

“Calderón y sus Actores” En José Lara Garrido (ed.), *El Mundo como teatro. Estudios sobre Calderón de la Barca. Analecta Malacitana (Anejo XLVII)*, Universidad de Málaga, 2003, Pp. 37-58. ISBN: 84-95073-34-X



CALDERÓN Y SUS ACTORES

EVANGELINA RODRÍGUEZ CUADROS
Universitat de València

Decía Max Reinhardt en 1915¹ que el arte, especialmente el teatro, es un auténtico territorio neutral y todos sus bienes deberían poder ser importados y exportados sin atender a su nacionalidad, ni, por supuesto, a su método y aplicación temporal. Este principio, que me parece lúcido, me ha llevado, durante algún tiempo, a intentar responder a los difíciles interrogantes que sobre la técnica del actor plantea el teatro del Siglo de Oro y, por supuesto, el de Calderón, territorio en el que la escasa documentación existente ha situado a los estudiosos del teatro en un resignado escepticismo. Ciertamente es que aunque en Calderón, con mucho el dramaturgo más profesional de nuestro Siglo de Oro, no son escasas las

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

referencias metateatrales,² puede resultar decepcionante el que no nos suministre testimonios más cualificados —o explícitos— acerca de la técnica que requirió a sus actores y a sus actrices. La biografía de Calderón, tan empedrada de los silencios del discreto, no nos ha legado la emocionante extroversión de Lope ni tampoco ese sintético cuanto eficaz tratado actoral que apunta en una carta cuando manifestaba su terror a entregar sus textos a «mal gracioso, galán gordo o dama fría».³ Tampoco Calderón despliega el brillante canon que sobre el actor nos traslada Cervantes en *Pedro de Urdemalas*:

Sé todos los requisitos
 que un farsante ha de tener
 para serlo, que han de ser
 tan raros como infinitos.
 De gran memoria, primero;
 segundo, de suelta lengua;
 y que no padezca mengua
 de galas es lo tercero.
 Buen talle no le perdono
 si es que ha de hacer los galanes;
 no afectado en ademanos,
 ni ha de recitar con tono.
 Con descuido cuidadoso
 grave anciano, joven presto,
 enamorado compuesto,
 con rabia si está celoso.
 Ha de recitar de modo,
 con tanta industria y cordura
 que se vuelva en la figura
 que hace de todo en todo.
 A los versos ha de dar
 valor con su lengua experta,
 y a la fábula que es muerta
 ha de hacer resucitar.
 Ha de sacar con espanto
 las lágrimas de la risa,
 y hacer que vuelvan con prisa
 otra vez al triste llanto.
 Ha de hacer que aquel semblante
 que él mostrare, todo oyente
 le muestre, y será excelente

² Dos trabajos suministran valiosos datos al respecto. El de Daniel Devoto, «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, págs. 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, págs. 271-286.

³ «Carta a una persona desconocida», fechada el 4 de septiembre de 1633. *Cartas*, ed. de Nicolás Marín, Madrid, Castalia, 1985, pág. 292.

si hace aquesto el recitante.⁴

Frente a esta rica precisión cervantina⁵ en Calderón se hace necesaria una indagación a veces ascética, incluso árida, para encontrar meras raspaduras de una teoría, casi siempre breves. Por ejemplo, en *La estatua de Prometeo*, Calderón introduce en escena el juego de la doble presencia de Minerva, diosa representada en escultura, y de Pandora, que es la misma diosa pero adquiriendo forma viva. En el curso de una de estas mágicas transformaciones, el villano Merlín exclama ante el alarde de técnica de la única actriz que interpretaba ambos papeles: «¡Oh, para representanta /qué buena era! Pues es cierto / no errara el papel, y fuera /en la tramoya sin miedo!».⁶ De modo que Calderón parece aceptar el canon del actor de su tiempo, como, de hecho, acepta el canon o modelo teatral inventado por Lope. Pero del mismo modo que eleva ese modelo teatral a una máquina de insospechados espacios y tecnologías, la escritura dramática de Calderón es un espeso tejido de rumores y puesta a prueba de quienes debieron ser, incluso para el dramaturgo que dispuso de los medios más sofisticados de su tiempo, los constructores ineludibles de su mensaje: unos actores que hubieron de soportar sobre su cuerpo la muestra de las pasiones más sistemáticas y organizadas, el ridículo grotesco mejor diseñado y la más comprometida de las misiones simbólicas de un teatro sagrado: hacer visible lo invisible.

Pero Calderón, consciente de que las sombras suelen permanecer más en la historia que los cuerpos, probablemente nunca (o casi nunca) escribió para actores o actrices

⁴ Miguel de Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, ed. de Jenaro Talens y Nicolás Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1986, págs., 380-81.

⁵ Cervantes ofrece aquí ciertamente una muestra de su poderosa intuición de modernidad dramática, aunque su teatro fuera, en última instancia, derrotado aparentemente por la *comedia nueva*. Como hará más tarde Thomas Heywood en su *Apology of the actors* (1612), considerado por algunos como el fundador de la concepción moderna del actor, es decir, el observarlo como una suerte de recipiente neutro dotado de propiedades o características (emotivas o sensoriales, pero siempre bajo el dominio de la técnica) para adaptarse a una variedad de registros, rompiendo la fatídica predestinación de la asociación personaje/actor en sus aspectos morales o en su consideración social. Como dice Jaume Melendres estas propiedades o cualidades han sido objeto de innumerables listados (aquí tenemos el de Cervantes), sin que nunca haya habido un acuerdo unánime, aunque sí una coincidencia básica de fuentes: las cualidades tradicionales del orador transferidas al actor desde Cicerón en *De oratore* o Quintiliano en *De institutio oratoria* (inventiva, elocuencia, memoria, pronunciación, capacidad de acción). «Todas ellas»—dice Melendres—«comparten dos virtudes principales: la de ser enseñables y la de no aparecer nunca juntas en una misma persona, de tal modo que la historia del arte actoral es la imposible consecución de todas ellas». (*La dirección de actores. Diccionario mínimo*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España-Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2000, pág. 48.

