



# TESIS DOCTORAL

2015

## DEL PENSAMIENTO A LA PUESTA EN ESCENA EN EL TEATRO DE CALDERÓN

NURIA ALCORTA CALVO

Licenciada en Geografía e Historia por la Universidad Complutense de Madrid  
Licenciada en Arte Dramático por la Real Escuela Superior  
de Arte Dramático de Madrid

DPTO. DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTORA: Dra. ANA SUÁREZ MIRAMÓN

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA  
Y TEORÍA DE LA LITERATURA  
FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEL PENSAMIENTO A LA PUESTA EN ESCENA  
EN EL TEATRO DE CALDERÓN

NURIA ALCORTA CALVO

Licenciada en Geografía e Historia. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia.

Licenciada en Arte Dramático.  
Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

DIRECTORA: DRA. ANA SUÁREZ MIRAMÓN

## AGRADECIMIENTOS

No puede este trabajo tener comienzo sin un profundo agradecimiento a la profesora Ana Suárez Miramón, sin quien no hubiera podido llevar a cabo y terminar esta investigación. Ella ha sido la directora que necesitaba. Su ejemplar magisterio lo he experimentado rico, cálido, generoso y —en lo que a ella respecta— fructífero.

Tan poco o menos justo sería dejar esta página inicial sin un recuerdo expreso al profesor Antonio Regalado —a quien tanto echo de menos—, inagotable fuente de conocimientos, y mucho más: de sabiduría. Él fue quien me introdujo en el mundo de Calderón, ha sido guía imprescindible de este viaje de conocimiento y, muchas veces, compañero de aventura teatral en mi escenificación del teatro calderoniano. No sólo: tuve el privilegio de llamarle amigo.

También quiero agradecer el apoyo y solicitud del profesor Enrique Rull, cuya obra ha sido para mí sumamente instructiva e inspiradora, y cuyo comportamiento para conmigo ha sido siempre enriquecedor y generoso.

Quiero expresar mi más sincera y afectuosa gratitud por el apoyo incondicional y las ayudas prestadas, en la corrección y edición de estas páginas, a mis amigos Pablo Jiménez, María Luisa Maillard, Susi Trillo y Ana Lobato.

También quiero reconocer la entrega, creatividad y buen hacer del conjunto de colaboradores artísticos de la Compañía *delabarca*: actores, músicos y diseñadores; gracias a la confianza de mis socios —Rubén Agote y Pablo Jiménez— y a este grupo de artistas, nuestra compañía de teatro ha podido ser un centro de investigación, recuperación y puesta en escena del teatro de Calderón, permitiéndome comprobar una metodología de estudio teatral que ha generado gran parte del material teórico y escénico que nutre estas páginas.

Y no querría terminar estas líneas sin recordar a mis alumnos de Interpretación de varias promociones en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, ellos han sido esforzados y generosos compañeros de este viaje de aprendizaje.

Finalmente, quiero agradecer a mi marido y a mi hija por su comprensión y total apoyo en estos años.



# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	9
2. TÉCNICA TEATRAL Y PENSAMIENTO DE CALDERÓN	17
2.1. Pensamiento, escritura dramática y representación.	19
2.2. «Concepto imaginado» y «práctico concepto»: el pensador como dramaturgo y como director de escena.	20
2.3. La metáfora del teatro del mundo en el teatro de Calderón.	23
2.3.1. Origen y definición del tropo del teatro del mundo	24
2.3.2. Elementos de la metáfora en <i>El gran teatro del mundo</i> de Calderón.	27
2.3.3. Escenario, personaje, temas y argumento del teatro del mundo calderoniano.	34
2.4. Modelos de representación en <i>El gran teatro del mundo</i> .	46
2.4.1. La «comedia sencilla» <i>Obrar bien, que Dios es Dios</i> y la improvisación del papel.	50
2.4.2. La «comedia de tramoya» del Mundo: significado simbólico de sus apariencias y mutaciones.	51
2.4.3. Sentido de la Historia de la Salvación en el auto <i>El gran teatro del mundo</i> .	67
2.4.4. Sentido eucarístico de <i>Obrar bien, que Dios es Dios</i> .	70
2.5. Hacia una definición de la poética calderoniana en <i>El gran teatro del mundo</i> .	73
3. PROPIEDADES ESCÉNICAS EN LA ESCRITURA DRAMÁTICA DE CALDERÓN	83
3.1. Experimentos del dramaturgo con las fuentes, con el tema y con el género.	85
3.2. Propiedades escénicas y género dramático.	87
3.3. El lenguaje trascendido a propiedad escénica: <i>El purgatorio de San Patricio</i> .	95
3.4. Escribir para la escena: acotaciones del dramaturgo en la comedia cortesana <i>Hado y divisa de Leonido y Marfisa</i> .	105
3.5. Ejemplos del uso de las propiedades escénicas en el teatro de Calderón.	109
3.5.1. Simbolismo del espacio del teatro del mundo: entre el nacer y el morir.	109

3.5.2. La manipulación del argumento y de las propiedades escénicas: el espacio de la magia y la representación del «práctico concepto».	115
3.5.3. El cuerpo del actor en el tablado: <i>El diablo mudo</i> y <i>El príncipe constante</i> .	126
3.5.4. Asignación del papel y sus atributos.	134
4. LO CÓMICO Y EL ENREDO EN EL CONTEXTO GLOBAL DE LA OBRA DE CALDERÓN	151
4.1. Aplicación de la preceptiva dramática y definición práctica del género cómico en el teatro de Calderón.	153
4.2. La comedia y la técnica de enredo en el teatro de Calderón.	168
4.3. Tipología de la comedia de enredo calderoniana.	175
4.4. Características o peculiaridades de la comedia de enredo calderoniana.	177
4.5. Casuística de la comedia calderoniana.	189
4.6. Probabilismo y restricción mental.	198
4.7. Lances, contingencias, azares: la entropía en la comedia de enredo.	210
4.8. Hermenéutica en la comedia calderoniana.	212
5. EJEMPLO DE PUESTA EN ESCENA DE UNA COMEDIA DE ENREDO DE CALDERÓN: <i>MAÑANAS DE ABRIL Y MAYO</i>	217
5.1. Datación de la obra.	219
5.2. Sobre la obra.	222
5.3. El modelo barroco del mundo en el tema, el argumento y los motivos poéticos de <i>Mañanas de abril y mayo</i> .	232
5.4. Creación artística y uso de las propiedades escénicas en la comedia <i>Mañanas de abril y mayo</i> .	264
5.4.1. Espacio.	264
5.4.2. Tiempo.	269
5.5. Escenificación actual de <i>Mañanas de abril y mayo</i> en la Real Escuela Superior de Arte Dramático.	275
5.5.1. Motivos y principios de la puesta en escena.	275
5.5.2. Ambientación popular: la fiesta del amor en Madrid.	282

