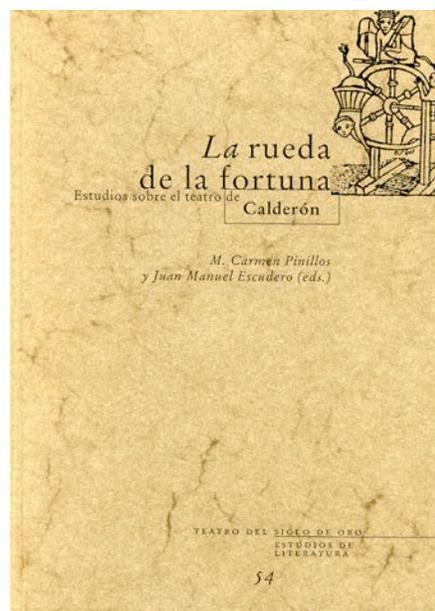


“Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano”, en M. Carmen Pinillos y Juan Manuel Escudero (eds.), *La rueda de la fortuna. Estudios sobre el teatro de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 61-123. ISBN 3-931887-98-7.



Deconstruyendo a Dios: el actor frente al auto calderoniano

Evangelina Rodríguez Cuadros

Universitat de València

El escenario debe suponerse un camino del seco páramo castellano, a primera hora de la tarde. Sobre las tablas un grupo de personajes, en los que reconocemos a una tropa de actores que, sin desembarazarse de una empolvada y extravagante guardarropía, se disponen a auparse al carronato que los traslada, en un tórrido día del Corpus, de un poblado donde acaban de actuar a otro. El carretero está, a esa hora fatídica de la siesta, lo suficientemente achispado como para seguirle la corriente al exigente Autor, que mete prisa a su compañía porque un contrato es un contrato, y hacer doblete para representar un auto el día del Corpus es cosa de aprovechar para las siempre esquilgadas ganancias de la caja común. El espectador presencia y oye, de este modo, el siguiente diálogo entre el Autor y el Carretero:

AUTOR Oid.

CARRETERO ¿Qué mandáis?

AUTOR Que vaya bien sentada
y en el mejor lugar acomodada
la que hace el Alma, encomendaros quiero.

CARRETERO Hacéis bien, porque el alma es lo primero.

AUTOR No vaya el que hace el Cuerpo junto a ella,
que es su esposo, ni aún donde pueda vella.

CARRETERO Ese es fácil remedio
con que el que hace la Muerte se entre en medio.

AUTOR La que hace el Ángel, si verdad os hablo,
es mi mujer: echadla con el Diablo.

Todo después sucede vertiginosamente: el Carretero, vencido por los vapores de la siesta no atina en el manejo de las mulas que arrastran el carro; éste vuelca a los mismísimos pies de un caminante borracho que se ha echado a dormir y que despierta despavorido para enfrentarse a un Diablo que da las gracias a Dios, y a un Ángel con una cruz grande, que reniega de tan azarosa Compañía y que se descalabra como caído de *nube*. El Caminante, tras confesarse “hombre de Auto Viejo” contrastado por Ángel malo y Ángel bueno, decide repartir el Cuerpo y el Alma entre los dos con ayuda de la Muerte, que a este punto sale, providencialmente, con su guadaña. Exhausto aquél decide tumbarse de nuevo sobre su bota pues dice estar convencido “que la vida es sueño”. Lo que aquí relato no es más que la sinopsis de la mojiganga calderoniana *Las visiones de la muerte*, no sólo uno de los instantes más gozosos y conseguidos de la proverbial metateatralidad calderoniana sino el cénit de un distanciamiento irónico respecto a la dramatización de la teología que alcanza ribetes de magistral teoría sobre el estatuto ficticio del *papel* o *personaje* que ha de representar el actor, materializándolo en un registro burlesco que permite esa grieta o hendidura donde alojar lo que probablemente persiguió siempre en sus autos: la instalación de una teodramática que apelaba sin rubor, incluso por medio de la desacralización risible, a la directa comunicación con el espectador.¹ Hablo de

¹ Véase nuestra edición y comentarios sobre la obra en la edición de *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 371-384. El carácter paródico de la pieza, respecto a autos como *El pleito matrimonial del Alma y el Cuerpo* ha sido estudiado recientemente por Margaret R. Greer, “¿La vida es sueño o risa? Calderón parodies the auto”, *Bulletin of the Hispanic Studies*, LXXII (1995), pp. 313-325. Los indicios

teodramática, en el sentido conferido al término por Hans Urs Von Balthasar, es decir, cuando se decide construir como centro de un teatro a Dios, para lo cual “deben y pueden darse las formas dramáticas de su expresión, por indirectas, expuestas, precarias y ambiguas que sean.”² Hablo asimismo de comunicación con el espectador en el sentido más efectista del auto que no es otro que inculcar lo maravilloso y paradójico de ese concepto abstracto y trasmitirlo de la manera drástica que Kierkegaard llamó *contemporaneidad* de lo teatral: el hecho de recibir el mensaje de que “esto es realmente verdadero” y de que “yo estoy implicado en ello” se une a la idea de que “aquí se representa para mí”; de que “todo el acontecimiento ha sucedido para mí y en último término me comprometo a mi mismo”.³ Una operación que consigue, incluso a través de los procedimientos de un teatro *tosco*, como yo he llamado en alguna ocasión a estas piezas breves, llegar a ese otro concepto radicalmente moderno que Peter Brook denomina *teatro sagrado*, aquel que se interroga sobre “si puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia de un intérprete”.⁴ Estamos pues, y a ello quiero dedicar este trabajo, ante el cuerpo y las acciones del actor, mediador indispensable pero paradójico, de ese teatro.

Sabemos todavía muy poco de la técnica con la que el actor barroco se enfrentaba a su oficio, aunque pueda resultar extraño que diga esto quien ha dedicado bastante tiempo a desbrozar hipótesis sobre ello. Sin embargo, si existe un género en el cual podemos hablar de profusión *documental* sobre los actores y las dificultades a las que se enfrentaban para ejercer su profesión ese es, precisamente, el de los autos. Por ellos⁵ sabemos la fuerte incidencia que su organización burocrática tenía sobre los actores, como individuos y como conjunto de *compañía*. Sabemos que una Comisión constituida por dos Regidores de la Villa se encargaba de la elección de los *autos*, y que el Superintendente (o miembro más

que pudimos extraer de la documentación sobre la representación de los autos y los actores, nos llevaron a Antonio Tordera y a mi a deducir que esta pieza pudo representarse en 1673, cuando uno de los autos, precisamente, era *La vida es sueño*. Cf. *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, Londres, Tamesis Books, 1983, pp. 168-69.

² *Teodramática. I. Prolegómenos*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1990, pág. 107.

³ *Ibid.*, pág. 108.

⁴ *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1973, pág. 71.

⁵ Dos libros esencialmente nos pueden servir de guía y archivo de estos numerosos datos. Uno es el de Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet-Real Academia de la Historia, 1905. Otro el de John E. Varey y Norman D. Shergold, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.

antiguo del Consejo de Castilla) junto con el Corregidor y los Comisarios daban orden para que todos los *autores* y actores se quedaran en Madrid hasta completar las compañías encargadas de su representación. Unas compañías más amplias que las habituales, que llevaba a la fusión de las mismas, al trasvase de actores de unas a otras o a su ampliación llamando a algún “sobresaliente” o “sobresalienta”. Un auto, pues, era representado no sólo por actores de primera fila o secundarios, sino por un número adicional de figurantes necesarios para escenas de gran impacto coral, a los cuales entrevemos a través de términos como *acompañamiento*, *gente*, *todos los que puedan* y hasta *tropa*.⁶ Sabemos que, desde luego, a muchos actores nos les hacía maldita la gracia quedarse en la capital para tener que asumir encargos oficiales que sin duda les privaban de pingües beneficios actuando en las compañías que hacían la Octava del Corpus por las ciudades comarcanas. Y sabemos de los métodos expeditivos que para convencerles de lo contrario usaban Comisarios y Corregidores. El 30 de marzo de 1638 los Comisarios notifican “que Angela Francisca y Beatriz su hermana que llaman *Las Portuguesas*, anoche 29 deste mes quedaron con sus mercedes de acuerdo de asentar en la compañía de Manuel de Vallejo para este presente año en la misma forma y por el mismo precio que el pasado y en orden al dicho concierto que irían a ensayar, estudiarían y harían todo lo demás que les toca, y porque a noticias de sus mercedes ha venido que las dichas Ángela Francisca y su hermana se sustraen de lo en que quedaron y no acuden a los ensayos aunque para ello las han llamado, poniendo en ello el remedio que conviene, mandaron se les notifique cumplan el dicho ofrecimiento y allanamiento y queden en la dicha compañía por el mismo período y en la forma que el año pasado y estudien los papeles que les dieron y acudan a los ensayos y lo cumplan, pena cada una de 200 ducados para los pobres de la cárcel, demás de lo cual no habiendo

⁶ Leemos en *El primer refugio del hombre y probática piscina*: “Música y Soldados de acompañamiento” (*Obras Completas*, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, t. III, pág. 954a; en adelante citaré por OC, seguida de la página, pues siempre haré referencia a este volumen, dedicado a los *Autos Sacramentales*). En los casos en que, sin embargo, los autos se encuentran ya publicados en la serie dirigida por Ignacio Arellano y publicados en la Editorial Reichenberger, remitiré a las mismas, dando cuenta, si procede, de las variantes que afecten a la cita de algunas didascalias. En *El Santo Rey don Fernando*: “Sale el Rey y acompañamiento” (OC, pág. 1273a). Asimismo en *La piel de Gedeón* representan sus versos Madián y Amalec, al tiempo “que la tropa responde con los suyos, cantando” (cf. ed. de Ana Armendáriz, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1998 (Autos Sacramentales Completos / 21), pág. 71) En *La viña del Señor* figura en el elenco “una tropa de músicos y zagales” (ed. de Ignacio Arellano, Ángel Cilveti, Blanca Oteiza y M^a Carmen Pinillos, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1996 (Autos Sacramentales Completos / 12) pág. 87) y en la representación vemos salir “villanos y villanas todos los que puedan” (pág. 173).

acudido a lo que el dicho Manuel de Vallejo les ordenare de aquí a mañana a el medio día se les encarcele en su casa y ponga una guarda a cada una en virtud deste auto.”⁷ Las célebres actrices responden que sólo si les daban “lo que a otras de su calidad están prontas de servir en la dicha compañía”, lo que encierra no poco coraje si recordamos que en otra ocasión (12 de marzo de 1640) los Comisarios denuncian que

Diego de Mencos, comediante, está preso en la Cárcel real desta villa porque ni él ni su mujer no quieren representar en la compañía de Bartolomé Romero, autor de comedias, en la fiesta deste año, y porque aunque está preso no se allana ni cumple lo que está mandado, mandaron que cualquier alguacil desta Corte o Villa remueva al dicho Diego de Mencos de la prisión de la Cárcel desta villa y le ponga preso en la Cárcel desta Corte adonde se le pongan dos pares de grillos; y asimismo se prenda en la dicha Cárcel de Corte a Francisca Paula, su mujer, y se requiera al Alcaide que los tenga presos y no consientan salgan de la Cárcel, pena de 1000 ducados en que se le condena si hiciere lo contrario.⁸

A Mencos le costó el asunto, amén de los grillos y la cárcel, que le embargaran “una calderilla de plata, más cinco vueltas de cordoncillos de oro de Portugal que pesaron 200 escudos de oro, poco más o menos”. Por un documento del 26 de febrero de 1664 leemos que el auto Félix Pascual “había venido de Toledo, llevando consigo a muchas de las personas que hacen falta en esta Corte sin tener orden ni licencia para ello”. De modo que el Alguacil le buscó “y por defecto de no hallarle fue al cuarto de casa donde tenía sus bienes y en el halló algunos y otros en la de Toribio de Bustamante, su suegro, que declaró tener algunos, y embargó los siguientes: una cama de nogal guarnecido de bronce con cuatro cabeceras; dos colchones de terliz; una pintura de más de dos varas, de indio; dos escaparates de caoba de vidrios de cristal; tres sillas de baqueta coloradas; un retrato de Manuela de Bustamente [su esposa, a la sazón]”,⁹ con lo que, de paso, nos hacemos idea del ajuar doméstico y quizá teatral de nuestro *autor*. De modo que es de admirar que, pese a todo, algunos actores tuvieran arrestos para poner por delante sus exigencias profesionales en los engorrosos encargos de la fiesta anual. El 27 de febrero de 1671 cuando el cómico Lorenzo García es requerido para hacer de tercer galán en la compañía de Antonio de Escamilla, contesta “que está acomodado para hacer galanes y su mujer damas y que ambos a dos ganan la comida y por esta causa no se puede obligar a hacer terceros galanes”. Por

⁷ Varey, John E. y Shergold, N.D., *Op. Cit.*, pág. 16.

⁸ *Ibid.*, pág. 21.

tal respuesta el alguacil “le puso entre puertas de la Cárcel real desta Villa hasta dar cuenta al Señor Corregidor y Comisarios”.¹⁰

Superadas estas dificultades, se procedía, en fin, a la llamada *muestra* de los autos, para observar, en una suerte de ensayo general, la idoneidad del elenco, su posible ampliación, si así se requiriera, y, desde luego, la propiedad de vestuario y hasta gestos y maneras de los actores. Para tal *muestra* se tomaban razonables precauciones como leemos en la orden del 4 de junio de 1640:

por quanto que sus mercedes están mandando que la muestra que los autores han de dar de los autos que se han de hacer para la dicha fiesta la den el martes por la tarde, que es mañana 5 deste mes, en el corral de la Villa, y porque está lloviendo y hace muy mal tiempo para hacer la dicha muestra en el dicho corral y porque no se mojen ni maltraten los vestidos de los comediantes ni los carros y estén como se requiere para el servicio de S.M. mandaban y mandaron que la muestra de los dichos autos los dichos autores de comedia la hagan mañana martes en la sala del Ayuntamiento desta Villa por la tarde, con los vestidos y de la forma y manera que están obligados a darla y a hacerla en el dicho corral, y que se les notifique este auto...¹¹

Sánchez Arjona resume la actuación posterior a este ensayo de los diputados o comisarios de la muestra, quienes acordaban las variaciones que debían introducirse en la representación: que “el bobo no salga con el orinal”; que la pendencia de dos mujeres “fuese más compuesta”; que el músico que llevaba el hábito de demonio “se pusiese plumas”; que el “músico de la montera se pusiera cuello siempre que saliera a cantar” y que, por tanto “no sacara valona y se pusiera plumas”.¹² En los autos de 1641 se ordena al *autor* Pedro de la Rosa que “el Ycaro saque espada dorada y zapatos de polvillo” y la Muerte “guantes de gamuza negros”; se exigía, además, la sustitución “de una mujer que han metido para música” y que “pongan a otra en su lugar a satisfacción de sus mercedes”. Para el actor que debía incorporar al Deleite se pide “saque mejores calçones y espada dorada y tiros y pretina”.¹³ Y es que, para los autos, se echaba el resto, subordinando a su esplendor cualquier melindre de premática contra la riqueza del vestuario que el beato

⁹ Ibid., pág. 175.

¹⁰ Ibid., pág. 228.

¹¹ Ibid., pp. 26-27.

¹² *El teatro en Sevilla en los siglos XVI y XVII*, Sevilla, 1887. Edición de Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1990, pp. 56-59

ascetismo del momento solían imponer de cuando en cuando. En un documento del 9 de junio de 1659 leemos:

S.M. ha resuelto por consulta del Consejo que los comediantes y comediantas puedan hacer la fiesta de lo autos con los vestidos que tenían hechos antes de la premática, aunque sea contra ella, pero manda que los vestidos que hicieren nuevos sean conforme a la premática. V.S. se lo podrá notificar así para que lo tengan entendido, si bien en los que sacaron ayer no vi vestido nuevo contra la premática, que todos eran viejos...

Al margen se insiste en una nota: “Para que los comediantes puedan hacer los autos del Corpus deste año de 1659 con vestidos de plata y oro”.¹⁴ Con ello sabemos, asimismo, que si eran muchas las coacciones a los actores, también había para ellos razonables ganancias y compensaciones. Los *autores* recibían unos 800 ducados para las representaciones del jueves y viernes del Corpus, cantidad que podía ampliarse en 100 ducados si se representaban el día sábado.¹⁵ Además, se impuso progresivamente la costumbre de repartirse entre las compañías la llamada *joya*, un premio de 100 ducados para quienes hubieran representado los autos con mayor lucimiento. Por orden del 1 de agosto de 1637 ésta se dividió entre Rosa (50 ducados), Tomás Fernández (25 ducados) y Antonia Manuela (25 ducados) que representó en la compañía de Fernández “por el lucimiento con el que representó en dicha fiesta. Y por haber representado la dicha Antonia Manuel en la dicha compañía por mandado de los dichos señores y haberla detenido en esta Corte para ello, habiendo de irse a la ciudad de Segovia donde estaba su compañía se le dieron 200 ducados.” La tal Antonia Manuela cobró además 20 ducados por la ocupación que tuvo “en estudiar los papeles de Catalina de la Rosa que por estar preñada y en días de

¹³ Varey, John E. y Shergold, N.D., *Op. Cit.*, pág. 31.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 143. Era habitual insistir en la *carta de obligación* o contrato legal extendidos con los *autores* de las compañías la brillantez del vestuario. En el del autor Bartolomé Romero del año 1638 se insiste en que habían de ser “todos los vestidos nuevos de brocados, telas, damascos y terciopelos sin que haya ninguno viejo”. (*Ibid.*, pág. 10).

¹⁵ De esta cantidad pagarían a los actores y, por supuesto, a Calderón, como autor del texto del auto. Le entregaban 700 reales cada *autor*, es decir que obtenía una ganancia de unos 1.400 reales. Desde 1645, además, la Villa le pagó habitualmente 300 ducados como ayuda de costa, lo que se aumentó a 4.000 reales en 1654 y a 4.400 en 1657 (unos 400 ducados). Se aduce por lo general que Calderón permanecía unos dos meses en Madrid “para asistir a los ensayos” (*Op. Cit.*, pág. XIII).

parir se le mandaron estudiar y prevenir por si paría al tiempo de las fiestas no hiziese falta”.¹⁶

La documentación existente sobre los autos permite, finalmente, componer todo un cuadro de referencias cruzadas sobre el vestuario y el *atrezzo* pensado para los actores y su correspondiente coste. En 1664 se representa el auto calderoniano *A María el corazón*, donde la Culpa y la Ira saldrán vestidas de bandoleros y en la relación de gastos aparecen por ello “seis pistolas a 22 reales cada una.”¹⁷ Para la loa de *La inmunidad del sagrado* en los gastos de ese mismo año detectamos “el bastón retorcido con cabeza y cola de culebra” que llevará Juan y “la vara en forma de culebra retorcida” de Moisés, valiendo cada una 14 reales. En 1676 las actrices Fabiana Laura y Feliciana de Ayuso, que estaban en la compañía de Manuel Vallejo, interpretan seguramente los papeles de María y Céfora en *La serpiente de metal*. Para ello, según las cuentas, recibieron respectivamente, en razón de los vestidos para lucimiento del auto, 576 y 192 reales.¹⁸ Ese mismo año y a través de la “Memoria de los trastos e insignias que son menester para el auto y loa de la compañía de Escamilla” son perfectamente reconocibles los instrumentos metonímicos de los vestidos que, tal como registran las acotaciones de los autos *Los alimentos del hombre* o *La serpiente de metal*, sirven, bien para caracterizar a los personajes que alegorizan las estaciones del año (“Un azafate de flores para la primavera”; “Un haz de espigas para el Estío”; “Otra azafate de frutas para el Otoño” o “Una azada para la Primavera” o “una hoz para el Estío con unas espigas de trigo con cañas” o “una podadera para el Otoño”), bien para precisar la adecuada utillería para un actor o actriz (“Una cruz dorada para el Ángel, del altura de Francisca Bezón”; “una cruz dorada del altura de Damián, con un rótulo que diga Ecce Agnus Dei”). La referencia es a Damián Polope que casi con toda probabilidad interpreta a Lucero (San Juan Bautista). Como vemos que se requería “un cayado de pastor para Blas”, deducimos que el papel de Invierno, que es el que aparece en un momento

¹⁶ Ibid., pág. 16. En 1655 la lista de gastos revela que como ayuda de costa se dieron a María de Quiñones, 1.100 reales, a María de Prado 900 reales, a Mariana de Borja 400 reales, a Isabel de Gálvez 1.100 reales y a Juan Rana 1.400 reales. En 1659 se dio una ayuda de costa de 3.300 reales a Francisca Verdugo “por haberla traído 52 leguas de Madrid para suplir la primera dama en la compañía de Diego de Osorio”. En 1663 se dio a Luisa Romero 2.200 reales por actuar de sobresaliente en *El divino Orfeo*. Ese mismo año sabemos que con motivo de la muestra, las compañías recibieron una cena la víspera que costó 1.600 reales y unos dulces y el desayuno para la mañana de la muestra costaron 524 reales.

