

LA TIPOLOGÍA ACTORAL EN CALDERÓN

Decía Max Reinhardt en 1915¹ que el arte, especialmente el teatro, es un auténtico territorio neutral y todos sus bienes deberían poder ser importados y exportados sin atender a su nacionalidad, ni, por supuesto, a su método y aplicación temporal. Este principio, que me parece lúcido, me ha llevado, durante algún tiempo, a intentar responder a los difíciles interrogantes que sobre la técnica del actor plantea el teatro del Siglo de Oro y, por supuesto, el de Calderón, territorio en el que la escasa o nula documentación existente ha sumido a los estudiosos del teatro en un resignado escepticismo por conocerla. En *La estatua de Prometeo*, Calderón introduce en escena el juego de la doble presencia de Minerva, diosa representada en escultura, y de Pandora, que es la misma diosa pero adquiriendo forma viva. En el curso de una de estas mágicas transformaciones, el villano Merlín exclama ante el alarde de técnica de la única actriz que interpretaba ambos papeles: “¡Oh, para representanta /qué buena era! Pues es cierto / no errara el papel, y fuera /en la tramoya sin miedo!”² Pero, aparte de estas anecdóticas referencias metateatrales, hay en los textos calderonianos muchos más indicios que permiten bosquejar, desde nuestra libre interpretación actual, su manual *mínimo* del actor. Sin embargo, para ajustar a la sensatez dicha interpretación, debemos partir de algunas precisiones. La primera es que si Calderón fue, sin lugar a dudas, un erudito, los actores no tuvieron por qué serlo. Es difícil asumir la afirmación de Antonio Regalado de que “bastantes actores provenían de seminarios y órdenes religiosas, que otros tantos habían ejercido de profesores antes de embarcarse en el histrionismo y que su nivel intelectual era alto”.³ Calderón *figuraba* (es decir, delineaba y daba contenido) una escritura que engendraba un prototipo de actor; éste, por su parte, *configuraba*, seguramente de manera harto intuitiva y libre, los signos de la representación. Pero lo hacía no a partir del conocimiento intelectual que les supone Regalado sino de un

¹ Vid. “Sobre el actor moderno y el trabajo del director con el actor”, en José A. Sánchez (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro en la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pág. 221.

² *Obras completas*, ed. de Ángel VALBUENA BRIONES, Madrid, Aguilar, 1987, II, pág. 2091. En adelante citaré abreviadamente, dentro del texto, como OC.

³ Calderón. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, p. 587.

conocimiento genealógico y acaso de transmisión oral. Porque, a diferencia de cualquier otro arte, sólo en el arte del actor el creador, el material, el instrumento y la obra misma (que es el resultado de todo el proceso creativo) no están separados unos de otros sino que se encuentran reunidos de forma orgánica en un solo objeto: su propio cuerpo. Calderón, quien por tantas razones puede ser calificado de prehegeliano, se apartó radicalmente de lo que Hegel anota en su *Estética*: que el dramaturgo tiene derecho a exigir del actor que, sin añadir nada propio, se comprometa plenamente con el papel que se la ha dado, que debe ser sólo una esponja que absorba todas las preguntas del autor y las vuelva a entregar sin cambio alguno. Lo que, sin embargo, no debe impedirnos recordar que Calderón y los actores para quienes escribió participaron de una atmósfera y sensibilidad comunes, respiraron los mismos clichés artísticos y trabajaron desde idéntica expectativa de la recepción del público. Dudo, empero, que un representante entrara en la casa de ensayos con la *Institutio Oratoria* de Quintiliano o con la *De re comica* de Antonio Riccoboni, ni siquiera con el *Arte Nuevo* de Lope bajo el brazo, sino con la memoria corporal de la experiencia oída y vivida sobre esas tablas. Cualquier actriz pudo ser la Isabel de *El Alcalde de Zalamea* con tal de que asumiera el despliegue gestual y tónico, y de colapsos de respiración, que imprime Calderón en un discurso ordenado por correlaciones acción /causa de índole semiótica:

Pues (calle aquí la voz mía)
soberbio (enmudezca el llanto),
atrevido (el pecho gima)
descortés (lloren los ojos),
fiero (ensordezca la envidia),
tirano (falte el aliento),
osado (luto me vista)...
Y si lo que la voz yerra,
tal vez el acción explica,
de vergüenza cubro el rostro,
de empacho lloro ofendida,
de rabia tuerzo las manos,
el pecho rompo de ira.
Entiende tú las acciones,
pues no hay voces que lo digan. (*OC*, II, p. 562)