5.5.3. Ayer y hoy: concurrencia de sus esferas temporales en el Madrid de la comedia y la solución escenográfica de <i>Mañanas de abril y mayo</i> .	287
5.5.4. Madrid es música: canciones populares como hilo conductor del argumento y del espectáculo.	291
5.5.5. Combinación de las propiedades escénicas y la inspiración de Goya.	301
5.5.6. Trabajo pedagógico con los actores: la técnica para interpretar el teatro áureo y, en particular, la comedia de Calderón.	305
6. MADRID EN LA OBRA PROFANA Y SACRAMENTAL DE CALDERÓN	335
7. EJEMPLO ESCÉNICO DEL USO DRAMÁTICO DE LA ALEGORÍA: <i>EL AÑO SANTO EN MADRID</i>	357
7.1. Sobre la obra.	359
7.1.1. Plano alegórico.	360
7.1.2. Plano alegórico-real.	378
7.1.3. Plano de perspectivas.	386
7.1.4. Configuración artística.	399
7.2. Sobre la puesta en escena de <i>El año santo en Madrid</i> de la Compañía <i>delabarca</i> .	413
7.2.1. Motivos de la representación actual de este auto.	413
7.2.2. Nuestra versión del auto.	415
7.3. La alegoría y la puesta en escena: el uso de las propiedades escénicas en la representación de <i>El año santo en Madrid</i> .	418
7.3.1. Vestuario y caracterización de los personajes.	419
7.3.2. Utilería.	442
7.3.3. Escenografía.	452
7.3.4. Iluminación.	467
7.3.5. Sonido.	469
7.3.6. Música.	471
7.3.7. Baile.	480
7.3.8. Ensayo con los actores: hacia una metodología para encarnar al personaje-idea.	485

8. EL TEATRO CORTESANO EN TIEMPOS DE CALDERÓN: DEL TEXTO AL ESCENARIO	499
8.1. Tiempo y fiesta teatral en la corte del rey de España.	501
8.2. Calderón en la corte de los últimos Austrias españoles: un teatro de las artes.	518
8.3. Un teatro de la fama: el poder y el artista.	526
9. <i>DARLO TODO Y NO DAR NADA</i> : UNA HISTORIA EJEMPLAR ESCRITA PARA LA CORTE DE FELIPE IV	537
9.1. Datación de la comedia y fijación textual.	539
9.2. Fuentes y temas.	541
9.3. «A vista de Atenas»: lugar de la aventura heroica.	549
9.4. Definición del género y del estilo de la obra: recursos poéticos y teatrales.	554
9.4.1. Poema dramático.	556
9.4.2. Música y canción teatral en <i>Darlo todo y no dar nada</i> .	570
9.4.3. La pintura como tema y marco de referencias internas en <i>Darlo todo y no dar nada</i> .	594
9.5. Puesta en escena de <i>Darlo todo y no dar nada</i> en el Museo del Prado.	595
9.5.1. Justificación de la puesta en escena.	595
9.5.2. Uso de las propiedades escénicas en la puesta en escena.	604
9.5.3. Montaje y poética teatral.	612
10. CONCLUSIONES	621
11. LISTA DE FIGURAS	633
12. BIBLIOGRAFÍA	641
13. APÉNDICES	679
13.1. Grabaciones de espectáculos.	681
13.2. Versión de la obra <i>Darlo todo y no dar nada</i>	681



## **1. INTRODUCCIÓN**



Cuando el lector contemporáneo toma un libro de Calderón de la Barca y lee una obra de teatro puede disfrutar como pudieron todos sus antecesores de los últimos trescientos cincuenta años aproximadamente, del genial manejo del lenguaje, de la perfección de sus construcciones dramáticas y de la inconmensurable profundidad del pensamiento de Calderón. Sin embargo, fácilmente se nos pierde de vista el hecho de que lo que hoy tomamos como fruto maduro, el texto dramático impreso en un libro, no fue en realidad el objeto último del dramaturgo. Las palabras, los versos, las imágenes poéticas que como agua de manantial brotan incesantes... no eran en la intención del escritor sino la semilla de lo que él pretendió que fuera su obra: el montaje teatral. Y ahí quizás se esconde una de sus hoy más recónditas pero de hecho más trascendentales características del genio sin igual de Calderón de la Barca: como una semilla es en terminología aristotélica árbol en potencia por contener en sí misma ya todas las características de un árbol, los textos calderonianos son ya montajes teatrales en potencia, por contener en su misma esencia todos los elementos dramáticos constitutivos del espectáculo teatral; elementos que habrán de desarrollarse, convertirse «en acto» gracias al aporte del escenario, del vestuario, la caracterización incluso en el maquillaje... y sobre todo, naturalmente, del buen hacer de los actores que encarnan y justifican la acción dramática.

La presente tesis pretende explorar y analizar esa «potencia» del lenguaje dramático calderoniano: cómo éste surge de un pensamiento filosófico hondo, unitario, versátil y coherente, arraigado en un profundo humanismo de raíz clásica y desplegado en una riquísima gama discursiva que abarca desde lo teológico hasta lo grotesco; y cómo despliega ese discurso en una casi infinidad de imágenes, ejemplos, casos y circunstancias concretas que se ofrecen al espectador teatral. Entre el pensamiento del autor y el impacto emocional que el actor provoca en el espectador al actualizar la acción y el conflicto de la obra, hay una gran cantidad de agentes intervinientes. Pues bien, es la intención de esta tesis arrojar luz sobre el hecho, verdaderamente extraordinario, de que todos ellos están de alguna manera ya presentes en la semilla: en el texto.

Este estudio se ha realizado intentando combinar la doble perspectiva teórica y práctica del hecho teatral. Esto ha sido así porque se ha partido de la idea de fondo de que la dirección teatral puede ser un proceso de investigación que obliga a hundirse en

las posibilidades dramáticas y en el pensamiento de la obra de un autor. El arte de la escritura de Calderón es un laboratorio mental donde se pone a prueba la definición conceptual y el diseño de la expresión escénica de sus creaciones teatrales. El análisis actual de estas obras en el contexto de su escenificación puede ser también considerado como un laboratorio experimental donde se pone a prueba el conocimiento, revalidando en los ensayos y en la representación las tesis de partida o revelando la importancia de otros aspectos ignorados en la primera prospección racional. La presente tesis propone una peculiar investigación humanística que es fruto de estas dos perspectivas de indagación aunadas en un único proceso interpretativo del teatro de Calderón de la Barca. Creemos que este trabajo y, por extensión, esta vía de investigación vienen a enriquecer tanto los estudios filológicos como las posibilidades de la puesta en escena del teatro calderoniano y de la interpretación de sus personajes. Este trabajo también reflexiona sobre la necesidad de una técnica actoral concreta para encarnar y expresar el personaje calderoniano en obras de distintos géneros y estilos, en este sentido ofrece algunos ejemplos de ensayo y las bases de una metodología de entrenamiento actoral para el teatro barroco.

