primer cuerpo del carro.

La crítica ha dado diversas posibilidades de interpretación de la escenografía de *El Gran Teatro del Mundo*. Arellano⁵⁷ indica que en el globo terrestre tenemos dos puertas: la de la cuna y la de la sepultura. En el globo celeste es donde tenemos sentado al autor. Domingo Ynduráin⁵⁸ distingue cuatro partes cuyos límites los marca la apertura y cierre de los globos celeste y terrestre. Primera: repartición de papeles y de

⁵⁵ Pedraza Jiménez, Felipe B, *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo, p. 259.

⁵⁶ Ruano de la Haza, José María, “Espacios teatrales y puesta en escena”, *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Díez Borque, José M^a., ed., Madrid, Ollero Ramos, 2001.

⁵⁷ Arellano, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.

⁵⁸ Citado por Arellano, Ignacio, *ibid.*

insignias; segunda: vida terrena; tercera: fin de la comedia y despojo de atributos; cuarta: fuera de la historia humana y del ámbito material. Esto lo utilizaré en la delimitación de los espacios escénicos terrestre y celeste. Evangelina Rodríguez⁵⁹ añade una parte más, la correspondiente al diálogo entre el Autor y el Mundo en el que se presenta la metáfora del *theatrum mundi*, y habla de cinco cuadros o momentos perfectamente diferenciados en *El Gran Teatro del Mundo*. Reichenberger⁶⁰ indica que la representación se llevó a cabo con dos carros y un carrillo, por lo que el director de escena disponía de cinco espacios teatrales. Deduce que, teniendo en cuenta la acción dramática del auto, de los dos pisos superiores, el primero serviría seguramente al Autor de trono divino y en el otro se representaba la Cena celestial. Los actores que representaban a los hombres salían del piso de abajo del carro primero, la cuna. Actuaban en el carrillo, conectado con un largo tablado y desaparecían en el piso de debajo del segundo carro, como el ataúd.

En el texto quedan perfectamente identificables y separables dos espacios escénicos: el correspondiente a ámbito terrenal y el correspondiente al ámbito celeste. Así, al inicio de la obra la acotación marca que el Autor sale por una puerta distinta al Mundo. La acotación indica que el mundo sale “por diversa puerta”⁶¹. Del parlamento de el Mundo se entiende que sale del centro de “aqueste globo que me esconde dentro”⁶². A través de las palabras del Mundo podemos inferir el recorrido que los actores harán en escena: salen desde donde está el Autor y después saldrán de un lado del escenario y cruzarán todo el escenario con un valor simbólico de nacimiento y sepultura.

Además de las acotaciones explícitas que nos aportan información sobre la escenografía, es interesante el estudio en el texto de los deícticos y señaladores como aqueste, aquel (-lla), allí, aquí, así como el de los verbos que indican movimiento desde el punto de vista semántico: ir, venir, entrar, salir.

Si nos fijamos en los deícticos aparece “*esa varia inferior arquitectura*”⁶³, lo que refuerza la acotación que se explicitará más adelante, es decir, que podemos hablar de dos espacios escénicos claramente diferenciados que quedan espacial y visualmente separados: los correspondientes al ámbito celeste y al ámbito terrestre.

La separación entre los dos espacios escénicos (cielo y tierra) queda reflejada también en la alusión que hace la Hermosura cuando le dice al Autor: “si **hacia** el mundo **vamos** todos a representar”⁶⁴ y “Vamos al teatro”⁶⁵. Lo indica la preposición que indica dirección y la utilización del verbo ir por su significado semántico frente a venir.

En la misma línea tenemos:

Y pues que ya tengo
todo el aparato junto,
venid, mortales, **venid**
a adornaros cada uno,
para que representéis

⁵⁹ Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002, p. 144.

⁶⁰ Reichenberger, Kurt y Theo, “Escenificación teatral y mundos imaginados. Rasgos de rivalidad y cooperación en algunas obras de Calderón” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.

⁶¹ *Ed. Cit.*, p. 40.

⁶² *Ed. Cit.*, p. 40, vv. 28-29.

⁶³ *Ed. Cit.*, p. 39, v. 2

⁶⁴ *Ed. Cit.*, p. 50, vv. 303-04.

⁶⁵ *Ed. Cit.*, p. 55, v. 488.

en el *teatro del mundo* ⁶⁶

El Autor indica:

Y la Comedia acabada,
ha de cenar a mi lado
el que haya representado,
sin haber errado en nada:
su parte mas acertada,
allí igualaré a los dos ⁶⁷

La Hermosura dirá:

Toda la consumió la Sepultura.
Allí dejé matices, y colores,
allí perdí jazmines, y corales,
allí desvanecí rosas, y flores,
allí quebré marfiles, y cristales.
Allí turbé afecciones, y primores,
allí borré designios, y señales,
allí eclipsé esplendores, y reflejos,
allí aún no toparás sombras, y lejos ⁶⁸.

En este último caso, además del valor real de la sepultura y, por tanto, espacialmente la puerta que la representa, la reiteración del ‘allí’ adquiere significado en la dimensión simbólica contrastiva de dos mundos: el terrenal y el celestial.

El ámbito espacial en el que se desarrollará la representación del teatro dentro del teatro queda delimitado al ámbito terrenal: “la que hoy el cielo en tu teatro vea”⁶⁹. El hecho de aludir a que lo verá, nos indica que el punto de focalización visual debe ser privilegiado, lo que nos puede ayudar a ubicar espacialmente al Autor en el escenario y nos hace que tengamos en cuenta que estaría presente en todo momento y visible a los ojos del espectador.

Cuando el Autor reparte los papeles, hay que tener en cuenta la acotación que dice “(Da su papel a cada uno)”⁷⁰, lo que implica, evidentemente, un movimiento. Es interesante indicar que se refrenda dicha acotación con la utilización del pronombre personal de segunda persona del singular pues dice: “haz tú el Rey”⁷¹, lo que parece indicar que puede ir señalando a la vez que entregando el papel. El reparto sugiere, por tanto, su acompañamiento con el gesto *indico*⁷², es decir, del dedo índice extendido hacia delante y el resto contraídos en un puño.