Sería absurdo pretender una coincidencia absoluta del tratado de John Bulwer *Chirologia or the Natural Language of the Hand* (1644) con los gestos detectados en el teatro español. Sólo quiero subrayar un contexto cultural común, que se advierte en el

hecho de que, dada su inicial preocupación por el lenguaje de los sordomudos, pudo estar en contacto con obras *ilustradas* del lenguaje o retórica de la mano. Así la obra de J.P. Bonet *Reducción de las Letras y Arte para enseñar à Ablar a los mudos* (Madrid, Abarca Angulo, 1620) ha sido estudiada, sobre todo en su iconografía, como fuente precisa de la preocupación seiscentista y del siglo XVIII por la codificación de la semiótica gestual, cuando es razonable que se planteara no sólo la pulcritud gestual del actor, en un orden de composición artística sino, quizá, una reflexión sobre el espacio escénico y sus distancias con un público que deseaba *ver* más y mejor lo que sucedía en escena. Vamos a recuperar los gestos *canonizados* por John Bulwer, centrándonos en convenciones que se aproximan a las gestualidad expresada, por ejemplo, en este texto de Calderón:

TEXTOS DEL SIGLO DE ORO	BULWER
de empacho lloro ofendida (CALDERÓN)	GESTUS III: <i>Ploro</i> . “Retorcer las manos es una expresión natural de grave pesar que realizan aquellos que manifiestan un duelo, perplejidad o lamento.” 
de rabia tuerzo las manos (CALDERÓN)	GESTUS VI: <i>Indignor</i> . “Golpear o entrechocar repentinamente la mano izquierda con la derecha es una declaración de algún error, dolor, rabia o indignación”. 
el pecho rompo de ira (CALDERÓN]	GESTUS XLVII: <i>Impatientiam prodo</i> . “Golpearse apasionadamente con la mano la cabeza o pecho es signo de angustia, tristeza, pesar, impaciencia o duelo”. 
de vergüenza cubro el rostro (CALDERÓN)	GESTUS XLIC: <i>Pudet</i> . “El recurso de cubrir con las manos el rostro es una expresión natural de pudor o vergüenza.”



La segunda precisión es que Calderón pudo hacer metateatralidad, filosofía o teología del teatro, pero que los actores (que se sabían actores de teatro vivo y no de teatro *clásico*) vivían de él. Vuelve a equivocarse Regalado al asegurar que “se respetaban los textos, aunque en las transcripciones manuscritas aparecieran errores y cambios, no habiendo cortes por lo general”.⁴ Calderón, como otros dramaturgos, hubo de consentirles hurtos y cambios en los textos. Un manuscrito de la comedia *Antes que todo es mi dama* para ser representada por la compañía de Margarita Zuazo, muestra materialmente cómo se copiaba la obra *de oído*, al dictado, por parte de los actores atentos únicamente a su papel o *parte* (lo que implicaba el notable descuido del copiado de las *partes* de otros actores) de modo que en una primera copia apenas anotaban el inicio de los versos, para, en una segunda lectura, ir concluyéndolos y corrigiéndolos. Y en el manuscrito de *Cada uno para sí* realizado para la compañía de Antonio Escamilla, éste no duda en añadir de su propia mano, al menos en dos escenas, una serie de versos espurios con el único objeto de consolidar su lucimiento como el gracioso Herrando. Los actores, por tanto, siempre estuvieron en el texto, pero más allá y más acá del mismo.

La tercera de las precisiones es que Calderón (que fue todo menos monolítico) no creo que tuviera una concepción homogénea del actor. Su teatro no sólo se desarrolla en un espacio temporal extenso sino que es heterogéneo, en el sentido que podemos aplicar este término en las artes escénicas, es decir, con una dilatada variedad de registros y tonos. Según ello Calderón puede a veces seguir el naturalismo verosímil y mimético, bien para hacer aflorar pasiones (“Sale la que hace a Justina, como turbada”, acota en *El mágico prodigioso*), bien para subrayar la autoconsciencia de teatralidad (“Sale Celia con la luz, que lleva como con temor”, señala en *Casa con dos puertas*). Otras, como es palmario en los autos sacramentales o en la comedia mitológica, sumerge al actor en un obligado

⁴ *Op. cit.*, I, p. 563.