¹⁷ Ibid., pág. 182.

¹⁸ Ibid., pág. 316.

vestido de esa guisa (OC, 1619a) lo interpretó Blas Polope. Más tarde (1624a) éste aparecerá con “un azafate y un vellón blanco”, lo cual se exige también en esta memoria. Lo mismo sucede cuando leemos que se solicitaba “una hacha para María de Valdés” y sabemos que el personaje que la necesitará en escena es la Razón Natural (OC, 1621b). Para *La serpiente de metal*, se prescribe que aparezcan unas “tablas de la ley, de color de mármol con los mandamientos escritos en ellos, de género que arrojándolas se quiebren” tal como veremos que acontece en el auto (OC, 1545b). Y sin duda para la apariencia vistosa del maná era “el papel blanco y oropel cortado mezclado” que se anota en la *Memoria*.

Todo lo anterior son datos interesantes, que nos muestran el marco burocrático y documental de los actores que participan en los autos. Pero, sin embargo, constituyen a mi parecer un archivo ya organizado y completo respecto al cual sólo cabe formular las preguntas de modo distinto. Me interesa más, a los efectos de este trabajo, y en la línea que he seguido en anteriores, indagar en otras direcciones.¹⁹ Por ejemplo sobre el modo en que la historia crítica del auto ha contemplado la función del actor en el mismo. Y ello se ha producido, a mi parecer, de dos formas prácticamente opuestas. Una que podríamos definir como optimista, proselitista más que tolerante, defensora del prístino valor doctrinal de los autos, y, por ello mismo, reivindicadora de la substancia por encima de las apariencias, esto es, del valor catequético por encima de cualquier tentación sensual aportada por el actor. Un texto puede resumir esta postura: la que se escoge, por ejemplo, en la *Aprobación* de la edición a los *Autos Sacramentales, alegóricos e historiales, dedicados a Christo Señor nuestro sacramentado* (Madrid, Imprenta Imperial por Joseph Fernández de Buendía, 1677) que escribe el Padre Ignacio Castroverde:

La sagrada fábrica de hacer los conceptos de Cristo Sacramentado representables, y explicarlos con la viva demostración de alegorías, entendiendo una cosa por la significación de la otra, son invenciones del entendimiento [...] y estas invenciones son las que nos explican debajo de figuras alegóricas, dispuestas con tal armonía que desestimada la apariencia se percibe la substancia, adornándolas con todo lo que da de sí la Retórica de variedad, hermosura y alegría...

Una postura que se afirma en la construcción unívoca y nada conflictiva del auto, confiada a la eficacia del *logocentrismo*, que presupone una recepción nítida del mensaje por parte del espectador y en la que el actor es un mediador contribuyente necesario al

¹⁹ Cf. mi libro *La técnica el actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.

mensaje. Pero frente a ello aparece —y por el lado menos esperado, es decir, el de la racionalidad ilustrada— una posición que precisamente da importancia a la apariencia por cuanto se contempla la cuestión, diríamos, *sub specie theatri*, poniendo bajo sospecha el optimismo doctrinal, puesto que la catequesis se ve anulada —y de qué modo— por la envoltura corporal del actor. El texto más contundente al que puede acudirse es, sin duda, el de José Clavijo y Fajardo en su *Pensador matritense* (1763):

¿A qué católico que haga un mediano uso de su razón dejará de causar repugnancia ver desde que entra en un corral de comedias pintada una custodia en una cortina? ¿Quién que no tenga ideas muy bajas de su religión podrá sufrir que unas gentes tan profanas representen a las personas de la Santísima Trinidad; que una muger, que alguna vez tendrá pocos créditos de casta, haciendo el papel de la Gracia o de la Aurora, representa a la Purísima Virgen [...] ¿Es esto tratar las cosas sacras santamente? ¿Es este el decoro y veneración que corresponde? ¿Puede darse mayor absurdo que el de llamar *este gran Sacramento* a unos signos del cáliz y de la hostia? [...] Las personas que representan los autos, prescindiendo de sus virtudes o vicios personales, contribuyen a hacer indecentes y odiosa su representación. El pueblo acostumbrado a ver representar a una comedianta los papeles de *Maja*, de *Lavandera*, de *Limera* y otros, que por más que serios, no tienen menos indecencia, y en que no pocas veces se ven más ajados el recato y la honestidad, no puede engañarse cuando la ve hacer el papel de la Virgen Purísima [...] Con los actores sucede lo mismo [...] Ver que un hombre que en el entremés estaba vestido tuno, lleno de andrajos y fumando un cigarro, representa en el auto a una Persona de la Santísima Trinidad (como yo he visto), hace la misma disonancia que ver al que representa al Padre Eterno en el auto de *Los alimentos del hombre*, transformado en el sainete en guarda de puertas, y diciendo algunas indecencias, con alusión al registro, a una muchacha que ha hecho papel de ángel.²⁰

No se trata ahora de observar esta cita, u otras del mismo cariz del siglo anterior,²¹ desde el punto de vista de su reduccionismo neoclásico, borrando de un plumazo la

²⁰ Apud Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904, pp. 157b-158a; 158b-159a-160a.

²¹ Compárese, por ejemplo, lo que dice el Padre Ignacio Camargo a propósito de los actores de las comedias de santos: “¿Qué cosa más disonante que ver el gracioso o bobo de la comedia vestido con hábito sagrado de religioso, tan venerable en la iglesia, hacer bufonadas y hacer acciones ridículas y representar el papel de un hombre truhán y vicioso y muchas veces bebedor y deshonesto? Y dejando otras muchas indecencias ¿qué fealdad más indigna que ver hacer el papel de la Virgen Purísima y Reina Soberana de los ángeles (de quien no podemos sufrir el ver una pintura indecente y fea) a una vil mugercilla, conocida por todo el auditorio por liviana y escandalosa, recitar la embajada del ángel y decir las palabras divinas del Evangelio: ‘¿cómo puede ser esto, que no conozco varón?’, con risa y mofa de los oyentes?” (*Discurso*

tradición de un teatro litúrgico, sino de su brillante lucidez para subrayar que el contexto, por supuesto, nunca es neutro, sino que implanta sus propias significaciones. De modo que el signo religioso, en el contexto lúdico, pero, sobre todo, en la necesaria mediación de la corporalidad, de los gestos y de la voz del actor o de la actriz ya es otra cosa, transforma el incontrovertible discurso *logocéntrico* de la teología en una suerte de borrosa carnavalización o subversión.²² El debate está servido: los *autos sacramentales*, que pueden provenir de una adaptación desde la comedia profana (pero no al revés pues, como se ha dicho, el principio de estas piezas es el *gratia supponit naturam*), tienen que someterse a un proceso de refundición, abandonando la ambigüedad de lo simbólico-natural en favor de la obligatoriedad de aportar un significado claro y nítido que advierta al espectador. Pero, para ello, aparece un obstáculo que es el propio actor, encargado, por una parte, de actualizar la idea abstracta del dogma en una realidad material. Ahora bien esa materialización es necesariamente *representación* por medio de los atributos o mecanismos que el propio actor posee, construyendo enérgicamente (ya veremos de qué manera, simple o compleja) una *figura* (en el sentido retórico pero sobre todo visual y material) en movimiento. Porque el escenario es *actualidad* absoluta, pero también *representación* absoluta que obliga al actor a ser un configurador libre de elementos. Y Calderón, que fue tan prehegeliano en muchas cosas, en este aspecto no lo es, si recordamos que Hegel apuntaba en su *Aesthetik*:

El autor tiene derecho a exigir del actor que, sin añadir nada propio, se compenetre plenamente con el papel que se le ha dado ... El actor debe ser en cierto modo el instrumento en que toca el autor, una esponja que absorbe todas las preguntas y las vuelve a entregar sin cambio alguno.²³

theologico sobre los theatros y comedias des este siglo, Salamanca, 1689, apud Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. 127b).

²² Cabría, quizá una postura intermedia entre estos dos extremos y que sería la visión de la puesta en escena del auto desde la mirada *extranjera*, que no se escandaliza sino que, simplemente, le parece necesidad, al situarse asimismo al margen de las convenciones de un teatro tradicional y litúrgico. Sería el caso de las opiniones manifestadas por la Condesa d'Aulnoy en su *Viaje por España* (1679): "Se representa en el patio o en la calle del Presidente del Consejo [...] Fuimos convidadas, y me chocó sobremana que encendieran extraordinario número de antorchas mientras el sol caía a plomo sobre las cabezas de los cómicos y hacía que aquellos se fundiesen como manteca. Representaron la pieza más tonta que en mi vida he visto. He aquí el argumento..." Y la Condesa resume con chanza el argumento, extravagante a su juicio, de que Cristo en *Las Órdenes Militares* deba pasar las pruebas de sangre, por ser hijo de un carpintero y una costurera. Convengamos en que pone el dedo en la llaga de dos aspectos sustanciales: la inclemencia del entorno para las condiciones de los actores y lo abstruso del sentido último de las alegorías. Pero no se escandaliza. Le parece, simplemente, absurdo.

²³ *Aesthetik* (Bussenge, 1965), apud Von Balthasar, *Op. Cit.*, pág. 273.

Lejos, así, del idealismo aplicado en su momento por Luciano de Samosata al cómico (“Coge el color del pólipo marino, que siempre entrega el color de la roca a la que se ha adherido”), aquél, en el auto, es esponja que absorbe y transforma, de acuerdo con su propia autonomía una serie de recursos técnicos —intuitivos o arrastrados de una tradición— para enfrentarse al reto de entregar una ortodoxia construida en escena a partir de ambigüedades y dobles sentidos. Sólo en esta contradicción puede explicarse la historia de la recepción del auto, género al que hemos de visitar desde esta perspectiva y no desde la asepsia arqueológica; de resultas de lo cual aparece ante nosotros como apasionante artefacto teatral.

El hecho de partir de esta diferenciación histórica y crítica es lo que justifica, y me interesa aclararlo, el título de este trabajo y su aparente provocación: a primera vista la *deconstrucción* de Dios entraría en contradicción con los fundamentos incommovibles e inmutables que se desprenden de la filosofía ortodoxa de los autos, materializada en su incontrovertible esqueleto *logocentrista*, del que se desea dependa un explícito mensaje alegórico, y que llevaría a considerar el actor como mero *portador* de ese mensaje y nunca como su *intérprete* o manipulador. Tales fundamentos convertirían al auto en un género francamente antimoderno desde una lectura secularizada.²⁴ Ahora bien, desde la teoría *deconstruccionista*, entendida como un responsable método de reflexión intelectual y nunca como apresurado diletantismo,²⁵ la cuestión del papel o mediación del actor en el auto se ilumina de manera muy productiva. En primer lugar porque enfocar así el problema, y lo ha delineado de modo claro Viviana Díaz Balseira,²⁶ nos permite romper con la visión tradicional del sentido del *auto* como una constante conjunción o correspondencia entre lo alegorizado y su materialización alegórica. La alegoría calderoniana puede tener una visión más moderna, la que acepta la hipótesis de la disyunción ente ambos conceptos, pues, pese

²⁴ A ello se refiere, con razón, Barbara E. Kurtz: “The liturgical function makes the *auto sacramental* profoundly difficult, even alien, for the modern (and probably thoroughly secularized) reader. It was the intimate, essential connection between *auto* and liturgy that attracted the obloquy of early commentators; it is probably responsible as well, at least in part, for the critical neglect from which the *auto* still suffers today” (*The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University of America Press, 1991, pág. 22).

²⁵ Remito, sin desear ir más allá que la aplicación de sus ideas esenciales, a los trabajos más importantes de Jacques Derrida como *L'écriture et la différence* (París, Seuil, 1967, consultado en su edición castellana de Patricia Peñalver, Barcelona, Anthropos, 1988) o *La dissémination* (Paris, Seuil, 1973).

²⁶ Díaz Balseira, Viviana, *Calderón y las quimeras de la culpa. Alegoría, seducción y resistencia en cinco autos sacramentales*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1997, pág. 8 y ss.

a su contenido religioso no se trata, de acuerdo con la distinción establecida por Armand Strubel²⁷ de una *allegoria in factis* (similitud esencial establecida ortodoxamente por Dios, una realidad histórica literal) sino de una *allegoria in verbis* (fábula poética, sujeta a la ambigüedad y a la contingencia). A través del actor, precisamente, la alegoría nunca podrá funcionar del todo como un vehículo perfecto y transparente de la verdad divina. De modo que ello permitiría estudiar cómo los recursos del actor pueden, pese a él mismo, transgredir o hacer más opaco el significante trascendente que se propone en primera instancia. El lenguaje, los lenguajes del actor (que no son siempre verbales) no garantizarán la transmisión inequívoca de un mensaje estrictamente religioso. Es el apasionante riesgo del teatro y del arte (*arte* aquí referido a la técnica del actor) al servicio de la teología. Por medio, pues, de *otros* lenguajes (gestos, vestuarios, recurrencias visuales e imaginativas de la tradición y del propio registro teatral) el actor puede distanciar el *auto* de su sentido recto, aunque éste acabe siendo recuperado en su potencial doctrinal, didáctico y catequético por el poder de la *palabra*; pero también puede, mediante sus procedimientos descomponedores y siempre *seductores*, acercarse al ese primer y recto sentido.

En segundo lugar porque, aplicando la búsqueda deconstruccionistas de *otros* significados, la crítica más actual de los autos advierten precisamente esa constante que en ellos se produce de un “obstinado regreso al mal”.²⁸ Al final apoteósico, triunfal de la Iglesia y del dogma en cada auto, sucede el comienzo de otro en el que, casi siempre, la primera figura que aparece ante nosotros es la que simboliza ese mal (en forma de Luzbel, Culpa, Demonio, Príncipe de la Luz, Pecado...) quien vuelve a reescribir la historia sagrada desde su punto de vista, desde sus razones (a veces prodigiosamente seductoras y maléficamente elocuentes); razones aportadas por un dramaturgo cargado de respuestas eruditas, pero también de dudas humanas compartidas por un espectador al que el deseo del placer, el jugoso banquete de sentidos de la representación pueden vencer frente a una recepción simplemente neutra u optimista del mensaje religioso. La comprensión o *compasión* por lo acontecido en escena es la teoría que sustancia el valor contrarreformista y ortodoxo del auto, pero hoy en día, desde la perspectiva intelectual y crítica de la

²⁷ Strubel, Armand, “Allegoria in factis et Allegoria in verbis”, *Poétique. Revue de Théorie et d’analyse littéraires*, 23 (1975), pág. 351.

²⁸ Cf. Viviana Díaz Balsera, *Op. Cit.*, pág. 3 y ss.

recepción, sabemos (y al parecer lo sabían los ilustrados) que ese mismo impacto engendra el mismo riesgo que la contemplación de cualquier otra representación pictórica, que la acción visible se recibe por los sentidos que descodifican desde unos presupuestos de placer sensible y no del discernimiento demostrativo y doctrinal de un puro sentido moral. Ello nos permite “considerar cómo su ambigüedad revela los límites, ironías, ganancias, ausencias, deficiencias e iluminaciones de un lenguaje que es tan sólo humano, incluso cuando desea representar lo divino”.²⁹

Pero además, y en tercer lugar, *deconstruir* no significa *destruir* sino atender a las implicaciones y a los sedimentos históricos del lenguaje o de los lenguajes que podemos descomponer para percibir las huellas y trazas de significados aparentemente perdidos o que no se captan a primera lectura: gestos y formas convencionales que el actor rescata incluso de una cierta premodernidad medieval; o el funcionamiento de ese bloque textual tan compacto como repetitivo de los autos que invita a una incansable intertextualidad, agotadora —pero que es también ayuda providencial— para el actor que seguramente acabaría recordando a la fuerza no sólo giros y estilemas sino tiradas completas de una historia contada casi de manera literal en cada pieza; o la sólida arquitectura convencional para la ordenación de gestos, registros, modos de vestir y de recitar que provendrían de enciclopedias iconográficas a las que estuviera ya avezado o acostumbrado.

Y finalmente, en cuarto lugar, la *deconstrucción* comprensiva o emocional de Dios facilitada por el actor, acabaría en un *reconstrucción*, ortodoxa o no, desde el punto de mira del espectador convertido así en corresponsable o coproductor último de significados. Lo deja claro en este caso el propio Calderón cuando escribe su célebre *Prólogo* al frente de los *Autos* de 1677:

Parecerán tibios algunos trozos; respecto de que el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música, ni lo aparatoso de las tramoyas, y si ya no es que el que lea haga en su imaginación una composición de lugares, considerando lo que sería sin entero juicio de lo que es, que muchas veces descaece el que escribe de sí mismo por conveniencias del pueblo y del tablado.³⁰

²⁹ *Ibid*, pág. 7.

³⁰ Cito por la edición de A. Valbuena Prat, OC, pág. 42b.

Claro que es justo recordar que la tarea *deconstructiva* de Dios puede acabar anulando o destruyendo al propio actor. Pocos géneros ofrecen tal grado de dificultad para el comediante como el *auto*. La imagen con la que Enrique Funes nos configura el registro del actor en la celebración del Corpus puede ser una aventura arqueológica, pero describe de manera brillante con lo que tenía que arrostrar en el tablado de la Plaza al medio día del casi solsticio de verano:

Mas los cómicos de inteligencia cuidarían de preparar el silencio del numeroso público y hasta de aprovecharlo, haciendo un estudio práctico de la respiración, para resistir la fatiga que el trabajo y el movimiento de la fiesta del *Corpus* hubo de producirles; y no ganan poco los recitadores con un estudio semejante. Ni olvidarían tampoco de expresar con la mímica, cuya fuerza suele ser mantenida por el ritmo músico, las situaciones y aun los pensamientos, en sustitución de la palabra, muerta por asfixia en la mitad de su largo viaje a los ángulos del recinto. [...] Que fuese demasiado enfática, con tendencia constante á las entonaciones líricas, era lógico por influencia del espacio, del auditorio y de las mismas obras. [...] En los personajes alegóricos, el traje, los símbolos y las palabras del poeta lo hacen todo, y en ellos los actores no son otra cosa que maniqués de pintor o muñecos parlantes. El numen y su corriente magnética, la del escalofrío nuevo, que dijo Víctor Hugo, se alejan del artista, al cual no le es posible ser encarnación de abstracciones convertidas en personajes del poema escénico. ¿Qué inspiración necesitaba el comediante para hacer de Luna, de Ira, de Muerte, de Pecado, de Verdad y de Miéreoles? Aún en figuras como las de Orfeo, Carlo Magno y Hércules no podían sus interpretadores hacer estudio alguno filosófico del carácter, porque la transformación operada en ellas, para que pudiesen entrar de golpe en el simbolismo del Sacramento y en la tesis dogmática, rompía con la lógica, y tan pronto las presentaba de galanteadores en las Platerías como de Cristos en la Cruz. En cuanto á Luzbel, que no se transforma, resulta demasiado grande para la escena, y no hay actor que pueda concebirle. [...] Sospecho que no lograrían siempre los recitantes esta claridad en la declamación al raso. Cuando incisos, relativos, apartes, ayes y paréntesis interrumpen la tranquila marcha del concepto, todo está confuso para el oyente, si a cada entonación no se le confía un obstáculo, que en cuanto tiene su voz propia, conviértese en gala. Pero no hay tales galas en la recitación estentórea.³¹

³¹ Funes, Enrique. *La declamación española*, Sevilla, Tipografía de Díaz y Carballo, 1894, pp. 344-47. Bárbara L. Kurtz ratifica desde la perspectiva contemporánea estas mismas dificultades: “Most of Calderón’s personifications are abstractions who verbally realize their existence, who constantly actualize their figurative import through their words. With the partial exception of such characters as Man or Soul, most possess no inner life, no affectivity in the conventional sense. For example, the advisory characters which abound in Calderón’s *autos* —Prudence, Care, Innocence, Gratitude, Understanding, Conscience, Memory, Consolation, Disillusionment, and so forth— are dramatically limited to giving advice. Their words exhibit neither the expressivity nor the variety we associate with the dialogue of characters in nonallegorical drama.

