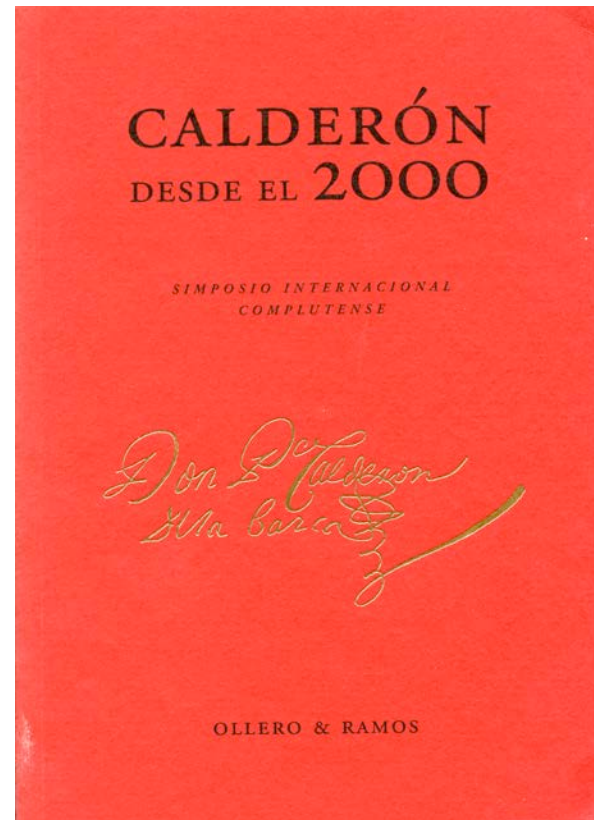


“El arte y las artes del comediante según Calderón”, en José M^a Díez Borque (ed.), *Calderón desde el 2000. Simposio Internacional Complutense*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 389-418. ISBN 84-7895-155-5.



EL ARTE Y LAS ARTES DEL COMEDIANTE SEGÚN CALDERÓN

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
(UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

CALDERÓN LEÍDO, CALDERÓN VISTO: TRES PREMISAS PARA ENTENDER SU ARTE DEL ACTOR

Este Congreso nos convoca bajo una didascalía explícita: *pensar a Calderón en el 2000*. Interpreto este mandato como la propuesta de construir para Calderón una memoria de futuro; y hacerlo, si es posible, no sólo revisitando el pasado sino gestionando las perplejidades del presente. Por ello es mi propósito no tanto encaminar este trabajo en la línea de mis ensayos previos sobre el actor en el Siglo de Oro,¹ como, superando el

¹ Véase sobre todo mi libro, *La técnica del actor español en el Barroco: Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998. Los primeros planteamientos de la técnica del actor en Calderón los realicé en el trabajo,

inventario de sus referencias teatrales o metateatrales sobre el tema, intentar interrogar a un Calderón dramaturgo, dando a este término el sentido de quien inscribe en un texto dramático, naturalmente no siempre de modo explícito, operaciones de reflexión filosófica y crítica, pero, sobre todo, opciones de producción escénica real.

Desde esta perspectiva la memoria del futuro de Calderón debe, a mi modo de ver, cimentarse en una noción patrimonial pero anticasticista, en la que la imagen de su teatro pueda debatirse desquiciada, enajenada de los límites fuertemente ideologizados de su literariedad y en la que los llamados filólogos sepamos asumir como un documento más la sucesión de los Calderones no leídos sino también representados, incluso, si se me apura, la de los Calderones vulnerados y a veces malogrados en escena. Por eso quiero marcar distancias con Antonio Regalado cuando afirma que

recuperar el teatro de Calderón para la escena de hoy representa un reto que debería enfrentar a directores y actores con el guión dramático y con ellos mismos, es decir, con hábitos de lectura e interpretación que obstaculizan la revivencia del lenguaje del texto y de la experiencia del proceso de escritura. Se tiende a sobrevalorar la escenografía que sirve de tapujo al vacío creado por el miedo a enfrentarse de verdad con el lenguaje del texto. [...] Lo que realmente importa es lograr hacer efectiva en el tablado la fuerza del texto.²

Asumir este juicio sin matices equivaldría a aceptar un único Calderón: el de sus textos convertidos en monumentos tan protegidos que nadie pudiera sacudirlos para hacerles destilar los rumores que sin duda contienen. Rumores que, si bien se escriben desde su historia, pueden interpretarse más libremente desde la nuestra; porque hay que contar con todos los elementos del conocimiento y estar vinculados a nuestro tiempo aunque tratemos con materiales del pasado. Y, en lo que se refiere a los actores, al modo como los examinó para trazar su método, me parece que, para no caer en repentismos teóricos extrapolados desde la ventaja de nuestra actualidad, debemos partir de tres precisiones. Deseo formularlas no tanto como tajante disenso respecto a las ideas expuestas sobre este campo por Antonio Regalado, sino como enfoque dialéctico para subrayar precisamente el sólido valor de sus intuiciones que hasta ahora nadie, ni desde la filología ni desde la práctica teatral, se había atrevido a sugerir y que juzgo uno de los

actualmente en prensa, "Deconstruyendo a Dios: el actor en el auto sacramental", presentado como ponencia en las *Jornadas sobre Teatro del Siglo de Oro* (Universidad de La Rioja, Logroño, abril 1999).

² Calderón. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, p. 530.

aciertos de su libro; libro cuya amplitud ensayística impide a veces extraer conclusiones metodológicas más convincentes. La primera de estas precisiones es que si Calderón fue, sin lugar a dudas, un erudito, los actores no tuvieron por qué serlo. Ni el optimismo más militante puede asumir sin escrúpulo la afirmación de Regalado de que “bastantes actores provenían de seminarios y órdenes religiosas, que otros tantos habían ejercido de profesores antes de embarcarse en el histrionismo y que el nivel intelectual [de los actores] era alto”.³ Lo que Calderón sabía, su enciclopedismo preilustrado, su formación agustiniana y retórica están, naturalmente, en la osamenta arquitectónica de su escritura. Calderón *figuraba* (es decir, disponía, delineaba y daba contenido) una escritura que engendraba un prototipo de actor; el actor, por su parte, *configuraba*, seguramente de manera harto intuitiva y libre, los signos de la representación real. Pero lo hacía no a partir del conocimiento intelectual que les supone Regalado sino a partir de un conocimiento sensible, corporal, casi biológico. Ya he dicho alguna vez que Calderón, quien por tantas razones puede ser calificado de prehegeliano, se apartó radicalmente de lo que Hegel anota en su *Estética*: que el dramaturgo tiene derecho a exigir del actor que, sin añadir nada propio, se comprometa plenamente con el papel que se la ha dado, que debe ser sólo un instrumento del autor, una esponja que absorba todas las preguntas y las vuelva a entregar sin cambio alguno.⁴ Lo que, sin embargo, no debe impedirnos recordar que Calderón y los actores para quienes escribió participaron de una atmósfera y sensibilidad comunes, respiraron los mismos clichés artísticos y trabajaron desde idéntico conocimiento de la capacidad de asimilación de un público. Y recordar también que los actores poseyeron conocimiento reales aunque escasamente transferibles a la actualidad: un método interpretativo que incluía una gramática del gesto y de la voz, una sabiduría de la acomodación del metro del verso al espacio, una experiencia para encontrar trascendencia en los textos dramáticos; recursos de los que quizá la mayor libertad expresiva y la desinhibición respecto a leyes dogmáticas (sociales o religiosas) y teatrales han privado al actor de este cambio de siglo. Naturalmente que Calderón escribe no sobre pliegos sino sobre el tablado de un corral o del Coliseo del Buen Retiro; naturalmente que conoce los recursos que un actor puede desplegar en expresividad y elocuencia. Dudo, empero, que un representante entrara en la casa de

³ *Ibídem*, p. 587.

ensayos con la *Institutio Oratoria* de Quintiliano o con la *De re comica* de Antonio Riccoboni, ni siquiera con el *Arte Nuevo* de Lope bajo el brazo, sino con la memoria corporal de la experiencia oída y vivida sobre esas tablas. Cualquier actriz pudo ser la Isabel de *El Alcalde de Zalamea* con tal de que asumiera el despliegue gestual y tónico, de hupos de colapso y respiración, que imprime Calderón en un discurso ordenado por correlaciones acción /causa de índole semiótica:

Pues (calle aquí la voz mía)
soberbio (enmudezca el llanto),
atrevido (el pecho gima)
descortés (lloren los ojos),
fiero (ensordezca la envidia),
tirano (falte el aliento),
osado (luto me vista)...
Y si lo que la voz yerra,
tal vez el acción explica,
de vergüenza cubro el rostro,
de empacho lloro ofendida,
de rabia tuerzo las manos,
el pecho rompo de ira.
Entiende tú las acciones,
pues no hay voces que lo digan..⁵

Y cualquier actor podría incorporar al gracioso Bato en *Las fortunas de Andrómeda* y *Perseo* con tal de que fuera capaz de reclamar la capacidad sígnica que él propone en su rostro para construir las emociones:

No se engañen,
facción por facción me miren,
vean que soy como un ángel.
Miren qué rostro si lloro;
si río, miren qué semblante;
al mesurarme, qué tez;

⁴ Apud Hans Urs VON BALTHASAR, *Teodramática. I. Prolegómenos*, Madrid, Ediciones Encuentro, p. 273.