distanciamiento brechtiano, deglutido, entre otras cosas, por la parafernalia escenográfica. Convendremos que si pudo decir Walter Benjamin que desde una concepción romántica del teatro calderoniano “Dios está en la tramoya”,⁵ para el actor resultaría intolerable la dependencia y fusión con la escenografía del auto de la que dan cuenta multitud de acotaciones (del tipo “Descúbrese la Herejía medio desnuda y ensangrentada, y dos serpientes a los lados mordiéndola” [*La Iglesia sitiada*, OC, 56b]; “Del tocado de la Gracia salen siete caños de agua” [*La hidalga del Valle*, OC, 129a]), o, aún más frecuentemente, su absoluto sometimiento a una máquina envolvente y semoviente:

Ábrese el cuarto carro que será peñasco, y salen de él la Culpa, en la Hidra de siete cabezas: las cinco de mujeres que hacen las cinco culpas traerán unas colonias en las manos, que vendrán pendientes de las cinco cabezas; la otra traerá la Culpa, y la principal cabeza sin colonia; y asimismo en la otra mano de la rienda traerá la Culpa una copa dorada, donde, a sus tiempos, saltará un áspid.⁶

Será por tanto, en ocasiones, un actor literalmente *cortesano*; pero también un actor que con frecuencia se desliza hacia el desnudamiento absoluto de signos escénicos, como el que somete a los actores de *El gran teatro del mundo* que se despojan al final de un vestuario, construido previamente con la economía minimalista de la metonimia objetual (un cilicio y una disciplina que hacen a la Discreción, unas flores que hacen a la Hermosura, púrpura y laurel que hacen al Rey, las joyas que hacen al Rico, y la radical ausencia de cualquier signo exterior que se estipula para el actor que ha de interpretar al Pobre). Una obra ésta, además, que, lejos de la tópica entrega pasional, aplica teóricamente (en clave de metateatralidad teológica) la distanciada disciplina de las lecciones de Diderot, ya que frente al “sentir y padecer”, reclama que “en acto tan singular / aquello es representar,/ aunque piense que es vivir”(OC, III, p. 207b). Es como si Calderón quisiera enfrentar al actor con dos posibilidades extremas. Por una parte, como expresaría Jerzy Grotowsky, la de un actor *cortesano* que administrara su papel con una técnica (deducida del propio texto y de sus didascalias) que se complace en la acumulación y se excede en la caracterización. Aquí, la sobreactuación del actor barroco (calificada de *estilo nacional* por

⁵ *Los orígenes del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 68.

⁶ *El jardín de Falerina*: (OC, 1512a). *Colonia* equivale a *banda*, en el sentido otorgado en la época de cierto género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho. Según el *Diccionario de Autoridades* se llamaban así por provenir las primeras cintas de la ciudad de Colonia.

algún crítico) se vincula al melancólico melodramatismo de las partes cantadas, operísticas, que perseguían tanto la dimensión afectiva de lo musical como la cerebral percepción de mensajes a través de la monodia y la polifonía. Algo que es *moderno*, considerado desde las nuevas posibilidades ofrecidas por el teatro palaciego o el espacio abierto de la plaza, pero que es, otra vez, experiencia incorporada desde técnicas adquiridas por los actores en el teatro medieval en el que estas voces cantadas remitían a una suerte de personaje o carácter que *exponía* la moralización o doctrina. Así pues, el conocido como *stile rappresentativo*, derivado del estilo *recitativo*, es una concreción de la técnica del actor *cortesano* que Calderón dispone sobre todo a partir de la mitad del siglo, lejos ya del modelo del actor de corral, depurando el tono, ahora más sentimental, ampuloso, sublimando en ecos y cadencias de llanto su dimensión expresiva pero, a un tiempo, marcando pasajes esenciales de doctrina señalados como forma distanciada, coral, impersonal. Pero, en el otro extremo, liberado de la acumulación del vestuario de oropel e intencionalidad alegórica, el actor debe construir significados a partir de una drástica austeridad de signos escénicos. Se ha ejemplificado el carácter ético y moral del actor *pobre* de Grotowsky en la propuesta calderoniana para el comediante que habría de interpretar a Fernando en *El príncipe constante*: disciplinada negación de los sentidos y apoyo en una gestualidad simbólica extremadamente parca;⁷ por ejemplo, el uso de las manos en este pasaje:

Acción nuestra es natural
cuando recibir procura
algo un hombre, alzar las manos
en esta manera juntas;
mas cuando quiere arrojarlo,
de aquella misma acción usa,
pues las vuelve boca abajo,
porque así las desocupa.
El mundo, cuando nacemos,
en señal de que nos busca,
en la cuna nos recibe,

⁷ La puesta en escena ideada por Grotowsky para *El príncipe constante* (en una adaptación libre de Slowacki) apuraba así los significados íntimos de la obra, la disección de los mínimos gestos de ascética espiritualidad del barroco. Sin duda fragmentos como el aludido aquí señalan la dirección de esa dramaturgia que Grotowsky buscó, incluso, en la disposición de la representación: el escenario dispuesto como una sala de disección, o acaso una sala de operaciones o una plaza de toros, en medio de la cual se sitúa el potro o cama donde Fernando sufrirá la tortura y la disección de su corporalidad para apurar el espíritu, contemplado por los espectadores situados en un plano superior. Un ejercicio que hacía posible la verificación del método de actuación de Grotowsky: todo está modelado sobre el actor: sobre su cuerpo, su voz y su alma. Cf. Jerzy Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 1999, pp. 75 y ss.

y en ella nos asegura
 boca arriba; pero cuando,
 o con desdén o con furia,
 quiere arrojarnos de sí,
 vuelve las manos que junta,
 y aquel instrumento mismo
 forma esta materia muda;
 pues es cuna boca arriba
 lo que boca abajo es tumba.(OC, II, p. 274b)

Aquí Calderón estructura la acción del personaje/actor con arreglo al uso explícito del gesto *oro* y del gesto *respao* (orar o suplicar y rechazar, respectivamente), que ya recogiera gráficamente, en dos de sus *quiogramas*, John Bulwer en *Chirologia or the Natural Language of the Hand* (1644).⁸

Acción nuestra es natural cuando recibir procura algo un hombre, alzar las manos en esta manera juntas (CALDERÓN)	GESTUS II. <i>Oro</i>: Elevar las manos conjuntamente extendiéndolas hacia el cielo es el forma universal de la oración. 
mas cuando quiere arrojarlo, de aquella misma acción usa, pues las vuelve boca abajo, porque así las desocupa (Calderón)	GESTUS XX: <i>Respao</i>: Volver las palmas de las manos hacia abajo es la expresión natural que indica rechazo, denegación, repudio, reprobación. 

Lejos de una comprensión agustiniana o tomista, es evidente que Calderón pedía al actor que entendiera la escena a partir de sus elementos reales, físicos.

A veces, en fin, al modo de la convención antiilusionista de Meyerhold, exige al actor la fusión con lo *grotesco*, como una tentativa de resolver insólitamente el enigma de lo incomprensible. Ahí están, sobre todo, sus mojigangas: unos personajes como los de *Los guisados*, revestidos de cazuelas, enormes palos de canela, manos y pies de cerdo; o como

los de *Los sitios de recreación del Rey* convertidos en Aranjuez, la Zarzuela o el Escorial con la deformación de su silueta corporal por medio de yedras, ollas cubiertas o parrillas; o como el Gracioso de *Las Carnestolendas* que, en el trance de representar a Perico el de los Palotes, ha de revestirse con una túnica sembrada de palillos de tambor; o como el actor Morales que en *El pésame de la viuda* debe convertirse en la estampa grotesca de “El Niño de la Rollona”, probablemente medio desnudo, con birrete, dijes ridículos y babador pero con botas y espuelas y mordiendo pantagruélicamente “un pan de Vallecas”; o como Antonio Escamilla en *La garapiña* que debe aparecer “de vieja zarrapastrosa” personificando a la castiza doña Aloja que logra conjurar las farfantes bebidas novedosas del siglo XVII, combatiendo de manera alucinada a la extravagante coreografía danzada⁹ de actrices vestidas con túnicas hasta los pies, de color de chocolate, pintada de jícaras, con una en la mano o de color morado, pintada de copas, con dos en las manos (agua de violetas y jazmines) o de color blanco, pintada de nubes (agua de canela y leche de almendras) o de color de aguas (agua de guindas, limón y agraz). Porque, como Meyerhold hiciera aplicando el *constructivismo*, el artista y el actor deben convertirse también en *ingenieros* que organicen su propio material en su cuerpo (es lo que él llamaba ser “físicamente próspero” un actor) adicionando de manera caótica pero significativa objetos y elementos que contribuyan a una eficaz y rápida realización de la idea, abordando la construcción de su papel no de dentro a fuera, sino de fuera adentro.¹⁰