⁶ *Obras completas*, ed. de Ángel Valbuena Prat y Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987, II, pág. 2091. En adelante citaré abreviadamente, dentro del texto, como *OC*.

concretos. Lo disperso y a veces poco detallado de la documentación existente permite apenas confeccionar un elenco de los actores que participaron en sus obras, a no ser que nos refiramos a algunas representaciones palaciegas o a los autos e, incluso en esos casos, conocemos la compañía y algunos papeles concretos pero no el reparto exacto. Por supuesto asimismo sabemos que tuvo una especial o más prolongada relación con autores/actores como Antonio de Escamilla o, sobre todo, con Jerónimo de Peñarroya.⁷ Pero sí lo hizo para las *máscaras*, *registros* y *personajes* que poblaron el espacio dentro del que concibió su propia hipótesis realidad: el espacio de *voluntad de representación* que es un escenario. Tal diferencia me parece esencial; porque es inevitable partir de que lo mejor (y lo peor) de lo que los actores y actrices del Siglo de Oro hicieron o dijeron se quedó en los ojos y en los oídos de los espectadores y oidores de aquel tiempo. Y, sin embargo, nos resguardamos en la vaga seguridad de pensar que los personajes clásicos, como escribió Charles Dullin, son “habitaciones que conservan los rastros del alma, del olor de los antiguos inquilinos”.⁸ Pues bien, ese olor es que el quizá permite al actor actual meterse sin

⁷ El Licenciado Jerónimo de Peñarroya, como así se le llama en algunos documentos, asiste habitualmente a Calderón al menos en los últimos años de su vida, cuando probablemente ya necesitaba que alguien le ayudara a completar y corregir sus manuscritos y copiar los *papeles* o partes. Es la función que desempeña, por ejemplo, en la representación que del *Faetonte* se hace en palacio el 22 de diciembre de 1679 a los años de la reina Mariana, en cuya documentación leemos: «A Jerónimo de Peñarroya, por haber asistido a Don Pedro Calderón y copiado la *loa* y haber sacado los papeles 300 rs.» (Cf. Emilio Cotarelo y Mori, “Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca”, *Boletín de la Real Academia Española*, X, 1923, pág. 13). La misma función parece cumplir para la fiesta y representación en el Buen Retiro, en el carnaval de 1680, de *Hado y divisa de Leónido y Marfisa*, por cuya documentación conocemos que se pagaron 800 reales a Jerónimo de Peñarroya «por la asistencia que ha tenido con don Pedro Calderón, en copiar los borradores de la comedia y asistir al Retiro a las mutaciones» (*Ibid*, pág. 128). En el manuscrito 15596 de la Biblioteca Nacional de Madrid que usamos como base para nuestra edición del entremés de *La rabia* (Pedro Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1983) aparece en el reverso del fol. 6 una nota que dice: «Señor Licenciado D. Jerónimo Peñarroya: e bisto este entremés y no me parece mal, esos señores son los que han de concertarse que yo en eso no supongo». A continuación aparece un breve elenco de personajes con el nombre del actor que se supone debe interpretarlos. ¿Nota manuscrita propia o acaso dirigida a él ya en su papel de ayudante de Calderón o como enlace con las compañías? La pieza pudo ser representada por la compañía de Antonio Escamilla por los años setenta del siglo XVII. Peñarroya fue segundo barba con él entre 1664 y 1671 (después con el autor Manuel Vallejo) y aparece en numerosos elencos de los autos sacramentales. Un actor, pues, asistió a Calderón en los últimos años a dar forma definitiva a sus obras con vista a la puesta es escena. Se le llama directamente «Licenciado», lo cual confirma su preparación académica (hecho insólito, luego insistiremos en ello, entre los actores). Su amistad debió llegar a tanto que Calderón le lega en sus testamento «los libros del Padre Diana» y a su hija Margarita, actriz, 50 ducados. Cf. Cristóbal Pérez Pastor, *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Fortanet, 1905, págs. 387 y 389, respectivamente. A la sazón Jerónimo de Peñarroya era Capellán de la Novena. Una razón más de la afinidad que pudo tener con don Pedro. Según consta en la *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España* (ed. de N. D. Shergold y John E. Varey, Londres, Tamesis Books, 1985, pág. 248), murió el 29 de enero de 1704 a los 72 años.

⁸ *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, París, Odette Lieutier, 1946, pág. 186.

demasiada aprensión en la piel del personaje y, al llenarlo con la substancia de los signos convencionales de la representación de su época, llenarlo también de lo que Calderón quería que fueran sus actores y actrices, y no sólo sus personajes. El desconocido actor que interpretó a Segismundo en un corral de comedias allá por 1635 o 1636 tuvo dificultades evidentes para construirlo: tal vez le resultara extravagante vestirse de pieles, situarse en el hueco tras la cortina, aguardar allí al espectacular lucimiento de los iniciales y violentos versos de Rosaura. El actor (o aprendiz de actor) que en la película *Éxtasis* dirigida por Mariano Barroso (y significativamente dedicada a William Layton) interpreta al príncipe polaco, es obligado por el director a pronunciar su célebre discurso inicial trepando a pulso por una cuerda. Apuesto a que ambos actores, separados por casi cuatro siglos, el usar o no del octosílabo y del peso retórico del héroe elocuente precornelliano les importaba un ardite. Pero también debemos constatar que al actor del siglo XX le cuesta mucho menos escalar por dicha cuerda recitando el pasaje en los supuestamente modestos octosílabos castellanos que si lo hubiera debido hacer, pongamos por caso, en endecasílabos, o alejandrinos franceses. He advertido el prejuicio y el complejo del actor español (y, lo que es mucho más grave, de incluso grandes teóricos y escritores dramáticos actuales) respecto al teatro clásico sólo por esta circunstancia. Un ejemplo, bien reciente, lo tenemos, en un breve inserto de Agustín García Calvo en un artículo incluido en un suplemento cultural:

Nuestro teatro del Siglo de Oro es sencillamente infame y mal hecho [...] hecho para entretener a lo que Lope mismo llama el vulgo necio. Entre las cosas desgraciadas de ese teatro está el que tuvo que escribirse en versos sumamente impropios para la función dramática, principalmente de octosílabos y peor todavía cuando venía cargado de rimas consonantes. Con esa desgracia tienen que habérselas los pobres actores a los que se les quiere hacer «decir el verso», de tal manera que si, como las más veces, tratan de disimularlo y soltarlo como prosa, malo; y si tratan de pronunciar las redondillas, décimas y demás artillería consonántica, pues peor aún. Eso no tiene que ver con la cuestión del verso dramático en general: los versos del teatro antiguo en sus partes no cantadas, los de Shakespeare o los dramas alemanes son, en general, formas de ritmo adecuadas a la acción dramática (*drâma* quiere decir acción).⁹

¿Pero qué dificultades cualitativamente diferentes podía comportar para un actor español enfrentarse al endecasílabo, respecto al inglés que debía enfrentarse al *blank verse*, es decir, al verso suelto, más metido en cadencias y ritmos que en estructuradas consonancias?. ¿Por qué Shakespeare escribe en pentámetros yámbicos y los dramaturgos españoles del Siglo de Oro preferentemente en versos cortos? Por una cuestión de

narratividad y por una cuestión de *espacio*: el actor inglés recitaba en un camino de profundidad y el español, dadas las dimensiones del tablado del corral, debía hacerlo en un movimiento narrativo horizontal o en la enfatización ocasional al borde del tablado. El octosílabo no solo *cuenta* y *relaciona* sino que permite correr por el escenario. Esta interiorización de la acción en el verso es la que quizá lleva a Calderón en *La vida es sueño*, (prototipo exquisito de lecciones de declamación) a emplear menos del 12% de versos de arte mayor, frente a más del 57% de líneas en romance. Probablemente los actores encontrarían en las líneas cortas y rimas más apretadas y regulares del arte menor recursos de facilidad nemotécnica; y quizá el público, por idénticas razones, pudiera seguir con más facilidad este tipo de recitado.

La realidad es que la historia del teatro es una historia de fragmentos heterogéneos de memoria. Hablar del trabajo del actor y de la actriz en Calderón es, por tanto, indagar en los restos de esa memoria, en los huecos que abre su escritura, poblada de rumores. En *Los empeños de un acaso* describe uno de sus personajes «como *amante celoso de comedia*, / que cuando *varios soliloquios* pasa, /no reposa en la calle ni en su casa»; en *El monstruo de la fortuna* aprecia de otro que «¡No dijera, vive Dios / *una infanta de comedia* / razones *más ponderadas!* ». Tal vez Calderón no escribiera estos versos pensando concretamente en Manuel Vallejo, Damián Arias, Amarilis o Bernarda Ramírez, entre otras cosas porque esta relación electiva no podía plantearse en las condiciones del hecho teatral del seiscientos, su sistema de compañías sumamente jerarquizado desde un orden interno o endogámico; además de que, resulta obvio decirlo, el principio de selección racional de los actores probablemente no llegó a instaurarse hasta la época de Goethe, cuando, en el ejercicio de sus funciones de director-gerente del teatro de Weimar (1791-1817) estableció unas pruebas para elegir a los actores adecuados. Pero si Calderón no escribe, en efecto, para actores o actrices en concreto, lo hace pensando en las técnicas o registros con los que éstos deben trabajar y construir su trabajo de *representación* a partir de una doble conciencia: la del gesto expresivo y la de la voz elocuente. En otras palabras, Calderón es consciente de que sus actores son intérpretes, esto es, que son ellos los que, desde sus propios medios, deben atribuir el sentido a un signo, a un texto, a un comportamiento.

⁹ «El arte de decir el verso», *El Cultural* (Suplemento de *El Mundo*), Madrid, 7-13 junio 2000, pág. 45.

Sin embargo, para ajustar a la sensatez dicha interpretación, debemos partir de algunas precisiones. La primera es que si Calderón fue, sin lugar a dudas, un erudito, los actores no tuvieron por qué serlo. Es difícil asumir la afirmación de Antonio Regalado de que «bastantes actores provenían de seminarios y órdenes religiosas, que otros tantos habían ejercido de profesores antes de embarcarse en el histrionismo y que su nivel intelectual era alto».¹⁰ Calderón *figuraba* (es decir, delineaba y daba contenido) a una escritura que engendraba un prototipo de actor; éste, por su parte, *configuraba*, seguramente de manera harto intuitiva y libre, los signos de la representación. Pero lo hacía no a partir del conocimiento intelectual que les supone Regalado sino de un conocimiento genealógico y acaso de transmisión oral. Porque, a diferencia de cualquier otro arte, sólo en el arte del actor el creador, el material, el instrumento y la obra misma (que es el resultado de todo el proceso creativo) no están separados unos de otros sino que se encuentran reunidos de forma orgánica en un solo objeto: su propio cuerpo. Un cuerpo que Calderón sabía que, a veces, obra por su cuenta, claro. Calderón se aparta de lo que Hegel anota en su *Estética*: que el dramaturgo tiene derecho a exigir del actor que, sin añadir nada propio, se comprometa plenamente con el papel que se la ha dado, que debe ser sólo una esponja que absorba todas las preguntas del autor y las vuelva a entregar sin cambio alguno. Lo que, sin embargo, no debe impedirnos recordar que Calderón y los actores para quienes escribió participaron de una atmósfera y sensibilidad comunes, respiraron los mismos clichés artísticos y trabajaron desde idéntica expectativa de la recepción del público.¹¹ Dudo, empero, que un representante entrara en la casa de ensayos con la *Institutio Oratoria* de Quintiliano o con la *De re comica* de Antonio Riccoboni, ni siquiera con el *Arte Nuevo* de Lope bajo el brazo, sino con la memoria corporal de la experiencia oída y vivida sobre esas tablas. Cualquier actriz pudo ser la Isabel de *El Alcalde de Zalamea* con tal de que asumiera el despliegue gestual y tónico, y de colapsos de respiración, que imprime Calderón en un discurso ordenado por correlaciones acción /causa de índole semiótica:

Pues (calle aquí la voz mía)

¹⁰ Calderón. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, I, pág. 587.