⁵ Jornada III, vv. 184-198. Vid. ed. de. José M^a Díez Borque, Madrid, Castalia, 1976, pp. 265-66. Como alguna vez se ha dicho a veces, para avanzar, hay que retroceder. Que yo sepa, sólo un estudioso clásico, Ángel Valbuena Prat, en su librito con pretensiones humildemente divulgativas como *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (Barcelona, Editorial Juventud, 1941) sabe leer el valor teatral, y no puramente retórico, inscrito en estos versos: “Una característica del estilo dramático de Calderón es la frase entrecortada. Cuando un personaje, ya ante otra figura, ya en soliloquio, se ve atado en lazos de la angustia, de aflicción o de duda, suele intercalar, entre el hilo de su discurso, una serie de comentarios íntimos, muchas veces meramente interjeccionales. Este procedimiento da, aparentemente, la sensación de falsedad o de retórica amanerada, y sin embargo, si se tiene en cuenta la gesticulación, el tono, la matización del actor, podemos observar que se trata de un efectismo teatral, que tiende a un fin, perfectamente aceptable.” (p. 41).

y qué ceño al enojarme.⁶

La segunda de las precisiones a las que quiero referirme es que Calderón pudo hacer metateatralidad,⁷ filosofía o teología del teatro, pero que los actores (que se sabían actores de teatro vivo y no de teatro *clásico*) vivían de él. Y aquí creo que vuelve a equivocarse Regalado, al asegurar que “se respetaban los textos, aunque en las transcripciones manuscritas aparecieran errores y cambios, no habiendo cortes por lo general”.⁸ Calderón, como otros dramaturgos, hubo de consentirles hurtos y cambios en los textos, aunque nunca se quejara con la amargura de un Lope de Vega.⁹

Un manuscrito conservado de la comedia *Antes que todo es mi dama* para ser representada por la compañía de Margarita Zuazo, muestra materialmente cómo se copiaba la obra *de oído*, al dictado, por parte de los actores atentos únicamente a su papel o *parte*¹⁰ (lo que implicaba el notable descuido del copiado de las *partes* de otros actores) de modo que en una primera copia apenas anotaban el inicio de los versos, para, en una segunda lectura, ir concluyéndolos y corrigiéndolos. Y en el manuscrito de *Cada uno para sí* realizado para la compañía de Antonio Escamilla, éste no duda en añadir de su propia mano, al menos en dos escenas, una serie de versos espúreos con el único objeto de

⁶ Vid. *Obras Completas*, ed. de Ángel VALBUENA BRIONES, Madrid, Aguilar, 1987, t. II, p. 1670b.

⁷ Pueden verse dos certeras aproximaciones a esta cuestión en DEVOTO, Daniel, “Teatro y antiteatro en las comedias de Calderón”, *Les cultures ibériques en devenir. Essais publiques en hommage à la mémoire de Marcel Bataillon*, Paris, Fondations Singer-Polignac, 1979, pp. 313-344; y, más recientemente, CULL, John T., “«Este paso ya está hecho»: Calderón’s observations on *corral* performances”, *Forum for Modern Languages Studies*, vol. XXIX, July, 1993, pp. 271-286. Sobre la misma cuestión, pero más dirigida a comentar las presiones del propio público, véase el artículo de Agustín DE LA GRANJA, “«Este paso ya está hecho». Calderón contra los mosqueteros”, *Pedro Calderón de la Barca. El teatro como representación y fusión de las artes. Anthopos. Extra/I*, 1997, pp. 73-84.

⁸ *Op. cit.*, I, p. 563.

⁹ “Veréis en mis comedias (por lo menos / en unas que han salido en Zaragoza) / a seis renglones más o menos ajenos; / porque el representante que los goza, / el otro que le envidia, y a quien dañan, / los hurta, los compone y los destroza” (*Obras de Lope de Vega*, ed., introd. y notas de José Manuel BLECUA, Barcelona, Planeta, 1969, pp. 235-36). Recuérdese la conocida referencia de Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA en *Plaza Universal e todas las ciencias y artes*: “Hállase en Madrid un mancebo grandemente memorioso. Llámase Luis Ramírez de Arellano [...] Este toma de memoria una comedia entera de tres veces que la oye, sin discrepar un punto en traza y versos [...] En particular tomó así *La dama duende*, *El Príncipe Perfecto*, y *La Arcadia*, sin otras” (Madrid, 1615, fol. 237).

¹⁰ Cfr. Bernard P.E. BENTLEY, “Del autor a los actores: el traslado de una comedia”, en GARCÍA MARTÍN, V. (ed.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1993, I, pp. 179-194. Sobre las sucesivas manipulaciones de los manuscritos por los *autores* y actores de las compañías, por lo que hace a las acotaciones, véase el excelente trabajo de María MORRÁS y Gonzalo PONTÓN, “Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte Primera* de comedias de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, I, 1993, pp. 75-117.

consolidar su lucimiento como el gracioso Hernando.¹¹ Los actores, por tanto, siempre estuvieron en el texto, pero más allá y más acá del mismo.

La tercera de las precisiones me parece igualmente significativa. Y es que Calderón, aunque una paciente labor documental pueda llevarnos a la conclusión de que mantuvo relaciones reiteradas o preferentes con algunos actores,¹² no podemos afirmar que escribiera, en exclusiva, para alguno o algunos en concreto; pero, además, aunque esa suposición pudiera hacernos deducir su mapa, guía o arte del actor, no creo que tuviera una concepción homogénea del mismo. Y no la tuvo porque Calderón es todo menos monolítico. Su teatro no sólo se desarrolla en un espacio temporal notoriamente extenso sino que es profundamente heterogéneo, en el sentido que podemos aplicar este término en las artes escénicas, es decir, una dilatada variedad de registros y tonos. Según ello Calderón puede a veces seguir el naturalismo verosímil y mimético (“Sale la que hace a Justina, como turbada”, acota en *El mágico prodigioso*; “Sale Celia con la luz, que lleva como con temor”, en *Casa con dos puertas*) bien para hacer aflorar pasiones interiores, bien para subrayar la autoconsciencia de teatralidad. Otras, como es palmario en los autos sacramentales o en la comedia mitológica, sumerge al actor en un obligado distanciamiento brechtiano, deglutido, entre otras cosas, por la parafernalia escenográfica. Será por tanto, en ocasiones, un actor literalmente *cortesano*; pero también un actor que con frecuencia se desliza hacia el desnudamiento casi absoluto de los signos escénicos, como el que somete a los actores de *El gran teatro del mundo* que deben despojarse al final de su propio vestuario, construido previamente con la economía minimalista de la metonimia objetual (un cilicio y una disciplina que hacen a la Discreción, unas flores que hacen a la Hermosura, púrpura y laurel que hacen al Rey, las joyas que hacen al Rico, y la más

¹¹ En otra escena el propio Escamilla desea explotar la situación cómica del encuentro del gracioso Hernando con la criada Juana, introduciendo hasta 25 versos en los que se juega ambiguamente con los abrazos que se dan entre sí. Cf. ed. de José M^a RUANO DE LA HAZA, Kassel, Reichenberger, 1982, pp. 59-60. El mismo Ruano ha asumido como evidente que la llamada primera versión de *La vida es sueño* que edita a partir de la edición de Zaragoza de 1636 (Liverpool, Liverpool University Press, 1992) es, más que producto de un impulso juvenil del Calderón anterior a 1630, producto de las modificaciones y supresiones de una compañía de actores. *Vid.* mis comentarios al respecto en mi edición de la obra, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 15 y ss.