La utilización de ‘delante’ por el Labrador nos lo ubica posicionalmente con respecto al Autor. Es significativo este fragmento pues podemos hablar de un cambio en el registro tonal o de una doble modalidad en la pronunciación:

si aquí valiera un «**no quiero**»
dijérale, mas **delante** de un autor tan elegante
un «**no quiero**» remedia ⁷³.

⁶⁶ *Ed. Cit.*, p. 48, v. 273-78.

⁶⁷ *Ed. Cit.*, p. 53-54, vv. 429-434.

⁶⁸ *Ed. Cit.*, p. 82, vv. 1326-34

⁶⁹ *Ed. Cit.*, p. 41, v. 48.

⁷⁰ *Ed. Cit.*, p. 50.

⁷¹ *Ed. Cit.*, p. 50, v. 331.

⁷² Rodríguez Cuadros (1998), pág. 365.

⁷³ *Ed. Cit.*, p. 51, vv. 353-55.

La justificación de esta doble tonalidad la tenemos en la utilización gráfica de las comillas que suponen la inclusión en el discurso de una intervención en estilo directo. Si entendemos, con Ducrot, que el estilo directo supone un distanciamiento del locutor respecto al enunciador y tomamos en consideración el que, en este caso, podría parecer que se trata del mismo individuo, lo que generaría la doble tonalidad es un distanciamiento entre lo que desearía decir y lo que puede decir y, en consecuencia, la atribución de su deseo de decir a un ‘alguien’ externo a sí mismo. Aquí podríamos hablar de una cita que se atribuye. Se observa también la utilización de un doble registro en la inflexión tonal del fragmento entre guiones largos pronunciado por el Pobre cuando se dirige al Autor al recibir su papel: “—**perdona decir cruel**—“⁷⁴

Una vez repartidos los papeles por el Autor, indica la acotación: “Al irse a entrar, sale el Mundo y **detiéndelos**”⁷⁵. Nos interesa remarcar la utilización del verbo ‘detener’ porque necesariamente implica una gestualidad y movimiento. Movimiento que quizá esté codificado.

El vestuario que les da el Mundo para que interpreten su papel tiene un carácter metonímico-metafórico. Se trata de un vestuario muy codificado y de carácter simbólico. El movimiento de la escena queda perfectamente delimitado a través de las acotaciones.

El Rey se acerca al Mundo y, según indica la acotación, (“**enséñale** el papel, y **toma** la púrpura y corona, y **vase**”⁷⁶). A la Hermosura: “(**Dale** un ramillete”⁷⁷), movimiento que implica, evidentemente, el gesto de tomarlo por parte de ella. Del mismo modo, al Rico le da joyas, a la Discreción le da un cilicio y disciplina y, al Labrador le da un azadón y al Pobre, (“**desnúdale**”⁷⁸), es decir, que habrá de hacer el gesto de quitarle algunas de las piezas de ropa y dejarlo con una vestimenta que esté de acuerdo con su pobreza.

El Autor aparece caracterizado, desde el punto de vista del vestuario, con un manto de estrellas y con “potencias” en el sombrero. Él mismo aludirá a su vestimenta: “ceñido de laureles, cedro y palma os espero”⁷⁹, lo que nos hace pensar en la semejanza en su vestuario con respecto al Rey, lo que implica una determinada concepción de la divinidad o de la figuración plástica y pictórica que existía de ella en el imaginario colectivo de la época.

Antes del comienzo de la comedia, el Mundo reclama la presencia del Autor. Podemos inferir que la pronunciación de las palabras finales de su intervención sería con mayor intensidad:

¡sal, Divino Autor, a ver
las fiestas que te han de hacer
los hombres: ábrase el centro
de la tierra, pues que dentro
della la escena ha de ser!⁸⁰

Indica la acotación: “Con Música se abren a un tiempo dos globos, en el uno estará un Trono de Gloria, y en él el Autor sentado; en el otro ha de haber representación con dos puertas: en la una pintada una Cuna, y en la otra un ataúd”⁸¹.

⁷⁴ *Ed. Cit.*, p. 53, v. 406.

⁷⁵ *Ed. Cit.*, p. 55.

⁷⁶ *Ed. Cit.*, p. 56.

⁷⁷ *Ed. Cit.*, p. 56.

⁷⁸ *Ed. Cit.*, p. 59.

⁷⁹ *Ed. Cit.*, p. 49, v. 285.

⁸⁰ *Ed. Cit.*, p. 59, vv. 623-27.

⁸¹ *Ed. Cit.*, p. 59.

Reitera su ubicación el Autor, que verbaliza y describe que está sentado en el trono, desde donde representará y verá la actuación:

Pues para grandeza mía
aquesta fiesta he trazado,
en este trono **sentado**,
adonde es eterno el día,
he de ver mi compañía⁸²

No se precisa dónde estará colocado el Mundo. Todo parece indicar que se ubica en un lugar distinto del Autor y que probablemente sea en el globo terrenal. La Ley de Gracia, según nos indica el Mundo, y se plasma inmediatamente después en la acotación, está en una elevación:

¿Quién hoy la Loa echará?
Pero en la apariencia ya
la ley convida a su voz,
que como **corre veloz**,
en elevación está
sobre la haz de la tierra⁸³.

(“Aparece la Ley de Gracia en una elevación, que estará sobre donde estuviere el Mundo, con un papel en la mano”⁸⁴).

El movimiento en escena del Pobre, durante la comedia, lo podemos dibujar a través de sus palabras. El Pobre se irá desplazando espacialmente y se acercará en primer lugar a la Hermosura, que no le hará, pues está preocupada únicamente por ella misma.

Es muy probable que el acto de pedir vaya acompañado de la correspondiente gestualidad y de una tonalidad en la voz que se corresponda con los matices semánticos de lamentación por lo que le falta:

y solo en el mundo yo
hoy de todos necesito;
y así, **llego** a todos hoy,
porque ellos viven sin mí,
pero yo sin ellos no.
A la Hermosura me atrevo
a pedir. **Dadme** por Dios
limosna⁸⁵.

A continuación, el Pobre se acercará al Rico para pedirle también a él:

Pues que tanta hacienda os sobra,
dadme una limosna vos.
[...]
Quien tanto desperdició
por su gusto, ¿no dará
alguna limosna?⁸⁶.

⁸² *Ed. Cit.*, p. 60, vv. 628-32.