Inútil preguntarnos, desde nuestra actual concepción de la construcción del personaje, qué podría hacer un actor para investirse de la vida interior de la Gracia, la Inocencia, la Prudencia, la Culpa, el Entendimiento. Inútil buscar en los parlamentos de estos personajes una expresividad que vaya más allá de su autodefinición tautológica. Y convendremos que si pudo decir Walter Benjamin que desde una concepción romántica del teatro calderoniano “Dios está en la tramoya”,³² 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 el hecho de ser deglutido literalmente por el escenario (como sucede a la mayoría de los personajes malignos, tal en *El gran mercado del mundo* donde “Al principio de estos versos se abre un escotillón y salen llamas de fuego y se hunden el Mal Genio y la Culpa”, OC, 242b), o, aún más frecuentemente, su absoluto sometimiento a una máquina envolvente y semoviente:

Ábrese el peñasco, y vese en el primer cuerpo una hidra grande, de siete cabezas, y sobre ella la Culpa, vestida de negro, con estrellas, y sea mujer; música. Y la hidra ha de estar sobre ruedas, que a su tiempo han de mover, atravesando el tablado... (*El valle de la zarzuela*, OC, 700b)

Sale una hidra al tablado, movida sobre un carretón de ruedas, con siete cabezas coronadas, y de cada una pendiente una banda, que han de traer, como tirando de ella, La Soberbia, la Avaricia, la Lascivia, la Gula, la Ira, la Envidia y la Pereza... (*A María, el corazón*, OC, 1136b).³³

Dificultades, por supuesto. Pero, al mismo tiempo, la estructura repetitiva, de truco reiterado y *deja vu* de los autos, su anclaje en una tradición religiosa fuertemente lexicalizada que el mismo Calderón defiende en una concepción renacentista del arte como *imitatio* de la variedad, creatividad y eficacia de la naturaleza que “con unas mismas

To a certain extent their statements are tautological, defining and making explicit the abstract acceptations, the theological and/or moral referents, that their words materialize. (*Op. Cit.*, pág. 211).

³² *Los orígenes del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 68.

³³ Otro ejemplo de la misma índole en *El jardín de Falerina*: “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” (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. Por los documentos de los autos de 1664 (fecha de representación de *A María el corazón*, sabemos que “las 24 varas de colonia encarnada para la hidra a catorce cuartos la vara”, montaron 39 reales y medio. Cf. John E. Varey y N.D. Shergold, *Op. Cit.*, pág. 182.

facciones hacen tantos rostros diferentes”, supondría un privilegiado campo de experimentación para dibujar, aunque fuera de manera harto subjetiva, una concepción concreta del actor protagonista de esos dramas. No pienso, sin embargo, que dicha concepción fuera todo lo coherente y asimilable a una sola perspectiva teórica, como apeteceríamos como críticos modernos. Los diversos recursos de la técnica del actor (que ya he estudiado en líneas generales) se diversifican en procedimientos incluso aparentemente contrarios. A veces nos encontraremos frente a una dimensión brechtiana, en la que prevalece una parafernalia épica y distanciadora que se acumula sobre su cuerpo y que, como hemos visto, puede envolverlo, desde el vestuario a la escenografía, desde la música y los *recitativos* hasta la palabra sometida a la antinatural forma silogística. Otras hallaremos una dimensión stanislavskiana cuyas huellas no se encuentran únicamente en las acotaciones donde el *como si* o el *hace que* refuerzan la modernidad (en el sentido de la autoconsciencia de lo ficticio) del teatro barroco,³⁴ sino en ese trabajo del actor sobre sí mismo que supone el alejamiento de la dispersión cotidiana para activar la propia imaginación mediante un objeto cualquiera (los accesorios y vestuarios metonímicos de los que me ocuparé en su lugar), o mediante la estrategia de sumirse en una situación propuesta o mediante la aceptación verbalizada y consciente del papel (definición de la alegoría que el mismo actor representa). Ambas dimensiones estarían orientadas, claro está, a encarnar de modo creíble la realidad poética del personaje y justificar su verdad, pero teniendo siempre en cuenta, como el propio Stanislavski dice que el actor es sólo actor y no un erudito, que su esfera es la actividad, la acción. La erudición, pues, era un lujo que podía permitirse Calderón, pero no los representantes del siglo XVII, aunque el dramaturgo pretendiera transferirles no pocas veces sus personales saberes y obsesiones.

Entre otras cosas Calderón no podía pretender una concepción unitaria del actor dado el hecho incuestionable de que el *auto*, y creo que es bueno que aclaremos esta cuestión, estaba sometido a diversas recepciones de acuerdo con los diferentes tipos de

³⁴ “Hace que bebe con la mano” (*La piel de Gedeón*, ed. cit., pág. 159); “Quiere llevarle y hace que no puede moverse” (*El diablo mudo*, OC, 953a); “Sale el Conocimiento, como huyendo” (Idem, OC, 957b); “Aparte los cuatro y el Deseo como que quiere acercarse a oírlos” (*Tu prójimo como a tí*). Lexicalización para nada privativa, por supuesto, del auto calderoniano como demuestran ejemplos de Felipe Godínez del tipo “Sale la Inspiración, haciendo demostración de que toca una trompeta” (*El príncipe ignorante discreto* en *Autos Sacramentales*, edición de Piedad Bolaños Domingo, Huelva, Diputación Provincial, 1995, pág. 176).

público que lo presenciaba, algo de lo que Calderón era más que consciente. La representación del auto no era única, aunque románticamente así lo imaginemos. Es preciso recordar en primer lugar el enorme desgaste que para el actor suponían unas actuaciones que se prolongaban casi un mes, debido a la llamada Octava del Corpus, pero que, además, se concentraban agotadoramente en dos o tres días en función de las aperturas oficiales. Después de la primera puesta en escena ante el Rey, los autos se representaban para los diversos Consejos del Estado y autoridades, los cuales preferían ver los autos incluso en la casa de sus respectivos Presidentes y no, con las incomodidades que son de suponer, en la plazuela de la Villa.³⁵ La *Memoria* de las representaciones correspondiente al año 1663 se describe como sigue:

El día jueves se han representado a S.M. los autos sacramentales empezando a las 4 de la tarde.

El mismo día acabado el primer auto de representar a S.M. pasan al Consejo a quien se ha de seguir el Consejo de Aragón empezando a las diez de la noche.

El día viernes por la mañana a las nueve al Consejo de la Inquisición; y por la tarde a las tres a la Villa; y desde ella al Consejo de Italia; y después al de Flandes.

El sábado por la mañana a los Consejos de Órdenes y Cruzada empezando ambos carros a un tiempo, y en el intermedio en el de la Cruzada se hacían las danzas por dar lugar a que viniesen los carros del auto que se representaba al de Órdenes. Por la tarde sábado a las tres se ha de representar a los Consejos de Indias y Hacienda, empezando los autos a un tiempo, y después al Sr. Presidente de Castilla en su casa. Y se advierte que el Consejo que quisiere los dos autos, excepto el Consejo de Castilla, ha de pagar el uno como siempre se ha hecho. Y el domingo por la mañana se representan al pueblo en la Plaza y Puerta de Guadalajara.³⁶

Para ver la relación de este tipo de indicaciones con las acotaciones *as if...* del teatro isabelino, vid. mi estudio ya citado *La técnica del actor español en el Barroco*, pág. 180.

³⁵ Lógicamente estas representaciones particulares mantenían ocupadas a las compañías durante días y a veces los pueblos cercanos a Madrid hubieron de aplazar sus representaciones por esta circunstancia y no estar libres los actores los días concertados. Las compañías, en efecto, salían a representar a las villas cercanas en la llamada Octava del Corpus, y en días posteriores junto con otras comedias de su repertorio. En ocasiones recibieron compensaciones pecuniarias por haber tenido que suspender estas salidas. Cf. John E. Varey y N.D. Shergold, *Op. Cit.*, pág. XVIII. Además los autos podían representarse, después del Corpus, en los corrales, “y lo que montaren sus provechamientos se aplica para pagar lo que se debe de las fiestas del Corpus deste año”, leemos en un documento del 20 de julio de 1649. Osorio representó así 12 veces su auto en el Corral del Príncipe, entre el 23 de junio y el 4 de julio. A continuación comenzó a actuar la compañía de Antonio de Prado con quince representaciones desde el 10 hasta el 25 de julio. El mismo Prado representaría *La vacante general* en dicho Corral desde el día 5 de agosto hasta el día 13. (*Ibid*, pp. 90-91).

³⁶ John E. Varey y N.D. Shergold, *Op. Cit.*, pág. 174. Por otros documentos podemos colegir un número asimismo abrumador de representaciones. Los autos de 1637, por el cálculo que he podido establecer de la

Tenemos así una idea muy aproximada de la frecuencia e, incluso de la hora de representación los espectáculos, cuando ya era norma el que se representasen sólo dos *autos*. Y si los Consejos optaban, en efecto, por pagar la representación de los dos completos, debemos suponer que los actores pudieron ese año atracarse representando hasta trece veces la pieza en el espacio de tres días. Pero demás, es evidente que las representaciones ofrecidas a los estamentos oficiales, el Rey y los Consejos, eran más numerosas que las destinadas en exclusiva al pueblo. Con esto quiero decir que, sin negar el carácter doctrinal del auto como “sermón en representable idea”, y aceptando el éxito popular que sin duda tuvo (tanto si partimos del punto de vista tradicional que le suponía un objetivo de exaltación nacionalista y diferencial del dogma eucarístico como de la idea de Marcel Bataillon³⁷ según la cual se preconizaba más bien una amplia reforma espiritual no centrada sólo en herejes e infieles), no puede aceptarse sin matices la idea de que quien “masivamente consumía y alentaba las representaciones de estos espectáculos” era, casi en exclusiva, la masa popular.³⁸ ¿Hemos de suponer que la popularidad del género se debía a esa limitada presencia real del pueblo en masa ante el espectáculo o que cuando éste se producía frente a ella, o en la Octava del Corpus, o incluso en los corrales, por tanto con una relajación evidente del control oficial de las autoridades y Consejos podían dispararse en su puesta en escena elementos más profanos o ambiguos de los que apenas nos han quedado indicios en los textos? Parece que la crítica neoclásica se refiere a esos indicios de la representación real y no a la pureza doctrinal textualizada en la palabra. Por otro lado ¿sabemos realmente si los propios versos de los *autos* se *recitaban* exactamente con la aparente pulcritud que nos ha llegado en los textos fijados y depurados de las colecciones de 1677 y posteriores e incluso en las copias más o menos autorizadas en posesión de la Cofradía de la Novena? ¿No podría ocurrir, si investigáramos a fondo las variantes textuales de las copias manuscritas arregladas por las propias compañías (lo que sabremos una vez culminada el proyecto de ediciones críticas que en la actualidad se está realizando, bajo la dirección de Ignacio Arellano), algo semejante a lo que intuyó muy bien, por

memoria de las mismas, se representaron hasta ocho veces en los tres días. En los de 1643 hasta seis veces y en los de 1651 hasta un total de diez veces.

³⁷ En su conocido trabajo “Ensayo de explicación del auto sacramental”, *Varia lección de clásicos españoles*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 183-205).

ejemplo, José M^a Ruano al comparar las dos ediciones de *La vida es sueño* que el separó como dos redacciones distintas y que probablemente eran producto una de una copia de actores y otra corregida por el propio Calderón?³⁹ Lo que si podemos aventurar es que la *homogeneización* ideal de un único público para los autos no es tan contundente como en principio pudiera parecer, y que Calderón llega a este género con dos experiencias dramáticas perfectamente asumidas: la del corral y la del palacio, construyendo entonces un proyecto teatral a partir de las claves de recepción de dos públicos distintos. Esta doble experiencia es la que cualificaría a Calderón como el autor preferido por los estamentos oficiales para confiarle la escritura de los autos; porque entonces la dicha homogeneización de un público frente a un sermón representable no se basaba tanto en una circunstancial (y muy matizable) mezcla social en la plaza pública sino en la existencia de hábitos descodificadores adquiridos por la costumbre de ver un determinado y acaso diferente tipo de teatro: el que proporcionaba lo *representable* de las técnicas hiperrealistas del maquillaje, las formas de resolver las escenas con claves de capa y espada, los guiños del gracioso, la música popular, el divertimento de las piezas menores, el ingenuo asombro ante la tramoya, lo emocional de la exageración gestual, el *admirari* (por lo que se refiere

³⁸ Es la idea defendida, entre otros, por Pedro Ruiz Pérez, “Calderón y su público. La recepción de los autos sacramentales”, *Décimo Coloquio Anglogermánico. Passau 1993* (ed. de Klaus Dirscher), Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1994, pág. 47.

³⁹ Me refiero a este problema en mi edición de *La vida es sueño* (Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 17-26). Calderón, que sigue estrechamente la impresión *autorizada y oficial* de sus obras en 1636 es el que da forma global y completa a la obra, introduciéndola, existiera una primera versión o no, en su propio *sistema* tanto de concepción textual como dramática e ideológica. Este es el punto crucial. Porque las numerosas variantes subrayadas por José M^a Ruano en la edición de Zaragoza, de ese mismo año y que él en principio propone como una primera versión, más radical y atrevida, de la obra, inciden de manera inequívoca en dos aspectos: por un lado en una *lectio facillior* que ofrece la versión supuestamente anterior (la de Zaragoza, 1636), es decir, lecturas que facilitan más la comprensión, la recepción por parte del espectador: sería el caso de palabras tan cargadas del *sistema ideológico* calderoniano como “ocasión” por “pasión” o “política” por “retórica”. Es decir son deslizamientos que trivializan y facilitan conceptos más abstractos, menos entendibles por un público. Esta dirección de acercamiento a una mejor recepción justificaría asimismo, por supuesto, la supresión de fragmentos excesivamente largos o cargados de retórica (que consolidan con su férrea disciplina retórica el discurso calderoniano pero que tiene poco que ver con una concepción de economía en la práctica escénica). Pero sobre todo, y como el mismo Ruano, excelente conocedor de la puesta en escena del Siglo de Oro, señala, las variantes que se refieren a las acotaciones indicativas de espacio escénico, movimientos, vestuario, acentúan enormemente, en la versión zaragozana, la mano directa de unos actores, de quienes tuvieron realmente que meterse en la harina de la representación de la obra. Su *cuaderno de dirección* es más explícito. Y esto puede ser muy revelador: porque entonces se entiende que ambas versiones sean impresas casi simultáneamente: en Madrid la cuidada y autorizada por Calderón y en Zaragoza la proveniente de un manuscrito o copia utilizada por unos actores para una representación concreta.

al pueblo o masa, que no era simplemente, como a veces se ha dicho, “vulgo ignorante”⁴⁰); pero también la capacidad de comprensión de la máquina alegórica, el reconocimiento de sus claves pictóricas e iconográficas, los matices operísticos del recitado, la construcción retórica del discurso y la fuerza de la palabra argumentativa, el *intelligere* de un sermón que era también el auto (para otro público con vocación erudita o con otra sensibilidad de percepción del espectáculo).

Teniendo en cuenta todo lo dicho me parece que podemos especular sobre los tres escalones de exigencia que Calderón podía proponer al actor en su modo de representar el *auto*, en su camino de deconstruir (y reconstruir después) el mensaje teológico de sus obras. Tomemos un ejemplo de *El gran mercado del mundo*. En esta pieza en un momento determinado el personaje de la Gracia entrega al Buen genio y al Mal Genio una rosa, para indicar que la gracia se otorga, de acuerdo con el canon teológico, precisamente *gratis data* (“Que yo a ninguno negué mi favor”, OC, 228a). La escena supone una primera propuesta de la función del actor: la resolución de una doctrina mediante un nivel gestual, plástico de fácil entendimiento. Con una economía de medios que se acerca a un proyecto de actor a lo Grotowsky, este simple gesto es accesible a un público amplio para el que el *admirari* se superpone emocionalmente al *intelligere*. Pero a continuación, pregunta el Buen Genio: “En fin, tu favor nos das/ sin merecerlo?” (OC, 228a). Aquí la Gracia da una respuesta teológicamente explícita y catequética:

Si doy,
que por eso Gracia soy;
porque si lo mereciera
el hombre, justicia fuera
y no gracia...

Esto supone la introducción de un segundo nivel o escalón: el de los mecanismos persuasivos de la expresión, tendentes al claro didactismo del *movere*. En unas palabras

⁴⁰ Cf. Manfred Tietz, “Los autos sacramentales de Calderón y el vulgo ignorante”, en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermánico, Würzburg 1981*, (ed. de Hans Flasche), Wiesbaden, Franz Steiner, 1983, pág. 86-87. Piensa el autor que Calderón vuelve en sus *autos*, a la “religion du spectacle” que condenara Lutero y a debilitar el sentido argumentativo de la palabra que éste defendía mediante un consciente oscurantismo para que el vulgo desconfiara de esos procedimientos retóricos y simplemente se admirara y emocionara de semejante oscurantismo. Me parece una idea interesante pero un poco esquemática e insisto en la idea de que el auto podría tener diferentes públicos.

resueltas con un lenguaje transparente, se lleva al espectador desde el gesto plástico y emocional a una cierta comprensión racional con un registro naturalista que podríamos llamar aproximadamente tono stanivslaskiano. Se ha persuadido al espectador a suturar el *admirari* con el *intelligere*. Pero si la anterior explicación era todavía asequible al espectador, incluso carente de una formación sofisticada, a continuación la Gracia sube otro escalón en el registro, por medio de una oscura, compleja y retórica argumentación teológica:

[...] y así os doy
 aqúeste favor primero,
 porque pueda vuestro ser
 ir con él a merecer
 el segundo, con que espero
 premiaros, después que yo
 quiere Dios que al hombre ofrezca
 un favor, porque merezca,
 y otro porque mereció,
 que aun en lo que es Gracia funda
 su justicia de manera
 que ayuda con la primera
 y premia con la segunda.

Aquí ya se ha corrido la cortina de la clara descodificación y en breves y conceptuosos versos Calderón sintetiza la doctrina teológica de la gracia definitiva sujeta a las obras del hombre (lo que se mostrará en el recorrido escénico, cristalizado de alegorías, del Buen y Mal Genio por el *mercado del mundo*). Aquí el *intelligere* se disocia del *admirari* y Calderón concibe definitivamente al actor como un héroe elocuente para un teatro misterioso y sagrado, al modo enunciado por Peter Brook. El asombro del gesto plástico y lo *raro* de la palabra divina, seguirían repercutiendo en el espectador medio (que tal vez ni siquiera llegaba a oír con claridad el discurso en medio de una sofocante y abarrotada plaza) y que más bien seguiría la comprensión del discurso a través de un recorrido visual por una mayestática escenografía. El espectador erudito o simplemente celoso de la doctrina podría percibir, empero, además, la disciplinada retórica y el guiño del enciclopedismo doctrinal calderonianos, en una valoración pedagógica de lo oscuro que

entroncaría con un cierto distanciamiento teatral que, también de manera muy aproximada, podríamos llamar *brechtiano*.