¹² He comenzado a elaborar una lista esquemática de los actores y actrices que *documentalmente* (es decir, a partir de testimonios de copias manuscrita e impresas o de documentos anejos a su biografía o su quehacer escénico) incorporaron a personajes o papeles escritos por Calderón en su época. Pero no deseo darla por conclusa, no tanto por las razones de espacio aquí impuestas como por el deseo de agotar precisamente esas fuentes, muy dispersas y siempre reactualizadas con diversas investigaciones en marcha.

radical ausencia de cualquier signo exterior que se estipula para el actor que debe interpretar al Pobre).¹³ Una obra ésta, además, que, lejos de la tópica entrega pasional a la sobreactuación barroca, aplica teóricamente (en una metateatralidad teológica) la distanciada disciplina de las lecciones de Denis Diderot, ya que frente al “sentir y padecer”, reclama que “en acto tan singular / aquello es representar./ aunque piense que es vivir”.¹⁴ A veces, en fin (pero esta secuencia podría prolongarse), al modo de la convención antiilusionista de Vsevolod Emilievich Meyerhold, exige al actor la fusión con lo *grotesco*, como una tentativa de resolver insólitamente el enigma de lo incomprensible.¹⁵ Ahí están, sobre todo, sus mojigangas: unos personajes como los de *Los guisados*, revestidos de cazuelas, enormes palos de canela, manos y pies de cerdo; o como los de *Los sitios de recreación del Rey* convertidos en Aranjuez, la Zarzuela o el Escorial con la deformación de su silueta corporal por medio de yedras, ollas cubiertas o parrillas; o como el Gracioso de *Las Carnestolendas* que, en el trance de representar a Perico el de los Palotes, ha de revestirse de una túnica sembrada de palillos de tambor.

La notable extensión temporal de la producción calderoniana, por otro lado, hace convincente la hipótesis no sólo de una transformación sucesiva de su técnica teatral sino también la de una adaptación y evolución de la técnica de las diferentes generaciones de actores con los que debió trabajar. Desde esta perspectiva se me antoja razonable (al menos por lo que atañe a la evidencia textual) que Calderón concibiera en una primera etapa de su producción (hasta los años cincuenta del siglo XVII) un tipo de actor cuya profesionalidad se adaptaba primordialmente al conocimiento experimental de un espacio concreto, el corral, y a las expectativas más emotivas y menos racionales de un público, avezado en cuanto a las convenciones de ese teatro de patio, experto en reconocer situaciones tópicas y

¹³ Estas caracterizaciones metonímicas son ya materia estudiada en Calderón, especialmente en los autos. En ocasiones alcanzan rango de sistema continuo dentro de una misma obra, de modo que los actores habrían de ser conscientes de pasar de un registro a otro, de un nivel de simbolismo a otro, mediante el sucesivo cambio de objetos que portaran. Caso notable se produce en el auto *Los alimentos del hombre* en el que el padre de familias (que adopta la suposición o paso dramático de ser un mayoral que describe la creación del mundo como si de su finca o mayorazgo se tratara) presenta a la Primavera (con flores), el Estío (con espigas), el Otoño (con frutos) y el Invierno (de viejo). Poco después estos objetos se trasmutan en una hoz para el Estío, una podadera para el Otoño, una azada para la Primavera y un cayado de pastor para el Invierno. Finalmente el sentido místico se transparenta con el cambio a un objeto que emblematiza el simbolismo eucarístico: la Primavera se corona con una guirnalda de flores, el Estío vuelve a las espigas, el Otoño lleva unas vides y el Invierno portará en brazos a un cordero. *Cfr. Obras Completas*, ed. cit., III, p. 1624^a,

¹⁴ Cfr. ed. de Eugenio FRUTOS CORTÉS, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 50.

trucos escénicos tan solicitados como después denostados.¹⁶ Sería un actor más activo y locuaz, más libre en su expresión corporal y ajustado a una retórica que encauzara más pasiones (recuérdense los soberbios soliloquios de Segismundo o Basilio en *La vida es sueño*) que sutilezas teológicas o meta-mitológicas. Calderón buscaría en esta etapa no precisamente “héroes elocuentes” de prosa doctrinal sino de arrebató satánico, papeles que, como el Ludovico Enio en *El purgatorio de San Patricio*, mostraran una gozosa connivencia con el exceso histriónico. Es éste un personaje construido a la medida de un actor que se sintiera cómodo en la continua retórica de lo formidable y del del exceso, cara a la galería populista y al rostro mosqueteril; en un registro, si se me permite la expresión, energuménico y desaforado en el que caben entrañas como “volcanes y mongibelos”,¹⁷ rayos de acero en los ojos, mares de sangre, “escalamientos, violencia, / incesto, estupro, adulterio” y en el que, sin embargo, se involucraran, casi a partes iguales, un modo de esculpir colosalismo en las acciones corporales y un constante afán limador de tonos y respiración:

...y, en fin, deseo en un hombre
que sin Dios y sin respeto,
lo abominable y lo horrible
estima solo por serlo:
me atreví... Turbada aquí
(si de esto, señor, me acuerdo)
muda fallece la voz,
triste desmaya el acento,
el corazón a pedazos
se quiere salir del pecho,
y como entre oscuras sombras
se erizan barba y cabellos...¹⁸

Soberbia relación que busca el entusiasmo. Y Calderón es consciente de este chapoteo retórico. Por algo, casi al final de la espléndida tirada de casi cuatrocientos octosílabos, le hace concluir a Enio Ludovico con un “...y, al fin, para que en pinturas / no se vaya todo el tiempo...”¹⁹

Pero el hecho teatral evoluciona: la escritura escénica de Calderón hace

¹⁵ “Lo grotesco como forma escénica”, en *Textos teóricos*, (ed. de Juan Antonio HORMIGÓN), Madrid, Comunicación, s.a., I, pp. 179-180.

¹⁶ Cfr. *supra* el art. cit. de Agustín de la Granja.

¹⁷ *Obras Completas*, ed. cit., II, p. 189b.

¹⁸ *Ibidem*, p. 183ab.

¹⁹ *Ibidem*, p. 184b.

perseverante y admirable crisis de transformación y, con ello, su concepción del representante. La profesionalidad de éste se afirma y estabiliza; aparece el actor especializado con una jerarquía más consciente y marcada dentro de las compañías. Pensemos que hasta 1658 las listas y contratos de éstas apenas contienen sucintas descripciones de la actividad de los actores y actrices (“representan, cantan, bailan”); sólo después de esa fecha esas designaciones muestran un registro especializado (galán, gracioso, barba, primera dama, segunda, tercera, sobresaliente),²⁰ con lo que su autoestima profesional pasa ineludiblemente por la importancia en el escalafón del reparto. Sólo un ejemplo: Mariana Romero, en 1671, contesta al requerimiento de que represente los autos en la compañía de Antonio Escamilla como segunda dama con soberbia soltura, recordando que

esta dispuesta a asistir a la fiesta que se ha de hazer a S.M. el día del Corpus de este presente año, y no a otra, por cuanto siempre lo ha hecho de muchos años a esta parte haciendo primeras damas, y con esta calidad y condición de hacerlas también este presente año entrará a servir para dicha fiesta, y no de otra manera”.²¹

A este actor, más rodado y autoconsciente de su oficio, Calderón va a exigirle un nuevo esfuerzo y a convertirlo, al modo que procuraron Corneille y Racine en el drama clásico francés, en un *héroe elocuente*, trascendente orador más plegado a ajustar sus movimientos a la perspectiva escenográfica y a modular la voz al modo declamatorio. Calderón llegará así a los géneros máximos de su expresión dramática (el auto, la comedia palaciega) y los vinculará a un tipo de actor más complejo y flexible, capaz de incorporar en su memoria corporal y de dicción, como si vasos comunicantes o contiguos se tratara, los registros de comedia, tragedia, auto y teatro operístico-cortesano, trasvasando de unos a otros la disciplina adquirida en cada uno de ellos para enfrentarse con mayor consciencia a la heterogeneidad de la recepción (público popular/ público erudito y cortesano); pero, sobre todo, haciendo ingresar el teatro en el ámbito de un arte de prestigio moralizador y de ornato erudito, no se si debido a (pero en todo caso paralelo a) las escrupulosas dudas y la compulsión a la culpa de un Felipe IV que cierra los teatros tras la caída de Olivares, la crisis de Cataluña y la muerte de la reina Isabel de Borbón en 1644

²⁰ Cfr. OHERLEIN, Joseph, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993, pp. 72 y ss.

²¹ SHERDOLD, Norman D. y VAREY, John E., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961, p. 228.

para no volver a abrirlos, quizá ya en otra época y con un nuevo tono, hasta 1649.

Y los autos sacramentales, aunque sólo sea considerando la obsesiva *imitatio* argumental, de situaciones y recursos en los que la variedad no supone sino un ejercicio insistente sobre lo mismo, proporcionan a Calderón una vía para la constitución de un actor apasionantemente complejo, cuyas características y matizaciones (puesto que, como ya he dicho, nunca existió para él una concepción unitaria) quiero comentar a continuación.

EL ACTOR CALDERONIANO DESDE LA DIMENSIÓN STANIVLASKIANA: DE LAS *SUPPOSITIO LOCI* A LA MEMORIA AFECTIVA.