⁸³ *Ed. Cit.*, p. 61, vv. 653-58.

⁸⁴ *Ed. Cit.*, p. 61.

⁸⁵ *Ed. Cit.*, p. 67, vv. 854-61.

El Pobre se acercará también al Rey para pedirle limosna: “**Dadme** limosna, Señor”⁸⁷. Cabría imaginar que precede a la gestualidad de petición, una reverencia por tratarse del Rey.

En la disposición en escena cuando sale el Rey, destacan los comentarios que hacen la Hermosura y el Labrador que, además de indicar la posición espacial ocupada, suponen también un modo de caracterización los mismos:

Delante

de él he de ponerme yo,
para ver si mi Hermosura
pudo rendirle a mi amor.
Yo **detrás**, no se le antoje,
viendo que soy Labrador,
darme con un nuevo arbitrio,
pues no espero otro favor ⁸⁸.

Finalmente el Pobre le pide a la Discreción, quien le responde: “**tomad**, y dadme perdón”⁸⁹. En el verbo y en la acotación siguiente se especifica que la Discreción le entrega al Pobre un pan.

Inmediatamente después, tenemos una acotación (“**Va a caer** la Religión, y le **da** el Rey la mano”⁹⁰) de movimiento y de gestualidad que, además, la debemos poner en relación con la voz con que ha intervenido antes la Discreción “¡Ay de mí”⁹¹.

Es interesante resaltar que en la acotación se alude a la Religión cuando el personaje de la obra es la Discreción, lo que nos ayuda a ver la dimensión metateatral de las acotaciones. El Rey dice: “Llegaré a tenerla yo”⁹², con la correspondiente significación semántica del verbo que nos indica movimiento en la pronunciación de la oración.

Respecto a la distancia Discreción/ Religión, interesa destacar que el Pobre indica que “alguna tribulación/ que la Religión padece”⁹³ y, sobre todo, el que la Discreción habla de lo que le ha sucedido a ella en tercera persona, de modo que queda diferenciado el plano que podríamos llamar real o particular que se visualiza en la escena con el amago de desmayo y caída de la Discreción y el plano simbólico que aflora con la alusión a la Religión que está apoyada por la Monarquía. Las palabras pronunciadas por la Discreción, por tanto, se reafirmarán visualmente de cara al espectador que observará en escena que el personaje del Rey es quien le da la mano a la Discreción. Podemos hablar de una grieta o de una falla en la simbología Discreción/ Religión. Probablemente sea una grieta intencionada porque al final de la representación de la comedia la Discreción puntualiza que ella no es la Religión, sino un miembro elegido de ella, lo que justifica que ella muera aunque no muera la Religión.

Aunque ella acabar no puede,
yo sí, porque yo no soy
la Religión, sino un miembro
que aqeste estado eligió.

⁸⁶ *Ed. Cit.*, p. 68, vv. 869-70, 878-80.

⁸⁷ *Ed. Cit.*, p. 68, v. 886.

⁸⁸ *Ed. Cit.*, p. 66, vv. 813-20.

⁸⁹ *Ed. Cit.*, p. 69, v. 918.

⁹⁰ *Ed. Cit.*, p. 69.

⁹¹ *Ed. Cit.*, p. 69, v. 823.

⁹² *Ed. Cit.*, p. 69, v. 826.

⁹³ *Ed. Cit.*, p. 69, vv. 924-25.

Y antes que la voz me llame,
yo me anticipo a la voz
del sepulcro, pues ya en vida
me sepulté, con que doy
por hoy fin a la comedia⁹⁴

La concepción de la representación como un camino hace que, para la distracción de todos, se propongan contar un cuento cada uno. Sin embargo, siguiendo la propuesta de la Discreción cada uno diga lo que tiene en su imaginación. El hecho de verbalizar el pensamiento nos sirve para refrendar la idea de la creación de un espacio dramático y nos permite caracterizar a los personajes. Empieza el Rey recitando un soneto en el destaca su poder. Es reiterativo el uso de los verbos *videndi*, en este caso dice: “viendo estoy”⁹⁵, en la línea anteriormente apuntada que explicaría su uso por ser un modo de hacer que el público reproduzca y ‘vea’ en su imaginación lo que el Rey cuenta.

Se marca un interior escénico en la acotación que dice: (“Canta una voz triste, **dentro, a la parte que está la puerta del ataúd**”⁹⁶). Interesa remarcar la calificación que se le da a la voz como “triste” en la acotación porque dicha calificación será reiterada por boca del Rey. Además de las matizaciones en la voz que de hecho se darán, parece que el aludir a que es una voz triste también podría relacionarse con una metonimia por un sentimiento concreto ante la situación que se va a producir, es decir, con la inminente muerte y la toma de conciencia de que no se ha actuado tan correctamente como se debía.

El parlamento que el Rey pronuncia a continuación tiene tintes de lamentación y, en cuanto al movimiento en el escenario marcará una incertidumbre hacia dónde dirigirse que se puede poner en relación con el miedo⁹⁷:

Pues se acabó el papel, quiero
entrarme; mas ¿**donde voy?**
Porque a la primera puerta,
donde mi cuna se vio,
no puedo, ¡ay de mi! No puedo
retroceder. ¡Qué rigor!
¡No poder **hacia** la cuna
dar un paso!... ¡Todos son
hacia el sepulcro!...⁹⁸

El Rey, en su discurso introducirá como apartes, entre paréntesis, marcados emocionalmente. Se trata, según ha explicado Evangelina Rodríguez, de “construir un discurso racional fragmentado o entrecortado por paréntesis *patéticos* indicativos de una subjetividad que modaliza la emisión verbal y gestual de ese discurso”⁹⁹:

que la fuente
que salió del río (¡**qué horror!**)
vuelva a ser río
[...]
y el hombre,

⁹⁴ *Ed. Cit.*, p. 79, vv. 1239-47.

⁹⁵ *Ed. Cit.*, p. 70, p. 961.

⁹⁶ *Ed. Cit.*, p. 71.

⁹⁷ Podemos ponerlo en relación con el gesto *turbidus*. *Vid.* Rodríguez Cuadros, Evangelina, (1998), p. 317.

⁹⁸ *Ed. Cit.*, p. 71, 985-93.