¹¹ Es exactamente lo que define la *convención teatral*, base del arte dramático y, por extensión, del arte o ciencia del actor. Patrice Pavis (*Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1998, pág. 94) la define así: «Conjunto de presupuestos ideológicos y estéticos, explícitos o implícitos, que permiten al espectador aprehender el juego del actor y la representación».

soberbio (enmudezca el llanto),
 atrevido (el pecho gima)
 descortés (lloren los ojos),
 fiero (ensordezca la envidia),
 tirano (falte el aliento),
 osado (luto me vista)...
 Y si lo que la voz yerra,
 tal vez el acción explica,
 de vergüenza cubro el rostro,
 de empacho lloro ofendida,
 de rabia tuerzo las manos,
 el pecho rompo de ira.
 Entiende tú las acciones,
 pues no hay voces que lo digan. (OC, II, p. 562)¹²

Este texto no requeriría únicamente la aplicación de la *memorización* de un texto. Habría de emplearse, además, una memoria del itinerario emocional que convierte su respiración en oralidad articulada. Y, para ello, el contexto cultural de la modernidad, que comienza a finar los signos como elemento esencial de comunicación codificada, es determinante. Sería absurdo pretender una coincidencia absoluta, por ejemplo, del tratado de John Bulwer *Chirologia or the Natural Language of the Hand* (1644) con los gestos detectados en el teatro español.¹³ Sólo quiero subrayar un contexto cultural común, que se advierte en el hecho de que, dada su inicial preocupación por el lenguaje de los sordomudos, pudo estar en contacto con obras *ilustradas* del lenguaje o retórica de la mano. Así la obra de Juan Pablo Bonet *Reducción de las Letras y Arte para enseñar à Ablar a los mudos* (Madrid, Abarca Angulo, 1620)¹⁴ ha sido estudiada, sobre todo en su iconografía, como fuente precisa de la preocupación seiscentista y del siglo XVIII por la codificación de la semiótica gestual, cuando es razonable que se planteara no sólo la pulcritud gestual del

¹² Aunque de manera muy general y teórica, puede verse el trabajo de Javier Vellón Lahoz, «Los códigos gestuales en *El alcalde de Zalamea*», *Ribalta. Quaderns d'aplicació didàctica i investigació*, 1990/2, págs. 23-34. Tampoco incide directamente sobre la técnica del actor, aunque aplique principios de funcionalidad dramaturgica las páginas que a la cuestión de didascalias y apartes dedica Marie-Françoise Déoat-Kessedjian, *El silencio en el teatro d Calderón de la Barca*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 1999, págs. 55 y ss.

¹³ *Vid.* ed. de James W. Clearly, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1974.

¹⁴ *Vid.* descripción del volumen en Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos*, Madrid, Rivadeneyra, 1866, tomo II, nº 1424. No creo sea disparate suponer la importancia (o al menos el conocimiento) que de este tipo de obras tuvieron los propios dramaturgos, si recordamos, por ejemplo, una deliciosa escena de la obra calderoniana de *Mañanas de abril y mayo* (jornada I). En ella, el pedante don Hipólito intenta, sin conseguirlo, hacer hablar a su dama doña Clara (que ha acudido allí tapada). Ante la negativa de ésta a pronunciar palabra el galán recuerda que: “No quiero entenderos nada; / que en mi vida he sido mudo, / y muy poco se me alcanza / desto de hablar por la mano. / ¿Qué hacéis? ¡Volverme la

--	--	--

La segunda precisión es que Calderón pudo hacer metateatralidad, filosofía o teología del teatro, pero que los actores (que se sabían actores de teatro vivo y no de teatro *clásico*) vivían de él. Vuelve a equivocarse Regalado al asegurar que «se respetaban los textos, aunque en las transcripciones manuscritas aparecieran errores y cambios, no habiendo cortes por lo general».¹⁵ Calderón, como otros dramaturgos, hubo de consentirles hurtos y cambios en los textos. Un manuscrito de la comedia *Antes que todo es mi dama* para ser representada por la compañía de Margarita Zuazo, muestra materialmente cómo se copiaba la obra *de oído*, al dictado, por parte de los actores atentos únicamente a su papel o *parte* (lo que implicaba el notable descuido del copiado de las *partes* de otros actores) de modo que en una primera copia apenas anotaban el inicio de los versos, para, en una segunda lectura, ir concluyéndolos y corrigiéndolos.¹⁶ Y en el manuscrito de *Cada uno para sí* realizado para la compañía de Antonio Escamilla, éste no duda en añadir de su propia mano, al menos en dos escenas, una serie de versos espurios con el único objeto de consolidar su lucimiento como el gracioso Herrando.¹⁷ Con razón Calderón, en su respuesta a la carta enviada por Pedro Manuel Colón de Portugal, Duque de Veragua, en 1680, escribe:

Yo, señor, estoy tan ofendido de los muchos agravios que me han hecho libreros e impresores (pues no contentos con sacar sin voluntad mía a la luz mis mal limados yerros, me achacan los ajenos, como si para yerros no bastasen los míos, y aún esos mal trasladados, mal corregidos, defectuosos y no cabales), tanto que puedo asegurar a V.E. que, aunque por sus títulos conozco mis comedias, por su contexto las desconozco; pues algunas que acaso han llegado a mi noticia, concediendo el que fueron mías, niego el que lo sean, según lo desemejadas que las han puesto los hurtados traslados de algunos ladroncillos que viven de venderlas porque hay otros que viven de comprarlas...¹⁸

¹⁵ *Op. cit.*, I, pág. 563.

¹⁶ Cf. Bernard P.E. BENTLEY, “Del autor a los actores: el traslado de una comedia”, en V García Martín (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, págs. 179-194.

¹⁷ Cf. ed. de José M^a Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1982, págs. 59-60.

¹⁸ *Apud* Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo... BRAE*, X, 1923, pág. 131. Como explica muy gráficamente el propio Cotarelo, en lo referente a la fiabilidad de las ediciones teatrales del siglo XVII «[...] Se juntaban dos daños: uno el que, al copiarla, ya los cómicos alteraban la obra, poniendo y quitando versos, y otro era que ni aun a veces esta misma copia, ya maleada, era la que iba a la imprenta, sino otra obtenida a retazos; de cada

Los actores, por tanto, siempre estuvieron en el texto, pero más allá y más acá del mismo.