Es cierto que en los siglos XVI y XVII, la época de las normativas y las *artes* ajustadas a la práctica o *tejnë*, no se escribieron, por lo que hace a España, tratados sobre el actor. Éste hubo de construir su método sin método, a partir de la gramática de la experiencia oral y de vista transmitida por una suerte de memoria familiar o genealógica. Los dramaturgos, en este caso Calderón, esbozaron un camino; pero ellos tuvieron que traducirlo a un mapa explícito de técnicas de acción y de voz. Algo que puede explorarse en un género en principio tan empedrado de abstracciones e inverosimilitudes como es el auto. El actor calderoniano debe enfrentarse en él a unos personajes que son más *ideas* que *personificaciones*, y que incluso, a veces, deben materializarse tortuosamente por medio de la prolijidad verbal. No hay en ellos rastro aparente de vida interior o afectiva en el sentido convencional y, por supuesto, están muy lejos de aquella enérgica y opulenta visceralidad de Ludovico Enio de *El purgatorio. de San Patricio*. Pero la acotación silente de Calderón y su *arte* del actor podemos organizarlos desde nuestra actualidad, aunque hayamos de echar mano de parábolas teóricas que, desde la historia posterior y sin concesiones mistificadoras, nos proporcionen un lenguaje o un sistema de descripción teatral adecuados. En este sentido utilizo las referencias a los distintos métodos del actor que enuncio en los siguientes epígrafes. El primero, el stanivlaskiano.

El *método* de Stanivslaski solicita al actor una veracidad que rompa el acartonamiento teatral del personaje; lejos de la simple declamación ilusionista se trataría de que un actor o una actriz pudieran mantener en el auto la tensión dramática pero acudiendo a una técnica que les permitiera “entrar”, romper la rigidez dogmática de la alegoría teológica, que debía traducirse a otros códigos para ser compartida por el

espectador. Al modo como el teórico ruso apelara a la memoria experimental del actor (memoria no sólo de lo personal vivido sino de la corporalidad y encarnación previa de un registro dramático) el *como si* aparece en la escritura dramática calderoniana no sólo en la forma lexicalizada de muchas de sus acotaciones sino en una verdadera *suposición* o composición de lugar más reconocible y sedimentada ya en la profesionalidad del actor barroco. Por ejemplo Calderón no duda, en ocasiones, de recurrir a una de las situaciones más efectistas 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”.²² En *El Orden de Melchisedec* es la Sinagoga quien efectúa su desgarrada aparición “de luto,uelto el cabello” para proferir ante la Gentilidad un memorial teológico de agravios contra el infame Galileo de quien pide venganza, para lo cual inscribe en el discurso, como hacen comúnmente las heroínas calderonianas, una profusa 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,uelto el cabello...²³

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 desarrollar la alegoresis teológica. Corresponde ésta, sobre todo al Demonio (y sus equivalencias como la Culpa, la Lascivia, etc.) figuras en las que recae esencialmente la técnica de lo que he llamado, en términos ignacianos, la *suppositio 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,²⁴ en los autos de Calderón su configuración escénica se sofisticaba: ya no se trata de elaborar una catequesis de burda caricatura sino de seducción; contando con una escueta y cifrada simbología (es frecuente

²² *Obras Completas*, ed. cit., III, p. 943a.

²³ También en *La lepra de Constantino* sale la Fe “vestida de luto yuelto el cabello”, portando, según palabras “las desmelenadas trenchas / que desaliñan la frente” (*Ibidem*, III, p. 1811a).

²⁴ *Apud* Bruce W. WARDROPPER, *Teatro religioso del Siglo de Oro*, Salamanca, Anaya, 1967, pág. 67)

mentonar en las acotaciones que lo presentan que lleve “una alusión de demonio”), llega al punto de otorgar al Diablo un considerable volumen textual, que incluso puede servir para presentar en sinopsis el desarrollo del misterio doctrinal del auto. Aplicando una espléndida ambigüedad dramática (que revela los límites, ironías, ausencias e iluminaciones de un lenguaje que es humano incluso cuando desea representar lo divino)²⁵ Calderón confía a este punto de vista seductor y diabólico la *narración* del esquema argumental, aceptando ese *como si* o convención ficticia figurada como una estrategia globalizadora de toda la acción del auto y su doblez alegórica. Sería, en cierto modo, como si asumiera ese *como si* en lo que en la época se llamaba en el teatro un *paso*, cuya reiteración en la escena de los autos lo haría fácilmente reconocible por el espectador. Pero no entendiendo el término de *paso* simplemente como una breve secuencia temporal de la acción o del argumento que resulte, familiar o conocida al espectador,²⁶ sino admitiéndolo como una estrategia global o una situación permanente que, reconocida en sus signos externos y teatrales por el espectador, le permita sostener a lo largo de toda la representación, un reconocimiento sensible y actual del supuesto sentido trascendente. De ese modo el espectador se ve obligado a una eficaz percepción *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.²⁷

Se trataría de aplicar metáforas o analogías en pura acción, absorbiendo el potencial dramático, artístico y estético que Roland Barthes, entre otros, han percibido en los ejercicios mentales ignacianos:²⁸ imaginar físicamente un escenario y situarse dentro de la piel de un personaje concreto. Sea, por ejemplo, lo que sucede en *La redención de cautivos*, en donde el Demonio diseña e interpreta un guión en el que él imagina ser un corsario que

²⁵ Cfr. Viviana DÍAZ BALSERA, *Calderón y las quimeras de la culpa. Alegoría, seducción y resistencia en cinco autos sacramentales*, West Lafayette (Indiana), Purdue University Press, 1997, p. 7.

²⁶ Así lo define Agustín DE LA GRANJA (*Op. cit.*, pp. 77-78): el mismo valor que para nosotros tiene en la actualidad la palabra *escena*, es decir, una corta secuencia teatral marcada por la entrada o salida del actor o representante del escenario, bien de carácter cómico como (y esto es importante para lo que quiero explicar aquí) de carácter grave y trágico. El Padre Pedro de Fonseca recordaba en 1596 “el paso de cuando Tamar, hija de David, se representó saliendo debajo de un pabellón, descabellada y con las manos en la cabeza, llorando y quejándose de que allí su propio hermano la había corrompido”.

²⁷ 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”.

logra reducir al género humano a la esclavitud, con lo que el actor que lo incorpora halla el camino inesperado de un método experimental y sensible, logrando superar el escollo de tener que componer un personaje, como es el caso, llamado “Furor”. Puede de ese modo presentarse como “comunero del Empíreo” y

cosario en golfos, ya
que fui bandido en las selvas,
revalidando el principio
de ser mar la vida, llena
de bajíos y de escollos,
de sirtes y de sirenas,
viendo que el Género Humano
engolfado una vez, fuera
de su patria, iba corriendo
en sus piélagos deshecha
fortuna (aquí, Tierra, es donde
te he menester más atenta):
en metáfora de horrible
monstruo, de sañuda fiera,
náutico horror de las ondas,
labre esa mental galera,
que en imaginado corso
le siguiese a remo y vela.²⁹

En otro supuesto (una comedia heroica, de rango cortesano, ajeno al registro de la aventura de una comedia de ruido que sería el ejemplo anterior) se dispondría la materialización de otro *alter ego* dramático por parte del personaje del Pecado o del Demonio, quienes en este caso son arrastrados a un discurso verbal al que el actor le resultaría sencillo adecuarse: el del amante celoso o despechado. Vale decir, promover en escena conatos de situaciones o *pasos* cuya tensión dramática depende directamente del recuerdo intensificado que el actor, y por supuesto el espectador, tienen de géneros (y escenas concretas dentro de ellos) como la comedia o la tragedia. En *El pleito matrimonial*

²⁸ *Sade/Fourier/Loyola*, Nueva York, Hill and Wang, 1976, p. 61.