⁹⁹ *Vid.* Rodríguez Cuadros, Evangelina, (1998), p. 474.

que de su centro salió,
vuelva a su centro, a no ser
lo que fue?... ¡**Qué confusión!**”¹⁰⁰

Las palabras pronunciadas por el Mundo nos ayudan a reinterpretar el final del parlamento del Rey porque el Mundo aludirá a la petición de perdón por parte del Rey (“**pidiendo perdón** el Rey/ bien su papel acabó”), lo que puede ser indicio de la posible gestualidad —en relación con el “supplicio”¹⁰¹— empleada por el Rey cuando afirmaba:

Si ya acabó mi papel,
supremo, y divino Autor,
dad a mis yerros disculpa,
pues arrepentido estoy¹⁰².

El final de la intervención del Rey se marca con la acotación: (“**Vase** por la puerta del ataúd, **y todos se han de ir por ella**”¹⁰³).

La diferencia en la gestualidad empleada por el Rey y por la Hermosura cuando lamentan no haber actuado mejor, se refleja en las palabras del Mundo que glosan los discursos de ambos y reforzaría la hipótesis del empleo por parte del Rey del gesto de pedir perdón, que no parece actualizarse en el caso de la Hermosura, que se arrepiente porque le sabe mal no haber hecho mejor su papel, pero no pide explícitamente perdón¹⁰⁴.

La ubicación espacial de la Hermosura queda determinada por el final de su discurso en el que los deícticos marcan que está colocada más lejos de la cuna que de la sepultura hacia la que debe dirigirse mientras habla, como se evidencia en la utilización de la preposición y del verbo ir:

de **aquella** cuna salí,
y **hacia este** sepulcro voy,
mucho me pesa no haber
hecho mi papel mejor¹⁰⁵

Es significativo que, como en el final del parlamento que pronuncia el Labrador no hace referencia a un movimiento en dirección hacia la sepultura, aparece la acotación “(**vase**)¹⁰⁶”. Además, debemos tomar en consideración el modo de pronunciación de estas sus últimas palabras puesto que hay indicios de cambio tonal respecto a su voz en el resto de la obra, que podemos observar fundamentalmente cuando él mismo reconoce que en este momento ya no se puede bromear: “Mas pues no es tiempo de gracias”¹⁰⁷.

Cuando la Discreción entra por la puerta del ataúd, adelantándose a se requerida por la voz, la acotación marca que se cierra el globo terrestre: “Ciérrase el globo de la tierra”¹⁰⁸. A continuación se cierra el globo celeste: “Ciérrase el globo celeste, y, en él, el Autor”¹⁰⁹.

¹⁰⁰ *Ed. Cit.*, p. 72, vv. 995-97, 999-1003.

¹⁰¹ *Vid.*, Rodríguez Cuadros, Evangelina, (1998), p. 361.

¹⁰² *Ed. Cit.*, p. 72, vv. 1003-06.

¹⁰³ *Ed. Cit.*, p. 72

¹⁰⁴ *Vid.*, *ed. Cit.*, p. 74, vv. 1075-82.

¹⁰⁵ *Ed. Cit.*, p. 74, vv. 1077-80.

¹⁰⁶ *Ed. Cit.*, p. 76.

¹⁰⁷ *Ed. Cit.*, p. 76, v. 1139.

¹⁰⁸ *Ed. Cit.*, p. 79.

¹⁰⁹ *Ed. Cit.*, P. 79.

En escena queda el Mundo e indica que no va a dejar salir a ningún personaje sin quitarles previamente los elementos que les había proporcionado para la representación:

Pondréme en esta puerta, y avisado,
haré que mis umbrales no traspasen
sin que dejen las galas que tomaron:
polvo salgan de mí, pues polvo entraron ¹¹⁰.

De nuevo se reitera la separación de los dos espacios teatrales al final de la representación de la comedia. En palabras del Mundo:

al teatro **pasad** de las verdades,
que **éste** el teatro es de las ficciones ¹¹¹.

El deíctico nos ayuda a ubicar al Mundo y a los personajes todavía en el ámbito terrenal. De igual modo, por boca del Pobre tenemos:

Pues que tan tirano el Mundo
de su centro nos **arroja**,
vamos a aquella gran cena,
que en premio de nuestras obras
nos ha ofrecido el Autor ¹¹².

Hacia la Cena sabemos, por las palabras del Rey, que el Pobre va en primera posición, y el Labrador, según las quejas del Rico, le antecede¹¹³. El Pobre dice:

[...] corran
las cortinas de tu solio
aquellas cándidas hojas¹¹⁴.

La acotación marca: “Con **música** se descubre otra vez el globo celeste, y en él una mesa con cáliz y hostia, y el Autor sentado a ella; y sale el Mundo”¹¹⁵. La música jugaba un papel preponderante en las representaciones. La música tiene para Calderón un valor más allá del puramente ornamental.

Según Jack Sage¹¹⁶, la clave de la teoría musical de Calderón reside en la teoría pitagórica de los números, derivada de la creencia de que el alma es armonía. Calderón aboga por la distinción entre dos músicas y por el que el oído esté atento a los ecos divinos y no se deleite en los ecos terrenales. Con la música, Calderón sublima e idealiza el orden del mundo que alcanza así a ser remedio de la armonía celeste.

Diversas acotaciones a lo largo de la obra, hacen referencia a la música: “Con **música** se abren a un tiempo dos globos, en el uno estará un Trono de Gloria, y en él el

¹¹⁰ *Ed. Cit.*, P. 80, vv. 1267-70.

¹¹¹ *Ed. Cit.*, P. 84, vv. 1387-88.

¹¹² *Ed. Cit.*, P. 84, vv. 1399-1403.

¹¹³ *Vid. Ed. Cit.*, pp. 84-85, vv. 1404_{ss}.

¹¹⁴ *Ed. Cit.*, P. 85, vv. 1433-35.

¹¹⁵ *Ed. Cit.*, P. 85.

¹¹⁶ Citado por Egido, Aurora “La fábrica de un auto: Los encantos de la culpa”, *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier, Madrid, Istmo, 2000, P. 102. Los autos sacramentales deben ser estudiados en el amplio marco de la ópera y de la zarzuela, según apunta Egido, quien considera que, aunque el autos sacramental se conforma sólo en parte musicalmente, bien puede entenderse como una suerte de «zarzuela musical» o zarzuela «a lo divino».