La tercera de las precisiones es que Calderón (que fue todo menos monolítico) no creo que tuviera una concepción homogénea del actor. Su teatro no sólo se desarrolla en un espacio temporal extenso sino que es heterogéneo, en el sentido que podemos aplicar este término en las artes escénicas, es decir, con una dilatada variedad de registros y tonos. Según ello Calderón puede a veces seguir el naturalismo verosímil y mimético, bien para hacer aflorar pasiones («Sale la que hace a Justina, como turbada», acota en *El mágico prodigioso*), bien para subrayar la autoconsciencia de teatralidad («Sale Celia con la luz, que lleva como con temor», señala en *Casa con dos puertas*). Otras, como es palmario en los autos sacramentales o en la comedia mitológica, sumerge al actor en un obligado distanciamiento brechtiano, deglutido, entre otras cosas, por la parafernalia escenográfica. Convendremos que si pudo decir Walter Benjamin que desde una concepción romántica del teatro calderoniano «Dios está en la tramoya»,¹⁹ para el actor resultaría intolerable la dependencia y fusión con la escenografía del auto de la que dan cuenta multitud de acotaciones (del tipo «Descúbrase la Herejía medio desnuda y ensangrentada, y dos serpientes a los lados mordiéndola» [*La Iglesia sitiada*, OC, 56b];²⁰ «Del tocado de la Gracia salen siete caños de agua» [*La hidalga del Valle*, OC, 129a]), o, aún más frecuentemente, su absoluto sometimiento a una máquina envolvente y semoviente:

Ábrese el cuarto carro que será peñasco, y salen de él la Culpa, en la Hidra de siete cabezas: las cinco de mujeres que hacen las cinco culpas traerán unas colonias en las manos, que vendrán pendientes de las cinco cabezas; la otra traerá la Culpa, y la principal cabeza sin colonia; y asimismo en la otra mano de la rienda traerá la Culpa una copa dorada, donde, a sus tiempos, saltará un áspid.²¹

farsante un fragmento, el papel que hacía; por cuanto el dueño del manuscrito, el *autor* o jefe de la compañía, quería también lucrarse con él y se negaba muchas veces a entregárselo al editor que se lo pedía...» (*Op. y loc. cit.*, pág. 25).

¹⁹ *Los orígenes del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990, pág. 68.

²⁰ En este caso Calderón se inspira en la iconografía tradicional de la *Herejía*, tal como la muestra, por ejemplo, Cesare Ripa en su *Iconología*. Vid. ed. de Juan y Yago Barja, Madrid, Akal, 1987, I, pág. 475.

²¹ *El jardín de Falerina*: (OC, 1512a). *Colonia* equivale a *banda*, en el sentido otorgado en la época de cierto género de cinta de seda de tres dedos o más de ancho. Según el *Diccionario de Autoridades* se llamaban así por provenir las primeras cintas de la ciudad de Colonia.

Será por tanto, en ocasiones, un actor literalmente *cortesano* (usando el término para designar los problemas específicos de un actor dentro del teatro palaciego o de gran escenografía);²² pero también un actor que con frecuencia se desliza hacia el desnudamiento absoluto de signos escénicos, como el que somete a los actores de *El gran teatro del mundo* que se despojan al final de un vestuario, construido previamente con la economía minimalista de la metonimia objetual (un cilicio y una disciplina que hacen a la Discreción, unas flores que hacen a la Hermosura, púrpura y laurel que hacen al Rey, las joyas que hacen al Rico, y la radical ausencia de cualquier signo exterior que se estipula para el actor que ha de interpretar al Pobre). Una obra ésta, además, que, lejos de la tópica entrega pasional, aplica teóricamente (en clave de metateatralidad teológica) la distanciada disciplina de las lecciones de Diderot, ya que frente al «sentir y padecer», reclama que «en acto tan singular / aquello es representar, / aunque piense que es vivir» (OC, III, p. 207b). Es como si Calderón quisiera enfrentar al actor con dos posibilidades extremas. Por una parte, como expresaría Jerzy Grotowsky, la de un actor *cortesano* que administrara su papel con una técnica (deducida del propio texto y de sus didascalias) que se complace en la acumulación y se excede en la caracterización. Aquí, la sobreactuación del actor barroco (calificada de *estilo nacional* por algún crítico)²³ se vincula al melancólico melodramatismo de las partes cantadas, operísticas, que perseguían tanto la dimensión afectiva de lo musical como la cerebral percepción de mensajes a través de la monodía y la polifonía. Algo que es *moderno*, considerado desde las nuevas posibilidades ofrecidas por el teatro palaciego o el espacio abierto de la plaza, pero que es, otra vez, experiencia incorporada desde técnicas adquiridas por los actores en el teatro medieval en el que estas voces cantadas remitían a una suerte de personaje o carácter que *exponía* la moralización o doctrina. Así pues, el conocido como *stile rappresentativo*, derivado del estilo *recitativo*, es una concreción de la técnica del actor *cortesano* que Calderón dispone sobre todo a partir de la mitad del siglo, lejos ya del modelo del actor de corral, depurando el tono, ahora más sentimental,

²² Cf. Rafael Maestre, «El actor calderoniano en el escenario palaciego», en José M^a Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres, Támesis Books, 1989, pp. 177-93.

²³ Véase el capítulo «Efectos sonoros del *stile rappresentativo*» en María Alicia Amadei-Pulice, *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1990, págs. 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 cantado 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» (pág. 61).

ampuloso, sublimando su dimensión expresiva en ecos y cadencias de llanto pero, a un tiempo, marcando pasajes esenciales de doctrina señalados como forma distanciada, coral, impersonal. Se trata, en fin, de esa dimensión operística del teatro palaciego de Calderón, de cuya novedad y modernidad europea era perfectamente consciente como apunta en los versos de la loa para *La púrpura de la rosa* (1660):

La púrpura de la rosa...
 Por señas de que ah de ser
toda música, que intenta
introducir este estilo,
 porque otras naciones vean
 competidos sus primores.²⁴