²⁹ *Obras completas*, ed. cit., III, p. 1323b. En *El laberinto del mundo* reaparece el personaje demoníaco del Furor, “Bestia del Mar” recorriendo el corso (*ibídem*, p. 1559); en *La nave del mercader* la Culpa “con espada, plumas y bengala” aparece como capitán pirata presto a robar el bajel de la vida humana (*ibídem*, p. 1444). Javier HERRERO estudia la cuestión únicamente desde el punto de vista alegórico, aplicando los llamados *icones symbolicae* que propusiera E.H. GOMBRICH en *Symbolic Images: Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford, Phaidon, 1978, reconociendo en este procedimiento un medio “para acentuar expresivamente el ambiente emocional de una escena”. Cfr. “La Bestia del mar: el diablo como pirata en el teatro de Calderón”, en *A society on stage. Essays on Spanish Golden Age Drama* (ed. de Edward H. Friedman, H.J. Manzari y Donald D. Miller), New Orleans, University Press of the South, 1998, p. 89. Véase también, del mismo autor, “The Baroque as Labyrinth: The Devil as Courtier in Calderón’s Art”, *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, 1, 1 (1992), pp. 163-84.

del Cuerpo y el Alma alcanza este procedimiento un nivel ejemplar. El Pecado, en su habitual discurso inicial para narrar la historia de la caída y redención, justifica su odio ancestral hacia Dios bajo la hipótesis o supuesto de que se ha enamorado del Alma, a la que ha conocido a través de la perfecta pintura hecha por el propio Dios (el enamoramiento por medio de un retrato 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—
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.³⁰

Obsérvese como este método práctico que Calderón planifica para el personaje (y que sabe que será reforzado por las capacidades técnicas ya asimiladas por el actor) desestabiliza por unos instantes el mundo aparentemente ortodoxo, sin fisuras, de Dios en escena. Esto sucede porque, al menos mientras el actor encarna esa 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 la comunicación emocional de lo puramente abstracto por medio, como hemos visto, de cierta memoria afectiva del actor. Pero es que Stanivslaski también apeló en su método a una memoria emocional y afectiva, una interiorización de las imágenes de la propia experiencia vital que pueden transparentarse luego en acciones corporales del actor. De algún modo sería remitir al ejemplo de la memoria *fantasmática* (a base de imágenes) que

³⁰ *Obras completas*, ed. cit., III, pp. 76b-77a.

según Aristóteles permitía la construcción del *pathos*, el afecto o la emoción.³¹ La articulación con los ejercicios ignacianos se hace aquí también evidente si entendemos en este caso la composición de lugar, tan aneja a un método dramático, en relación con lo que los clásicos llamaban *applicatio sensuum* o aplicación de los sentidos. Pero de nuevo disiento del nivel de autoconsciencia que Regalado concede, en el uso de estas técnicas, al actor barroco. No es que éste “tuviera a su alcance técnicas de interpretación que nada tendrían que envidiar a las nuestras”³². Es que habitaba un medio histórico y cultural que permitía e incluso invitaba al intercambio de lenguajes, para producir la metodología que un arte, todavía sin método ni reconocimiento oficial como el del actor, era incapaz de desarrollar al carecer de un lenguaje teórico específico. El arte de evocar y convocar imágenes y a partir de ellas construir emotividad patética, se suministra así al actor desde la consciencia cultural y teórica del dramaturgo y hemos de suponer que el actor recicla en su memoria experimental (de ejercicio corporal, gestual) esta apelación, en absoluto nueva en el teatro, sobre todo en el teatro catequético del que estamos hablando. El patetismo naturalista y sensible de la representación aparece ya en el teatro del siglo XVI, como cuando Lucas Fernández, en el *Auto de la Pasión*, apremia a actuar a los recitantes bajo el supuesto o recuerdo de:

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

³¹ Cfr. Mary CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 67-68.

³² Cfr. Antonio REGALADO, *Op. cit.*, I, pp. 574-579. El caso, sobre todo, de la meditación ignaciana sobre el infierno se ha estudiado en diversos lugares desde el punto de vista de la espiritualidad. No sólo *ver* con la imaginación la escena, sino *oír* los sonidos, *oler* los olores, *gustar* y hasta *tocar* físicamente el recuerdo o imagen evocada. Nada tiene que envidiar la relación que Ludovico Enio hace de su descenso a los infiernos, al describir la tortura eterna de los condenados (*Op. y loc. cit.*, pp. 207 y ss) con la invitación que San Ignacio hace a meditar sobre “la longura, anchura y profundidad del infierno”; “imaginar los grandes fuegos, y las ánimas, como en cuerpos ígneos”; “oír con las orejas llantos, alaridos, voces, blasfemias”; “oler con el olfato humo, piedra azufre, sentina y cosas pútridas”; “gustar con el gusto cosas amargas”; “tocar con el tacto, cómo los fuegos tocan y abrasan las ánimas”. Cfr. LOYOLA, Ignacio de, *Obras completas* (ed. Ignacio Iparraguirre y Cándido de Dalmases, Madrid, BAC, 1982, p. 226). Antonio Regalado sigue estrechamente en este punto, aunque sin citarla, a Bárbara KURTZ, *The Play of Allegory in the Autos Sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, Washington, The Catholic University Press, 1991, pp. 172-175.

diziéndoles: *ecce homo*.

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

Díxoles ¿quedáys contentos?

Véysle aquí bien castigado

[...]

Con la boz enrronquecida,
rompidas todas las venas
y la lengua enmudecida,
con la color denegrida,
cargado todo de penas
y los miembros destorpados,
los ojos todos sangrientos,
los dientes atenazados,
lastimados,
los labios con los tormentos.

[...]

Lágrimas, sangre y sudor
era el matiz de su gesto...³³

Contando con esta memoria viva del actor se me antoja totalmente inverosímil que, como dice Regalado, hubiera “actores y actrices que en algún momento tuvieron contacto con los *Ejercicios espirituales* o alguna de las muchas obras de literatura ascético-mística que derivaban de la obra de San Ignacio”.³⁴ No me parece que del hecho de que en *El gran Duque de Gandía* aparezca el protagonista practicando o leyendo tales ejercicios podamos concluir que los representantes barrocos usaran a Loyola como un *socias* de un Lee Strasberg coetáneo. Es evidente que la evocación de los sentidos que se hace en el prodigio de la escritura de Calderón (y esta sería su presencia más evidente en los ensayos que no su asistencia física) llevaba a una interiorización imaginativa y a su respuesta gestual o plástica, no meramente realista sino intensificada por y en la emoción, siempre desahogada e irracional de la estética barroca. En una escena de *La lepra de Constantino* el protagonista, a la vista de la tiara que va a recibir de la Gentilidad, entra en un pavoroso éxtasis, un cuadro escénico en el que convergen los recursos del efecto plástico del maquillaje, del didactismo simbólico del vestuario, de la descodificación verbalizada del gesto y del efecto, entre solemne y de terror, como luego veremos, de la sonoridad de los versos en agudo:

³³ Ed. de M^a Josefa CANELLADA, Madrid, Castalia, 1976, pp. 222-25. Se confirma aquí lo dicho por Bárbara KURTZ (*Op. cit.*, p. 173): “The composition is based on a highly visualized re-creation or recollection of those concrete and vivid details of sacred people...”.

³⁴ *Op. cit.*, I, p. 576.

CONSTANTINO Suspenden la voz
 si ya vuestros dulces sonoros acentos
 festivos aplausos de mi aclamación,
 no glosan el mérito, no trovan el ritmo,
 diciendo, al mirar que abrasándome estoy,
 que todo sea rayos, pues todos lo son.

TODAS ¿Qué es esto?

GENTILIDAD No sé, que solo se deja
 mirar que le aflige algún grave dolor,
 pues como furioso sus manos se muerde
 y el pecho se rasga.

TODAS ¡Qué gran confusión!

CONSTANTINO ¿Qué súbito (¡cielos!) mortal accidente
 es este (¡ay de mí!) que al alma le dio
 tan grave, que pienso que dentro del pecho
 se me ha hecho pedazos todo el corazón?
 ¡Piedad que me hieló! ¡Piedad que me abraso!
 ¿Quién en un instante, en un punto quién vio,
 Vesubio de fuego, cubierto de nieve,
 ardiendo del pasmo, pasmar del ardor?
*(Métese las manos en el pecho y
 sácalas ensangrentadas)*
 Las manos, que al pecho apliqué por alivio
 (en cualquier congoja natural acción)
 del pecho las saco cubiertas de lepra.
*(Mánchase con las manos la cara
 al segundo verso siguiente)*
 ¡Oh, quien por no verlas con asco y pavor
 los ojos cegara! Mas, ¡ay!, que al contacto,
 que a ellas del pecho el daño pasó,
 también desde ellas al rostro se pasa,
 según hasta el rostro se extiende el dolor.
 ¿Qué es esto, fortuna? ¿Tan presto a la dicha
 de aquella victoria pagué la pensión?
 Mas ¿cuándo? (¡ay de mí!) el contento de ayer
 anuncio no es del llanto de hoy?
 Quitad la tiara, la púrpura y cetro,
 que ya no capaz jeroglífico son
 de triunfo, que en sí contiene tres y uno,
 guardadas quizá para dueño mejor.³⁵

La traslación sensitiva de la alucinación (y la consecuente estigmatización corporal) de Constantino es brillante y sólo quedaba manifestarlo a la profesionalidad del actor,

³⁵ *Obras completas*, ed. cit., pp. 1807a-1808b. Para fijar el maquillaje aquí referido (manos ensangrentadas como de lepra) podía usarse o el proverbial *almagre* o bermellón, de color de tierra rojiza, que Covarrubias señala ya como distintivo de los farsantes, algún tipo de ungüento 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 precisos “sangre para tres o cuatro”; “un betún para la lepra y un pincelillo” (Cfr. Norman .D. SHERGOLD y John E. VAREY, *Op. Cit*; p. 319) donde *betún* tiene la exacta acepción de afeite, como leemos en el *Diccionario de Autoridades*: “Metafóricamente se llama la masilla, pomada o compuesto de diversos ingredientes para adornar el rostro, cabello y otras partes del

armado, vuelvo a insistir en ello, con la memoria del oficio que arrastraba desde la antigua representación de misterios medievales o posmedievales, en los que, como es el caso del ejemplo de Lucas Fernández, la acción se manifiesta como si de un psicodrama del personaje se tratara.