Nos encontramos pues, a mi juicio, ante la posibilidad de discernir diferentes estrategias que Calderón pudo inscribir en sus *autos* a efectos de perfilar su flexible concepción del actor. Estas estrategias podían ser, por un lado, comunes a otros géneros teatrales (aunque en el contexto de la representación del Corpus pudiera suponerseles una intención particular). Ya me he referido anteriormente a los *como si* de raíz stanislavskiana. Pero también pervive en la escritura del auto la estrategia de la acotación sintética o abreviada; esa que los estudiosos del teatro isabelino han llamado expresivamente *shorthand of stage representation*,⁴¹ atajos brevísimos y casi lexicalizados en el contexto del género que servirían para que, sin demora (pues se trata tal vez de facilitar los ensayos cara a una puesta en escena final), el actor, por sí mismo o bajo la advertencia del *autor* de la compañía, asumiera o interiorizara aspectos gestuales, figurativos o incluso emocionales. Serían gestos lexicalizados como cuando se dice en *El Prójimo como a ti*: “Va como a hurto”⁴² detrás de la Noche” o en *El gran mercado del mundo*: [Sale] la Inocencia, de camino”⁴³ (OC, 231b). O calificativos cifrados que remiten a una caracterización realista, percibida ya en términos muy teatralizados:

[Sale] por otra parte la Idolatría, bizarra... (*La cena del Rey Baltasar*, OC, 157b)

Sale la Inocencia, de gala... (*El veneno y la triaca*; OC, 194a)

Sale la Culpa con alusión de demonio (*Lo que va del hombre a Dios*, OC, 277b)

O expresiones de degradación cómica, como la que utiliza Felipe Godínez en su auto *El premio de la limosna y rico de Alejandría*: “Salen dos peregrinos, y el segundo *sale con figura de risa...*”⁴⁴ O, finalmente, concretando en escena la configuración de verdaderos ideogramas plásticos que abrevian casi jeroglíficos conceptuales, unos procedimientos que más adelante veremos desplegarse con eficaz desmesura. Sería el sistema presentado por Calderón, preferentemente en los *dramatis personae* como en *El nuevo hospicio de pobres*:

⁴¹ Cf. Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage (1574-1642)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pág. 102.

⁴² *Como a hurto* viene registrado en el *Diccionario de Autoridades* como el modo adverbial que equivale a “a escondidas, sin saberlo ni entenderlo nadie”.

⁴³ Según el *Diccionario de Autoridades* la expresión significaba “de paso, sin detenerse a pensarlo”.

⁴⁴ Ed. cit., pág. 245.

“El Rey, viejo venerable”, “El Príncipe, galán”, “El Hebraísmo, de judío”, “La idolatría, de indio”, “La Apostasía, de soldado”, “El Apetito, de ciego”, “La Pereza, de leproso llagado”, “La Lascivia, de mendigo”, “La Fe, con una Cruz”, “La Esperanza, con un ánora”, “La Caridad, con un ramo de espigas”, “La Misericordia, con otro de olivo”, “La Sabiduría, con corona y cetro”.⁴⁵ Nótese, por ejemplo, lo productiva que puede llegar a ser esta abreviada síntesis iconográfica hasta llegar a constituir una particular rúbrica simbólica e Calderón, condensada y consolidada por la tradición, como es la lexicalización *vestido/a de pieles*, estudiada en un ámbito general por John E. Varey.⁴⁶ Esta caracterización acontece habitualmente en una dimensión estrictamente heredada de la imaginería religiosa (el vestido de pieles de *Lucero* o San Juan Bautista)⁴⁷ o bien compromete simbólicamente a figuras determinadas, bien abstractas (el Ateísmo, la Penitencia), bien concretas (Segismundo, Adán). La configuración de esta iconografía se nutre de la tradición bíblica y patrística para la que la vestidura de pieles significa el aspecto primitivo, animal, instintivo y biológico del hombre, extraño a su naturaleza como reflejo de la divinidad. Pero a ello parece haber contribuido asimismo la imagen del hombre selvático que se desarrolla en la Edad Media asociada a una vida alejada de lo civilizado y cristiano.⁴⁸ De hecho, en una

⁴⁵ Cf. ed. de Ignacio Arellano, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995 (Autos Sacramentales Completos / 6), pág. 61. Otro tanto vemos en la acotación inicial de *No hay instante sin milagro*: “Salen los Músicos, y a los primeros versos que cantan, el Bautismo, niño vestido de blanco; la Confirmación, de dama; la Penitencia, de pieles; la Comunión, de dama; el Orden Sacerdotal, viejo venerable; el Matrimonio, de galán; y la Extrema-Unción, de negro y detrás la Fe, con corona y manto imperial” (Vid. ed. de Ignacio Arellano, Ildfonso Adeva y Rafael Zafra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995 (Autos Sacramentales Completos / 5), pág. 59.

⁴⁶ “Calderón y sus trogloditas”, *Cosmosivión y escenografía. El teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987, pp. 249-61

⁴⁷ Siempre acudo, en estos casos, a un libro ingenioso y utilísimo, que ilumina muchos sentidos de la panoplia del santoral barroco. Me refiero a la obra de Fray Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito o tratado de los errores que suelen cometerse frecuentemente en pintar y esculpir imágenes sagradas*. Respecto a San Juan Bautista aclara eruditamente: “Los pintores, sin dar en el blanco, acostumbran a pintar a Juan cuando mucho vestido con pieles de cabritos o de corderos; y cuando joven o ya varón, con pellejos más groseros como los de camello, y pendiente muchas veces de ellos parte de la cabeza del camello [...] Pues no nos dicen los evangelistas que el vestido de Juan fuese de pellejos de camello sino de pelos de dicho animal, y que su vestido fue rudo, áspero y muy semejante a un cilicio [...] Y por tanto nos hemos de reír o mas presto compadecernos con caridad cristiana de lo que dicen del vestido del divino Precursor, los seguidores del quinto y sexto Evangelio, esto es los secuaces de Lutero y de Calvino, a saber, que su vestido fue a la verdad de lana, pero muy bien tejido y ondeado, como es lo que llamamos en castellano, chamelote de aguas”. ¿Tendría pues un sentido catequético y contrario a la supuesta herejía este ideograma sujeto a la figura del Bautista?. Cito por la edición de Barcelona, Viuda e Hijos de J. Subirana, 1883, tomo III, pp. 120-121.

⁴⁸ En opinión de Antonio Regalado obras teatrales del ámbito germánico como *Magnus Ludus de homine selvatico* y *De ludus et virum dictum Wildmann* en el siglo XV corresponden a esta tradición presente, por ejemplo, en *La cárcel de amor* de Diego de San Pedro y que en el *Quijote* veremos reaparecer en el personaje

estupenda y brillante acotación caracterizadora del Demonio, leemos en *El valle de la Zarzuela* (OC, 700a):

Sale el demonio, vestido de pieles, y en la cabeza una media visera, en forma de testa de león, de quien penderá un manto también de pieles, asidas las garras a los hombros.

Una estrategia asimismo común con los otros géneros teatrales era el uso de un maquillaje de carácter sobre todo verista y patético para simular la sangre corriendo, los rostros ensangrentados, e, incluso, las llagas de la lepra:

Sale el Judaísmo con asombro y ensangrentado (*Los misterios de la Misa*, OC, 311b)

Sale la Sinagoga, herida en el rostro, con sangre... (*El Socorro general*, OC, 324a)

Saca un puñal el judaísmo y da la Inocencia y la ensangrienta el rostro (*La semilla y la cizaña*, OC, 598a)

Al arrojar las frutas [la Naturaleza] se ensangrienta las manos (*La cura y la enfermedad*, OC, 759b)

Job, que saldrá de pobre llagado (*Las Ordenes Militares*, OC, 1030b)

Constantino ensangrentados [cubierto de lepra] rostro y manos (Ed. cit., pág. 103)

Sale María con manchas [de lepra] en el rostro (*El laberinto del mundo*, OC, 1579b)

El mecanismo de fingir la sangre y que esta corriera de manera espectacular era el que todavía se usa en el trucaje escénico y cinematográfico: simplemente llevar ocultas pequeñas esponjas o vejiguillas que el actor apretaba en el momento adecuado y que, lógicamente, iban llenas de algún tipo de líquido rojo o simple vino clarete. Para fijar este tipo de maquillaje de manera más permanente (sobre todo para señalar heridas, manchas, pintas o llegas de lepra) podía usarse o el proverbial *almagre* o bermellón, de color de tierra rojiza, que Covarrubias señala ya como distintivo de los farsantes,⁴⁹ algún tipo de unguento o simplemente betún. La prueba nos la suministra la *Memoria de los trastos e insignias que son menester para el auto*, para la representación de *La serpiente de metal*, en el año 1676, para el que fueron preciso “sangre para tres o cuatro”; “un betún para la lepra y un pincelillo,”⁵⁰ donde *betún* tiene la exacta acepción de afeite, como leemos en el *Diccionario*

de Cardenio. Cf. Calderón. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Madrid, 1995, tomo I, pp. 116-17.

⁴⁹ Cf. mi libro *La técnica del actor español en el Barroco...*, citado, pp. 239-240.

⁵⁰ Cf. John E. Varey y N.D. Shergold, *Op. Cit.*; pág. 319.

de Autoridades: “Metafóricamente se llama la masilla, pomada o compuesto de diversos ingredientes para adornar el rostro, cabello y otras partes del cuerpo, de que suelen usar las mujeres, y un en lo antiguo también los hombres, para disimular la edad, especialmente tiñéndose la barba y cabellos”. El uso de otros procedimientos de maquillaje puede documentarse meridianamente de los propios textos verbalizados por los actores. En *La vida es sueño* el Hombre se dirige al Entendimiento preguntando: “¿Cómo el primer día tan cano / estás?”. Y éste responde:

Ese es claro indicio
de que las canas del juicio
amanecen más tempranos
que las del poco saber (OC, 1396b)

Y en *El gran teatro del mundo*, bordeando siempre la metateatralidad, es claro que el Mundo procura a la actriz que hace de Hermosura una buena dosis de maquillaje, aunque sea bajo el simbolismo de un ramillete:

Cristal, carmín, nieve y grana
pulan sombras y bosquejos
que te afeiten de reflejos. (OC, 209b).

En un sentido complementario al maquillaje, pero en una dirección opuesta, más distanciadora y brechtiana, el *auto* testimonia asimismo el uso de la *máscara*. En *Tu prójimo como a ti* se la ponen la Lascivia, la Culpa y el Mundo para sorprender al Deseo, quien exclama: “¡Ay Dios, y qué malas caras / de cristianos!” (OC, 1419b). No es pues un uso de la máscara que remita a la danza clásica (como sucede cuando se emplea en *La viña del Señor*, ed. cit., pp. 191-199), sino de una verdadera investidura patética por parte del actor. Tal se percibe en *Las Órdenes Militares* (OC, 1039b) cuando vemos salir al Judaísmo “vestido de cadáver”, y podemos descodificar la acotación con ayuda de la relación de los gastos en *demasia* de los carros del año 1662, donde se requería “un túnica de lienzo con su rostro de muerte”, que costó 30 reales.

Se encuentra también dentro de la dramaturgia actoral para el *auto* el uso de un vestuario realista, que usufructúa una ósmosis analógica del contexto inmediato reconocible sin esfuerzo por el espectador:

Sale Gedeón, vestido de labrador, con un bieldo en la mano y algunas espigas [de trigo], como asustado (*La piel de Gedeón*, ed. cit., pág. 86)

Salen la Culpa y la Ira, de bandolero, con charpas y pistolas (*A María el corazón*, OC, 1144a)

[Sale] el Padre de Familias, de viejo venerable, de mayoral, con la mano en el hombro del Hijo, vestido de zagal (*La viña del Señor*, ed. cit., pág. 128)

Sale la Inocencia con un pellico de villana (*La viña del Señor*, ed. cit., pág. 142)

Un vestuario realista que podemos deducir de los documentos que testimonian el embargo del vestuario propiedad de algunos actores. Así, cuando se embargan once arcas de ropa de Juan Ayala, cobrador en 1664 de la compañía de Garcerán, la lista incluye: “vestido de villana verde, justillo y debantel [sic]; vestido de francés de hombre con zapatos y valona, todo de raso encarnado con guarnición de cintillas blancas; vestido de herbaje para villana; vestido de estudiante, loba y manteo; vestido de hombre de chamelote encarnado de villano, guarnecido con puntas de plata de Milán; vestido de jerguilla para villano.”⁵¹ Otras veces este vestuario remite a un contexto cultural que se filtra con frecuencia en los argumentos del *auto*, como sería el traje de *peregrino*, los trazos del cual reconocemos también por los documentos que nos han quedado. Así una danza de 1654 prescribía la aparición de unos peregrinos que habían de ir “vestidos con sotanas y esclavinas de picote fino guarnecido de galones de plata al canto con bordones plateados y sombreros blancos con sus conchas y cajas de hoja de lata en la cinta.”⁵² O el traje casi litúrgico, como es el frecuente uso de la *tunicela*, que, aparte de su acepción de túnica, era una vestidura episcopal a modo de dalmática con mangas. En *El prójimo como a ti* “Da vuelta la devanadera y vese en el tercer nicho el Alba con tunicela blanca y manto azul.” En otras ocasiones ese vestuario, sin de dejar de ser un préstamo de la realidad, conduce ya a una cierta magnificencia de ornamentación, destinada, a veces, a proporcionar al actor una estrategia de exteriorización del registro que Calderón le ofrece para muñir en escena su personaje, y otras, a entablar una cierta simbología alegórica. Como ejemplo del primero tenemos los vistosos trajes de bandoleros que sacan en *Tu prójimo como a tí* la Culpa y el Demonio:

La Culpa, vestida a lo bandolero, con capa gascona, montera, charpa y pistola. (OC, 1410a)

⁵¹ *Ibid*, pág. 186.

⁵² *Ibid*, pág. 118.

Y como ejemplo del segundo tenemos que, el mismo auto el Hombre sale “vestido de galán, con el cintillo en el sombrero, la cadena y el corazón al cuello y las memorias en los dedos” (OC, 1421b), donde hay que entender por *memorias*, de acuerdo con la época, dos o más anillos que podían llevarse juntos en el dedo, para que soltando alguno sirviera de recuerdo de la ejecución de algo. El Hombre será despojado progresivamente de estas *memorias* de su vida virtuosa por los bandoleros Culpa y Demonio.

Las acotaciones de tipo realista pueden ser así un breve código cifrado para que el actor pueda componer vagamente su personaje. En *El gran mercado del mundo* (OC, 230b) vemos aparecer a la Gula, *vestida de ventero* y a la Lascivia de *criada*. He aquí como la abstracción negativa de estos vicios puede ser compuesta por las actrices respectivas con un atuendo, ademanes y registros propios de personajes típicos de la comedia o de la literatura de perfiles más bien satíricos. Esto resultará ser, a la larga, una estrategia enormemente fructífera para la composición del actor calderoniano: ofrecerle datos que reconozca inmediatamente de un género mucho más fácilmente asimilable y, desde luego, conocido y que lo transporte, de manera muy rudimentaria pero eficaz al sentido alegórico del *auto*. Por ello no es de extrañar que en *Lo que va del hombre a Dios* (OC, 283b) veamos salir a “la Muerte y la Culpa, de damas, con velos en los rostros”. Adoptan así el cliché visual, típico en las comedias de capa y espada de las *tapadas*; y en esa guisa, y con ese registro, en efecto, las veremos ser cortejadas de inmediato por la Vida y el Amor, caracterizados como *galanes*. Pero, además, el velo, prenda habitual del vestuario de la mujer, puede utilizarse no ya sólo para una simbología concreta en escena (en *Sueños hay que verdad son* al Panadero se le pone un velo negro en el rostro como señal de su inmediata ejecución [“Con este negro cendal / cubro tu rostro, en señal / de estar condenado a muerte”]), sino como un efecto convencional para que un personaje, literalmente, desaparezca de la escena. Tal sucede en *Mística y real Babilonia*, donde la Idolatría desaparece de la vista de todos por el sencillo procedimiento de cubrirse con un velo:

IDOLATRÍA	Cúbrame este oscuro velo.
NABUCODONOSOR	Oye, tú, desvaneciósese la sombra.
IDOLATRÍA	Mostrar es esto que no ven su idolatría

con estar siempre entre ellos. (OC, 1054a).

Pero la estrategia más común con otros géneros y la que, probablemente, el rígido sistema icónico del *auto*, proporcionaba mayor espacio de libertad gestual al actor era el afloramiento del mundo interior de las pasiones. El Hombre en *Lo que va del hombre a Dios* (OC, 289b) aparece “con turbación y sin cobrarse nunca” y poco después aparece el Príncipe “enterneciéndose” (OC, 292a). Veamos algunos ejemplos con la ocasional aparición de los *como si*:

[Sale la Idolatría] inquietándose (*La semilla y la cizaña*, OC, 596b)

Los dos primeros [Asia y todos] *con furor*, los dos segundos [Africa y Paganismo] *despertando asustados*, los dos terceros [Europa y Gentilidad] *con admiración* y los otros dos *con blandura* (*La semilla y la cizaña*, OC, 597b)

Sale por lo alto Saúl, con una lanza Saúl, *como furioso*⁵³

Sale Luzbel, trayendo asidas de las manos a la Avaricia y la Lascivia, que vendrán *como por fuerza* (Ed. cit., pág. 97)

El Furor hace extremos de sentimientos, y la Tierra de alegría (*La redención de cautivos*, 1330b).

En ocasiones una rica descripción de gestualidad realizada por un personaje se desplaza al discurso de otro. En *Llamados y escogidos* tras la acotación “Sale la Sinagoga haciendo los extremos que dicen los versos” oímos decir a la Mentira:

Mas si podrá, sí podrá,
 pues ella confusa y ciega,
 delirando como loca,
 de una y otra parte yerra;
 y es verdad, que yerra en todas.
 Ahora mira al cielo y tiembla;
 el corazón a pedazos
 se quiere arrancar, la lengua
 trabada a hablar va y no puede,
 y entre opiniones diversas
 en sus discursos se ofusca

y se confunde en sus ciencias;
 en ellas tropieza... (OC, 464b).

Pasaré a ocuparme ahora de otros procedimientos o estrategias de la técnica el actor en el auto que, sin ser tampoco privativas del género, tienen un énfasis definitivo en su contexto. Por una parte el *auto* marca una frontera muy nítida entre los gestos meramente miméticos o realistas (“échase a dormir”, por poner sólo un ejemplo) y aquellos que, aunque sean una transposición de la realidad, operan con una autonomía simbólica específica del contexto. Tales serían los que se secuencializan de manera muy coherente con el argumento que se pone en el tablado en *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, en donde vemos, sucesivamente como “el Alma, tropieza y cae en los brazos del pecado”, como “el Cuerpo tropieza y cae en brazos de la muerte, y ella le tiene en ellos” o como “quita la Muerte la hacha a la Vida y se va con ella”. Es el mismo mecanismo de gesto ejemplificador e ilustrativo que presencian los espectadores de *Los encantos de la Culpa*, al ver entrar “el Hombre y la Culpa asidos de las manos”. En otros casos un amago simbólico reiterado caracterizará la mimética de un personaje concreto, como sucede con San Andrés, cuya presencia en los autos se ve siempre asociada al gesto de que con su brazos o con ayuda un bastón “quede en aspa” (por ejemplo en *El divino Jasón*)⁵⁴ aludiendo a la cruz en la que sufrió martirio y que le acompaña habitualmente en su iconografía. Esta misma oposición se produce en la ocupación del espacio y en el movimiento en escena. En el auto dejan de tener importancia semántica las triviales acotaciones del tipo *entra, vase o dando vueltas por el tablado*, para adquirir relieve ciertas relaciones jerárquicas en la composición espacial hasta la consecución de una suerte de retablo visual catequético:

Va subiendo la Herejía las gradas de la Fe [...] Dale con la cruz [la Fe] y cae rodando (*La Iglesia sitiada*, OC, 53b)

Siéntase la Iglesia en la silla, que estará arrimada a la cruz, y aparece el Niño Jesús, que habrá estado detrás de la hostia, y venga a estar como encima de la cabeza de la Iglesia (*La Iglesia sitiada*, OC, 56b)

⁵³ Cf. ed. de Fernando Plata Parga, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1998 (Autos Completos / 22), pág. 106.