Pero, en el otro extremo, liberado de la acumulación del vestuario de oropel e intencionalidad alegórica, el actor debe construir significados a partir de una drástica austeridad de signos escénicos. Se ha ejemplificado el carácter ético y moral del actor *pobre* de Grotowsky en la propuesta calderoniana para el comediante que habría de interpretar a Fernando en *El príncipe constante*: disciplinada negación de los sentidos y apoyo en una gestualidad simbólica extremadamente parca;²⁵ por ejemplo, el uso de las manos en este pasaje:

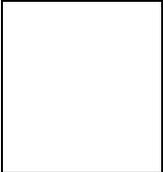
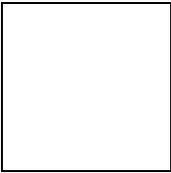
Acción nuestra es natural
 cuando recibir procura
 algo un hombre, alzar las manos
 en esta manera juntas;
 mas cuando quiere arrojarlo,
 de aquella misma acción usa,
 pues las vuelve boca abajo,
 porque así las desocupa.
 El mundo, cuando nacemos,
 en señal de que nos busca,
 en la cuna nos recibe,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

²⁴ Emilio Cotarelo y Mori, «Ensayo...» citado, t. IX, 1922, pág. 642.

²⁵ La puesta en escena ideada por Grotowsky para *El príncipe constante* (en una adaptación libre de Slowacki) apuraba así los significados íntimos de la obra, la disección de los mínimos gestos de ascética espiritualidad del barroco. Sin duda fragmentos como el aludido aquí señalan la dirección de esa dramaturgia que Grotowsky buscó, incluso, en la disposición de la representación: el escenario dispuesto como una sala de disección, o acaso una sala de operaciones o una plaza de toros, en medio de la cual se sitúa el potro o cama donde Fernando sufrirá la tortura y la disección de su corporalidad para apurar el espíritu, contemplado por los espectadores situados en un plano superior. Un ejercicio que hacía posible la verificación del método de actuación de Grotowsky: todo está modelado sobre el actor: sobre su cuerpo, su voz y su alma. Cf. Jerzy Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 1999, págs. 75 y ss.

quiere arrojarnos de sí,
 vuelve las manos que junta,
 y aquel instrumento mismo
 forma esta materia muda;
 pues es cuna boca arriba
 lo que boca abajo es tumba. (OC, II, p. 274b)

Aquí Calderón estructura la acción del personaje/actor con arreglo al uso explícito del gesto *oro* y del gesto *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).²⁶

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

También podría ser el caso del auto sacramental *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 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 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”²⁷ 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

²⁶ Vid. ed. cit., pág. 33 y ss. y págs. 50-51.

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”.²⁸ Lejos de una comprensión agustiniana o tomista, es evidente que Calderón pedía al actor que entendiera la escena a partir de sus signos o elementos reales, físicos. Y, en este caso concreto, sometiénolos a una técnica o estilización de lo esencial, suprimiendo los elementos anecdóticos a fin de obtener un efecto de realidad convencional o simbólica, pero plenamente significativa de acuerdo con el contexto. Porque no debe olvidarse que casi siempre la historia del arte (y dentro de ella, la del comportamiento artístico del actor) es la historia no tanto del añadir como del podar, del esencializar, del reducir a elementos mínimos perfectamente legibles.

A veces, en fin, al modo de la convención antiilusionista de Meyerhold, exige al actor la fusión con lo *grotesco*, como una tentativa de resolver insólitamente el enigma de lo incomprendible. 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

²⁷ *Obras Completas*, ed. cit., III, p. 950a.

²⁸ *Ibidem*, pp. 960b-961a.

con la deformación de su silueta corporal por medio de yedras, ollas cubiertas o parrillas; o como el Gracioso de *Las Carnestolendas* que, en el trance de representar a Perico el de los Palotes, ha de revestirse con una túnica sembrada de palillos de tambor; o como el actor Morales que en *El pésame de la viuda* debe convertirse en la estampa grotesca de «El Niño de la Rollona», probablemente medio desnudo, con birrete, dijes ridículos y babador pero con botas y espuelas y mordiendo pantagruélicamente «un pan de Vallecas»; o como Antonio Escamilla en *La garapiña* que debe aparecer «de vieja zarrapastrosa» personificando a la castiza doña Aloja que logra conjurar las farfantes bebidas novedosas del siglo XVII, combatiendo de manera alucinada a la extravagante coreografía danzada²⁹ de actrices vestidas con túnicas hasta los pies, de color de chocolate, pintada de jícaras, con una en la mano o de color morado, pintada de copas, con dos en las manos (agua de violetas y jazmines) o de color blanco, pintada de nubes (agua de canela y leche de almendras) o de color de aguas (agua de guindas, limón y agraz). Porque, como Meyerhold hiciera aplicando el *constructivismo*, el artista y el actor deben convertirse también en *ingenieros* que organicen su propio material en su cuerpo (es lo que él llamaba ser «físicamente próspero» un actor) adicionando de manera caótica pero significativa objetos y elementos que contribuyan a una eficaz y rápida realización de la idea, abordando la construcción de su papel no de dentro a fuera, sino de fuera adentro.³⁰

La extensión temporal de la producción calderoniana, por otro lado, testimonia no sólo una evolución de su escritura teatral sino también la de la técnica de las diferentes generaciones de actores con los que trabajó, y que puede cifrarse de manera real y no sólo simbólica en el decisivo cierre de los teatros que se produce entre 1646 hasta casi 1650, debido a la muerte de la Reina Isabel de Borbón y a la presión de los moralistas. Cuando se reincorpora a la actividad teatral es ya otra época, en la que la actividad teatral va a oficializarse de manera más acusada y, con ello, la misión de los actores supeditados a un teatro de ámbito más odenancista e institucional, eclesiástico y cortesano. Desde esta perspectiva es razonable (al menos por lo que atañe a la evidencia textual) que Calderón concibiera en una primera etapa de su producción (hasta los años cincuenta del siglo XVII)

²⁹ Cf. Meyerhold, V., *Textos teóricos*, introducción y selección de J.A. Hormigón, vol. I, Madrid, Comunicación, s.a., págs. 179-80. Y como dice Meyerhold explícitamente: «En los métodos del grotesco se esconden elementos de danza, porque sólo por medio de la danza puede el grotesco expresarse escenográficamente» (*Ibid*, pág. 183).