La extensión temporal de la producción calderoniana, por otro lado, testimonia no sólo una evolución de su escritura teatral sino también la de la técnica de las diferentes generaciones de actores con los que trabajó. Desde esta perspectiva es razonable (al menos por lo que atañe a la evidencia textual) que Calderón concibiera en una primera etapa de su producción (hasta los años cincuenta del siglo XVII) un tipo de actor cuya profesionalidad se adaptaba primordialmente al conocimiento experimental de un espacio concreto, el corral, y a las expectativas más emotivas y menos racionales de un público avezado en las

⁸ Vid. ed. de James W. Clearly, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1974, pp. 33 y ss. y pp. 50-51.

⁹ Cf. Meyerhold, V., *Textos teóricos*, introducción y selección de J.A. Hormigón, vol. I, Madrid, Comunicación, s.a., pp. 179-80. Y como dice Meyerhold explícitamente: “En los métodos del grotesco se esconden elementos de danza, porque sólo por medio de la danza puede el grotesco expresarse escenográficamente” (*Ibid.*, pág. 183).

convenciones de ese teatro de patio. Sería un actor activo y locuaz, más libre en su expresión corporal y ajustado a una retórica que encauzara más debates pasionales (recuérdense los soberbios soliloquios de Segismundo o Basilio en *La vida es sueño*) que sutilezas teológicas o meta-mitológicas. Calderón buscaría en esta etapa no tanto “héroes elocuentes” de prosa doctrinal como de arrebató satánico, papeles que, como el de Ludovico Enio en *El purgatorio de San Patricio*, mostraran una gozosa connivencia con el exceso histriónico. Es éste un personaje construido a la medida de un actor que se sintiera cómodo en la retórica de lo formidable, cara a la galería populista y al rostro mosqueteril; en un registro, si se me permite la expresión, energuménico y desaforado en el que caben entrañas como “volcanes y mongibelos”, rayos de acero en los ojos, mares de sangre, “escalamientos, violencia, / incesto, estupro, adulterio” (OC, II, p. 189b) y en el que, sin embargo, se involucraran, casi a partes iguales, un modo de esculpir colosalismo en las acciones corporales y un constante afán limador de tonos y respiración. Pero la escritura escénica de Calderón hace perseverante y admirable crisis de transformación y, con ello, su concepción del representante. La profesionalidad de éste se afirma; aparece el actor especializado con una jerarquía marcada dentro de las compañías. A este actor, más rodado y consciente de su oficio, se le ofrecen otras recurrencias pre-stanivslaskianas, sobre todo cuando se trata de romper el acartonamiento de las personificaciones de los autos. El *como si* se traslada a una *suposición* o composición de lugar más reconocible y sedimentada en la memoria corporal y de dicción de un actor que es capaz de incorporar, como si de vasos comunicantes se tratara, los registros de comedia, tragedia, auto y teatro cortesano, trasvasando de unos a otros la disciplina adquirida en cada uno de ellos. Un *paso* o situación trágica le sirve, por ejemplo en el auto *El Orden de Melchisedec*, para que la Sinagoga efectúe una desgarrada intervención reclamando venganza contra el Galileo, “de luto, suelto el cabello”, inscribiendo en su discurso una profusa y patética gestualidad. Y, abandonando los viejos esquemas catequéticos de un Demonio de caricatura, el actor que debe encarnarlo desde el método calderoniano, ha de introducirse en una seductora y violenta marca dramática de casi comedia de ruido. Ahí tendremos los soberbios discursos de *La redención de cautivos* en el que el Diablo (Furor, de acuerdo con el *dramatis personae*) se autoimagina un corsario o “comunero del Empíreo”, papel que se convierte en

¹⁰ Cf. “El actor del futuro y la biomecánica”, *apud* José A. Sánchez (ed.), *Op. Cit.*, pp. 292-3.