⁵⁴ Cf. ed. de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1992 (Autos Completos / 1), pág. 150.

Llegamos a otro procedimiento substancial y esperable. Hasta ahora, como se ha visto, me he referido a técnicas paraverbales. Pero la palabra (el dogmático *logocentrismo* del que se ha acusado al *auto*) también pasa, claro está, por el actor. Del binomio *sermón representable*, Calderón asumía la fortaleza ortodoxa del primer término, sobre todo por el bagaje erudito, doctrinal y de admonición moral que le proporcionaba el sólido conocimiento de la homilética contemporánea,⁵⁵ capaz de establecer eficaces mecanismos de relación con lo visual y lo patético. Dicho de otro modo, en el *auto*, más que en ningún otro género de los que cultivó en el teatro, construye Calderón su *héroe elocuente*, y, por ende, *sagrado*, según un ideal contrarreformista de fascinante incidencia en nuestra cultura teatral barroca. El actor se convierte en un orador o predicador epideictico, que presta voz a una estructura catequética del discurso en un *ars laudandi et vituperandi*, que invita constantemente a pasar del registro auditivo al visual, con el *oíd, ved, contemplad*, poniendo con su palabra las imágenes en movimientos, construyendo a actores que son *phantasmata*, iconos en movimiento, por usar de la terminología tomista. Sobre este aspecto, empero, habré de volver después. Lo importante ahora es ver como en el *auto* vuelven a aparecer, indicialmente, el valor que la voz y el tono pudieron tener, como recursos técnicos, para el actor. Éste, ocasionalmente, debe someterse al virtuosismo de la imitación de acentos extranjeros, con ánimo jocosos o, simplemente, diferenciador de la línea de *lo otro*, lo *extranjero*. Veremos hablar con una particular jerga al morisco Alcuercuz en *El cubo de la Almudena*:

Tu mano
 besar por el nuevo oficio
 de majador; mas, Signiora,
 escosarle te soplico
 que a mi el Titolo bastarme
 darle a otro el Exercicio,
 pues mi Embuxhadilia sobra
 ser Capona o ser de Anillo. (OC, 569b)

Y en la segunda parte de *El Santo Rey don Fernando* vemos a dos Ángeles, de peregrinos (más tarde descubriremos que son escultores provenientes de la alta Alemania),

⁵⁵ Sobre el tema vale citar, como ejemplo, el estudio de Hilary Dancey Smith, *Preaching in the Spanish*

hablando un aparente latín, pero en la acotación se recuerda —al objeto de indicar el disfraz al que deben acogerse— “que el tono sea imitación de extranjeros”. Lo que nos remite a la frecuente presencia en escena, incluso en el contexto de los entremeses, de peregrinos usando extrañas jergas y mezcolanzas o acentos en el habla, como podemos comprobar en el entremés *La franchota* de Calderón.⁵⁶ Con todo, lo más interesante de la voz está reservado no sólo al tono solemne de la elocuencia a la que propende el discurso silogístico y argumentativo de los personajes sacros y demoníacos enfrentados, sino en los propios matices del discurso, que puede pasar de la rigidez retórica a la dramatización patética, a las inflexiones de tono, al apoyo inmediato en la férrea vertebración (que tanto ayudaría, como veremos más tarde, a la mnemotécnica de los actores) de los isocolon, paralelismos y repeticiones versales o, finalmente, a la *sermocinatio*, o inclusión de otros discursos en el propio, con el consiguiente cambio en el matiz de voz. Un fragmento del discurso de la Naturaleza (en la que el patetismo supera a la rigidez abstracta del personaje, pues, no en vano, la Naturaleza es el trasunto alegórico de la Emperatriz Isabel) en *El gran Duque de Gandía* es ejemplar al respecto:

¡Qué importan tantos trofeos,
 qué sirven victorias tantas,
 si con ser emperatriz,
 si la voz con que me llaman
 por fin de estas dichas es
 la Naturaleza humana!
 Hoy en el sueño me he visto...
 — ¡aquí el ánimo desmaya,
 aquí la voz enmudece,
 aquí el aliento me falta,
 aquí el corazón presumo
 que dentro del pecho llama,
 y para romper la puerta
 está batiendo las alas! —;
 hoy, en fin, supe que puedo

Golden Age, Oxford, Oxford University Press, 1978.

⁵⁶ Podemos hacernos una idea de ese acento. Calderón en el citado entremés, como hacen otros autores en idénticas circunstancias saca a escena una tropa de gitanos o extranjeros, falsos peregrinos. La protagonista, por ejemplo, dice en un momento determinado: “Y yo, y los peregrinos compañeros / andamo ura pobres Estranxeros./ vedendo Monserratos e San Iaco”. Cf. *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit., pág. 256.

perder la hermosura y gracia
 de que agora soy señora,
 porque entre oscuras fantasmas,
 porque entre ideas confusas,
 porque entre sombras heladas,
 oí la Muerte, que quería
 romper con una guadaña
 mi pecho, diciendo: “Yo
 triunfaré de tu arrogancia;
 esa belleza que agora
 te lisonjea y engaña
 será mía, y la verás
 en las profundas entrañas
 de la tierra consumida.
 Rosas de púrpura y nácar
 entonces serán, ¡ay triste!
 pálida color de gualda.
 Mira si es justo que llore
 si por instantes me aguarda
 un fuego que me consume,
 un rayo que me amenaza,
 un dolor que me sujeta,
 un miedo que me acobarda,
 un letargo que me vence,
 un frenesí que me espanta,
 un temor que me castiga,
 un agravio que me mata... (OC, 101a)

Este fragmento contiene ya una de las técnicas del actor que con más frecuencia testimonian los textos teatrales áureos, a saber, el empleo de apartes o paréntesis como huella que en el texto deja la subjetividad patémica, los sentimientos del actor en el trance del *actuar muy de veras*, que le pedía Alonso López Pinciano.⁵⁷ Por encima de estas presiones emocionales (que serían un resultado en escena) interesa reflexionar sobre la necesidad de aplicar técnicas concretas de respiración o tono para conseguir los resultados

⁵⁷ Cf. el capítulo “El tratamiento de la voz desde la *actio retorica*”, en mi libro *La técnica del actor español en el Barroco*, citada, especialmente, pp. 474 y ss.

de verosimilitud y emotividad deseados. Sea en un paréntesis empedrado de kinésica gestual: “—¡gima el labio al repetirlo,/ el alma dude al pensarlo; / tiemble la voz al decirlo!—” (*Tu prójimo como a ti*, OC, 1417a), sea en expresiones capsuladas en marcas tonales:

¿No soy la Culpa? (¡ay de mí!),
 ¿pues cómo (¡qué sentimiento!)
 hay (¡qué rabia!) quien así
 pueda (¡oh rabioso tormento!)
 pasar (¡loco frenesí!)
 los términos (¡trance amargo!)
 deste (¡oh poderoso embargo!)
 distrito (¡fiero martirio!)
 y llevar (¡mortal delirio!)
 libre (¡rabioso letargo!)
 deste fiero (¡infeliz suerte!)
 monstruo horrible (¡ira mortal!),
 en cuyo (¡desdicha fuerte!)
 laberinto (¡grave mal!)
 guarda soy (¡tirana muerte!),
 sin que pruebe mi castigo
 a su Inocencia consigo? (*El laberinto del mundo*, OC, 1569a).⁵⁸

Por demás está decir que el *auto* estará también sujeto, en su formidable construcción retórica, a las reglas (y a las libertades) del recitado de los versos, a la brillantez de la esgrima verbal de la *esticomitia*, tan genuina de Calderón, como cuando en *El año Santo de Roma* asistimos a un espléndida escena en la que Luzbel y la Lascivia, situados en carros distintos, organizan una sonora estereofonía geminada para manifestar el

⁵⁸ Los ejemplos son innumerables y, como se puede observar, casi siempre se trata de personajes negativos (la Culpa, la Secta) que son a los que, en apariencia, Calderón concede un mayor estatuto de corporeidad humana. Véanse, por ejemplo, la intervención de la Culpa en *El pintor de su deshonra* (OC, 841b), también de la Culpa en *La hidalga del valle* (OC, 119b) o de la Secta en *La devoción de la misa* (OC, 249a). En *Psiquis y Cupido* (OC, 373ab) la Edad 3ª interpreta una interesante escena en la que debe interpelar, calificando de manera maniqueísta al Amor y al Odio, a través de la técnica parentética

sentido del mal,⁵⁹ o como cuando se aprovecha las rimas en agudo, que Valbuena Prat asocia en Calderón a escenas de temor o de odio.⁶⁰

No es este lugar para extenderme, pero resulta inevitable su mención, sobre las exigencias técnicas que la música imponía a los actores en el *auto*. No solo el virtuosismo de la alternancia de textos cantados y recitados (“Cantan y representan juntamente”, leemos en *La primer flor del Carmelo*, ed. cit., pág. 176), o la profusión de acotaciones de tipo estrictamente coreográfico (“cruzados”, “cruzados atravesados”, “cruzados de a tres”, “en redondo”, sino el empeño manifiesto de Calderón en medir el movimiento de los actores con la partitura de la música (“midiendo la distancia con los versos que siempre irá cantando”, leemos en una acotación de *No hay más fortuna que Dios*, OC, 633a) o el interés que marca, en medio del texto cantado, una determinada semántica interpretativa para la actriz. Es el caso de la Culpa en *El jardín de Falerina*:

(Canta la Culpa, desentonada y como tartamuda)

A mi brindis. Sentidos venid,
venid, volad. ¿Quién destempla
el órgano de mi voz?
Venid, que la sed, la lengua
muda, balbuciente el labio,
tartamudeando, me hielan
voz y pecho... (OC, 1521a).

Cabe reflexionar, en efecto, sobre el hecho de que, en la música religiosa barroca, desplazado el latín al estilo antiguo de la polifonía barroca, el romance (limitado a las festividades del Corpus o de la Navidad) se inserta en el estilo nuevo llamado *recitativo* (en

⁵⁹ Cf. ed. de Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995 (Autos Completos / 4), pp. 210-218.

⁶⁰ Mi experiencia no siempre es así, con frecuencia estas rimas en oxítono las he visto asociadas a contextos netamente burlescos, como el entremés. No dispongo aquí de lugar para desarrollar más este apartado de la importancia de los agudos en la recitación de los autos, que merecerían un estudio aparte. Por ejemplo son interesantísimas, por su sentido dramático, solemne o patético, la escena inicial de *El pleito matrimonial del alma y el cuerpo*, en el diálogo entre el Pecado y la Muerte (OC, 75) o las octavas reales en boca de la muerte en *La cena del Rey Baltasar*. En *La lepra de Constantino* tiene lugar una interesantísima escena (OC, 1808a) en la que se unen los efectos patéticos del terror expresado en versos agudos, con los cromemas patéticos del maquillaje, la envoltura emblemática del vestuario y la descodificación gestual o kinésica interiorizada en el texto.

el que se canta como recitando),⁶¹ que, junto a la *monodia* abren las posibilidades al actor de una dramatización emocional de la voz, permitiéndole una proyección clara del texto sobre el oyente. El actor que canta podría ajustarse así a la función que algunos autores han visto en el teatro medieval del *expository character*,⁶² es decir, asumir las funciones del antiguo coro, con una enfatización en sus intervenciones de lo doctrinal y moral que envolviera así (una vez estamos ante una técnica del *movere*) al espectador convertido ahora en verdadero *oidor*.

Quiero referirme por último a un bloque de estrategias que se aplican, a mi modo de ver específicamente en el auto (quizá en correlación en algunos aspectos con lenguajes dramáticos propios de otros género, desde la comedia mitológica a los géneros menores aunque con fines diferentes). Con ellas el actor se dispone y se expone a la misión calderoniana de extender o desmontar los que podríamos llamar los *pliegues* doctrinales (y uso *pliegue* en el consciente sentido de la teoría de Gilles Deleuze⁶³) del *auto* por medio de unos mecanismos escénicos que materializan en el escenario, a través de signos casi siempre de evocación visual, unas equivalencias. Si se me permite la expresión, el *pañó* teológico es desplegado desde su trascendente y evanescente concepción abstracta hasta una simbolización material susceptible de asimilación más o menos inmediata. Esto puede hacerse de manera harto esquemática o sencilla apoyándose todavía en fosilizaciones verbales. Por ejemplo, en *Llamados y escogidos* vemos salir a la Verdad “vestida de villano con un capote” y a la Mentira “en cuerpo”. Luchan los dos en escena, la Verdad acaba huyendo y entonces “la Mentira la quita el capote y queda [la Verdad] como desnuda”. La Mentira concluye contundente:

Tiemble el mundo de mi ira,
pues se viste la Mentira
la capa de la Verdad. (OC, pág. 459a)

⁶¹ Cf. J. López Calo, “La música religiosa en el Barroco español: orígenes y características”, en *La música en el Barroco*, Oviedo, Universidad, 1977, pág. 155.

⁶² Vid. J.O. Fichte, *Expository Voices in Medieval Drama: Essays on the Mode and Function of Dramatic Exposition*, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1975. Estudia este procedimiento, aplicado al auto, José M^a Díez Borque, “El auto sacramental calderoniano y su público: funciones del texto cantado”, en *Calderón and the Baroque Tradition* (ed. de Kurt L. Levy, Jesús Antonio Ara y John G. Hughes), Waterloo-Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, pp. 49-67.

⁶³ *El pliegue. Leibnitz y el barroco*, Barcelona, Paidós, 1989.

Y, siguiendo con la economía de medios dramáticos, ese desplegado puede inscribirse documentalmente en la acotación, por medio de unas sencillas ecuaciones o equivalencias sensibles desde el eje central de un personaje alegórico o abstracto. En *El divino Jasón*, leemos, por ejemplo: “Sale el Rey, que es el Mundo, de galán”. El referente doctrinal o abstracto (“Mundo”) se despliega en un referente sensible que acumula en sí unos contenidos emblemáticos y socio-culturales (“Rey”); pero, además, se produce un nuevo desdoblamiento hacia lo plenamente sensible y visual con otro referente que alude a la convención del *dramatis personae* de la comedia (“de galán”) y que, sin duda, será traducido en términos de práctica escénica gracias a unas convenciones de vestuario, de gesto y de porte general del actor pactadas con el público. Naturalmente otras veces los procedimientos son mucho más complejos y voy a referirme, como última parte de este trabajo, a esas estrategias más complejas que Calderón pudo ofrecer a los actores del *auto* para que éstos entraran en su concreto registro.

La primera es casi obvia, pero cabe substanciarla desde el punto de vista de la técnica del actor. Se trataría de hacer que éste pueda entrar o comprender el personaje que debe interpretar en el *auto*, permitiéndole que habite, aunque sea de manera provisional, registros de géneros previamente conocidos y en los que, sin duda, la propia práctica facilitaría la encarnación de aquél. Ya hemos visto como algunas acotaciones, estructuradas por el procedimiento del *desplegado*, esto se resuelve simplemente mencionando de manera cifrada un vestuario o unos gestos en clave de *comedia de capa y espada*:

Córrese una cortina con música y aparecen en un trono Cristo y el Alma, de galanes, dadas las manos...⁶⁴

Por el mismo procedimiento es claro que el guiño se puede dirigir asimismo al actor (o al público) avezado en el complejo y a veces multivalente vestuario de la comedia mitológica y palaciega como sucede con el planteamiento del propio título de *El verdadero Dios Pan*, cuando la deidad pagana debe ofrecer simultáneamente signos visuales de ser el dios mitológico y el Buen Pastor o el pan transubstanciado en la eucaristía. El actor se enfrenta asimismo a la posibilidad de trasladarse de un registro a

⁶⁴ *Los toro del alma*, de Felipe Godínez, ed. cit., pág. 105

otro con los autos que ofrecen traslúcidamente un argumento histórico, como *El nuevo palacio del Retiro*, *La segunda esposa y triunfar muriendo* o, incluso, *El Maestrazgo del Toisón*, en los que desde lo sensible-histórico y todo el protocolo que en cuanto a técnica y modos hubiera aprendido previamente (la música y la disposición coral en semicírculo, la inclusión del fasto del ritual cortesano con sortijas y lances de caballería, el espejamiento de figuras cortesanas de la realidad como el Rey/Felipe IV el y Hombre/Honor/Conde Duque de *El nuevo palacio del Retiro*) el actor se prepara para el salto a lo alegórico (bodas de Cristo y la Iglesia, etc.).

A mi modo de ver esta función de facilitar la comprensión de lo trascendente mediante un registro en el que actor y espectador estén previamente entrenados explica en buena parte la presencia del gracioso (o de la función de la *graciosidad*) en el auto. ¿Cómo, si no, entender la ingeniosa fusión que el gracioso Zabulón hace, en *El Socorro general*, de los elementos más puramente festivos o profanos del Bautismo y algunas palabras crípticas que derivan de su protocolo litúrgico (*efetá*, ábrete en hebreo, pero también terquedad de acuerdo con el sentido de la época; *bolo*, como juego y como el *voló* de la ceremonia bautismal)?:

Señor Sacramento de agua,
vos fuéades más bien visto
acá de todos, si fuerais
otro que hay allá de vino.
Y así, idos con Dios a donde
sois fiestas y regocijos
de comadres y compadres,
aunque alguna vez me han dicho
que no dejéis de tener
molestias con los padrinos
sobre aquello de la vela,
el mazapán, el mantico,
los dulces de la parida,

los agrios del monacillo,
 sin lo del coche prestado,
 si vino a tiempo o no vino
 la fuente, el salero, el jarro,
 el agua de olor, el capillo,
 el *bolo* y el *efetá*
 y otros dos mil requisitos... (OC, 320b-321a)

¿O que sea el Regocijo, “con capirote y borla de doctor, ridículo, y una peana, que hace a manera de cátedra” (OC, 793b), en *El Sacro Parnaso*, quien entregue los premios de un hipotético certamen académico evocando en seguidillas al Agustino, a San Ambrosio a Santo Tomás discutiendo con las Sibilas? ¿O que, finalmente, el Placer, en *Lo que va del hombre a Dios*, haga suya la clásica metateatralidad irónica para señalar la posible heterodoxia del auto en cuestión, cuando ve que éste comienza precisamente por lo que es un clásico final, es decir, la ascensión de Cristo a los cielos?:

¿De qué ha de ser este auto
 puesto que empezarle veo
 por donde acaban los otros?
 ¿No estaba en estilo puesto
 que empiece el Hombre pecando,
 que acabe Dios redimiendo,
 y en llegando el Pan y el Vino
 subirse con él al Cielo
 al son de las chirimías?
 ¿Pues cómo hoy no pasa eso?
 ¿Es mozárame este auto?

Y eso que Calderón, no llegó al desparpajo de Felipe Godínez, quien no duda en el auto *Los toros del Alma* en hacer salir a alancear nada menos que a David y Salomón, haciendo cortesías ante el balcón ocupado por dos jóvenes y díscolos galanes llamados Cristo y el Alma. De lo que si echó mano, y con frecuencia, fue de uno de los mejores y más efectistas recursos de sus tragedias: el hacer aparecer a una mujer despechada o violentada que realiza un patético planto lleno de expresividad dramática. En *El diablo mudo* la actriz que interpreta a la Naturaleza Humana sale “suelto el cabello, a medio vestir, representando con llanto y lástima” (OC, 943a). En *El Orden de Melchisedec* es la Sinagoga quien efectúa su desgarrada aparición “de luto,uelto el cabello” (OC, 1083a), para proferir, ante la Gentilidad, su memorial teológico de agravios ante un infame Galileo de quien pide venganza, e inscribiendo en el discurso, como hacen comúnmente las heroínas calderonianas, una profusa y pasional gestualidad:

Arrastrando luengos lutos,
la voz muda, helado el pecho,
titubeando el labio, presa
la lengua, torpe el aliento,
entumecida la planta,
atado el discurso, yerto
el corazón y, por luto,
del alma, suelto el cabello...⁶⁵

Pero la necesidad “del humano modo de hablar” —como dice la Gracia en *El año santo en Madrid*— que precisan los autos invita a otra estrategia para *deconstruir* la semiótica de la alegoresis teológica, que es, además, propia sobre todo del Demonio (y sus equivalencias como la Culpa, la Lascivia, etc.), figuras en las que recae esencialmente la técnica de lo que, en términos ignacianos, sería la *suppositio o compositio loci*. Sucede que si todavía a mediados del siglo XVI en el *Auto de la verdad y la mentira*, podemos contemplar al Demonio vestido de caballero viejo, con cuernos en la cabeza y pies de cabra,⁶⁶ con los autos barrocos, sobre todo en los de Calderón, su configuración escénica se

⁶⁵ También en *La lepra de Constantino* sale la Fe “vestida de luto y suelto el cabello”, portando, según palabras “las desmelanadas trenchas / que desaliñan la frente” (OC, 1811a).