un tipo de actor cuya profesionalidad se adaptaba primordialmente al conocimiento experimental de un espacio concreto, el corral, y a las expectativas más emotivas y menos racionales de un público avezado en las convenciones de ese teatro de patio, un lugar poco propicio al silencio y al susurro, como es bien sabido. Sería un actor activo y locuaz, más libre en su expresión corporal y ajustado a una retórica que encauzara más debates pasionales (recuérdense los soberbios soliloquios de Segismundo o Basilio en *La vida es sueño*) que sutilezas teológicas o meta-mitológicas. Calderón buscaría en esta etapa no tanto «héroes elocuentes» de prosa doctrinal como de arrebató satánico, papeles que, como el de Ludovico Enio en *El purgatorio de San Patricio*, mostraran una gozosa connivencia con el exceso histriónico. Es éste un personaje construido a la medida de un actor que se sintiera cómodo en la retórica de lo formidable, cara a la galería populista y al rostro mosqueteril; en un registro, si se me permite la expresión, energuménico y desaforado en el que caben entrañas como «volcanes y mongibelos», rayos de acero en los ojos, mares de sangre, «escalamientos, violencia, / incesto, estupro, adulterio» (OC, II, p. 189b) y en el que, sin embargo, se involucraran, casi a partes iguales, un modo de esculpir colosalismo en las acciones corporales y un constante afán limador de tonos y respiración:

...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... (OC, II, p. 183ab)

Pero la escritura escénica de Calderón hace perseverante y admirable crisis de transformación y, con ello, su concepción del representante. La profesionalidad de éste se afirma; aparece el actor especializado con una jerarquía marcada dentro de las compañías. A este actor, más rodado y consciente de su oficio, se le ofrecen otras recurrencias prestanivslaskianas, sobre todo cuando se trata de romper el acartonamiento de las personificaciones de los autos. El *como si* se traslada a una *suposición* o composición de lugar más reconocible y sedimentada en la memoria corporal y de dicción de un actor que es capaz de incorporar, como si de vasos comunicantes se tratara, los registros de comedia, tragedia, auto y teatro cortesano, trasvasando de unos a otros la disciplina adquirida en cada uno de ellos. Un *paso* o situación trágica le sirve, por ejemplo en el auto *El Orden de*

³⁰ Cf. «El actor del futuro y la biomecánica», *apud* José A. Sánchez (ed.), *Op. Cit.*, págs. 292-3.

Melchisedec, para que la Sinagoga efectúe una desgarrada intervención reclamando venganza contra el Galileo, «de luto, suelto el cabello», inscribiendo en su discurso una profusa y patética gestualidad. Y, abandonando los viejos esquemas catequéticos de un Demonio de caricatura, el actor que debe encarnarlo desde el método calderoniano, ha de introducirse en una seductora y violenta marca dramática de casi comedia de ruido. Ahí tendremos los soberbios discursos de *La redención de cautivos* en el que el Diablo (Furor, de acuerdo con el *dramatis personae*) se autoimagina un corsario o «comunero del Empíreo», papel que se convierte en «Bestia del mar» en *El laberinto del mundo* o en pirata en *La nave del mercader*. La ortodoxa presencia de Dios en escena exige paradójicamente un antagonista de comedia que, como sucede en *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma*, adopte el *paso* de un amante celoso y despechado al serle arrebatada el Alma, hermosura que ha conocido a través del retrato de la Naturaleza pintada por Dios mismo. Esta memoria experimental de registros alternativos de tensión dramática, echa mano otras veces de la *memoria afectiva*, una interiorización de imágenes patéticas que el actor debe hacer transparentes en su corporalidad. Se trataría en este caso de usar de la memoria imaginaria, utilizando sentimientos procurados desde la memoria como *analogon* para acercarse a las emociones que es preciso mostrar. El patetismo de la representación aparece ya en el teatro del siglo XVI, como cuando Lucas Fernández, en el *Auto de la Pasión*, apremia a actuar a los recitantes bajo el supuesto o recuerdo de:

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

Aquí se ha de mostrar vn eccehomo de improvisso para provocar la gente a deuoción, ansi como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro 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 denegrada,
 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...³¹

Contando con esta memoria *vívida* del actor (que no *viva*, es decir, sujeta a la técnica y no a la verdad) se me antoja totalmente inverosímil que, como dice Regalado, hubiera «actores y actrices que en algún momento tuvieron contacto con los *Ejercicios espirituales* o alguna de las muchas obras de literatura ascético-mística que derivaban de la obra de San Ignacio». No me parece que del hecho de que en *El gran Duque de Gandía* aparezca el protagonista practicando o leyendo tales ejercicios podamos concluir que los representantes barrocos usaran a Loyola como un *socias* de un Lee Strasberg o un William Layton coetáneos. Es que habitaban un medio histórico y cultural que permitía, e incluso invitaba, al intercambio de lenguajes, para producir el método que un arte, todavía sin reconocimiento oficial como el del actor, era incapaz de desarrollar al carecer de un lenguaje teórico específico. Es evidente que la evocación sensitiva de la escritura de Calderón llevaba a una interiorización imaginativa y a una respuesta gestual y plástica no realista sino intensificada por la emotividad desaforada de la estética barroca. En una escena de *La lepra de Constantino* el protagonista, a la vista de la tiara que va a recibir de la Gentilidad, entra en un pavoroso éxtasis escénico en el que convergen los recursos plásticos del maquillaje, del didactismo simbólico del vestuario, de la descodificación verbalizada del gesto y del efecto, entre solemne y de terror, de la sonoridad de los versos en agudo:

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 hielo! ¡Piedad que me abraso! ¿Quién en un instante, en un punto quién vio, Vesubio de fuego, cubierto de nieve, ardiendo del pasmo, pasmar del ardor?

³¹ Ed. de M^a Josefa Canellada, Madrid, Castalia, 1976, págs. 222-25.