La tesis que pretendemos mostrar en el presente trabajo ha exigido abordar el objeto de estudio en la forma que se expone a continuación. Los dos primeros capítulos de este trabajo quieren ofrecer una visión de conjunto del teatro de Calderón. En el primero se estudia la relación entre la técnica teatral y el pensamiento del dramaturgo, demostrando mediante diversos ejemplos de su teatro que, en su caso, ambas son partes íntimamente relacionadas y dependientes para la creación del poema dramático, así como para la expresión teatral y poética de cada obra o «experimento teatral». En el segundo capítulo se trata cómo y por qué Calderón dispone las propiedades escénicas en su escritura dramática. Estas directrices, insertadas en el texto por el dramaturgo, definen pautas concretas de realización escénica para la puesta en escena de cada obra. La argumentación de este tema se acompaña de un nutrido repertorio de ejemplos extraídos de todo su teatro que apoyan las tesis expuestas y que presentan el uso del espacio o de los efectos escénicos y la definición escénica del personaje a través de su cuerpo o de sus atributos, en forma de vestuario y objetos.

En el tercer capítulo se aborda el estudio de la técnica del enredo en el contexto global de la obra calderoniana y especialmente en la comedia. Este capítulo pretende

demostrar que, en mayor o menor medida, gracias al enredo, el dramaturgo puede exponer en su obra -también en dramas, tragedias o autos sacramentales- a los distintos caracteres en la situación dramática y desplegar la conflictiva relación del personaje con el mundo fáctico, una realidad contingente que no excluye el desenvolvimiento del destino y la intervención del azar, de la fortuna y de la gracia. En el teatro gracias a esta construcción —propia de lo dramático— se expresan los temas concretos de la obra y se desarrollan los conceptos recurrentes del universo calderoniano. En este apartado, se mostrará la importancia de la hermenéutica en el teatro de Calderón, como un hecho diferencial en su obra de las dramaturgias de sus contemporáneos, que convierte a sus personajes en alegoristas. Partiendo de la lectura atenta y crítica de los textos del dramaturgo, esta argumentación combinará el desarrollo teórico con la reconstrucción virtual o interpretativa de diversos pasajes de distintas obras.

Una vez delimitado el marco general, para abordar nuestro propósito hemos establecido metodológicamente la puesta en escena como forma de estudio de la obra, al entenderla propiamente como texto literario del autor y como semilla de su representación escénica. Hemos abordado críticamente el estudio de tres obras de Calderón y sus respectivas puestas en escena dirigidas por mí: *Mañanas de abril y mayo*, *El año santo en Madrid* y *Darlo todo y no dar nada*. En mi condición de directora teatral desde 1996 hasta el presente he trabajado en los problemas que conlleva una obra dramática de Calderón, según la hemos recibido textualmente, para su posible recreación en el escenario en nuestros días con el fin último de desvelar el sentido de aquel texto y que éste pueda ser perfectamente asimilado por un espectador actual. Lo que ofrecemos en esta tesis es la reflexión última de muy distintos planteamientos seguidos en diversos espectáculos hasta llegar a las definiciones actuales. Por ello en este trabajo proponemos tres ejemplos de obras muy diferentes entre sí como son una comedia de enredo, un auto sacramental y una comedia cortesana, aunque todas coinciden en que tienen como centro Madrid.

Siguiendo nuestro método para llegar a las demostraciones que queremos destacar en este trabajo, al examen textual de cada una de las tres obras seguirá un detallado análisis de cada escenificación, justificando teóricamente una variedad de asuntos relacionados con la traslación concreta del «concepto imaginado» del autor al «práctico concepto» del espectáculo. En este tramo del estudio, realizado con una

metodología teórica y práctica, se profundiza en la interpretación del texto para cada puesta en escena, en el acto creativo de la dirección teatral para su expresión y en el trabajo pedagógico y técnico con los actores para la incorporación del papel. Los tres ejemplos de puesta en escena elegidos ofrecen la posibilidad de evidenciar, en distintos casos, la importancia de las relaciones entre acción, lenguaje e imagen escénica para la creación del símbolo dramático. Secundariamente las tres obras dan pie a consideraciones —que se tratan insertas en estos capítulos o que se intercalan en dos nuevos capítulos— y que merecen ya aquí especial mención, como son el notabilísimo calado de la figura femenina en la obra entera de Calderón, la relación de la poesía con la música y la pintura en su teatro, la labor cortesana de Calderón al servicio de los últimos Austrias españoles y el profundo valor simbólico que el autor otorga en su teatro al ámbito de localización, y representación, de estas obras: la villa y corte de Madrid.

La importancia de la representación en el estudio del texto literario del teatro ha sido objeto de un interés creciente desde el siglo pasado. Para introducir esta temática se han realizado minuciosos estudios de la historia del teatro basados en concienzudos trabajos con las fuentes originales de la época. Gracias a ellos tenemos una idea definida de lo que fue, o pudo ser, la representación barroca española y la organización técnica y profesional de las funciones en los teatros comerciales, en las representaciones sacramentales del Corpus y en las fiestas palaciegas. A esta labor de investigación histórica otros estudiosos han añadido el análisis de los textos literarios en el contexto de la fiesta teatral para el que fueron escritos, haciendo hincapié en el problema de la recepción y en la relación funcional y conceptual de obras de tres jornadas o de autos sacramentales, con aquéllas otras *breves*: loas, entremeses, mojigangas o bailes. Junto a este análisis del texto literario, con la mirada puesta en el acto festivo y escénico, ha avanzado sobremanera el conocimiento de la música y, secundariamente, del baile, parte fundamental de toda representación teatral barroca, pero en especial de la calderoniana. Hoy en día se sigue ahondando en su definición como una propiedad escénica primordial del teatro de Calderón e imprescindible en muchos casos para comprender el significado dramático de la obra del dramaturgo. En esta línea de investigación, se suman los estudios concretos sobre la descripción de los recursos escénicos del teatro de aquel tiempo en lo que respecta a la escenografía, el sonido, la iluminación o el vestuario, o aquéllos que intentan aclarar cómo debía ser la técnica del actor barroco.

Otros estudiosos nos ofrecen la reconstrucción de la puesta en escena de algunas obras en tiempo de su primera representación. A todos estos trabajos se añade una vía totalmente distinta de investigación que devuelve la atención sobre el texto poético, entendiéndolo como otra manifestación más en el conjunto de las artes del Barroco. En concreto, esta vía de estudio descubre y relaciona los elementos simbólicos desplegados en el lenguaje y en las direcciones escénicas de la obra dramática calderoniana con aquéllos otros que se manifiestan en la literatura, en la emblemática o en las artes plásticas del Siglo de Oro.