⁶⁶ Apud Bruce W. Wardropper, *Teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967, pág. 67)

sofística: ya no se trata de lograr la catequesis mediante una representación caricaturesca, sino a través de un proceso de verdadera seducción que, contando con una escueta y cifrada simbología (es frecuente mencionar en las acotaciones que lo presentan que lleve “una alusión de demonio”), llega al punto de otorgarle un considerable volumen textual, que incluso presenta en sinopsis el desarrollo de todo el misterio doctrinal del auto. Aplicando así una espléndida ambigüedad dramática Calderón confía al punto de vista de estas figuras la configuración del esquema conductor del desarrollo argumental, insertando en él las estrategias compositivas básicas de la acción (desde el tono de aventura de corsarios o bandoleros hasta la conversión del tablado en un foro o tribunal). El espectador se ve de lleno introducido en una obligada y eficazmente dramática lectura *a dos visos*, expresión que nos explica el *Diccionario de Autoridades* apoyándose, precisamente, en Calderón:

La [pintura] que se forma artificialmente, de suerte que mirada de un modo, represente una figura, y mirada de otro, otra distinta. Lat. Imago duplici aspectu distincta.⁶⁷

Ya no se trata pues de que Luzbel aparezca en escena con un vestuario que el autor, por ejemplo Felipe Godínez, tenga que explicar en la propia acotación,⁶⁸ o en consonancia mimética con el contexto del argumento,⁶⁹ sino de aplicar metáforas o analogías, pero en pura acción, absorbiendo el potencial dramático y teatral, artístico y estético que Roland Barthes, entre otros, han percibido en los ejercicios mentales ignacianos.⁷⁰ Al imaginar un escenario, una situación y estar dentro de la piel de un personaje concreto, sea, por ejemplo, lo que sucede en *La redención de cautivos*, en donde el Demonio escribe un guión en el que él imagina ser un corsario que logra reducir al género humano a la esclavitud, logra romper los moldes abstractos y acartonados que un actor debía percibir si, simplemente, hubiera tenido que componer un personaje, como es el caso, llamado “Furor”. En otro supuesto (una comedia heroica, de rango cortesano, ajeno al registro de la aventura de una comedia de ruido que sería el caso anterior) tendríamos *Las Órdenes Militares* (1662) cuya escena, mediante la metaforización planteada por la Culpa, se transmuta es un

⁶⁷ Se ofrece un ejemplo de *En esta vida todo es verdad y es mentira*: “..Como es cualquiera / mujer pintura a dos visos, / que vista a dos haces, muestra / de una parte una hermosura / y de otra parte una fiera”.

⁶⁸ “..un escotillón, dado de azul con estrellas, que se ha de hundir y aparezca Luzbel, vestido de blanco, porque es antes de haber caído” (*El divino Isaac*, ed. cit., pág. 200).

⁶⁹ En *El príncipe ignorante discreto*, Lucifer sale “vestido de Maestro” (suponemos con el bonete y la loba de licenciado); del mismo modo que el *Los toros del Alma* sale “de vaquero”.

Tribunal en el que un joven soldado de fortuna que viene a la corte a buscar prebendas y títulos por su antiguo linaje debe pasar las pruebas de sangre. Aquí la humanización de los personajes bordea, como cabía esperar, la elocuencia heroica, como también sucederá en *Los alimentos del hombre* en donde Calderón recupera la maestría técnica de la retórica forense al servicio de la argumentación teológica, pero haciendo exactamente lo que desea a través de esta técnica de la *suppositio*: en las argumentaciones aparecen simultáneamente el desarrollo de los dos sentidos (el literal y el simbólico), cobrando viveza el mecanismo dialéctico, a veces angustiosamente contradictorio, del misterio de fe que se desea explicar. Por último, dentro de estas estrategias de composición o suposición de un *alter ego* dramático por parte del personaje, subrayo la eficacia dramática de una situación también frecuente en los autos, según la cual el Pecado o el Demonio son arrastrados a un discurso verbal al que el actor le resultaría sencillo adecuarse: el del amante celoso o despedido. Vale decir, promover en escena conatos de situaciones cuya tensión dramática depende directamente del recuerdo intensificado que el actor, y por supuesto el espectador, tienen de géneros como la comedia o la tragedia. En *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* alcanza este procedimiento un nivel paradigmático. El Pecado, en su ya habitual discurso inicial para plantear una suerte de abreviada historia de la caída y redención, plantea su odio ancestral hacia Dios basándose en la hipótesis de que se ha enamorado del alma, a la que ha conocido a través de una perfecta pintura hecha por el propio Dios (el enamoramiento por retratos era una situación archiconocida en la literatura de la época):

De Dios miré la pintura
 del alma hermosa del hombre,
 [...]
 De suerte me arrebató
 mis acciones todas juntas,
 que de envidia, amor y celos
 sentí a un tiempo tres injurias.
 De envidia, por ser que había
 de ser —la lengua se turba—

⁷⁰ *Sade/Fourier/Loyola*, Nueva York, Hill and Wang, 1976, pág. 61. Cf. también Bárbara Kurtz, *Op. Cit.*, pág. 172 y ss.

preferida — ¡de ira rabio!—
 su fortuna a mi fortuna.
 De amor, porque su belleza
 es tan inmensa, tan suma
 que sólo en hacerla mía
 mi loca ambición estudia.
 Y de celos, porque el cielo,
 aunque quiere que sea suya
 a un villano se la entrega
 que la desdore y desluzga. (OC, 76b-77a)

La alegoresis de la demoníaca oposición al plan divino en términos de enamoramiento súbito por un retrato, celos y rivalidad amorosa reaparece en *La cura y la enfermedad* o *El veneno y la triaca*. El procedimiento es tan osado como eficaz a la hora de que actor y espectador recompongan la solidez unívoca de la lección doctrinal; pero obsérvese como esa capacidad estratégica que Calderón planifica para el personaje, y que sabe que será reforzada por las capacidades técnicas ya asimiladas por el actor, desestabiliza por unos instantes de manera tan compleja como apasionante el mundo aparentemente ortodoxo, sin fisuras, de Dios en escena. Esto sucede porque, al menos mientras el actor encarna esa suposición o hipótesis escénica extraída de otro registro o género dramáticos, se produce una separación o hiato entre la materia sensible y el significado de la alegoría, abriendo espacio a la subjetividad, a las intenciones paralelas y a veces contradictorias con lo puramente canónico. Como ha dicho Viviana Díaz Balsera⁷¹ nos encontramos ante un posible indicio de lo que luego dirá Walter Benjamin: la crisis de la metafísica y del lenguaje que es, en no poca medida, una característica distintiva de la modernidad occidental.

Ciertamente en otras ocasiones la estrategia no es ni tan compleja ni tan ambigua. El actor puede enfrentarse a un modo totalmente sencillo y transparente de dar cuerpo al maniqueísmo, esta vez sin fisuras, en el auto. Para observar esto debemos volver a las características ya meramente visuales del vestuario del *auto*, y concretamente, a lo que

⁷¹ *Op. Cit.*, pág. 44. Vid. también Ronald Schleifer, *Rhetoric and Death: the Language of Modernism and Postmodern Discourse Theory*, Urbana, University of Illinois Press, 1990, pág. 3.

podríamos llamar funciones de la acotación sintética o abreviada que reseña un vestuario que podríamos denominar *étnico* o *etnológico*. No es infrecuente que el tablado de la fiesta del Corpus sea ocupado por actores vestidos *de sayón*, de *turcos*, de *gitanos*, o que salga la Apostasía “a la moda extranjera” (*Psiquis y Cupido*, OC, 346a) o, en el mismo auto, la Gentilidad “a lo indio”; o que otros aparezcan “con corona de laurel y bastoncillo, a lo romano” (*El socorro general*, OC, 330a) o que, incluso, para escándalo de Clavijo y Fajardo muchos años después, “salga un levita vestido de sacerdote con mitra a lo antiguo”.⁷² La intención ideológica, de exclusión xenófoba de *lo otro* carece aquí de cualquier rubor y no se presta a la mínima ambigüedad, aunque, en términos teatrales y de técnica actoral, suponga un brillante incentivo de notas visuales pintorescas o exóticas. Veamos algunos ejemplos:

[Sale] la Idolatría, vestida a lo indio; y sale a este tiempo, por lo bajo del tablado, la Secta de Mahoma, vestida a lo morisco, con plumas, espada y bengala. (*El cubo de la Almudena*, OC, 566a).

Sale África, de mora, y en el mismo traje los músicos, hombre y mujeres, bailando tras los que pudieren. (*A Dios por razón de estado*, OC, 859b).⁷³

Salen el Judaísmo por una puerta, y la Sinagoga, por otra, vestidos a lo judío. (*El Orden de Melchisedec*, OC, 1068a)

A los que pueden añadirse otros en los que a un personaje abstracto se le facilita una caracterización material que no ofrece dudas, como cuando en *La serpiente de metal* los siete Afectos sacan un vestuario “de Hebreos”. Se trata de un abigarramiento identificado siempre con un antagonismo nacionalista (“Sale el Rey Abimelec en hábito de inglés”;⁷⁴ “Sale el Bautismo de blanco, a la española” (*El socorro general*, OC, 319a). O, quizá, con una vaga aspiración imperialista y de misión evangélica, cuando se insiste en la caracterización de la gentilidad como “indios”.⁷⁵ Caracterización en la que acaso pudieran

⁷² “Se añade la impropiedad con que suelen vestirse los actores en sus respectivos papeles. ¿Quién dejará de reírse a carcajadas al que ver que en la primera edad del hombre sale un levita y que este levita viene vestido de sacerdote con mitra a lo antiguo? Digamos la verdad: apenas podrá decidir cuál sea mayor tontería, si la de introducir un levita en aquel tiempo o la de vestirlo de este modo” (Op. y loc. cit., pp. 159b-160a).

⁷³ Con el estribillo “Bailá, Africa, bailá...” sucede una danza integrada el tono festivo y profano de la fiesta del Corpus, la típica *danza de negrillos*.

⁷⁴ Del auto *El divino Isaac*, de Felipe Godínez, ed, cit., pág. 224.

⁷⁵ Cabe suponer que esta caracterización se inspiraría en cierta iconografía extendida ya desde el siglo XV para el indio americano en la que predominan rasgos como la desnudez, el llevar ciertos cinturones de ornamentos vegetales o paños de algodón, el uso de varas o cañas a modo de lanzas, el cabello largo

advertirse –de poder documentar con más exactitud los aditamentos de este vestuario- otra de las influencias ya estudiadas, y sobre las que volveremos luego, de la *Iconología* de Cesare Ripa sobre la ordenación del programa visual de Calderón.⁷⁶

Lo meramente realista (con una ostensible exageración o simplificación de algunos detalles perfectamente descodificables por el espectador) se vehicula aquí a una mostración maniquea de manipulación política. Por eso no es de sorprender leer en una acotación de *El príncipe ignorante discreto* de Felipe Godínez que la Carne va vestida “de dama inglesa” oponiéndose a la Iglesia que, lógicamente, aparece de “dama española”. O que se repita sistemáticamente la caracterización, materializada en escena de unos personajes vestidos *a lo gentil* o *a lo romano* y otros *a lo judío*:

Sale Zabulón, vestido de judío, ridículamente. (*El socorro general*, OC, 319a)

Sale la Sinagoga a lo judío, y San Pablo a lo romano. (*A Dios por razón de estado*, OC, 861b)

Salen el Judaísmo a lo hebreo y la Gentilidad a lo romano. (*Las Órdenes Militares*, OC, 1020a)

Sale Maxencio, vestido de romano. (*La lepra de Constantino*, OC, 1803b)

Sale un Levita, vestido de sacerdote a lo antiguo (*Tu prójimo como a ti*).

Esta materialización ideológica de conceptos alegóricos se aplica a veces con mayor amplitud:

Salen [...] el Gentilismo con la Edad 1ª de la mano, vestidos a lo romano, con corona de laurel, mantos imperiales y bastoncillos dorados; y luego el Hebraísmo, con la Edad 2ª, vestido a lo judío; y luego el Mundo, viejo venerable, con la 3ª Edad, vestido a lo español.

abundante y negro, brazos levantados y gestos de asombro frente a los hombres blancos, colores en el rostro y en la piel tirando a rojos, tocado de plumas e incluso anillos o pendientes, las mujeres con cestas de mazorca de maíz. En algunas representaciones pictóricas de la *Epifanía*, ya en el siglo XVI, comienza a ser habitual que el Rey Baltasar, tradicionalmente considerado representante de la raza negra, aparezca ahora con las características físicas de un tupinamba del Brasil (cabeza con plumas, piel cobriza, lanza larga, camisa y calzones europeos). Es claro que los artistas europeos se guiaron en buena medida por los textos de los conquistadores. Cf. Santiago Sebastián, *La iconografía del indio americano. Siglos XVI y XVII*, Madrid, Ediciones Tuerco, 1992.

⁷⁶ Para la iconografía de América leemos, en efecto, en Ripa: “Mujer desnuda y de color oscuro, mezclado de amarillo. Será fiera de rostro, y ha de llevar un velo jaspeado de diversos colores que le cae de los hombros cruzándole todo el cuerpo, hasta cubrirle enteramente las vergüenzas. Sus cabellos han de aparecer revueltos y esparcidos, poniéndosele alrededor de todo el cuerpo un bello y artificioso ornamento, todo él hecho de plumas de muy diversos colores. Con la izquierda ha de sostener un arco, y una flecha con la diestra, poniéndosele en el costado cuna bolsa o carcaj bien provista de flechas, así como bajo sus pies una cabeza humana traspasada por alguna de las saetas que digo. En tierra, y al otro lado, se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño”. Vid. ed. en Madrid, Akal, 1987, t. II, pág. 108

Podemos deducir por el contexto algunos rasgos de este vestuario. Para el caso de la Sinagoga o de los judíos, Calderón tenía el suficiente conocimiento de las Escrituras como para saber las prescripciones hebreas para las vestiduras sacerdotales: una corta túnica interior de lino, sobre la que se ponía otra túnica más amplia también de lino, ceñida con un cinturón de color y bordado. En la cabeza, un turbante o mitra de la misma tela que la túnica. Si se deseaba elevar el rango del personaje hasta las características de un Sumo Sacerdote seguramente se situaba encima otra túnica de color jacinto, de cuya orla inferior podían colgar campanillas de oro y, sobre ella el *efod* o humeral, hecho de tela de varios colores que sólo cubría parte del pecho y espalda.⁷⁷ Los vestidos de los judíos, de seguir el rigor histórico, vendrían a ser en tonos pardos o blancos, excepto en los casos en que se quisiera enfatizar lo ridículo, en el que cabría suponer la imagen popular de los colores o túnicas rayadas,⁷⁸ e, incluso, para marcar aún más el sentido de exclusión herética podía adicionarse a esta vestimenta una “coroza”, es decir el capirote hecho de engrudo que se ponía a judíos, hechiceros y delincuentes en los autos de la Inquisición, como demuestran los documentos de los costes de vestuario de 1662, en los que leemos que la Sinagoga en *El verdadero Dios Pan*, lució un “vestido de fariseo con su coroza” que valió 77 reales.⁷⁹ En cuanto al vestuario *a la romana*, usual en las espectaculares escenografías clásicas de la comedia mitológica o de fiestas palaciegas como un signo que el inglés Inigo Jones llegó a calificar de *extrañamiento* o *extranjería*,⁸⁰ ya desde el siglo XVI Vasari ha establecido el uso de la *gálea* o casco de cuero o metal y el peto o loriga, así como, quizá, los resguardos metálicos (*ócreas*) en las piernas, y el cinturón de cuero chapeado de metal.⁸¹ Naturalmente podían añadirse todas las extravagancias concebibles que traicionaran cualquier arqueología histórica,⁸² pero los documentos de la fiesta del Corpus ofrecen indicios

⁷⁷ Cf. F. Naval y Ayerbe, *Tratado compendioso de Arqueología y Bellas Artes*, Madrid, Ruiz Hermanos Editores, 1920 [Tomo II, 1922], t. II, pág. 263.

⁷⁸ Cf. Fray Juan Interián de Ayala, *El pintor cristiano y erudito*, citada, t. I, pp. 75 y ss.

⁷⁹ Vid. Varey, J.E. y N.D. Shergold, *Op. Cit.*, pág. 219.

⁸⁰ Me extiendo sobre ello en mi libro *La técnica del actor español en el Barroco*, citada, pp. 288-89.

⁸¹ Cf. F. Naval Ayerbe, citada, tomo II, pág. 248.

⁸² Podemos hacernos una idea de esta mezcla anacrónica repasando algunos documentos de danzas de los autos. En las de 1651 leemos que Saúl, rey hebreo, debía lucir “baquero, calzones y tocado de judío y manto y plumas; que David debía salir “con pellico de pastor y calzones y zurrón y honra y montera redonda”; que los indios mostrarían “cotas o casacas y calzones cerrados o abiertos, con arcos y flechas, cerquillos y plumas y bandas o mantos” mientras los españoles llevarían “baqueros y sombreros y bandas de plumas y bandas y

suficientes de la vestimenta. La cuenta de gastos de 1661 asegura que se precisaron “64 varas de damasco carmesí de follaje de Granada para otros dos vestidos a otros dos gigantes a lo romano con dos pares de brahones y diez faldillas de a tercia”, lo que supuso un coste total de 2.812 reales.⁸³ Para la representación de *El arca de Dios cautiva* en 1673 “un manto y un tonelete para Alonso de Olmedo” costaron 1.000 reales. La clave está en saber que *tonelete* eran “unas faldetas hasta la rodilla, rodeadas de cintura, donde están aseguradas” y que se usaban en la época como “vestuario de gala para las fiestas públicas, comedias y otras, en que se visten algunos papeles a lo heroico o romano” (*Dicc. Aut.*). En el citado auto el único personaje que podía precisar tal atuendo era el de San Miguel que es el que, al parecer, interpretó Olmedo. Por demás está recordar la clásica iconografía del arcángel con casco o coraza romanos.

Pero si con este tipo de vestuario hemos tocado el fondo de una cierta arqueología pretendidamente verídica (con valores convencionales vinculados a lo maniqueo e ideológico, propicio a la catequesis de un público escasamente formado), la estrategia más específica del auto, fuera de lo realista o histórico del vestuario, se rige por un enorme potencia de simbología visual, extraña y hasta a veces exotérica para nosotros pero de enorme coherencia icónica y simbólica. Se trataría de un vestuario confiado, usando palabras de Roland Barthes,⁸⁴ a la capacidad intelectual de un público —sobre todo uno de los públicos de Calderón— avezado en unas claves culturales relacionadas con la enciclopedia iconológica del contexto, lejos aún de ese público burgués que requirió, sobre todo, verosimilitud y verismo en la caracterización de los actores. Se trata probablemente del aspecto que más ha llamado la atención hasta ahora por la crítica,⁸⁵ convirtiendo el *auto*

arcabuces pequeños”. Mientras los moros habían de salir “con baqueros y capellanes y turbantes con plumas y azagayas, con banderillas y tarjetas con medias lunas”. Finalmente seis españoles habrían de lucir “calzones y ropillas de tela rica con galones de oro o plata, mangas y medias de seda y ligas con puntas de oro o plata” (Cf. John E. Varey y N.D. Shergold, *Op. Cit.*, pp. 101-102.