“Bestia del mar” en *El laberinto del mundo* o en pirata en *La nave del mercader*. La ortodoxa presencia de Dios en escena exige paradójicamente un antagonista de comedia que, como sucede en *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, adopte el *paso* de un amante celoso y despechado al serle arrebatada el Alma, hermosura que ha conocido a través del retrato de la Naturaleza pintada por Dios mismo. Esta memoria experimental de registros alternativos de tensión dramática, echa mano otras veces de la *memoria afectiva*, una interiorización de imágenes patéticas que el actor debe hacer transparentes en su corporalidad. El patetismo de la representación aparece ya en el teatro del siglo XVI, como cuando Lucas Fernández, en el *Auto de la Pasión*, apremia a actuar a los recitantes bajo el supuesto o recuerdo de:

Pilatos, por contentar
aqueste pueblo maluado,
luego le hizo desnudar
y tanto açotes dar
que todo quedó llagado.
Y d’espinas coronado
le vi y quedé no sé cómo.
Mostróselo enpurpurado
y denostado,
diziéndoles: *ecce homo*.

Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improvisso para provocar la gente a deuoción, ansi como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro bocas: Ecce homo, Ecce homo.

Díxoles ¿quedáys contentos?
Véysle aquí bien castigado
[...]
Lágrimas, sangre y sudor
era el matiz de su gesto...¹¹

Contando con esta memoria viva del actor se me antoja totalmente inverosímil que, como dice Regalado, hubiera “actores y actrices que en algún momento tuvieron contacto con los *Ejercicios espirituales* o alguna de las muchas obras de literatura ascético-mística que derivaban de la obra de San Ignacio”. No me parece que del hecho de que en *El gran Duque de Gandía* aparezca el protagonista practicando o leyendo tales ejercicios podamos concluir que los representantes barrocos usaran a Loyola como un *socias* de un Lee Strasberg o un William Layton coetáneos. Es que habitaban un medio histórico y cultural que permitía, e incluso invitaba, al intercambio de lenguajes, para producir el método que

¹¹ Ed. de M^a Josefa CANELLADA, Madrid, Castalia, 1976, pp. 222-25.

un arte, todavía sin reconocimiento oficial como el del actor, era incapaz de desarrollar al carecer de un lenguaje teórico específico. Es evidente que la evocación sensitiva de la escritura de Calderón llevaba a una interiorización imaginativa y a una respuesta gestual y plástica no realista sino intensificada por la emotividad desaforada de la estética barroca. En una escena de *La lepra de Constantino* el protagonista, a la vista de la tiara que va a recibir de la Gentilidad, entra en un pavoroso éxtasis escénico en el que convergen los recursos plásticos del maquillaje, del didactismo simbólico del vestuario, de la descodificación verbalizada del gesto y del efecto, entre solemne y de terror, de la sonoridad de los versos en agudo:

CONSTANTINO ¿Qué súbito (¡cielos!) mortal accidente
 es este (¡ay de mí!) que al alma le dio
 tan grave, que pienso que dentro del pecho
 se me ha hecho pedazos todo el corazón?
 ¡Piedad que me hielo! ¡Piedad que me abraso!
 ¿Quién en un instante, en un punto quién vio,
 Vesubio de fuego, cubierto de nieve,
 ardiendo del pasmo, pasmar del ardor?
 (*Métese las manos en el pecho y*
 sácalas ensangrentadas)
 Las manos, que al pecho apliqué por alivio
 (en cualquier congoja natural acción)
 del pecho las saco cubiertas de lepra.
 (*Mánchase con las manos la cara*
 al segundo verso siguiente)
 ¡Oh, quien por no verlas con asco y pavor
 los ojos cegara! Mas, ¡ay!, que al contacto,
 que a ellas del pecho el daño pasó,
 también desde ellas al rostro se pasa,
 según hasta el rostro se extiende el dolor.
 ¿Qué es esto, fortuna? ¿Tan presto a la dicha
 de aquella victoria pagué la pensión?
 Mas ¿cuándo? (¡ay de mí!) el contento de ayer
 anuncio no es del llanto de hoy?
 Quitad la tiara, la púrpura y cetro,
 que ya no capaz jeroglífico son
 de triunfo, que en sí contiene tres y uno,
 guardadas quizá para dueño mejor.

La traslación sensitiva de la alucinación (y la consecuente estigmatización corporal) de Constantino sólo quedaba manifestarlo a la profesionalidad del actor, armado, y vuelvo a insistir en ello, con la memoria del oficio que arrastraba desde la antigua representación de misterios medievales o posmedievales, en los que, como es el caso del ejemplo de Lucas Fernández, la acción se manifiesta como si de un psicodrama del personaje se tratara.