Sin negar el valor de los referidos estudios, que han servido de soporte a buena parte del presente trabajo, aquí también se ha tratado de abordar la cuestión dirigiendo la mirada hacia el propio texto y a sus dispositivos teatrales, pero esta vez decididamente con miras a su representación sin olvidar el contexto cultural donde brota la obra. En lo que respecta al campo de la Filología este trabajo intenta aportar una vía interpretativa del simbolismo escénico del teatro calderoniano así como una vía para su escenificación. Esta investigación muestra que el simbolismo calderoniano se construye con la indisoluble interrelación de concepto, acción, lenguaje, personaje, situación y de una suma de propiedades escénicas diversas. La composición de este conjunto de elementos, por un lado, desarrolla los argumentos de las obras y, por otro, determina cada una de las imágenes simbólicas del teatro de Calderón. El examen de la relación entre la imagen simbólica, su significación dramática y su expresión teatral gracias a la interpretación del actor, constituye la materia sustancial del presente estudio. Se trata, a nuestro entender, de un campo prácticamente virgen. Muy especialmente al tratar la representación del auto de Calderón titulado *El año santo en Madrid*, pretendemos ofrecer algunos ejemplos de esta vía de análisis a la vez teórico y experimental a través de la escenificación.

En lo que respecta a la relevancia de este estudio para el arte dramático, creemos que por nuestro conocimiento teórico y práctico del hecho teatral, y particularmente por nuestra condición de entendida de los aspectos técnicos y artísticos en la práctica de la creación en el teatro, así como por nuestra labor docente en el campo de la interpretación actoral, esta tesis puede ofrecer una valiosa experiencia para el desarrollo escénico del teatro del Siglo de Oro en nuestros días. Lamentablemente en pocas ocasiones concurre esta doble naturaleza en una misma persona, pero en este caso la

experiencia continuada en los últimos veinte años de investigación y de creación con los textos calderonianos se ha vertido en la elaboración de esta tesis.

La cultura barroca propició una concepción del mundo asentada en la teatralidad de la condición humana, que abarcaba por igual el mundo profano como el ámbito de lo sagrado. Calderón construyó tanto sus dramas como sus comedias a manera de estructuras simbólicas más o menos declaradas, pero fundadas siempre en el principio general del *teatro del mundo*. Siguiendo a otros autores que ven a Calderón como gran continuador de la metáfora del teatro del mundo en el teatro moderno occidental, es nuestro objetivo en este trabajo ver cómo este tropo constituye una valiosa herramienta, diríamos incluso fundamental, para la interpretación de toda su obra y para su puesta en escena. Pretendemos mostrar, con nuestra tesis y la metodología utilizada, que la compleja y sutil elaboración del tropo sirvió además a Calderón para definir aspectos esenciales del hecho teatral, de la puesta en escena y del arte de interpretación de los papeles. El presente trabajo de investigación comienza analizando (creemos que novedosamente) la técnica teatral de Calderón en el auto *El gran teatro del mundo*, ya que puede considerarse un modelo teatral y metodológico para el resto de su creación, para luego proponer significativos principios de la poética calderoniana concordados con el tema de cada obra y con su función dramática en diversidad de proposiciones. La vigorosa e incomparable obra de Calderón sigue invitándonos a avanzar en su conocimiento.



## **2. TÉCNICA TEATRAL Y PENSAMIENTO DE CALDERÓN**



## **2.1. Pensamiento, escritura dramática y representación**

Las condiciones en las que Calderón escribió fueron inigualables. Pudo escribir para el teatro de los corrales, el teatro de palacio y el de los autos sacramentales. Tenía a su disposición experimentadas y brillantes compañías de representantes entusiasmados por las obras del dramaturgo. La cultura barroca de la Contrarreforma propició una concepción del mundo fundamentada en la teatralidad de la condición humana. Una visión global de lo humano que abarcaba el mundo profano y el ámbito de lo sagrado. El hombre del siglo XVII se enfrascó con un fervoroso apasionamiento en la vida teatral que, por lo que bien sabemos, se extendía a las más variadas situaciones de la existencia, festivas, serias, sacras, profanas, privadas y civiles.

En tal diversidad de celebraciones, el dramaturgo madrileño asombró a sus conciudadanos con la representación de nuevas piezas teatrales que abarcaba una rica gama de géneros dramáticos que incluían tragedias, tragicomedias, autos sacramentales, dramas, comedias, farsas de corte carnavalesco y libretos de ópera y de zarzuela. El corpus dramático calderoniano constituye el milagroso y raro ayuntamiento de pensamiento, de inspiración y de dominio de la técnica. Se trata de la creación de un autor de los albores de la Modernidad que tiene profundas raíces en la tradición clásica y en la cristiana, en la Edad Media y en el Renacimiento. En sus obras el dramaturgo conjuga temas, argumentos y motivos procedentes de la tradición literaria con una original disposición de dichos materiales tras someterlos a una profunda revisión.

A lo largo de su obra Calderón plantea una problemática que, acoplada al género dramático, investiga cuestiones esenciales y otras nuevas que convocaron la reflexión de los grandes pensadores del XVII entre ellos Suárez, Descartes, Pascal y Leibniz. Entre las innovaciones calderonianas se destaca la búsqueda desenfrenada de la certidumbre absoluta, problema que arrastra el de la representación y éste a su vez los del conocimiento y la verdad. El dramaturgo exploró los mismos temas en el teatro profano, donde se impone un destino que excluye toda posible redención, y en el teatro sagrado, donde el hombre tiene la posibilidad de ejercitar su libertad y superar la fatalidad en conjunción con la actuación de la gracia. En el teatro de Calderón acechan el pensador y el teólogo, conjugándose en el mismo sujeto el espíritu crítico y la fe, el escepticismo y la piedad.

Es de notar que el género literario usado por el pensador es el dramático. Las posibilidades del poema dramático posibilitan la traslación de las cuestiones planteadas por el pensamiento filosófico a través de los conflictos de los personajes que inmersos en situaciones tienen que resolver vivencialmente estas mismas cuestiones. Las características propias de este género literario y la naturaleza esencial de la representación teatral confieren una dimensión única a la plasmación y recepción de su visión del cosmos, del mundo y del ser humano. En el teatro la metafísica se hace física y de modo inverso, en el escenario —gracias al cuerpo del actor y a las propiedades escénicas de la puesta en escena— la materia trasciende como «existencial metáfora» (Ortega y Gasset, 1977: 13-59). Debido al innegable aspecto lúdico y ritual de la representación teatral, y especialmente de la calderoniana, el pensamiento podríamos decir que en el escenario se *revela* en palabra acompañada de acción y la conjunta experiencia del conflicto dramático —del público y de los actores— roza, de algún modo, el misterio.