⁸³ Varey, John E. y Norman E. Shergold, *Op. Cit.*, pág. 149.

⁸⁴ Cf. “Las enfermedades de la indumentaria teatral”, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1973, pág. 172.

⁸⁵ Me refiero a los trabajos de Manuel Ruiz Lagos y Miguel Ángel Campos Blasco, “Idea e imagen pictórica en el teatro alegórico de Calderón (Catálogo y vestuario de sus personas dramáticas)”, *Cauce. Revista de Filología* (1981), pp. 77-130 y del primero “Interrelación pintura/ poesía en el drama alegórico calderoniano. El caso imitativo de la *Iconología* de Cesare Ripa”, *Goya*, n° 161-162, marzo-junio 1981, pp. 282-289. Hace también abundante uso de la *Iconología* de Ripa, engrasándola en una terminología semiótica que no siempre queda clara Fernando Cantalapiedra en *Semiótica teatral del Siglo de Oro*, Kassel, Reichenberger, 1995.

en un género en el que el actor a veces es construido en escena no sólo a partir de una figuración básica sino con una serie de elementos superpuestos, unos signos que sólo pueden ser interpretados en un contexto en el que lo visual precede con mucho a lo *logocéntrico*, aunque la palabra muchas veces culmine su significado. Sin embargo el procedimiento básico es pasmosamente simple: aplicar el método de la metonimia o la sinécdoque, de la aféresis de objetos con una vaga o precisa capacidad simbólica del todo. Estos *objetos* añadidos o portados por el mismo personaje, y que, de acuerdo con la terminología semiótica, podríamos llamar formantes figurativos y plásticos,⁸⁶ pueden tan sencillos como la propia utilización de una cartela. En la espectacular loa para el auto *La piel de Gedeón* presenciamos el fascinante ballet de un Águila, el Fénix, una Paloma, una Arpía, un Pelícano, un Pavón y un Papagayo, solo que la acotación revela que realmente se trata de “tres damas y tres galanes, cantando y bailando, y cada uno con su tarjeta, en que vendrá pintada el ave que representa” (OC, 514a). Por el mismo sistema podemos ver a los actores reducidos a simples cartelas y letras en movimiento capaces de organizar significados no sólo a partir de la simbología propia de su figura sino del juego acróstico de la escritura organizada por sus propios movimientos en el tablado. Esto sucede en la loa para el auto *El santo Rey don Fernando* en la que aparecen sucesivamente el Sol, el Águila, el Corazón, la Rosa, el León y el Oro. Cada uno de ellos porta una cartela con su imagen, pero, además, en su espalda llevan pintada la letra inicial. El resultado no sólo será una exaltación de la virtudes del monarca evocado en el auto sino que al final, podrá leerse la palabra *Carlos*, compuesta por ellos mismos, el rey, que, como era de esperar, presenciaba el espectáculo (OC, 1268b).⁸⁷ Me interesa subrayar como este método de sucinta y eficaz economía dramática es el que preside incluso los vestuarios más complejos que veremos a continuación. La mecánica sigue siendo la del desdoblamiento del *pliegue*, pero esta vez con una adición figurativa que puede convertirse en un estilema visual. Sea el caso del personaje del Demonio o de sus *socias*, en el sentido de personajes que suponen semánticamente en la temática del auto su *doble* funcional. Por ejemplo, en *La piel de Gedeón* aparece la Idolatría “vestida de mujer”, pero a continuación hay un desdoble visual

⁸⁶ Cf. los volúmenes, Grupo μ , *Traité du signe visuel*, Paris, Seuil, 1992 y el dedicado por la revista *Degrés* a *Sémiologie du spectacle. Performances/ représentation, Degrés*, núm. 30, 1982.

⁸⁷ Semejante juego acróstico aparece también, con el objeto de señalar el título del auto y el lema *cithara Jesus* en la loa de *El divino Orfeo*.

aclarativo, “con alusión de demonio” y, finalmente, unos objetos sobrevenidos que actúan metonímicamente como esas alusiones y que supondrían unos elementos, en principio, extraídos del vestuario realista: “con espada, bengala y plumas” (ed. cit., pág. 72). En *La semilla y la cizaña*, la Cizaña sale “vestida de demonio, con bengala y espada” (OC, 587a) y la Malicia “de galán, con alguna alusión de demonio en el manto o vestido”. Con ello se ha construido una verdadera *lexía* visual, un icono gramaticalizado del personaje, en cuanto a la función conferida en la fábula doctrinal. La metonimia o sinécdoque minimalista es, pues, la más habitual y en *El gran teatro del mundo* ofrece Calderón un ejemplo paradigmático, pues como recordamos, en el auto el Mundo ofrece a cada personaje un objeto emblemático que debe acompañarlo a lo largo de su actuación (real y metateatral): al Rey la púrpura y la corona, al Rico las joyas, a la Hermosura las flores, a la Discreción el cilicio y la disciplina, al Labrador, el azadón (OC, 210b).⁸⁸

Naturalmente los objetos de esta sinécdoque caracterizadora del actor, que construye en escena ideogramas tradicionales muy simplificados del tipo “sale la Muerte con guadaña”,⁸⁹ “la Humildad con un sayal” o “el Desengaño con un espejo”,⁹⁰ no provienen exclusivamente del mundo lógico de la ejemplaridad moral y religiosa, como el caso al que acabo de referirme, sino que pueden provenir de una galaxia de alegorías sensibles instaladas en la tradición cultural y literaria desde la Edad Media y el Humanismo.⁹¹ Los ejemplos son tan frecuentes como conocidos en la lectura puramente textual de los autos; tal sería la aparición de las cuatro estaciones o tiempos del año caracterizadas permanentemente con el uso de aferentes plásticos que son, en el caso de

⁸⁸ A un actor, en el trance de interpretación del personaje, se le puede confiar asimismo un objeto emblemático o simbólico plurisignificativo, como sucede con “un hacha encendida”, que puede representar la vida (y la Muerte puede apagarla o arrebatarla como sucede *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*) o la luz del Entendimiento en *El veneno y la triaca* o acompañar a la Inspiración (*El tesoro escondido*, OC, 1686b)

⁸⁹ En *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* (OC, 75a). Similar caracterización es frecuente en personajes alegóricos como el Tiempo. En la “lista de lo que es menester para el auto de la compañía de Agustín Manuel” del año 1678 vemos “un báculo para el Tiempo plateado, con su rejón encima y sus alas”. (Cf. John E. Varey y N.D. Shergold, *Op. Cit.*, pág. 337). Esto nos asegura que se trata del auto *El día mayor de los días* en el que aparece el personaje del Tiempo, de mayoral. El *rejón*, que haría las veces de guadaña, como se representa tradicionalmente el Tiempo según Ripa (ed. cit., tomo II, pág. 360), aporta una interesante mezcla de elementos alegóricos y realistas en el vestuario. También la mixtura puede ser mitológica como cuando en *El divino Orfeo* vemos a Aqueronte llevando también una guadaña (OC, 1831b).

⁹⁰ *El gran mercado del mundo*, OC, 234ab.

⁹¹ Para la alegoría de las cuatro estaciones véase, entre otros, “El Auto dos quatro tempos de Gil Vicente”, RFE, 33 (1949), pp. 350-70; y L. Biadene, “*Carmina de Mensibus* di Bonvesin de la Riva”, *Studi di Filologia romanza*, 4 (1993), pp. 1-130.

Calderón, otro claro préstamo de la enciclopedia de imágenes de Ripa. Por ella, en *El gran Duque de Gandía*, el Invierno aparecerá con un vidrio de agua, la Primavera con un azafate de flores, el Estío con espigas y el Otoño con manzanas (OC, 104). Con variantes este desfile de imágenes se repite en *El veneno y la triaca*: el Invierno aparece “con un vidrio de agua en una salva”, la Primavera “con una canastilla de flores”, el Otoño “con un cestito de frutas” y el Estío “con unas espigas” (OC, 187ab).⁹² Asimismo la secuencia de la aparición de los cinco sentidos corporales:

Salen, atravesando el tablado, la Vista, con un espejo; el Oído, con un instrumento; el Olfato, con un azafate de flores; el Gusto, con otro de frutas, y el Tacto, con otro, y en él un vellón. (*El jardín de Falerina*, 1508b)

O la de los cuatro elementos:

Salen en tropa, cantando y bailando, la Gracia [y el Agua] con un espejo; la Ciencia [y el Aire] con un airón de plumas; la Ignorancia [y el Fuego] con un manto imperial; y la Voluntad [y la Tierra] con un azafate de frutas y flores.⁹³

Ante esta súbita ruptura deconstructiva de lo moral desde lo profano responde Calderón con el recurso fatídicamente *constructor* del auto, es decir, la palabra que recompone esa invasión de sensualidad profana. Ordinariamente estas alegorías personificadas en movimiento son concienzudamente explicadas por los propios personajes que portan los objetos o por otros con los que se establece una dialéctica, de modo que Calderón es consciente de la ambigüedad que puede introducir en escena la pura imagen. Los personajes, revestidos de esos símbolos visuales se autodefinen a sí mismos como alegorías para restablecer el orden logocéntrico del mundo. Fascinante ejemplo es el suntuoso auto *La humildad coronada de las plantas*, donde los personajes —desde el espino hasta el laurel— “se significarán trayendo unos bastones [...] y en el remate de ellos las hojas y ramas de su nombre”. Pero los propios personajes así revestidos verbalizan de

⁹² Las correspondencias con la *Iconología* de Cesare Ripa son evidentes. Para éste la Primavera deberá pintarse como “una muchacha coronada de mirto” o “coronada de flores y con flores en las manos” (ed. cit., t. I, pág. 367); el Verano será un “joven robusto, coronado de espigas de trigo” (ed. cit., t. I, pág. 368); el Otoño será una matrona con una cornucopia de frutas (ed. cit., t. I, pág. 369); el Invierno será un anciano canoso y achacoso y, ocasionalmente, mostrando en sus vestido la escarcha, nieve o hielo (ed. cit., t. I, pág. 372). Para la simbología de los cinco sentidos, vid. ed. cit., tomo II, pp. 302-311 y para los cuatro elementos, ed. cit., tomo I, pp. 304-306.

⁹³ Cf. ed. de José M^a Ruano de la Haza, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1995 (Autos Completos / 7), pp. 149-150.

inmediato el sentido de su disfraz alegórico. Es la mecánica constante del auto, desplegar la más radiante y libérrima imaginación visual y reconducirla con la palabra o con la paulatina matización de la pura convención laica o mitológica:

Ábranse las cuatro nubes. En la primera está la Aurora, con manto azul y corona de flores; en la segunda la Mies, con guirnalda de espigas; en la tercera el Monte, con un árbol en la mano; en la cuarta el Prado, con un cordero. Si se pudieren ajustar los vestidos, la Mies ha de tener manto dorado, el Monte pardo, el Prado verde. Aviértase que solo la nube del vellón ha de estar lloviendo unos copos de algodón. (*La piel de Gedeón*, ed. cit., pág. 134)

Salen Hércules y Teseo, que son San Pedro y San Andrés, con una aspa y una llave grande Pedro. (*El divino Jasón*, ed. cit., pág. 150)

Lo que constituye el procedimiento que, en términos semióticos, Cantalapiedra llama “disimilación semántica constante de las figuras”, es decir, la actualización simultánea de dos semas aferentes en el marco de la misma figura.⁹⁴ Calderón apura el mecanismo sinecdótico hasta llevarlo al terreno de estricto mensaje evangélico que a él le interesa, pero entonces nos encontramos con otro procedimiento igualmente valioso en términos de técnica actoral: la plena aparición en escena de un expresionismo dramático que se arrastra desde los nuevos presupuestos de la plástica humanista. Esto sucede, por ejemplo, cuando se espectacularizan los instrumentos de la pasión –corona de espinas, clavos, lanza, azotes– (*El Maestrazgo del Toisón*, OC, 911a), invistiendo progresivamente con los mismos a un personaje (el sembrador en *La semilla y la cizaña*, OC, 605b y ss.). O cuando en *El laberinto del mundo* (OC, 1577b) muestra sucesivamente al Hombre objetos como un panecillo, una cruz en forma de daga o una pieza de cintas de nácar como las armas con que para vencer al Minotauro.

Esta atmósfera de plenitud simbólica visual conduce a la definitiva inscripción icónica en el propio vestuario de los actores:

[Sale] Argos con muchos ojos sembrados en el vestido (*El divino Jasón*, ed. cit., pág. 141)

Se ve debajo de una media luna, la Luna, vestida de cazadora y una luna en el tocado (*El verdadero Dios Pan*, OC, 1246b)

[Sale] la noche, vestida de negro, con estrellas y un hacha en la mano (*Psiquis y Cupido*, OC, 378a)

⁹⁴ *Op. Cit.*, pág. 175.

Sale el Autor con manto de estrellas y potencias en el sombrero (*El gran teatro del mundo*, OC, 203a)

Y, por supuesto, a un erudito y consciente empleo simbólico de los colores para argumentar las tradicionales ciencias universitarias. En *La protestación de la fe* la Sabiduría aparece “con un penacho de plumas de diversos colores, pajizos, azules, carmesíes y blancos” (OC, 731b) que ella misma descodifica más tarde:

Las plumas de mi tocado
 son aquí exteriores muestras
 que sólo dicen lo real
 de mi física presencia,
 significándome aquí,
 para que mejor me entienda
 la docta Universidad
 de la Ciencia de las Ciencias.
 El Altísimo crió
 la medicina, y por ella
 me adorna, entre esotras flores,
 la pajiza, macilenta
 color, porque con la muerte
 a cada paso se encuentra.
 La azul, que es color de cielo,
 la filosofía ostenta,
 porque en el cielo la hallaron
 el desvelo y la agudeza
 de los que en él aprendieron
 aquella causa primera
 de las causas, Alma y Vida
 de la gran Naturaleza.
 De los Cánones Sagrados
 la verde en mí representa
 la católica esperanza
 que los pontífices muestran,
 de que todo el Universo
 ha de estar a su obediencia,
 cuando a un redil y a un rebaño

se reduzcan las ovejas.
 La carmesí, que es color
 de la Justicia severa,
 es divisa de las Leyes,
 a que humildes y sujetas
 las repúblicas están
 políticamente atentas.
 En la Sacra Teología
 la blanca color demuestra
 de su docta facultad
 el candor y la pureza... (OC, 732ab).⁹⁵

Más interesante aún que esta verbalización de una erudición muy escolástica, me parece un uso ya plenamente dramático del color, vinculado a una tradición casi de rango medieval. Me refiero a la aparición del personaje que hace la función de la graciosidad vestido de diversos y llamativos colores. El público asistente a la fiesta sacramental del Corpus ya ha podido ver, en la procesión que precede a la representación sacra, las danzas de locos que solían aparecer “con sayos ajironados de diferentes colores con mangas largas y capirotos de locos”, esgrimiendo azotes, como los *sots* o bufones europeos.⁹⁶ De modo que asumiré con regocijante naturalidad que en *La cena del Rey Baltasar* el personaje que encarna al Pensamiento (en el sentido de Imaginación) salga “vestido de loco, de muchos colores” (OC, 155a). Por eso responde a quienes le interpelan sobre su identidad:

¿No te lo dice el vestido
 ajironado a colores
 que, como camaleón,
 no se conoce cuál es
 la principal causa?.⁹⁷

⁹⁵ Vid. exposiciones semejantes en *Los misterios de la misa*, OC, 301ab; y en la loa para el auto *Andrómeda y Perseo*, donde los Siete Sabios de Grecia “van saliendo, cada uno por su parte; y si pueden sacar pluma o banda del color de cada uno, será mejor” (OC, 1691b).

⁹⁶ Cf. John E. Varey y N.D. Shergold, *Op. Cit.*, pág. 122. Véanse los comentarios al respecto en mi libro *La técnica del actor español en el Barroco*, citada, pp. 167 y 234-35.

⁹⁷ Reaparece el Pensamiento caracterizado del mismo modo en *El día mayor de los días* (OC, 1637a); y el Albedrío en *Psiquis y Cupido* (OC, 348a). Lo mismo el Almendro en *La humildad coronada de las plantas*.

Se mezclan así los dos elementos iconográficos más importante que recoge Cesare Ripa: el atuendo estrafalario de colores se une al mundo referencial de la inconstancia o de la risa.⁹⁸ Desde la tradición se arrastran pues toda una gama de variantes de esta constante revestimiento iconográfico; tradición que puede ser estrictamente laica:

Se ve a la Justicia, dama bizarra, con una vara dorada en una mano y en la otra un peso, sentada en un trono (*Los alimentos del hombre*, 1627b).⁹⁹

O proveniente de la imaginería religiosa, como las dos versiones en que suele aparecer la Iglesia, en su dimensión, respectivamente, de *Triunfante* o *Militante*:

Ha de aparecer sentada la Iglesia, con manto imperial, tiara en la cabeza, en una mano el báculo de tres cruces y en la otra una llave dorada. (*El año santo en Madrid*, OC, 548a)

Sale la Iglesia con tonelete, plumas, espadín y bengala, como la pintan Militante (Loa para *La protesta de la fe*, OC, 725a)

O la evocación de la estampas devocionales de tipo popular a las que los actores deberían recurrir para aparecer como Cristo resucitado (“el Peregrino de gala, con manto encarnado y banda de Resurrección”, OC, 961a) o como Moisés “con las tablas de la ley en una mano, y en la otra un áspid de metal en una vara, como lo pintan” (*La serpiente de metal*, OC, 1550a).¹⁰⁰

Podría alargar hasta el infinito que permite el gigantesco archivo calderoniano los ejemplos, pero lo esencial, esto es, su función creadora de energía dramática en el escenario, siempre será la misma: la fragmentación o descomposición metonímica del vestuario permite la conversión de símbolos neutros en un despiece deconstruccionista y

⁹⁸ Describe Ripa la Inestabilidad como “una mujer vestida de diversos y numerosos colores” (ed. cit., t. I, pág. 521); y la Risa como “hermoso joven vestido con un traje de numerosos colores”, a veces con un gorro en la cabeza “provisto de muchas plumas, significándose con ellas la ligereza e inconsistencia de donde nacen las risas” (ed. cit. t. II, pág. 277).

⁹⁹ Seguimiento evidente de Ripa que recoge todas las fuentes clásicas. Vid. ed. cit., tomo II, pág. 8 y ss.

¹⁰⁰ Excede totalmente el espacio que aquí tengo la posibilidad, que sigo estudiando, de la dimensión alegórico-política, y no sólo religiosa, de la mezcla de elementos iconográficos, como el uso de los jeroglíficos y emblemas en los escudos de Holanda, Castilla, Portugal o Aragón en *El cubo de la Almudena*, la aparición de los uniformes de las órdenes militares en *Las Órdenes Militares* o *El Santo Rey don Fernando*, etc. o la misma aparición de actores o actrices interpretando las cuatro partes del mundo, seguramente siguiendo tópicamente a Ripa pero con la adición de elementos intencionales como *a lo judío* (Asia), *a lo moro* (África), *a lo indio* (América) y *a lo romano* (Europa). Para algunos trabajos en preparación pospongo

luego en una recomposición ortodoxa del sentido de la alegoría que se desea mostrar en términos inequívocamente doctrinales —lo cual puede ser ratificado conscientemente por el *logos*—. Un excelente ejemplo, brillante en su comportamiento escénico, lo tenemos en *El año santo de Roma* (ed. cit. pp. 200 y ss.) donde el Hombre, que en principio aparece en escena vestido de pieles, en una situación icónica perfectamente asimilada por el imaginario del espectador, es investido progresivamente por las acciones y objetos aferentes que otros personajes le trasladan para convertirse en *otro* personaje de significación moral o teológica más densa e intencionada: un peregrino. Así el Amor le desnuda de la pieles (que se identifican con la palabra como los afectos primitivos); mudada esta piel, el Temor lo inviste con una túnica que significa el dolor, con lo que el hombre se ve encerrado en el mayor de los afectos o pasiones humanas; la Castidad le ofrece el cingulo que le comunica la autoridad del Apóstol; el Culto le coloca la esclavina que simbolizará su sujeción a la Ley; la Obediencia le impone el sombrero que es emblema de humildad y acatamiento; el Perdón le entrega el báculo en el que estriba la acción de perdonar; la Seguridad, convirtiendo el báculo en una espada, le confiere la fortaleza; la Verdad le da las Escrituras contenidas en una pesada caja de papeles en los que Job, David y Salomón le ofrecen certificados documentales de su peregrinaje. Como remate jocosos, el loco Albedrío le sugiere que sólo le falta, para la construcción perfecta de la imagen del peregrino una calabaza, para lo que le ofrece su propia cabeza. Como si de una suerte de teología al revés se tratara, en *El año santo en Madrid*, asistiremos a una escena paralela pero con el procedimiento contrario: el peregrino es desnudado de estos aditamentos y trueca los diversos objetos sacralizados en el anterior auto por una nueva investidura de las pasiones terrenales del hombre. La Soberbia, la Avaricia, la Lascivia, la Ira, la Gula, la Envidia y la Pereza lo vuelven a revestir de objetos que proceden a una sinécdoque catequética y le ofrecen respectivamente un sombrero con plumas, unas joyas, un espejo, una espada —símbolo, pues, ambivalente —, un azafate con frutas, una capa y un báculo para que apoye su indolencia (OC, 542 y ss.)