LA CONDICIÓN GROTOWSKIANA DEL TEATRO DE CALDERÓN: ACTOR CORTESANO/ACTOR POBRE.

Pero, pese a las disidencias manifestadas en relación con el optimismo de Regalado respecto a la supuesta condición erudita (o devota) del actor calderoniano, algunas de sus intuiciones son incontestables. Tal sería su visión de ese prototipo de actor construido por su dramaturgia que le enfrenta a dos posibilidades extremas: o bien, como expresaría Jerzy Grotowsky, la de un actor *cortesano* que tiende a administrar la interpretación de su papel con una técnica (deducida del propio texto y de sus didascalias) que se complace en la acumulación y se excede en la caracterización; o bien, la que, reconociendo que el teatro debe aceptar sus propias limitaciones, tiende a una mínima economía dramática, asumiendo como método la pobreza o ausencia de signos escénicos. En el primer caso no es necesario quedarnos en la dimensión coral, musical y de movimientos coreográficos (“cruzados atravesados”, “cruzados de a cuatro”, “cruzados de a tres”, “vueltas en redondo”, etc.) que envuelve tanto el teatro palaciego como los propios autos sacramentales, sino observar otra *memoria* suministrada al comediante: la que podríamos denominar *sensible-histórica*, que sirve, de acuerdo con el simbolismo a dos luces que he descrito en el epígrafe anterior, para descodificar el nivel trascendente y alegórico. Sería el caso de *El nuevo Palacio del Retiro*,³⁶ en donde actores y actrices deben *entrar* en el papel de Cristo, del Hombre, de la Iglesia o de la Ley de Gracia, incorporando literalmente la verdad histórica (que naturalmente se desea proyectar a la sublimación del refrendo teológico) en los papeles de

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”.

³⁶ La experiencia de estos actores y actrices del teatro representado ante la corte sería fundamental: es la clave del registro que deben adoptar. Las acotaciones de la obra explicitan, más que sugieren, un ballet cortesano (*Obras completas*, ed. cit., III, p. 142a); otras evidencias el esquema de disposición de los actores sobre el escenario en forma, coral, de semicírculo, protocolaria pero al mismo tiempo, técnica, para facilitar el efecto polifónico del canto (p. 145b). Finalmente, se producirá la apoteosis del intercambio de códigos entre la representación en clave de catequesis didáctica y de fiesta cortesana, con la celebración del juego de caballería de la sortija (pp. 148-150).

Felipe IV o Isabel de Borbón o del propio Conde Duque de Olivares, no por casualidad actuando como *doble* o naturaleza humana de la presencia regio-divina del Rey/Cristo. Este *entrar/salir* constante de y en dos registros (el palaciego o verdad histórica y el simbólico o sea, la construcción de un nuevo palacio que es una *nueva Iglesia* fundamentada en la dinastía austríaca) muestra hasta qué punto Calderón trabaja con la plantilla de un actor conformado la experiencia que he denominado de contigüidad de géneros. Aquí, el modo vehemente y sobreactuado del actor barroco que ha merecido por parte de algún estudioso la calificación de *estilo nacional*,³⁷ se vincula a otro salto cualitativo en la evolución del actor a lo largo del seiscientos: la del melancólico melodramatismo de las partes cantadas, operísticas que perseguían tanto la dimensión afectiva como la cerebral, tanto la emotividad musical como la percepción de mensajes doctrinales a través de la monodia y la polifonía. Algo que es *moderno*, considerado desde la perspectiva de las nuevas posibilidades ofrecidas por el teatro palaciego o el espacio abierto de la plaza, pero que es otra vez experiencia incorporada desde técnicas adquiridas por los actores en el teatro medieval en el que estas voces cantadas remitían a una suerte de personaje o carácter que *exponía* la moralización o doctrina.³⁸ Así pues, el conocido como *stile rappresentativo*, derivado del estilo *recitativo* es una concreción de la técnica del actor *cortesano* que Calderón dispone sobre todo a partir de la mitad del siglo, lejos ya del modelo del actor de corral, depurando el tono, ahora más sentimental, ampuloso y melancólico, sublimando en ecos y convulsiones, con cadencias de llanto su propia dimensión expresiva pero, a un tiempo, marcando pasajes esenciales de doctrina señalados como forma distanciada, coral, impersonal.³⁹

³⁷ Vid. Jack SAGE, “Calderón y la música teatral”, *apud* D.W. CRUICSHANK y John E. VAREY, *Comedias de Pedro Calderón de la Barca*, Londres, Gregg International, 1973, XIX, pp. 207-209.

³⁸ Cfr. J.O. FICHTE, *Expository Voices in Medieval Drama: Essays on the Mode and Function of Dramatic Exposition*, Nürnberg, Verlag Hans Carl, 1975. *Apud* José M^a DÍEZ BORQUE, “El auto sacramental calderoniano y su público: funciones del texto cantado”, en LEVY, Kurt L.; ARA, Jesús A.; HUGHES, John (eds.), *Calderón and the Baroque Tradition*, Waterloo-Ontario, W.Laurier University Press, 1985, pp. 53-54

³⁹ Véase el capítulo “Efectos sonoros del *stile rappresentativo*” en AMADEI-PULICE, María Alicia, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Philadephia, John Benjamins Publishing Company, 1990, pp. 43 y ss. La autora llega a plantear la hipótesis de que incluso el célebre monólogo de Segismundo en *La vida es sueño* que comienza por el “¡Ay mísero de mí, ay infelice!”, fuera también cantada en estilo recitativo “como lo fueron más de cincuenta solos, cuya música tenemos ahora, y que en los textos no ha sido señalado como canto” (p. 61). Fue también Ángel VALBUENA PRAT quien expuso de manera didáctica y brillante los efectos dramáticos de la alternancia de los coros y del empleo de

Pero, en el otro extremo, liberado de la acumulación de signos externos del vestuario de oropel e intencionalidad alegórica, el actor del auto debe enfrentarse a hacer aflorar significados a partir de una drástica austeridad en el uso de los signos escénicos más evidentes. Antonio Regalado insiste en el carácter ético y moral del actor *pobre* de Grotowsky, ejemplificándolo en la propuesta calderoniana para el actor que interpretara a Fernando en *El príncipe constante*: disciplina de negación de los sentidos y apoyo en una gestualidad simbólica extremadamente parca; por ejemplo, el uso de las manos en este pasaje:

Acción nuestra es natural
cuando recibir procura
algo un hombre, alzar las manos
en esta manera juntas;
mas cuando quiere arrojarlo,
de aquella misma acción usa,
pues las vuelve boca abajo,
porque así las desocupa.
El mundo, cuando nacemos,
en señal de que nos busca,
en la cuna nos recibe,
y en ella nos asegura
boca arriba; pero cuando,
o con desdén o con furia,
quiere arrojarnos de sí,
vuelve las manos que junta,
y aquel instrumento mismo
forma esta materia muda;
pues es cuna boca arriba
lo que boca abajo es tumba.⁴⁰

Pero que el cuerpo se instituya en metáfora esencial se aprecia, con notable frecuencia, asimismo en los autos. Sea el caso de *El diablo mudo* en el que no sólo asistimos a la total aniquilación de los sentidos del Hombre (sordo, ciego, hablando sólo con señales) sino que, en movimientos escénicos de ejemplar sentido trascendente, tropieza

rimas como los ovillejos en eco, tanto en la versión de *Andrómeda y Perseo* como auto (para las escenas del tormento de Andrómeda) como en la versión de comedia mitológica (*Op. cit.*, pp. 204-205).