Autor sentado; en el otro ha de haber representación con dos puertas: en la una pintada una Cuna, y en la otra un ataúd”¹¹⁷.

Es interesante destacar los pasajes que se cantan. Así, el inicio de la representación, para hacer la loa, se produce con la entrada en escena de la Discreción, que probablemente, no saliera en esta ocasión por la puerta de la cuna: “**Sale** la Discreción con un instrumento, y **canta**”¹¹⁸.

Se establecen dos registros en las intervenciones de la Ley que corresponden, según indican las acotaciones, a lo que canta y a lo que recita¹¹⁹, pues a los textos cantados se les encomienda la función de difundir los conceptos esenciales de la filosofía de la vida, que dan sentido a las normas de conducta y de actuación. Aparece en cursiva la especie de estribillo que se repite a lo largo de la obra “obrar bien, que Dios es Dios”.

La acotación indica: “**suben** los dos [el Pobre y la Discreción, al Trono del Autor]”. La Discreción indica: “da la mano al Rey, y **sube**”¹²⁰. Se insiste en el movimiento subir, lo que asegura que la colocación espacial de la mesa donde se celebrará el banquete está en alto. La Hermosura, y el Labrador acaban subiendo, como marca la acotación. Momentos antes se había pronunciado al respecto el Autor:

La Hermosura, y el Poder,
por aquella vanagloria
que tuvieron, pues **lloraron**
subirán, pero no ahora¹²¹

Negreamos ‘llorar’ pues es interesante remarcar que en la obra se hace referencia a dicho verbo, aunque los contextos hacen ver que se trata de casos con un significado de ‘lamentación’ y, por tanto, más en relación con un tono de voz lastimoso y entrecortado que con el tipificado gesto del *ploro* que, según John Bulwer¹²², implica retorcer las manos.

Al final del auto hay toda una serie de exclamaciones pronunciadas por los personajes que generan un clima de tensión por la intensidad y ritmo rápido en que deben pronunciarse, favorecido por la métrica partida de los versos partidos. La generación de esta atmósfera culmina con estilo solemne que debía emplear el Autor al pronunciar las palabras que preceden a la celebración del Misterio Eucarístico, que se acompañará, como indica la acotación final, de música: “**Tocan** chirimías, **cantando** el «tantum ergo» muchas veces”¹²³. El Autor aludirá a las voces que deben oírse aplicándoles los calificativos de “**acordadas** y **sonoras**”¹²⁴. La aparición en escena de chirimías viene a remarcar un carácter divino que estaba tipificado en la época.

6. El poder evocador de la palabra

Partimos de la posibilidad de distinción entre aquellas palabras que implican una acción y, en este sentido, tienen un carácter que podemos llamar performativo o

¹¹⁷ *Ed. Cit.*, P. 59.

¹¹⁸ *Ed. Cit.*, P. 60.

¹¹⁹ *Vid.* Nota 137.

¹²⁰ *Ed. Cit.*, P. 87.

¹²¹ *Ed. Cit.*, p. 86, vv. 1467-69.

¹²² *Vid.* Rodríguez Cuadros, Evangelina, (1998), p. 365.

¹²³ *Ed. Cit.*, p. 89.

¹²⁴ *Ed. Cit.*, p. 89, v. 1568.

ilocutivo, y aquéllas que tienen un carácter más narrativo. Resulta evidente que, dado su carácter de palabra que implica acción, puede parecernos en principio que serán relevantes en tanto en cuanto quedan directamente vinculadas con el enunciado en concreto y con el ‘yo’, ‘aquí’, ‘ahora’ de la enunciación. Sin embargo, nos llama la atención de cara a nuestro auto, la abundancia de los elementos que, desde una enunciación que no necesariamente está fijada en el presente del enunciado y que no se refieren a una primera persona, son, sin embargo, relevantes de cara a la interpretación gestual y de la dicción.

En este sentido, las intervenciones valorativas y enjuiciadoras nos ayudan a interpretar cómo pudieron darse otras intervenciones anteriores y, por lo tanto, las palabras no sólo adquieren un valor dramático en cuanto tienen un valor performativo, sino también cuando tienen un valor narrativo que actúa con referencias a lo dicho o actuado con anterioridad. Evidentemente, para que las palabras en teatro impliquen una acción o un modo de actuación deben actualizarse en el desarrollo dramático ya que sólo les podremos conferir un valor si se refieren a un momento anterior o posterior que se produzca ‘de hecho’ en escena, es decir, que se actualice.

Este hecho implica no sólo la aceptación de que el propio valor performativo pueda estar muy vinculado con el valor semántico del lexema en cuestión, sino también, en el caso concreto de nuestro auto, el que la insistencia en la valoración, aseguraba la comprensión del público y potenciaba la línea interpretativa propuesta.

En la búsqueda de una clarificación de lo expuesto por lo que se refiere a *El Gran Teatro del Mundo*, recogemos a continuación una serie de ejemplos.

El Pobre dice:

A este Labrador me inclino,
aunque antes me **reprehendió**¹²⁵.

Y al final de la obra, el Autor insistirá en la utilización de ‘reprehender’:

con el Labrador también,
que aunque **no te dio** limosna
no fue por no querer darla,
que su intención fue piadosa,
y aquella **reprehensión**
fue en su modo Misteriosa,
para que tú te ayudases¹²⁶.

Evidentemente, el verbo ‘reprehender’ implica una serie de matices en la voz y unos posibles movimientos. Sin embargo, sólo podemos dotarlo de significado dramático en la medida en que relacionamos estas dos intervenciones con un momento temporal anterior en el desarrollo de la obra. Se nos dan pistas acerca de la escenificación no sólo en la escena en concreto sino también con posterioridad. Se trata, por tanto, de revertir en la escena que recogemos a continuación los matices que nos aporta, desde el punto de vista semántico, el término ‘reprehender’ y pensar en la necesidad de que el público reconociera en la escena correspondiente la riña del Labrador al Pobre para que no se produjese contradicción entre lo dicho y lo representado cuando, con posterioridad, se hiciese alusión a dicha escena. El enojo implica movimiento desordenado de las manos, quizás ojos muy abiertos, inmóviles, ceño fruncido, mordedura de labios e igualmente una voz ronca e intensa.¹²⁷ Del mismo

¹²⁵ *Ed. Cit.*, p. 75, vv. 1105-06.