## **2.2. «Concepto imaginado» y «práctico concepto»: el pensador como dramaturgo y como director de escena**

El complejo arte dramático de Calderón supone un virtuoso y único manejo de la retórica incluyendo un dominio insuperable del símbolo y de la alegoría que adquiere en su técnica dramática una sublime finura. El uso de la alegoría en los autos sacramentales es la expresión más significativa de un arte simbólico que alcanza cotas de perfección difícilmente superables, pero no es el único. Calderón de la Barca fundamenta tanto los dramas como las comedias en principios simbólicos más o menos declarados en las obras aunque siempre latentes en el marco del «teatro del mundo» que encuadra toda su obra. Pero en los autos *sacramentales, alegóricos e historiales*, que compuso a lo largo de cinco décadas, surge un dramaturgo abocado a una continua y revolucionaria experimentación que le acompañó hasta su vejez. En el auto titulado *El verdadero Dios Pan*, Calderón define el simbolismo en boca de su personaje al hacerle decir que:

*La alegoría no es más  
que un espejo que traslada  
lo que es con lo que no es;  
y está toda su elegancia  
en que salga parecida*

*tanto la copia en la tabla,  
que el que está mirando una  
piense que está viendo a entrambas.* (vv. 143-150)<sup>1</sup>

Su técnica alegórica aúna sutilmente «lo que es con lo que no es» en cada trama, en cada circunstancia, en toda propiedad escénica y en cada personaje con el fin «de hacer más / representable un concepto» y para que el espectador pueda leer, a la vez, los dos niveles de sentido contenidos en la tabla de la representación. En el auto sacramental *Sueños hay que verdad son*, la figura de la Castidad expone cómo Dios decide que el hombre pueda, a pesar de su insuperable ignorancia y de su finitud, «rastrear lo inmenso / de su amor, poder y ciencia» (vv. 282-283)<sup>2</sup> y dispone Él mismo que éste se valga de comparaciones y de ejemplos como medios a «humano modo aplicados» (v. 285) para llegar a comprender lo eterno en el limitado tiempo que dura el papel de su existencia:

*Y pues lo caduco no  
puede comprender lo eterno,  
y es necesario que para  
venir en conocimiento  
suyo haya un medio visible  
que en el corto caudal nuestro,  
del concepto imaginado  
pase a práctico concepto* (vv. 287-294)

En muchos autos sacramentales, diversas figuras aluden a la cualidad simbólica y metafórica de su ser alegórico y de su interpretación del papel asignado en términos del argumento impuesto por el divino Autor «en los teatros del tiempo». Las personificaciones comprenden que todo lo que se despliega en la representación señala «luces, visos y lejos / de mayor asunto» y que bajo las sombras de las apariencias se encuentra «oculto y encubierto» algún misterio que será revelado por el Autor cuando llegue el momento. Mientras tanto, para valerse de su condición de seres creados en la menesterosa situación en la que se encuentran como representantes del gran teatro del mundo, proponen un modo de interpretar el papel, y de tomar conciencia de la obra en la que les ha tocado hacerlo, que consiste en «mirar siempre a dos luces» (a dos visos)

---

<sup>1</sup> Calderón de la Barca, *El verdadero dios Pan*, pp. 160-161.

<sup>2</sup> Calderón de la Barca, *Sueños hay que verdad son*, p. 100.

las apariencias, los sucesos y las acciones que el Autor dispone a su paso. Calderón explora las posibilidades del arte alegórico con la vista puesta en el conocer de Dios, la *Scientia Dei*, en tanto el Creador abarca pasado, presente y futuro en un instante. El Demonio —confinado como el hombre a la conjetura y a crear alegorías— describe, envidioso, en el auto *El pintor de su deshonra* esa capacidad divina calificada por la teología como *visio libera*, que conoce necesariamente y de un solo golpe lo posible y contingente:

*Si la dialéctica sabe,  
en un silogismo solo  
lo arguya el mundo, en que es  
consecuencia uno de otro* (vv. 113-116)<sup>3</sup>

En consecuencia también el hombre se valdrá de metáforas, alegorías y *conceptos representables* partiendo del «concepto imaginado» —es decir de la conjetura— para poner en marcha la representación o «práctico concepto» —la realización del experimento dramático—. Esta técnica busca nuevos modos de hacer visible y audible el concepto imaginado, ayuntando argumento, propiedades escénicas y lenguaje de tal manera que se establece un proceso que hace sitio al espectador a quien no deja de ilustrar, enseñándole a mirar y entender a *dos luces*, a *dos visos*, los misterios representados.

Los espectadores estaban acostumbrados a gozar de una gran variedad de obras, repartidas en diversos géneros dramáticos, entre ellos el del auto sacramental que en manos de Calderón alcanza una inigualable perfección e insólita originalidad. Entre los primeros autos de Calderón se destaca *El gran teatro del mundo*, obra en la que el dramaturgo desarrolla el concepto del mundo como teatro en la forma de un simbolismo continuado, es decir, como alegoría. La idea del *theatrum mundi* como concepto filosófico-moral de origen neoplatónico revive en la práctica teatral del Barroco y en particular en el arte de Calderón. El dramaturgo, dueño de una notable inventiva concibió a lo largo de una extensa y persistente producción dramática un sinfín de situaciones, propiedades escénicas, personificaciones, metáforas y personajes inspirados

---

<sup>3</sup> Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, p. 80.

por la idea del gran teatro del mundo, actuantes en todos los géneros dramáticos que cultivó.

### 2.3. La metáfora del teatro del mundo en el teatro de Calderón

La compleja y sutil elaboración del tropo del teatro del mundo le sirve a Calderón para definir aspectos esenciales del hecho teatral y de la puesta en escena y para forjar una dramaturgia ocupada y preocupada con la acertada disposición de la puesta en escena y del arte de interpretación de los papeles.

El tema de la libertad humana, apegado a la interpretación del papel, es fundamental en el teatro de Calderón. Con el ojo puesto en el espacio escénico identificado con el teatro del mundo, Calderón imaginó a un actor arrojado a un inhóspito tablado para interpretar al hombre viador (o *viator*) de la vida. En el auto sacramental *La vida es sueño* el Hombre surge de la cueva de la nada, visualizada como una roca, a la existencia. El actor descubre súbitamente que está en el teatro y toma conciencia de su papel en situación sobrecogido por el asombro:

*¿Qué acento, qué resplandor  
vi, si esto es ver; oí,  
si es oír esto; que, hasta aquí,  
del no ser pasando al ser,  
no sé más que no saber  
qué soy, qué seré o qué fui?* (vv. 646-651)<sup>4</sup>

El Hombre toma conciencia de su condición de viador al descubrirse indefenso en el teatro del mundo, entre el nacer y el morir, clamando resignado y obligado a interpretar el papel contra viento y marea. Esta situación metafísica corresponde a una condición asumida como inamovible por el actor, pues éste sabe que no puede abandonar la representación y que no le queda otro remedio que interpretar con la mejor voluntad posible el papel que se le ha asignado en un guion que no es de su hechura. En el auto *El laberinto del mundo* el personaje del Hombre —remero con cadenas a los pies bajando a tierra la nave que ha sufrido una tormenta— clama:

*¡Si esto es nacer a morir,  
siendo en metáfora nueva,*

---

<sup>4</sup> Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, p. 20.