⁴⁰ *Obras completas*, ed. cit., II, p. 274. Cfr. REGALADO, Antonio, *Op. cit.*, pp. 532-33. Como ya he estudiado en mis trabajos (citados en n. 1) el uso consciente en el teatro y, en concreto, en la acción de los actores, del lenguaje de los gestos se explica no sólo en la obviedad de su reconocimiento social sino en los primeros intentos de registrar una suerte de gramática o semiótica de los mismos. Aquí Calderón usa de ese préstamo de la cultura coetánea y estructura la acción del personaje/actor con arreglo al uso explícito del gesto *oro* y del gesto *respuo* (orar o suplicar y rechazar, respectivamente), que ya recogiera gráficamente, en dos de sus *quiogramas*, John Bulwer en *Chirologia or the Natural Language of the Hand* (1644). Vid. ed. de James W. Clearly, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1974, pp. 33 y ss. y pp. 50-51. Bulwer se apoya para su descodificación en fuentes clásicas y, sobre todo, bíblicas.

sin reparar en ello con el Conocimiento o la Penitencia, para acabar dándose de bruces con la Naturaleza Humana: a partir de esta secuencia inicial, es el Peregrino (o Cristo) quien gestionará o será soporte de una signicidad tan mínima como eficaz. Situándose en medio de los actores que representan la Naturaleza Humana y la Divina “quítale unos volantes que habrá traído por manto”⁴¹ al primero y se lo pone en el rostro al segundo, con lo que se explicita la doble naturaleza de Cristo, quien accionará en el tablado, a partir de ese momento, flanqueado siempre por ambos personajes (uno con el rostro cubierto, el otro, dada su humanidad visible, sin velo). En la escena que recrea la entrada de Cristo en Jerusalén, el actor que hace de Peregrino usa el gesto simbólico de pisar los mantos que ponen a su paso los que interpretan ambas Naturalezas. Finalmente, de nuevo sometiendo a semiótica gestual cualquier explicación teologal de la separación de las dos Naturalezas hasta la Resurrección (sin perjuicio de que la banda *logocéntrica* del auto siga funcionando paralelamente en elocuente silogística) la muerte del Peregrino se traduce en el escenario con esta sobriedad plástica:

[El Judaísmo] quítale el báculo, y al arbolarse forma una cruz en el aire; la NATURALEZA HUMANA se pone en medio, con que ejecutando en ella el golpe, cae en brazos del PEREGRINO desmayada, y él se arrodilla con ella, ensangrentándose el rostro y manos en su herida, la NATURALEZA DIVINA, se está suspensa y elevada, y el PEREGRINO con ansias de muerte, cayendo y levantando, toma una punta del velo con que la NATURALEZA DIVINA tiene cubierto el rostro y se va desplegando el velo, a tiempo que la NATURALEZA HUMANA tomando la otra punta, de suerte que se vea la DIVINA, entre los dos, pendiente de ambos, descubierto el rostro.

El Peregrino no tendrá sino que rematar esta exégesis doctrinal diciendo que “mostrando los dos extremos / del velo que entre los dos / el rostro me ha descubierto / que hay sin faltar a uno ni otro, / bien como en un mismo tiempo, / Divinidad en el Alma, / Divinidad en el Cuerpo”.⁴² Lejos de una comprensión erudita, agustiniana o tomista, es evidente que Calderón pedía al actor que entendiera la escena a partir de sus elementos constructivos reales, físicos: acciones mínimas cuyo denso y comprometido significado él debía hacer transparente.

EL ACTOR CALDERONIANO COMO HÉROE ELOCUENTE: PLENITUD DEL DISTANCIAMIENTO BRECHTIANO.

⁴¹ *Obras Completas*, ed. cit., III, p. 950a.

Calderón exige también, como era de esperar, que su retórica escrita se convierta en brillante elocuencia: no importa la escasa verosimilitud del ritmo enfático, grave, siempre buscando la hueca sonoridad y el esfuerzo del atletismo vocal de unos actores y actrices intentando remontar con su voz el rumor de las voces del público. Poco importa que podamos pensar en fragmentos especialmente pensados para una crítica más entendida y sagaz de los miembros de los Consejos que gozaban del privilegio de representaciones particulares, quizá dimensionadas exactamente para su recepción.⁴³ En todo caso la emocionalidad sensitiva da paso aquí a un fuerte distanciamiento proselitista, doctrinal, homilético. A ello coadyuva muchas veces el tono y métrica del verso, más solemne pues, como escribiera en su día Valbuena Prat, “la emoción intensa del recitado se asocia a su sonora monotonía, que hace pensar [...] en un doblar de campanas”.⁴⁴ El mismo crítico suministra rotundos ejemplos: el tono fúnebre e inquietante de las octavas en rima aguda de la Muerte en *La cena del Rey Baltasar*:

Yo, divino profeta Daniël,
de todo lo nacido soy el fin;
del pecado y la envidia hijo cruel
abortado por áspid de un jardín.
La puerta para el mundo me dio Abel,
mas quien me abrió la puerta fue Caín,
donde mi horror introducido ya
ministro de las iras de Jehová.
Del pecado y la envidia, pues, nací
porque dos furias en mi pecho estén:
por la envidia caduca muerte di
a cuantos de la vida la luz ven;
por el pecado muerte eterna fui
del alma, pues que muere ella también,
si de la vida es muerte el espirar,
la muerte así, del alma es el pecar.⁴⁵

Pero coadyuva, sobre todo, la consciente disposición forense y oratoria de la dramaturgia textual calderoniana a la que debe enfrentarse y que debe ejecutar el actor.

⁴² *Ibidem*, pp. 960b-961a.

⁴³ Sobre la recepción plural (a partir de un público plural) de los autos, véase TIETZ, Manfred, “Los autos sacramentales de Calderón y el vulgo ignorante”, en FLASCHE, Hans (ed.), *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano. Würzburg 1981*, Weisbaden, Franz Steiner, 1983.

⁴⁴ *Op. cit.* p. 187.

⁴⁵ *Obras completas*, ed. cit., III, pp. 164b-165a. Estas rimas “insoportables al oído” de Menéndez Pelayo se reiteran en el diálogo entre la Sombra y el Príncipe de las Tinieblas en *La vida es sueño* (*Ibidem*, pp. 1392

Digo forense en el sentido literal de la palabra, al menos en algunos casos: la construcción, por ejemplo, del auto *Las Órdenes Militares* (1662) se basa en una peculiar *suppositio loci* o, si se quiere, *paso* dramático: un Tribunal en el que un joven soldado de fortuna (nada menos que el Hijo de Dios) que viene a la corte a buscar prebendas y títulos por su antiguo linaje, debe defender sus pruebas de sangre. La humanización de Cristo pasa aquí por la elocuencia heroica del actor, lo cual, mal que se pese a algunos puede ser (si tenemos en cuenta los problemas que semejante experimento teatral conllevó a Calderón) un uso moderno, por lo osado y sofisticado, del teatro; la retórica, lejos de encerrarse en la demostración de las verdades absolutas de la teología se enfrenta aquí a cuestionar y negar el rigor de la ley social. Pero no se trata de embarcarnos ahora en esta discusión sino en plantear una última y probable estrategia preparada por Calderón para facilitar la técnica de sus actores: la del discurso elocuente y la técnica de su *memorización*..⁴⁶

Mi hipótesis es que Calderón pudiera transferir idealmente a los actores, mientras daba forma textual a sus autos, y basándose en la concepción doctrinal y homilética de los mismos, ciertas reglas del *ars memoriae*. Del mismo modo que en el caso de la técnica

y ss.), o en el que sostienen el Pecado y la Muerte en *El pleito matrimonial entre el Alma y el Cuerpo* (*Ibídem*, p. 75). En silvas en agudo comienzan *La cura y la enfermedad* y *El diablo mudo*.

⁴⁶ 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. A veces me he preguntado si esa obsesiva presencia en escena de libros, pergaminos, cartelas y escrituras (véase, por ejemplo en *La vacante general* (*Obras Completas*, ed. cit., III, p. 485), en donde los actores pueden leer directamente los versos en un Nuevo Testamento con las citas de San Pablo o San Juan (*Obras completas*, ed. cit., p. 485) 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 precaria 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 o la construcción sintáctica en *isocolon* (véanse fragmentos de *Tu prójimo como a ti*, ed.cit., p. 1416b y de *La nave del mercader*, ed. cit., p. 1448); y asimismo por la conformación de bloques coincidentes casi literalmente, debido al contumaz empleo que de la intertextualidad hace Calderón. Puede pensarse incluso que su tendencia a usar, en los textos de sus autos, la derivación etimológica facilitaría el aprendizaje *de memoria* del actor (aunque ello suponga reconocer al mismo un rudimentario conocimiento de las lenguas clásicas): “Llámase Misa, porque / Misa en la latina lengua / quiere decir enviada / si se traduce a la nuestra” (*Los misterios de la Misa*, *Ibídem*, p. 302a). 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*: “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. (*Ibídem*, 975a).

ignaciana de la *suposición de lugar* y la llamada *memoria afectiva*, se trataría también de una transferencia sugerida y 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 revelado, a través de lecturas interdisciplinares, una efectiva vinculación en la primera parte del siglo XVII con la oratoria civil y sagrada, con la iconografía de carácter religioso, y por supuesto, aunque siempre en el terreno de los indicios, con el propio teatro de los autos (productos todos ellos derivados de la pedagogía tridentina).⁴⁷ El actor, inducido por la construcción retórica del discurso calderoniano, convoca (*memoria mandare*) y ordena imágenes, conceptos revestidos de presencia física, formas corporales, en las que previamente se han ido depositando significados. La memoria artificial sería así una forma de escritura *en el espacio*, que requiere signos (figuras, imágenes) y espacios (*loci, tabulae*). 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:

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.⁴⁸

Por demás está subrayar la conexión de este sistema con el ya aludido de la *compositio loci* ignaciana (pero ahora entendida como topografía) y las secciones dedicadas a la mnemotecnia por las retóricas clásicas.⁴⁹ Cabe recordar que Francis A. Yates ha

⁴⁷ Cfr. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *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 su libro *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza Forma, 1995, pp. 109-162.