¹²⁶ *Ed. Cit.*, p. 86, vv. 1470-77.

¹²⁷ Rodríguez Cuadros (1998), pág. 454.

modo, debemos tener en cuenta que, para Bulwer, el gesto *indignor* implica golpear o entrechocar las mano izquierda con la derecha.

El Pobre se acerca el Labrador: “mi necesidad os **pide**/ limosna”¹²⁸ y éste le responderá: “¡Servid, noramala!”¹²⁹. La oración exige de por sí una articulación remarcada, lo que verifica la interpretación como ‘reprensión’ que posteriormente le dan.

En relación con ‘pide’ que pronuncia el Pobre, parece que esta palabra iría acompañada del correspondiente gesto de extensión de la mano con la palma hacia arriba como señal de petición.

En la respuesta del Labrador:

y si os falta que comer,
tomad aqueste azadón,
con que lo podéis ganar¹³⁰.

Nos interesa destacar el verbo ‘tomad’ que implica el movimiento por parte del Labrador de desplazamiento y muestra del objeto.

Tenemos un ejemplo significativo que se produce respecto al poder de las palabras para la interpretación de una acción que va a desarrollarse a continuación:

El significado semántico de ‘postrarse’ implica la realización de un movimiento. A pesar de que no tenemos una acotación que lo indique explícitamente, de las palabras pronunciadas por el Rico, que anticipan la escena que va a desarrollarse a continuación, así como del comentario del Rey, podemos inferir que cuando sale a escena los personajes hacen una reverencia:

El Rico dice:

Cuánto siente mi ambición
postrarse a nadie¹³¹

el Rey:

soy el supremo señor:
los vasallos de mi Imperio
se **postran** por donde voy,
¿Qué he menester yo en el mundo?¹³²

El verbo ‘postrarse’ aparece una vez más porque los personajes volverán a postrarse al final de la obra. Podemos verlo en la intervención que pronuncia el Autor

¹²⁸ *Ed. Cit.*, P. 68, v. 895-96.

¹²⁹ *Ed. Cit.*, p. 69, v. 901.

¹³⁰ *Ed. Cit.*, P. 69, vv 903-05.

¹³¹ Así aparece en la edición electrónica de *TESO* ("*Teatro Español del Siglo de Oro*" Base de datos de texto completo publicada por Chadwyck-Healey España). Lo mantenemos en lugar de la lectura ofrecida en la edición de Frutos porque nos parece que tiene más sentido y por tratarse de una edición facsimilar bajo el título “Avtos sacramentales, alegoricos, y historiales de... Don Pedro Calderon de la Barca... Obras posthumas, que saca a lvz Don Pedro de Pando y Mier... Parte primera Madrid : En la imprenta de Manvel Rviz de Mvrga ... 1717”. En esta edición del *Gran Teatro del Mundo* se califica a este auto como “alegórico” y se adjunta una Loa con la indicación de “LOA, PARA EL AVTO SACRAMENTAL, INTITVLADO, EL GRAN TEATRO DEL MUNDO”. Según la edición de Frutos, aparece atribuida al Pobre esta intervención con algún cambio: “¡Cuánto siente **esta** ambición postrarse ante nadie!”, p. 66, vv. 812-13. por el interés que despiertan para este trabajo, hemos cotejado las acotaciones explícitas que aparecen en la Edición de Cátedra con las de *TESO* y hemos comprobado que coinciden exactamente excepto en una ocasión. Se trata de la acotación que se indica como “recita” *ed. Cit.*, p. 70, entre los dos fragmentos cantados por la Ley. En *TESO*, si se indican los dos fragmentos que deben ser cantados, pero se hace alusión al carácter recitativo del fragmento insertado entre ellos.

¹³² *Ed. Cit.*, P. 66-67, vv. 828-31.

Pues el Ángel en el Cielo,
 en el Mundo las personas,
 y en el Infierno el demonio,
 todos a este Pan **se postran**:
 en el Infierno, en el Cielo,
 y Mundo, a un tiempo se oigan
 dulces voces que le alaben,
 acordadas, y sonoras¹³³.

En el inicio de la obra, el Mundo pronuncia unas palabras que nos ayudan en la catalogación de la *magnitudo* de la voz en la pronunciación por parte del Autor del final de su parlamento. El Mundo dirá: “Quien me saca de mi? Quien me **da voces**?¹³⁴” Debemos entender, por tanto, que el Autor pronunciará con más énfasis, con más potencia de voz el último párrafo en el que llama al Mundo: “Y por llamarte de una vez, tú el Mundo,/ que naces como el Fénix [...]”¹³⁵. Frente a la pronunciación con un tono de voz más intenso, el Autor le responderá aludiendo a su voz como un ‘suspiro’ que lo informa.

Es significativo que el parlamento que pronuncia el Mundo a continuación de cara a su función de creación de la escenografía siguiendo las órdenes que el Autor le ha dado. En este parlamento nos interesan, para lo que estamos estudiando en este apartado¹³⁶, las referencias que hace a su estado de ánimo en medio de la narración en futuro que está haciendo.

[...] ¿Que mucho,
 que aquí balbuciente el labio
 quede absorto, quede mudo?
 De pensarlo, me **estremezco**,
 de imaginarlo, me **turbo**,
 de repetirlo, me **asombro**,
 de acordarlo, me consumo¹³⁷.

‘Estremecerse’, ‘turbarse’ y ‘asombrarse’ implican una gestualidad y unas características en la voz del actor tipificadas en los códigos teatrales. El miedo afectará a la voz, así que podemos ponerlo en relación con el que la voz se entrecortase y esto me permitiría relacionarlo con el conocimiento y aplicación al auto de recursos que les eran familiares a los actores por otros géneros¹³⁸.