A lo largo de esta exposición he dicho, con frecuencia, que se produce en momentos decisivos la sinalefa entre la plasticidad que sugeriría el sentido ambiguo de las alegorías

asimismo el estudio del actor y su vestuario fundido ya con la escenografía, lo que significa profundizar en la ya conocida lexicalización *como lo pintan* de las acotaciones y la creación de verdaderos *tableaux vivants*.

puestas en acción visual, libre y llena de heterogéneas interferencias culturales y el *logocentrismo* tradicional que preside el sentido ortodoxo de la lección teológica de los autos. Y, aunque sea de manera breve, pues su comentario total exigiría mucha más reflexión y espacio, me gustaría dejar abierto un tema que, en mi opinión, ejemplifica de manera apasionante esta sutura. Una de las cosas que mayor asombro produce en la lectura de los autos, cara a una imaginada puesta en escena, es, sin duda, la extensión y dimensión retórica de los parlamentos. El diálogo vivaz no existe apenas. Los personajes asumen, casi en su totalidad, las funciones de lo que he llamado ya *héroe elocuente*. Naturalmente que esta dificultad para memorizar los textos no es privativa de los autos, pero convendremos que aquí alcanza sus cotas máximas. No se podría, con la facilidad que es habitual en los pasajes de la comedia, que un actor echara un capote a otro diciendo los versos que aquél había olvidado. Y, si tenemos en cuenta las condiciones reales de la representación, al aire libre, el papel del *apuntador* (que era, a su vez, el encargado de escribir las partes del texto correspondientes a cada personaje) era o heroico, o, desde otro punto de vista, inútil. Algunos documentos sugieren que su presencia era imprescindible (en los de 1651 se clama dramáticamente porque no haya apuntador en la compañía de Antonio de Prado).¹⁰¹ A veces me he preguntado si esa obsesiva presencia en escena de libros, pergaminos, cartelas y escrituras no auxiliarían en más de una ocasión al atribulado actor, preso no sólo de un apabullante vestuario sino de unos bloques de erudición poco digeribles para su escasa formación teológica. Claro está que podríamos atribuir valores mnemotécnicos, más o menos eficaces, a la propia disposición retórica de los discursos, ordenados con frecuencia, en buenos trechos de recitado, por las figuras de dicción de las series anafóricas, la construcción sintáctica en *isocolon* y asimismo por la conformación de bloques altamente repetitivos y coincidentes casi literalmente por el contumaz empleo que de la intertextualidad hace Pedro Calderón de la Barca. Puede pensarse incluso que la tendencia calderoniana a usar, en los textos de sus autos, la derivación etimológica facilitaría el aprendizaje *de memoria* del actor (aunque ello fuera suponiendo al mismo un rudimentario conocimiento de las lenguas clásicas):

Llámase Misa, porque

Misa en la latina lengua

¹⁰¹ Vid. John E. Varey y N.D. Shergold, *Op. Cit.*, pág. 99.

quiere decir enviada

si se traduce a la nuestra. (*Los misterios de la Misa*, OC, 302a)

En la Fábula de P[siquis]

que aún en su nombre me dio

que temer, pues el que dijo

Siquis en la traducción

latina, dijo, si alguien... (*Psiquis y Cupido*, OC, 368b)

Y, puede, incluso, que a veces el actor pudiera beneficiarse del pueril método de la derivación de conceptos desde las iniciales de un nombre, como hace la Simplicidad en *El primer refugio del hombre* (OC, 975a):

Yo lo diré, que para esto

basta cualquier simple ingenio.

Las cinco letras del nombre

de María; pues que vemos,

que en las fundaciones siempre

ponen sus nombres los dueños.

M, Madre de los Pobres;

A, Amparo; *R*, Remedio;

I, Intercesora, y la otra

A, Abogada, conociendo

que Madre de Dios y Madre

de Pecadores a un tiempo,

Abogada, Intercesora,

Remedio y Amparo es nuestro.

Pero la cuestión puede derivar hacia una hipótesis mucha más compleja y apasionante: que Calderón transfiriera idealmente a los actores, mientras daba forma al volumen textual de sus autos, basándose en el mapa teórico y tradicional de su concepción exclusivamente doctrinal y homilética de *sermón* ciertas reglas del *ars memoriae*. Se trataría, claro está, de una transferencia sugerida, quizá no de una consciente práctica del actor, aunque éstos ya sabemos que no desperdiciaban la ocasión de asistir a las lecciones de los excelsos predicadores del momento. El *arte de la memoria* ha podido revelar, a través de lecturas interdisciplinares, una vinculación más que efectiva con la historia de la lógica, de la producción artística de carácter religioso, y por supuesto, aunque siempre en el terreno de la aproximación hipotética de indicios, con el propio teatro, y más en el género que nos ocupa. Fernando Rodríguez de la Flor¹⁰² ha estudiado el resurgimiento que la *ars mnemónica* experimenta en España en la primera mitad del siglo XVII, desde la cual pueden instalarse sus procedimientos en aspectos tan diferentes como la oratoria civil y sagrada, la imaginería religiosa e iconografía y, desde nuestro punto de vista, es obvio que un género concreto como el *auto sacramental*. Todo ello productos derivados del nuevo sentido pedagógico de la ideología del Concilio de Trento. El actor, inducido por Calderón al ámbito del héroe sagrado y elocuente, a través de composiciones imaginativas de lugares convoca (*memoria mandare*) imágenes, conceptos revestidos, formas corporales, en las que previamente se han ido depositando significados superpuestos.¹⁰³ La memoria artificial sería así una forma de escritura *en el espacio*, que requiere signos (figuras, imágenes) y espacios (*loci, tabulae*). Por demás está subrayar la evidente conexión entre el método de meditación por imágenes y lugares (la *composito loci* ignaciana, entendida como topografía) y las secciones dedicadas a la mnemotecnia por las retóricas clásicas. La teoría se describe con meridiana claridad en obras como la de Juan Velázquez de Azevedo, *Fénix de Minerva y Arte de Memoria* (Madrid, Juan González, 1626), que afirma en la dedicatoria de su obra:

¹⁰² Cf. su *Teatro de la memoria. Siete ensayos sobre mnemotecnia española de los siglos XVII y XVIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988. Véase también el capítulo “Teatros de la memoria artificial”, en *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pp. 109-162.

¹⁰³ Fernando Rodríguez de la Flor, *Op. Cit.*, pág. 28.

El acto de la memoria se hace quando la potencia cognitiva humana, enderezada al tesoro de la memoria, se le ofrecen y presentan los simulacros e imágenes de las cosas, con los quales predica, contempla, raciocinia o enseña, según el uso de las fuerzas interpretativas.¹⁰⁴

Asumo en este punto la sólida intuición de Antonio Regalado cuando sugiere que probablemente el actor en nuestro teatro antiguo tuvo a su alcance técnicas de interpretación diferentes, pero que nada tendrían que envidiar a las nuestras. Esa *memoria afectiva* con la que se entrena a los actores en muchas escuelas modernas pertenecía para el actor barroco a su probable familiaridad con las artes de la memoria y de la meditación, métodos actorales, sí, aunque nunca se escribieran como tales.

¿Qué huellas de ese procedimiento, de ese “lenguaje vicario que organiza la realidad *more metaphorico*”,¹⁰⁵ encontramos en los autos sacramentales? Cabe recordar que Yates ha demostrado la importancia de esta técnica en la escena inglesa, al explicar la influencia del concepto de *teatro del mundo* o *teatro de la memoria*, construido en la realidad por Giulio Camillo e imitado en su estructura por *El Globo*, escenario de las representaciones shakespearianas.¹⁰⁶ Lo primero que me permito sugerir como hipótesis es pensar sobre una evidencia: si algo tendrá que ver con esa estructura mnemónica global la frecuencia con que los personajes de los autos calderonianos enfocan sus discursos de obertura de la pieza con la evocación de un cosmos o Naturaleza cuya ordenación verbal y poética no es en absoluto ajena a la elaboración de una arquitectura alegórica mental. En *El gran Duque de Gandía* la Naturaleza (OC, pp. 99-101) establece en un largo parlamento un diseño arquitectónico de *loci* desde la presencia rectora del Dios arquitecto del universo, “hermoso alcázar” que contiene once “esferas” o “palacios de plata” o “muros de cristal” o “edificios de nácar” donde se ubican a su vez otros lugares emblemáticos que son habitados por otras tantas imágenes corporeizadas por personajes alegóricos. A saber la Luna, donde se sitúa la Luz de la Noche; Mercurio donde se sitúan las Ciencias; Venus donde aparece el Amor; el Sol o Padre del Día; Marte con las Armas o Guerra; Júpiter con la Fama o Laurel de Victoria; Saturno donde se sitúa la Labranza; el Firmamento donde lo hacen las Estrellas; el Mar con las Aguas; los dos Polos con la Tierra y el Empíreo con el Aire. Pero a continuación estas últimas cuatro esferas, son ordenadas, tras el caos provocado por el mal en el Mundo, en los

¹⁰⁴ Ibid. pág. 30.

¹⁰⁵ Ibid, pág. 41.

cuatro elementos (Fuego, Agua, Tierra y Viento) regidos por el Mayordomo del gran Arquitecto (el Hombre), que se verá rodeado, en la lógica argumental del auto por los cuatro tiempos o estaciones del año (Estío, Invierno, Otoño y Primavera) cuyos atributos sinecdóticos en su caracterización visual en escena remiten, tras la oportuna operación verbalizadora, a los citados cuatro elementos (Estío, las espigas de fuego; Invierno con la salvilla de agua; el Otoño ligado a las manzanas que produce la labranza y la Tierra; y la Primavera, con las flores mecidas por el Viento). Precisamente uno de los esquemas incorporados a su *Fénix de Minerva y Arte de Memoria* de Velázquez de Acevedo estructuran un cuadro de correspondencias casi idéntico al que puede componerse mentalmente con todos los elementos del discurso de la Naturaleza en este auto. Y no es un ejemplo aislado. En *El nuevo palacio del Retiro* aparece el Judaísmo asombrado ante la maravilla “del supremo alcázar soberano” que se eleva ante él. El Hombre (no olvidemos que se trata, de acuerdo con la transposición histórica inscrita en el auto, del Conde Duque de Olivares) le responde con un largo discurso (OC, 139 y ss.) en el que evoca visualmente un nuevo palacio fundado “en diez piedras” (los diez mandamientos) y situado, con el correspondiente guiño alegórico, sobre la colina de San Jerónimo (el monasterio próximo al Retiro). Sobre esta base del edificio “cuya fábrica altiva/ toca con el capitel/ del cielo” y que es, a su vez “militante y triunfante” (esto es, la Iglesia) se ubicarán, por metonimia, las aves, el sol, las fieras y los peces, es decir, los cuatro elementos; constituyendo un “divino vergel” custodiado por un “alcaide privado” (él mismo). La Reina culminará esta suerte de arquitectura alegórica ubicando en ella cinco nuevas imágenes “en movimiento” (personajes-íconos) que serán los cinco sentidos corporales:

sus riquezas: el Oído,
 músicas a tus enojos;
 ricos hermosos despojos,
 en blandos lechos, el Tacto;
 frutas, el Gusto; el Olfato
 rosas, matices, los Ojos... (OC, 141b)

¹⁰⁶ Yates, F.A., *El arte de la memoria*, Madrid, 1974, pp. 157-205.

Por su parte en *El socorro general* la Iglesia glosa en su parlamento (OC, 327ab) una fortificación o montaña con diez baluartes (identificados con los diez mandamientos); una puerta (el Bautismo) auxiliada por una Ronda (la Confirmación); una Casa de Municiones (“pesares, llantos, ayunos, pan y calamidades” de la Penitencia); un Almacén con las raciones de pan repartidas por la Comunión; el Hospital de la Extremaunción; las Capillas ocupadas por el Orden Sacerdotal; la Casa del Bagaje en la que se instala un alcaide llamado Matrimonio y la Posta ocupada por un “Dios solo Humanado”.

Tomemos ahora otra posible huella del *ars memoriae*. La técnica de construcción de los llamados *loci*, según Rodríguez de la Flor, podría haber inspirado la construcción de los paneles, edículas y calles de retablos, y “debería ser examinada como una hipótesis sugerente más que como una realidad documentada”.¹⁰⁷ Este razonamiento es precaución válida, claro está, para todo lo dicho acerca de la posible aplicación —o más bien trasfencia de erudición personal de Calderón a sus actores—. Pero piénsese que los *loci* de la memoria son denominados en la *Rhetorica ad Herennium* “aedes, intercolumnium, angulus, fornix et alia quae his similia sunt”,¹⁰⁸ es decir la estructura del retablo cristiano. Pero ¿qué es un carro del corpus, en su uso escénico adosado al tablado, sino un retablo con sus figuras e imágenes incluidas en hornacinas, en huecos, tapados o destapados por cortinas?. El actor, que es el elemento móvil de esa arquitectura de retablo, es también, ocasionalmente, quien lo lee y describe organizadamente al espectador o quien crea un *ficta loci* con la impecable e implacable retórica calderoniana. Fijémonos, así, en el auto *Amar y ser amado y divina Filotea* y, partiendo del conocimiento de su *Memoria de Tramoyas*, 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 casi al principio e introduce 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 “suposición” o “suposio loci” de la alegoría que intentará explicar (que no es otra que la posesión del hombre por parte del mal): “Suponed, pues, que el humano / cuerpo es un castillo...” (OC, 1776a). Castillo que contiene el Alma al que ha de defender, claro está:

¹⁰⁷ *Op. Cit.*, pág. 64.

¹⁰⁸ Cit. por Henri Lausberg, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1976, II, 402, núm. 1087.

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.

He repasado, con cierta exhaustividad, los recursos que el *auto*, desde su sistema de género específico podrían exigirse o, en su caso, proponerse al actor. Una exhaustividad justificada en la enorme cantidad de indicios que en sus textos permanece desde la óptica calderoniana. Ya he dicho que no podemos pretender que esa concepción calderoniana del actor sea unitaria, coherente, substanciada en una teoría explícita, aunque merece la pena indagar en esa arena metateatral que absorbe buena parte de su concepción del mundo, hecho, a la manera de Schopenhauer, de voluntad y representación. Junto con vetas ineludibles de premoniciones naturalistas que hemos dado en llamar stanivslaskianas (lo cual, por otro lado, es obvio y en absoluto común al dramaturgo) me llama poderosamente la atención como Calderón ha producido para la historia del teatro un tipo de actor que Jerzy Grotowsky¹⁰⁹ llamaría, como si estuviera pensando en nuestro autor, *actor cortesano*, es decir aquel que interpreta el papel, el denso papel asignado, por medio de una técnica deductiva que se complace en la parafernalia de la acumulación (objetos adheridos, absorción por una máquina escenográfica) y que se excede en la caracterización (maquillajes, vestuario, voz atrapada por el patetismo o por la declamación sagrada). Un

¹⁰⁹ *Vers un théâtre pauvre*, Lausana, La Cité, 1971.

actor que es productor por sí mismo, pero también producto de la necesidad de alegoría visual y verbal inherente al género del *auto*. Pero no es menos cierto que en otras ocasiones, y estoy pensando en el auto *El gran teatro del mundo*, en el que, como vimos, aplica el método de caracterización icónica por metonimia, puede aparecer un personaje, el Pobre, al que no se le confiere aditamento alguno de vestuario sino que, al contrario, procede casi a “desnudar” en escena, en una plena consciencia de que, liberado el actor de símbolos y emblemas, puede no sólo ser un oficiante rodeado de ritos materiales sino *interpretar* como actor *pobre*, a partir de la exploración *inductiva* de sus posibilidades de “afecto, alma y acción” que llenen el vacío con la intensidad del yo. Tal vez Calderón necesitaba de esta posible sutura entre las dos caras, sólo aparentemente opuestas, del actor, puesto que, como se ha puesto suficientemente de relieve,¹¹⁰ con el *auto* pretendió no sólo dramatizar el pensamiento dogmático, moral o devocional católicos sino, además, presentarlo como una especie de dramatización de segundo grado, abriendo el tablado a una teología que él considero dramática e incluso trágica en sí misma. La teoría abstracta del *auto* como dramatización de un dogma, se apoyaría en su primitivo sentido litúrgico que no diferenciaba al actor del oficiante ritual o sacerdote como sucedía en el primer teatro medieval. Pero la práctica contrarreformista del auto, su sentido catequético a gran escala (sumido en una cultura llena de sugerencias y lenguajes cifrados) exigiendo, por tanto, la colaboración de receptores que no sólo los reconociera sino que los llevara hasta la orilla de la su propia sensibilidad estética, implicaría la necesidad de un actor *intérprete*, moderno en el sentido escénico de la palabra. Quizá más que una conclusión esto sea un punto de arranque para una reflexión más abierta, y a ella me dispongo en próximos trabajos. Porque, como también dice Peter Brook, a propósito del *teatro sagrado*, “si existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos”. Por supuesto, a efectos dramáticos, el primero de ellos es el actor.¹¹¹

Pero convengamos, al menos provisionalmente, que con todo lo visto, el estudio del *auto* calderoniano invita a introducir en el duro juicio que hasta ahora se ha emitido sobre

¹¹⁰ Cf. Ángel Lecumberri Cilveti, “Teología dramatizada y teología dramática en los autos de Calderón”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, (1989), pág. 139.

¹¹¹ Op. Cit., pág. 66.

su ideología reaccionaria, la vaga desestabilización de que acaso con él se producía un tipo de teatro en el que no sólo se gestionaba un dogma incontrovertible sino la capacidad del espectador de ejercer un juicio estético que mediatice legítimamente aquél. Pues algún moralista hubo (y quizá por razones que nada tendrían que ver con el afecto por los actores), que, sin ningún empacho, afirmó que “en cuanto al oír comedias, cada uno puede y debe ser, como en otros casos de nuestra Católica Religión, el mejor Teólogo de si mismo”.¹¹² De lo cual se infiere que, sin perjuicio de las limitaciones que el rigor ortodoxo o la norma literaria impusieran, el teatro del *auto* fue un ámbito de experiencia sensual y hedonística en el que pudieron habitar el arte y el sermón, el efecto realidad y el efecto maravilla, la figura y lo figurado, en un gozoso y productivo desdoblamiento. Tanto, que mal que le pesara, imagino a José Clavijo y Fajardo, recordando por escrito, pálido de envidia más que de escándalo neoclásico, aquel día en que, en el teatro del Príncipe, un actor que encarnaba al Diablo, tras “un pedazo de relación” logró poner en pie a toda la turba al grito de: *¡Viva el demonio!*.¹¹³

¹¹² *Discurso de don Diego Vich a favor de las comedias* (1659), apud Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. 589a.

¹¹³ *Op. Cit.*, apud Emilio Cotarelo y Mori, *Op. Cit.*, pág. 160b.