⁴⁸ *Ibidem.* p. 30. Sobre todo ello *vid.* asimismo CARRUTHERS, Mary, *Op. cit.*, especialmente, pp. 71 y ss.

⁴⁹ En la oratoria clásica se contemplaban cinco elementos: la *pronunciatio*, la *dispositio*, la *inventio*, la *memoria* y, finalmente, la que acabé desplazando a todas las demás: la *elocutio*. La memoria fue tratada y considerada por preceptistas de la retórica clásica, especialmente Aristóteles en *De memoria et reminiscencia*; Cicerón, *De oratore*, II, 86-88); Quintiliano (*De institutione oratoria*, XI, 2); el anónimo autor de la *Rhetorica ad Herennium* (III, 16-24); San Agustín, *Confesiones*, X, etc. También en el texto de Pedro Sánchez Ciruelo *Opusculum Brevissimum de arte memorativa omnibus predicatoribus aptissime necessaria* incluido entre los folios 276r-277r del volumen editado en Alcalá en 1528 *Expositio Libri Missalis... Addita sunt tria eiusdem autoris opuscula, De arte praedicandi. De arte memorandi: Et de correctione calendarii*. Podrían citarse, además, otros tratados europeos como el de F. Panigarola, *L'art de prescher et bien faire un sermon avec la mémoire locale et artificielle* (París, 1604) y F.G. Marafito, *Nova inventione et arte de ricordare per luoghi et*

demostrado la importancia de esta técnica en la escena inglesa, bajo el 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 shakespereanas.⁵⁰ ¿Qué huellas de ese procedimiento, de ese lenguaje vicario que organiza la realidad *more metaphorico*, encontramos en los autos sacramentales? Lo primero que me permito sugerir es preguntarnos si algo tendrá que ver con esa estructura mnemónica global la frecuencia con que los personajes de los autos calderonianos enfoquen 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 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 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).⁵¹ 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

imagini et figure poste nelle mani (Venezia, 1605). La memoria artificial, junto a la memoria natural se consideran facultades esenciales del orador sagrado y también para el moralista (*ad ethicum et rhetorem*, dirá San Alberto Magno). Cfr. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Op. cit.*, , p. 27, n.8.

⁵⁰ YATES, Francis A., *El arte de la memoria*, Madrid, 1974, pp. 157-205.

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 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-iconos) 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... ⁵²

Por su parte en *El socorro general* la actriz que interpreta a la Iglesia puede estructurar su parlamento con arreglo al gran esquema arquitectónico de 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”.⁵³ El mismo mecanismo de artificial construcción retórica de los *loci* se explicita en *El cubo de la Almudena*, cuando la actriz

⁵¹ *Obras completas*, III, ed. cit, pp. 99-101.

⁵² *Ibidem.*, p. 139 y ss. y p. 141b.

⁵³ *Ibidem.*, p. 327ab.

que hace de Iglesia evoca una fortificación de catorce baluartes que el actor que incorpora al Entendimiento va *llenando* con soldados con los nombres de los Apóstoles.⁵⁴

Tomemos ahora otra posible huella del *ars memoriae*. La técnica de construcción de los llamados *loci*, según Rodríguez de la Flor, podía 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”.⁵⁵ Este razonamiento es precaución válida, claro está, para todo lo dicho acerca de esta técnica —o más bien transferencia 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”,⁵⁶ 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 o icono móvil de esa arquitectura de retablo, es también, ocasionalmente, quien lo describe visualmente al espectador o quien crea un *ficta loci* con la impecable e implacable retórica calderoniana.⁵⁷ Fijémonos, así, en el auto *Amar y ser amado y divina Filotea* y, partiendo del conocimiento de su *memoria de apariencias*, sabremos que el “primer carro, ha de ser un castillo, con todos los adornos de almenas, cubos y demás señas de plaza regular, y su pintura correspondiente a ella”. El Príncipe de la Luz aparece 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 *suppositio 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...”⁵⁸ Castillo que contiene el Alma al que ha de defender, claro está:

Dudaréis qué alusión tiene
el cuerpo humano con ser

⁵⁴ *Ibídem*, pp. 571b-572a.

⁵⁵ *Op. Cit.*, p. 64.

⁵⁶ *Apud* Henri LAUSBERG, *Manual de Retórica Literaria*, Madrid, Gredos, 1976, II, p. 402, núm. 1087.

⁵⁷ La lectura de la *memoria de apariencias* que escribe el propio Calderón para el auto *El Sacro Parnaso*, representado en 1659 estructura, con verdadero lujo de detalles la concepción de una arquitectura imaginada al uso de la memoria artificial, que se revela especialmente en la disposición “de los nichos o quiebras” del primer carro, “lugares compartidos para diez ninfas, de las cuales las cinco han de ser vivas y las otras cinco pinturas cortadas de tabla” (*cfr.* John E. VAREY y Norman D. SHERGOLD, *Op. cit.*, p. 138). Asimismo el tercer carro se dispone como “una fábrica rica de mármoles y jaspes”.

⁵⁸ *Obras completas*, ed. cit., III, p. 1176ab.

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.

No me parece necesario inventariar más ejemplos. Con las *suppositio loci* que hemos hecho equivaler a los *pasos* o situaciones dramáticas que permitirían al actor desarrollar su personaje por territorio técnico conocido, hemos constatado la emocionalidad del *como si*, para que el Demonio no fuera un Príncipe de las Tinieblas de tousco catecismo sino un corsario de seductora retórica (acaso porque Calderón deseaba un antagonista humano a la actuación épica de Dios). Pero aquí la retórica no impone emotividad sino ingenioso distanciamiento contemplativo: artificialidad y artificiosidad rupturista de la ficción, de acuerdo con el método brechtiano que, de ese modo, abriría la posibilidad de un teatro deliberadamente didáctico, ajeno a la catarsis meramente pasional.⁵⁹ Semejantes discursos no se si facilitarían extremosamente la memorización. Lo que se me antoja evidente es que impondrían un extrañamiento tanto para el receptor como para el actor. Revestidos con objetos de mínimo vestuario metonímico o con el peso de lo fastuoso, Calderón recuerda a los actores que, como en el antiguo teatro griego, jamás deben olvidar en un auto, como cuando les advertía, a propósito de las cadencias de la ópera palaciega, que la armonía de las voces de los dioses era distinta a la de los mortales, que nunca debían abandonar su función de narrador épico. Darío Fo⁶⁰ subraya que en el antiguo teatro griego se consideraba vulgar que los actores se identificaran con los personajes representados. Quienes, con quiebro de voces, retorcida y morbosa complacencia o emotivos guiños lo

⁵⁹ Véase el interesante trabajo de C.A. JONES, “Brecht y el drama del Siglo de Oro”, *Segismundo*, núm. 5-6, 1967, pp. 39-54.

⁶⁰ *Manual mínimo del actor*, Hondarribia, Argitalexe Hiru, 1998, p. 303.

hacían, eran insultados con el nombre de tramposo *hipocrités* y perdían el más noble sentido conferido al oficio del actor, ser un *hithopios*, que quiere decir, precisamente, aquel que puede cambiar la moral de los seres humanos, aquel que acepta el *gestus social* y doctrinal, el enunciado épico, por encima del accidente de carácter exagerado, histriónico, teatralizante. El actor, en fin, que hace evidente el hiato o hueco existente entre él y el personaje, que materializa la disputa irreconciliable entre la realidad y la pueril ficción o el mito. Calderón había llegado así al último borrador de su método actoral, uno más de los que tanto limó y descartó a lo largo de más de cincuenta años de magistral complicidad con los entonces llamados farsantes.