Estas palabras están extraídas del parlamento en el que el Mundo narra, como si de un sermón se tratase, cómo Dios creó el sol, la luna, el jardín, el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, valles, montes, ríos de acuerdo con el Génesis. Parece significativo la utilización del futuro en los verbos. El Mundo dice: “primeramente porque es/ de más contento y más gusto/ no ver el tablado antes/ que esté el personaje a punto,/ lo tendré de un negro velo/ todo cubierto y oculto”¹³⁹. Es probable que se deba a que dichas acciones no se estaban produciendo en escena, es decir, que este personaje no retiraría en ese momento el velo al que alude.

¹³³ *Ed. Cit.*, p. 89, vv. 1561-68.

¹³⁴ *Ed. Cit.*, p. 40, v. 30.

¹³⁵ *Ed. Cit.*, p. 40, vv. 24-25.

¹³⁶ Respecto a la creación de un espacio dramático más allá del espacio estrictamente escénico nos ocupamos en el apartado correspondiente.

¹³⁷ *Ed. Cit.*, p. 47, vv. 217-20

¹³⁸ Desarrollamos las relaciones que se daban entre los distintos géneros en el apartado dedicado a la dimensión alegórica de los autos.

¹³⁹ *Ed. Cit.*, p. 42, vv. 79-84.

Podemos pensar en relacionar el largo monólogo del Mundo con aquellos típicos monólogos de personajes que hacen de narradores, es decir, que nos cuentan aquello que es imposible que se desarrolle en escena, como sucedería por ejemplo en los casos de las batallas¹⁴⁰. Sin embargo, consideramos que entre ellos hay una diferencia fundamental basada en la función diferente que cumplen. Por ello, las narraciones de batallas irían en la línea de la búsqueda de un mayor desarrollo de la verosimilitud o del realismo y, en cambio, en el parlamento que nos ocupa parece que sería la función de adoctrinamiento que podríamos poner en relación con la retórica y oratoria de los sermones la que cobraría mayor relevancia.

En el auto, se hace referencia en otras ocasiones al estremecimiento por parte de los personajes. Así, El Rico dirá: “De esta voz que nos llamó, ¿tú no te **estremeces**?¹⁴¹”, a lo que el Pobre le responde:

No,
que el **estremecerse** es
una natural pasión
del animo, a quien como hombre
temiera Dios, con ser Dios.
Mas si el huir será en vano,
porque si de ella no huyó
a su Sagrado el Poder;
la Hermosura a su blasón;
¿donde podrá la Pobreza?
Antes mil gracias le doy,
pues con esto acabará
con mi vida mi dolor¹⁴²

En este caso podemos leer las intervenciones del Rico y del Pobre como búsqueda de un contraste entre la serenidad de uno y el miedo del otro. Así, las palabras del Rico, pronunciadas con la correspondiente variación modal de la voz, indicarían implícitamente que él sí se ‘estremece’. El miedo sugiere no sólo un movimiento de intranquilidad, una gestualización y una mímica facial que hace pensar en el temor, sino que también debía suponer la utilización de un tono de voz probablemente inseguro o entrecortado.

Se potencia al máximo este efecto contrastivo cuando el Pobre y el Rico son llamados conjuntamente por la “voz”, lo que reforzará el carácter antagónico de sus sentimientos y reacciones, así como su igualación por la muerte. El diálogo que mantienen muestra sus diferentes puntos de vista. La gestualidad probablemente se vería potenciada al máximo para remarcar, persiguiendo un carácter didáctico, sus actuaciones:

Rico.
¡Ay de mí!
Pobre
¡Qué alegre nueva!
Pobre.
¡Qué alegría!

¹⁴⁰ Vid. Arellano, Ignacio, “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001. Este crítico hace referencia a la importancia en el teatro del decorado verbal y la ticoscopia o relato de acciones que se desarrollan fuera del escenario material. Indica que se comunican al espectador como presentes y se delimitan y completan con signos físicamente presentes en el escenario.

¹⁴¹ *Ed. Cit.*, p. 78, vv. 1208-09.

¹⁴² *Ed. Cit.*, p. 78, vv. 1210-22.

Rico.
¡Qué tristeza!
Pobre.
¡Qué consuelo!
Rico.
¡Qué aflicción!
Pobre.
¡Qué dicha!
Rico.
¡Qué sentimiento!
Pobre.
¡Qué ventura!
Rico.
¡Qué rigor!¹⁴³

Además de la gestualidad del rostro al pronunciar estas palabras, el carácter antitético de los razonamientos parecen sugerir un ritmo de elocución veloz y marcado, como se refleja gráficamente mediante las exclamaciones. A lo largo de la obra, se observa la diferenciación en la modalidad oracional y, por tanto, a la pronunciación de oraciones exclamativas, interrogativas, exhortativas. Nos centraremos únicamente en algunos ejemplos en los que parece producirse un mayor énfasis en la pronunciación respecto a lo que consideraríamos como un nivel neutro, aunque esto es difícil de determinar dado que la consideración de ‘neutro’ quedará evidentemente condicionada por el registro, el contexto e incluso la subjetividad individual.

Un ejemplo de la modalidad imperativa lo encontramos al final de la obra, cuando el Autor se dirige en respuesta al Pobre diciéndole:

en mi Compañía
no has de estar, de ella te **arroja**
mi poder, **desciende** adonde
te atormenta tu ambiciosa
condición eternamente,
entre penas, y congojas ¹⁴⁴.

Dejando de lado que la utilización de la exhortación sintáctica implica un cambio en la fonología, la indignación del Autor ante el Rico exigirá un tono de voz marcado en relación con la *magnitudo*, la *mollitudo* y con la *firmitudo*¹⁴⁵. Podemos ponerlo en relación con el gesto *indignor*.

También el Pobre al comienzo de la representación tendrá una intervención que nos sirve como código metateatral para interpretar el papel que tiene en la obra y el modo de actuar que va a desarrollar a lo largo de la obra. Sus palabras inciden también en una tipificación de su personaje.

Es mi papel la aflicción,
es la angustia, es la miseria,
la desdicha, la pasión,
el dolor, la compasión,
el **suspirar**, el **gemir**,
el padecer, el sentir,
importunar, y **rogar**,
el nunca tener que dar,

¹⁴³ *Ed. Cit.*, P. 78-79, vv. 1207, 1229-32.

¹⁴⁴ *Ed. Cit.*, p. 88, vv 1529-32.