(*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 mi!) 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.³²

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

Del mismo modo Calderón, igual que hicieron Corneille y Racine, trasladará al actor, en el género máximo de su dramaturgia (el auto) su idea del *héroe elocuente*.³³ En este espacio el fuerte distanciamiento oratorio, proselitista y sermonario, acaso debamos comenzar a estudiarlo no como simple procedimiento de retórica forense sino de magistral técnica de *ars memoriae*, arte de la memoria para un actor que, como único icono móvil sobre el tablado podía acudir a los esquemas mentales (lugares en los que se situaban imágenes portadoras de conceptos) insertados en la compleja ordenación verbal de la escritura calderoniana (reforzadora, las más de las veces, de la disposición de la estructura

³² *Obras completas*, ed. cit., pp. 1807a-1808b. Los recursos de fuerte efectividad plástica no son inusuales en los autos sacramentales. Especialmente llamativa es la escena de *A María el corazón*, en la que la Soberbia enfurecida ataca al Peregrino arrancándole con un puñal, a la vista de todos, el corazón que, envuelto en sangre, es tomado por el Peregrino en la mano para ser entregado posteriormente a la misma María. Cf. ed. de la obra de Ignacio Arellano, I. Adeva, F. Crosas y Miguel Zugasti, Kassel, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1999, págs. 158 y ss.

³³ Cf. sobre todo dos obras excelentes de Marc Fumaroli: *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, París, Éditions Albin Michel, 1990 [1ª ed. Ginebra, 1984]; y *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia settecentesche*, Bolonia, Il Mulino, 1990.

de retablo de los carros del Corpus). Fijémonos, así, en el auto *Amar y ser amado y divina Filotea* y, partiendo del conocimiento de su *memoria de apariencias*, sabremos que el «primer carro, ha de ser un castillo, con todos los adornos de almenas, cubos y demás señas de plaza regular, y su pintura correspondiente a ella». El Príncipe de la Luz aparece al principio con el acostumbrado largo parlamento. En él es evidente el apoyo visual y mnemotécnico en la configuración de esas apariencias; es más, sus propias palabras avalan la *suppositio loci* de la alegoría que intentará explicar: «Suponed, pues, que el humano / cuerpo es un castillo...»:

Dudaréis qué alusión tiene
el cuerpo humano con ser
metáfora de un castillo;
las paridades corred,
y veréis cuánto las señas
convienen deste en aquel.³⁴

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

Aquí la retórica no impone emotividad sino ingenioso distanciamiento contemplativo: artificialidad y artificiosidad rupturista de la ficción, de acuerdo con el método brechtiano que, de ese modo, abriría la posibilidad de un teatro deliberadamente didáctico, ajeno a la catarsis meramente pasional. Semejantes discursos no se si facilitarían la memorización. Lo que se me antoja evidente es que impondrían un extrañamiento tanto para el receptor como para el actor. Calderón recuerda a los actores que jamás deben olvidar en un auto (como cuando les advertía, a propósito de las cadencias de la ópera palaciega, que la armonía de las voces de los dioses era distinta a la de los mortales) que nunca debían abandonar su función de narrador épico, porque «las obras dramáticas y el modo interpretativo debe transformar al espectador en un hombre de Estado, por lo que no se debe apelar al sentimiento del espectador, ya que esto le permitiría reaccionar

³⁴ *Obras completas*, ed. cit., III, p. 1176ab.

estéticamente, sino a su razón».³⁵ Darío Fo subraya que en el antiguo teatro griego se consideraba vulgar que los actores se identificaran con los personajes representados. Quienes, con quiebro de voces, morbosa complacencia o emotivos guiños lo hacían, eran insultados con el nombre de tramposo *hipocrités* y perdían el más noble sentido conferido al oficio del actor, ser un *hithopios* (de ἠθυσ-υοσ, rectitud moral o de sentimiento, empeño, empresa),³⁶ que quiere decir, precisamente, aquel que puede cambiar la moral de los seres humanos, aquel que acepta el *gestus social* y doctrinal, el enunciado épico, por encima del accidente de carácter exagerado, histriónico, teatralizante. El actor, en fin, que evidencia el hiato con el personaje, que muestra su comportamiento sin caer en la ilusión de confundirse con él (no podría hacerlo habiendo de encarnar al Apetito, al Placer, a la Gracia, al Judaísmo o a la Penitencia); el actor que materializa o verbaliza la disputa irreconciliable entre la realidad y el mito trascendente o la ficción emocional; el que se transformaba proteicamente y que, renunciando a su propia personalidad, era capaz de deslizarse, conscientemente, a la máscara expositiva y doctrinal. Calderón había llegado así al último borrador de su método actoral, uno de los tantos que descartó y limó. Murió Calderón a pie de obra (nunca mejor dicho, acabando que estaba el auto *La divina Filotea*) el 25 de mayo de 1681. A los pocos días escribía, muy dolido, en una carta, el dramaturgo Antonio de Solís:

Murió nuestro buen amigo Don Pedro Calderón y cantando, como dicen del cisne [...] y ahora me tiene mohíno que no haya quien celebre sus honras, entre la nobleza de España...[...] Bastante desengaño de la hediondez en que se convierten los aplausos de esta vida.³⁷

Y, sin embargo, también es sabido que en el archivo de la Cofradía de la Novena, la única institución que concedía oficialidad a los actores, en el legajo IV, carpeta 4, existe la anotación siguiente: «Honras que hizo la Cofradía a Don Pedro Calderón, 546 reales». Señal de que algo quizá quedó de sus más de cincuenta años de convivencia y complicidad con los que todavía entonces, no lo olvidemos, eran llamados no sin cierta prevención erudita y moral, simplemente farsantes.

³⁵ Cf. Bertold Brecht, «La pequeña y la gran pedagogía» (1930), *apud* José A. Sánchez (ed.), *Op. Cit.*, pág. 269. Véase el interesante trabajo de C.A. Jones, «Brecht y el drama del Siglo de Oro», *Segismundo*, núm. 5-6, 1967, pp. 39-54.

³⁶ Y de ahí derivados como εὐθυτησ (rectitud, justicia) y εὐθυνο (corregir, enmendar, guiar derechamente).

³⁷ Gregorio Mayáns, *Cartas de don Nicolás Antonio y de don Antonio de Solís*, Lyon, 1755, pág. 79. Reproduce asimismo la carta Cayetano de la Barrera (*Catálogo del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, 1860) en su art. *Calderón*, pág. 48b.