*deste bajel las entrañas  
las que en su seno me engendran,  
con cuyo dolor de parto  
la Humana Naturaleza  
me aborta, paciencia, cielos!* (vv. 146-152)<sup>5</sup>

El trance del actor de interpretar el papel se equipara al esfuerzo continuado del personaje por representarse a sí mismo en la situación, voluntad que se consuma a través de la constante y renovada explicación e interpretación de unas circunstancias sugeridas en multitud de casos dispersos en la obra de Calderón por medio de «metáforas nuevas» que el personaje debe descifrar. El personaje, anclado en la contingencia, afronta voluntariosamente los sucesos que determinan el caso de cada pieza poniendo a prueba el ejercicio de su libertad en conjunción con el destino y con la providencia. Gracias a la metáfora del *theatrum mundi* el dramaturgo desvela en multitud de proposiciones la representación en el tablado de la aventura humana, peregrinación en la que también anda mezclado Dios, en su doble papel de espectador y actor de los autos.

### *2.3.1. Origen y definición del tropo del teatro del mundo*

Calderón se vale del tropo del teatro del mundo para proponer y explayar en la argumentación escénica los conceptos de sus obras. Es tal vez el recurso mejor para entender la totalidad de su teatro y su poética, los recursos técnicos de su escritura y los temas de sus obras, por ello resulta importante definir el concepto. En el estudio de Ernst Robert Curtius titulado «Metáforas del Teatro» (Curtius, 1976: 203-211) se trata del surgimiento el tropo y de su desarrollo en la literatura occidental. La metáfora aparece sugerida en la *Iliada* con el espectáculo del mundo en la costa de Troya, donde los héroes, representantes de la humanidad, luchan a la vista de Zeus y los demás dioses quienes, según relata Homero, siguen la historia con sus corazones en una mezcla de superioridad divina y participación compasiva. Continúa con Platón quien en las *Leyes* sugiere que «cada uno de nosotros, representantes de los seres vivos, es un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio» (I, 644 *d-e*). La idea se repite en el *Filebo* donde Platón habla de la «tragedia y comedia de la vida». Desde el mundo clásico a lo largo de los siglos, esta

---

<sup>5</sup> Calderón de la Barca, *El laberinto del mundo*, pp. 106-107.



metáfora llega a la Edad Media. Viene de la Antigüedad pagana —desde los neoplatónicos y los cínicos griegos pasa a los latinos Horacio y Séneca— y de la literatura cristiana —se encuentra en san Pablo, san Clemente Alejandrino o san Agustín, por citar algunos— y se funde en una sola metáfora. San Pablo dice de los Apóstoles que Dios los destinó a «lo último, cual condenados a muerte, porque hemos llegado a ser espectáculo del mundo, de los ángeles y de los hombres» (I Corintios 4, 9). Como vemos el motivo en san Pablo se relaciona con el circo y con el estadio romanos, así refiriéndose a sí mismo poco antes de morir escribe a Timoteo:

*Yo ya voy a ser derramado en libación, y está muy próximo el momento de mi partida. He combatido el buen combate, he concluido mi carrera, he conservado la fe. Y ahora me está preparada la corona de la justicia con la que me recompensará en aquel día el Señor, justo Juez, y no sólo a mí, sino a también a cuantos esperaron con amor su venida. (II Timoteo 4, 6-8).*

Con Pablo el tropo del *theatrum mundi* incluye el sentido eterno de la actuación humana, acto decisivo individual en el curso de la historia y fundamental para el divino espectador de la «carrera» de cada vida que en la meta recompensará su perseverancia.

En el siglo XII Juan de Salisbury contribuye a la renovación de la metáfora. En su tratado de ciencia política titulado *Policraticus o de las frivolidades de los cortesanos y de los vestigios de los filósofos*, aparecida en 1159, atacando en el libro tercero a la adulación —peste de la Inglaterra de su tiempo— cita los siguientes versos del *Satiricón* de Petronio:

*La compañía representa su mimo sobre el escenario:  
aquél hace el papel de padre; éste, de hijo; aquél otro el de rico;  
luego cuando se cierra el libreto de la farsa,  
vuelve la cara verdadera, desaparece la que era simulada. (Salisbury, 178)<sup>6</sup>*

El humanista utiliza el razonamiento de Petronio para apuntalar una severa crítica a la sociedad de su tiempo, pues según Salisbury en esta *militia* (siguiendo a Job), que es la vida, cada uno olvida su papel y representa uno que no es el suyo en el curso de la comedia. El escenario se extiende a todo el orbe y asciende al cielo donde,

---

<sup>6</sup> Para este tema ver especialmente los capítulos siete, ocho y nueve del Libro Tercero. Salisbury, *Policraticus*, pp. 176-185.

según dice, siguiendo a Cicerón, se encuentran los espectadores del teatro humano que son Dios y los héroes de la virtud; la *scena vitae* se ha convertido en *theatrum mundi*. Las numerosas ediciones del *Policraticus* demuestran la importancia y popularidad del libro y la difusión de este motivo en la Edad Media.

Haciendo un breve repaso por el siglo XVI, en el mundo de la Reforma, Lutero consideraba la historia profana como juego de títeres movido por Dios (*Puppenspiel Gottes*). En Francia en 1564, en la celebración cortesana del carnaval de Fontainebleau, el epílogo de Ronsard que finalizaba la comedia de aquella noche habla de que la vida es un *theatrum mundi* donde los hombres son actores, la Fortuna director de escena y el cielo espectador. En Inglaterra, en 1599 el Globe Theatre abre sus puertas con la divisa procedente del *Policraticus* que reza: *Totus mundus agit histrionem*. Poco después Shakespeare pone en boca del personaje de Jaques, de *Como gustéis*, un famoso monólogo en el que el mundo se compara con un escenario y las siete edades del hombre con los siete actos de la vida humana. Ya en la España del XVII Cervantes recoge el tropo para hacer ver que se había convertido en un lugar común. En el capítulo XII de la segunda parte, tras la explicación de don Quijote a Sancho sobre cómo la vida es parecida a una representación pues al terminar, cuando se despojan de los trajes, los actores desnudos quedan igualados, tal como ocurre a los hombres en la muerte; Sancho replica: «¡Brava comparación! aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces» (Cervantes, 2003, 339). Y es que el alcance inicial de la metáfora, dicha un tanto al azar por Platón, con el tiempo quedó aplastado por la obviedad de la comparación y olvidado su aspecto teológico adquirió únicamente un trivial sentido moralizante o simplemente retórico.

Conviene llegar a Calderón quien según Ernst Robert Curtius «es el primer poeta que convierte el *theatrum mundi*, dirigido por Dios, en asunto de drama religioso» (Curtius, 1976, 208). Ciertamente en su obra, el símil adquiere una fuerza significativa radical, nueva. Aunque estamos de acuerdo en los fundamentos de su razonamiento de la metáfora en el teatro de Calderón, diferimos con él cuando determina que en la obra del dramaturgo el hombre y su libre albedrío están sometidos «a la providencia de la gracia y sabiduría divinas» y que «los hombres de Calderón no son caracteres asentados sobre sí mismos, sino tipos: el sabio, el soldado, el criado «gracioso», el rey, el mendigo, el labrador..., etcétera.» (Curtius, 1989, 130-131). En este trabajo

intentaremos demostrar que, incluso en un teatro del mundo teocéntrico, la libertad humana es el marco dramático de la obra calderoniana y que, por tanto, sus personajes son definidos como caracteres que ponen a prueba en los argumentos su propensión al bien y al mal en una transacción en la que, es cierto, incluso en el teatro profano influye el destino y puede intervenir la providencia y la gracia asistiendo, pero sin forzar, el libre albedrío del hombre.