¹⁴⁵ Vid., Rodríguez Cuadros, Evangelina, (1998), pp. 456_{ss}.

el siempre haber de **pedir**¹⁴⁶.

‘Gemir’ y ‘suspirar’ son como dos pinceladas que nos dan cuenta de algunas de las características expresivas de la voz que podrá desarrollar con posterioridad. Al mismo tiempo, ‘rogar’ y ‘pedir’, verbos que semánticamente pueden implicar un gesto, se actualizarán en los pasajes correspondientes.

7. Bibliografía consultada

- Alonso, Amado, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
- Arellano Ayuso, Ignacio, “Calderón de la Barca, vida y obras” en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, VVAA., Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002.
- , “Algunos aspectos del marco historial en los autos sacramentales de Calderón”, en *Velásquez y Calderón: dos genios de Europa (IV Centenario, 1599-1600, 1999-2000)*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001.
- , “Edición de los autos sacramentales de Calderón”, *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Díez Borque, José M^a., ed., Madrid, Ollero Ramos, 2001.
- , “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.
- , “Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón”, en *Estado actual de los estudios calderonianos*, García Lorenzo, Luciano ed., Edition Reichenberger, 2000.
- , *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- Díaz de Escovar, Narciso y Lasso de la Vega, Francisco de la P., *Historia del Teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, Barcelona, Montaner y Simón editores, 1924.
- Díez Borque, J. M., “Teatro y fiesta en el Barroco español: El auto sacramental de Calderón y el Público. Funciones del texto cantado”, *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier, Madrid, Istmo, 2000.
- , “El auto sacramental y el imaginario visual religioso: Antiguo Testamento”, en *Estado actual de los estudios calderonianos*, García Lorenzo, Luciano ed., Edition Reichenberger, 2000.
- , “Calderón y el «imaginario» visual. Teatro y pintura” en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, VVAA., Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966 (1^a ed. En francés, 1965).

¹⁴⁶ Ed. Cit., p. 58, vv. 579-86.

- Egido, Aurora “La fábrica de un auto: Los encantos de la culpa”, en *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier, Madrid, Istmo, 2000.
- Esquerdo, Vicenta, “Aportación al estudio del teatro en Valencia durante el siglo XVII: actores que representaron y su contratación por el Hospital General”, *Boletín de la real Academia Española*, LV (1975), 429-530.
- García Valdés, Celsa Carmen, “Técnicas escénicas y verbales en «Céfalo y Pocris»”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.
- Hesse, José, *Vida Teatral en el Siglo de Oro*, Madrid, Taurus, 1965.
- Juliá Martínez, Eduardo, “El teatro en Valencia”, *Boletín de la Real Academia Española*, IV, (1917), pp. 56-83.
- Menéndez Peláez, Jesús, “El teatro jesuítico: sistema y técnicas escénicas. Las raíces del teatro de Calderón de la Barca”, en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.
- Navarro González, Alberto, “La herejía en los autos de Calderón”, en *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier, Madrid, Istmo, 2000.
- Noguera Guirao, Dolores, “El archivo histórico de protocolos de Madrid, fuente documental de Autos Sacramentales”, en *Teatros y vida teatral en el siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, García Lorenzo, Luciano y Varey, J. E., eds., Támesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991
- Oehrlein, Joseph, “El actor en el siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social”, en *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, Díez Borque (ed.), (Madrid, 17-19 de mayo de 1988), Madrid, Támesis, 1989.
- , *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993 (Traducción de Miguel Ángel Vega).
- Parker, Alexander A., *Los Autos Sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983 (ed. Original, Oxford, 1943).
- Pedraza Jiménez, Felipe B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza Editorial, El libro de bolsillo.
- , “Notas sobre la técnica dramática Calderoniana”, en *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Díez Borque, José M^a., ed., Madrid, Ollero Ramos, 2001.
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca, t. I, Madrid*, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905
- Pérez Pastor, Cristóbal, *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII. Segunda Serie*, Burdeos, Feret, 1914
- Reichenberger, Kurt y Theo, “Escenificación teatral y mundos imaginados. Rasgos de rivalidad y cooperación en algunas obras de Calderón” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, “El arte y las artes del comediante según Calderón”, en *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Díez Borque, José M^a., ed., Madrid, Ollero Ramos, 2001.

- , “Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria”, en *Actor y técnica de representación del Teatro Clásico Español*, Díez Borque (ed.), (Madrid, 17-19 de mayo de 1988), Madrid, Támesis, 1989.
- , *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.
- , *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- Romera Castillo, José, “La colección «Medinaceli» de manuscritos de autos calderonianos”, en *Teatros y vida teatral en el siglo de Oro a través de las fuentes documentales*, García Lorenzo, Luciano y Varey, J. E., eds., Támesis Books-Instituto de Estudios Zamoranos, 1991
- Ruano de la Haza, José María, “Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano”, en *Estado actual de los estudios calderonianos*, García Lorenzo, Luciano ed., Edition Reichenberger, 2000.
- , “Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón, «Las Órdenes Militares» y «La Inquisición»”, *Estudios sobre Calderón*, Aparicio Maydeu, Javier, Madrid, Istmo, 2000.
- , “actuación y escenarios en la época de Calderón”, en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, VV.AA., Sociedad Estatal, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002.
- , “Espacios teatrales y puesta en escena”, *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Díez Borque, José M^a., ed., Madrid, Ollero Ramos, 2001.
- Rull Fernández, Enrique, “Calderón: Autos Sacramentales y Fiesta”, *Calderón desde el 2000 (Simposio Internacional Complutense)*, Díez Borque, José M^a., ed., Madrid, Ollero Ramos, 2001.
- Sánchez Arjona, José, *Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla desde Lope de Rueda hasta fines del siglo XVII*, Sevilla, 1898.
- Sentaurens, Jean, *El teatro en Sevilla*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- Shergold, N. D., y Varey, J. E., *Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636*, Madrid, Sección de Cultura-Artes Gráficas municipales, 1958. Tirada aparte de la Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo, Año XXIV, n^o 69.
- Shergold, N. D., y Varey, J. E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681. Estudio y Documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, S. L., 1961.
- Urzáiz Tortajada, Héctor, “Las técnicas de la escritura en el auto «La orden de Melquisedech»: ¿autoplagio o reelaboración?” en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.