Del mismo modo Calderón, igual que hicieron Corneille y Racine, trasladará al actor, en el género máximo de su dramaturgia (el auto) su idea del *héroe elocuente*. En este espacio el fuerte distanciamiento oratorio, proselitista y sermonario, acaso debamos comenzar a estudiarlo no como simple procedimiento de retórica forense sino de magistral técnica de *ars memoriae*, arte de la memoria para un actor que, como único icono móvil sobre el tablado podía acudir a los esquemas mentales (lugares en los que se situaban imágenes portadoras de conceptos) insertados en la compleja ordenación verbal de la escritura calderoniana (reforzadora, las más de las veces, de la disposición de la estructura de retablo de los carros del Corpus). Fijémonos, así, en el auto *Amar y ser amado y divina Filotea* y, partiendo del conocimiento de su *memoria de apariencias*, sabremos que el “primer carro, ha de ser un castillo, con todos los adornos de almenas, cubos y demás señas de plaza regular, y su pintura correspondiente a ella”. El Príncipe de la Luz aparece al principio con el acostumbrado largo parlamento. En él es evidente el apoyo visual y mnemotécnico en la configuración de esas apariencias; es más, sus propias palabras avalan la *suppositio loci* de la alegoría que intentará explicar: “Suponed, pues, que el humano / cuerpo es un castillo...”:

Dudaréis qué alusión tiene
el cuerpo humano con ser
metáfora de un castillo;
las paridades corred,
y veréis cuánto las señas
convienen deste en aquel.

Comienza entonces la aplicación —imaginemos siempre al actor situado frente al carro a la vista de los espectadores—: nos dice que “lo más de su fábrica es terraplén” (hombre hecho de barro), con un Consejo de Estado aposentado en el cerebro y uno de Guerra aposentado en el corazón; y guardados sus flancos por los sentidos: la Vista, situada en la torre del homenaje; el Oído en los baluartes de la alerta; el Gusto que es el alcaide la puerta del socorro, etc. Estos personajes alegóricos, incorporados por actores, se instalan en los *loci* asignados por la tramoya en el carro correspondiente.

Aquí la retórica no impone emotividad sino ingenioso distanciamiento contemplativo: artificialidad y artificiosidad rupturista de la ficción, de acuerdo con el método brechtiano que, de ese modo, abriría la posibilidad de un teatro deliberadamente

didáctico, ajeno a la catarsis meramente pasional. Semejantes discursos no se si facilitarían la memorización. Lo que se me antoja evidente es que impondrían un extrañamiento tanto para el receptor como para el actor. Calderón recuerda a los actores que jamás deben olvidar en un auto (como cuando les advertía, a propósito de las cadencias de la ópera palaciega, que la armonía de las voces de los dioses era distinta a la de los mortales) que nunca debían abandonar su función de narrador épico, porque “las obras dramáticas y el modo interpretativo debe transformar al espectador en un hombre de Estado, por lo que no se debe apelar al sentimiento del espectador, ya que esto le permitiría reaccionar estéticamente, sino a su razón”.¹² Darío Fo subraya que en el antiguo teatro griego se consideraba vulgar que los actores se identificaran con los personajes representados. Quienes, con quiebro de voces, morbosa complacencia o emotivos guiños lo hacían, eran insultados con el nombre de tramposo *hipocrités* y perdían el más noble sentido conferido al oficio del actor, ser un *hithopios*, que quiere decir, precisamente, aquel que puede cambiar la moral de los seres humanos, aquel que acepta el *gestus social* y doctrinal, el enunciado épico, por encima del accidente de carácter exagerado, histriónico, teatralizante. El actor, en fin, que evidencia el hiato con el personaje, que materializa o verbaliza la disputa irreconciliable entre la realidad y el mito trascendente o la ficción emocional; el actor que se transformaba proteicamente, que renunciando a su propia personalidad era capaz de deslizarse, conscientemente, hasta la máscara expositiva y doctrinal. Calderón había llegado así al último borrador de su método actoral, uno más de los que tanto descartó y limó a lo largo de más de cincuenta años de convivencia y complicidad con los que todavía entonces eran llamados farsantes.

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

¹² Cf. Bertold Brecht, “La pequeña y la gran pedagogía” (1930), *apud* José A. Sánchez (ed.), *Op. Cit.*, pág. 269. Véase el interesante trabajo de C.A. Jones, “Brecht y el drama del Siglo de Oro”, *Segismundo*, núm. 5-6, 1967, pp. 39-54.