El teatro del mundo es elemento constitutivo del universo ideológico de Calderón y en su obra tiene un sentido múltiple y variado. Si subyace en todo su teatro de modo más o menos elusivo, en muchas obras se declara dejando al descubierto los resortes discursivos (metafísicos y teológicos) y los mecanismos dramáticos de su escritura. El caso más evidente y conocido es el del auto sacramental, de 1633 o 1635, titulado *El gran teatro del mundo*.

### 2.3.2. Elementos de la metáfora en «El gran teatro del mundo» de Calderón

El análisis de *El gran teatro del mundo* servirá para sistematizar los elementos constitutivos de la metáfora (Balthasar, 1990, I, 242-250) y para plantear los recursos fundamentales de la técnica de la puesta en escena del teatro de Calderón. En el conocido auto calderoniano, el Autor, figuración del Creador, decide hacer una fiesta teatral, de la que será espectador a la vez que su creador conceptual y empresario. Para delegar la ejecución práctica de su idea convoca al Mundo, personificación doble del teatro y también del escenógrafo, pues éste provee de propiedades escénicas a la puesta en escena:

*Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres,  
hoy de un concepto mío  
la ejecución a tus aplausos fío.  
Una fiesta hacer quiero  
a mi mismo poder, si considero  
que sólo a ostentación de mi grandeza  
fiestas hará la gran naturaleza;  
y como siempre ha sido  
lo que más ha alegrado y divertido  
la representación bien aplaudida,  
y es representación la humana vida,  
una comedia sea  
la que hoy el cielo en tu teatro vea.*

*Si soy Autor y la fiesta es mía,  
 por fuerza la ha de hacer mi compañía.  
 Y pues que yo escogí de los primeros  
 los hombres, y ellos son mis compañeros,  
 ellos, en el Teatro  
 del mundo, que contiene partes cuatro,  
 con estilo oportuno  
 han de representar. Yo a cada uno  
 el papel le daré que le convenga,  
 y porque en fiesta igual su parte tenga  
 el hermoso aparato  
 de apariencias, de trajes el ornato,  
 hoy prevenido quiero  
 que, alegre, liberal y lisonjero,  
 fabriques apariencias  
 que de dudas se pasen a evidencias.  
 Seremos, yo el Autor, en un instante,  
 tú el teatro, y el hombre el recitante. (vv. 36-66)<sup>7</sup>*

El Autor se refiere al concepto imaginado cuando dice «concepto mío» y alude al práctico concepto cuando fía al Mundo la «ejecución» exitosa de la obra mediante la disposición de apariencias teatrales que logren definir las «dudas» —conceptos de la obra a la vez que realidades invisibles de la existencia— para que así pasen a ser «evidencias» en la representación realizada, con el concurso de los propios recitantes, para Dios y su corte celestial.

En el extenso parlamento que hemos citado ya se asientan casi todos los motivos de la metáfora. Después de la *memoria de apariencias* (vv. 67-228) con que el Mundo describe la escenificación de una gran fiesta teatral de la historia de la Humanidad (por su interés en la definición de la poética de Calderón, se comentará más adelante), para representar este paso el Autor distribuye los papeles a su humana compañía diciendo: «yo, Autor soberano / sé bien qué papel hará / mejor cada uno; así va / repartiéndolos mi mano» (vv. 329-332). Igualmente ocurre en el auto *No hay más Fortuna que Dios* donde la personificación de la Justicia distributiva advierte a los hombres:

*La Justicia soy, y yo,  
 sin ser liberal ni corta,*

---

<sup>7</sup> Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, p. 51.

*doy lo que a cada uno importa  
aunque él presume que no.* (vv. 261-264)<sup>8</sup>

El nacimiento —o el reparto de los papeles— supone la primera gran circunstancia de todo ser humano ya que determina en gran medida su vida, tasando en el inicio de la misma los medios para vivir en salud, riqueza y libertad. El cruel misterio que contiene esta distribución sólo puede encontrar su aceptación desde la humildad y la fe. En el teatro calderoniano son pocos los personajes que aceptan la circunstancia inicial o la situación derivada de esta primera causa en que se encuentran y, en cambio, son muchos los desesperados y desesperanzados que claman indagando una razón o una redistribución más justa. Al recibir su papel el Pobre de *El gran teatro del mundo* replica:

*¿Por qué tengo de hacer yo  
el pobre en esta comedia?  
¿Para mí ha de ser tragedia,  
y para los otros no?  
¿Cuándo este papel me dio  
tu mano, no me dio en él  
igual alma a la de aquel  
que hace el rey? ¿Igual sentido?  
¿Igual ser? Pues ¿por qué ha sido  
tan desigual mi papel?  
si de otro barro me hicieras,  
si de otra alma me adornaras,  
menos vida me fíaras,  
menos sentidos me dieras;  
ya parece que tuvieras  
otro motivo, Señor;  
pero parece rigor,  
perdona decir crüel,  
el ser mejor su papel  
no siendo su ser mejor.* (vv. 389-408)

Aun a riesgo de excederme en las citas, me permito esta licencia por un motivo discursivo. El Autor contesta al Pobre que el *valor* de la interpretación del papel no tiene que ver con la importancia o la preeminencia del mismo ya que:

---

<sup>8</sup> Calderón de la Barca, *No hay más Fortuna que Dios*, p. 9.

*con cualquier papel se gana,  
que toda la vida humana  
representaciones es.  
Y la comedia acabada  
ha de cenar a mi lado  
el que haya representado,  
sin haber errado en nada,  
su parte más acertada,  
allí igualaré a los dos. (vv. 426-434)*

El divino Autor propone un modo de valoración y de retribución extraños al modo de pensar y obrar humanos (también en la parábola de los obreros de la viña, en Mt 20) pero que parece apaciguar las protestas del grupo de actores y especialmente de aquéllos aparentemente desfavorecidos en el reparto de papeles. Sólo entonces se anuncia a la compañía el título y las condiciones de la representación.

Conviene detenernos en los motivos constituyentes de la metáfora del teatro del mundo propuestos hasta aquí, ya que por un lado tienen importancia a un nivel teatral y por otro a un nivel metafísico o teológico, ámbito reflexivo del teatro calderoniano. En primer lugar, el dramaturgo asienta la comparación entre el Autor y Dios, entre los personajes y los seres humanos, y consecuentemente entre el representar del actor en el escenario con el vivir del hombre en el mundo. La equivalencia que se establece entre el representar del actor en el tablado y el devenir del hombre en la tierra, quien sin ensayo previo también debe elegir el mejor modo de vivir —se entiende que la vida en su conjunto puesto que para el catolicismo la vida es un camino compuesto por caídas, arrepentimiento y penitencia—, constituye una piedra angular del teatro de Calderón. El dramaturgo se sirve del símil para experimentar en multitud de casos con la libertad del hombre en cada situación; experimento en el que también intervienen el propio carácter, el destino individual, la providencia y la gracia. En la improvisada obra interpretada dentro del auto *El gran teatro del mundo*, los actores ejercitarán el libre albedrío de los personajes *jugando* sus papeles<sup>9</sup> en estados que alternan el ensimismamiento y la inter-acción en una conflictiva relación con los demás. Así lo expresa el dramaturgo en

---

<sup>9</sup> El término «jugar» un papel no existe en la lengua castellana, aunque sí en la lengua inglesa donde se dice «*to play a character*». En mi práctica docente como profesora de Interpretación lo uso con frecuencia en el contexto de la clase y de los ensayos, haciendo referencia a *jugar* un papel, una situación o una intención. Es decir, ponerse uno mismo en el ánimo de permisión y riesgo de justificar los «como si» de todas esas circunstancias dadas.

su auto *Las órdenes militares*: «la vida humana es, / el rato que dura en medio / de cuna y sepulcro, una / milicia llena de encuentros» (vv. 87-90)<sup>10</sup>.

En *El gran teatro del mundo* el título de la obra elegido por el Autor —*Obrar bien, que Dios es Dios*— ya contiene otro motivo, necesario para la definición del tropo, que consiste en la significación infinita de la actuación a pesar de la finitud de la misma (actor-espacio-tiempo). También se distingue la diferencia entre el actor y el personaje asignado, que aun siendo dos realidades diferentes concurren en el acto de interpretar el papel. En *El gran teatro del mundo* una vez repartidos los papeles, los actores descubren con estupor que no podrán ensayar antes de representar:

*REY:*                    *Mucho importa que no erremos  
                              comedia tan misteriosa.*

*RICO:*                   *Para eso es acción forzosa  
                              que primero la ensayemos.*

*DISCRECIÓN:*        *¿Cómo ensayarla podremos  
                              si nos llegamos a ver  
                              sin luz, sin alma y sin ser  
                              antes de representar?» (vv. 439-446)*

A todos los comediantes, y especialmente al Pobre que es quien habla, les parece harto difícil «hacer la comedia» sin haberla ensayado previamente. El recitante que hace de Labrador secunda la pregunta de su compañero, argumentando que si «aun una comedia vieja, / harta de representar, / si no se vuelve a ensayar / se yerra cuando se prueba, / ¿si no se ensaya esta nueva / cómo se podrá acertar?» (vv. 453-458). El Autor insiste que, a pesar de esa lícita objeción, en la función deberán «de una vez acertar / cuanto es nacer y morir» (vv. 467-468) y actuar «prevenidos / para acabar el papel; / que yo os llamaré al fin de él» (vv. 469-471). En todo ello Calderón expresa la naturaleza incierta de la representación teatral que termina inexorablemente sin aviso previo y expone al actor a la posibilidad real de fracasar en su interpretación del personaje. En el máximo apogeo del Rey —mientras admira sus «imperios dilatados» y se vanagloria de su «pompa», su «gloria» y su «grandeza»—, el actor reflexiona sobre cómo seguir interpretando el papel y acaba concluyendo que debería «gobernar con sabiduría» cuando exclama: «Ciencia me den con que a regir acierte» (v. 972). Sin haber podido desarrollar su propósito, una «triste» voz anuncia al actor que debe

---

<sup>10</sup> Calderón de la Barca, *Las órdenes militares*, p. 73.

abandonar el escenario pues ha acabado su representación. Consciente de que no ha podido probar bien su papel, pues como rey apenas ha tenido tiempo de gobernar, el *cómico* dice al salir de escena:

*Si ya acabó mi papel,  
supremo y divino Autor,  
dad a mis yerros disculpa,  
pues arrepentido estoy.* (vv. 1003-1006)

Otro motivo conductor del tropo del *theatrum mundi* consiste en el hecho de que la actuación está siendo observada por un espectador que al final juzgará el éxito o el fracaso de la misma. El Autor lo recuerda a la compañía antes de iniciarse la representación: «Hombres que salís al suelo / por una cuna de yelo / y por un sepulcro entráis, / ved cómo representáis, / que os ve el Autor desde el cielo» (vv. 633-637). La Justicia en el auto *No hay más Fortuna que Dios* también advierte a los mortales recién despertados a la vida diciendo: «y nadie al nacer se aflija o alegre, / porque hasta la muerte no hay dicha o desdicha» (vv. 274-275). En la metáfora del teatro del mundo se diferencia la responsabilidad del actor ante su propia interpretación y su responsabilidad ante el director. La secuencia de los actos de la representación y su sentido infinito se le escapa al intérprete, que con su mirada subjetiva y parcial no puede abarcarla ni comprenderla. Tras el desenlace de la representación finita, el juicio trascendente sobre la bondad de la interpretación de cada papel recae en el espectador-juez que lo abarca todo.

En la última parte de *El gran teatro del mundo*, Calderón desarrolla lo que según la doctrina teológica se conoce como las cuatro postrimerías o últimas situaciones del hombre: muerte, juicio, infierno y gloria. Los actores, terminado su papel, abandonan el tablado de la representación y es entonces cuando el Mundo —como escenógrafo y como sepulturero de todo lo muerto— les arrebatara sus galas e instrumentos (a excepción de la Discreción a quien es imposible arrancarle las buenas obras) pues los actores deben abandonar el tablado como entraron a él: sin nada. Ante el desconcierto y resistencia de los intérpretes, que ignoran a dónde conducen sus pasos, el Mundo se refiere al nacer y al morir del hombre figurando la cuna que recoge la vida y el sepulcro que arroja la vida con el movimiento de sus dos manos en posición cóncava y convexa, tal como hace el infante don Fernando de Portugal, protagonista de *El príncipe*



*constante* (vv. 2502-2521). En el auto el actor que interpretó al Rey pregunta sorprendido «¿Cómo nos recibiste de otra suerte / que nos despides?» (vv. 1389-1390) y el Mundo le responde:

*La razón advierte:  
cuando algún hombre hay algo que reciba,  
las manos pone atento a su fortuna,  
en esta forma; cuando con esquivada  
acción lo arroja, así las vuelve; de una  
suerte, pues la cuna boca arriba  
recibe al hombre, y esta misma cuna,  
vuelta al revés, la tumba suya ha sido.  
Si cuna os recibí, tumba os despido. (vv. 1390-1398)*

Resulta impactante la imagen de los actores desnudos, abajados e igualados en su precariedad, solos en ese espacio de muerte, que el Pobre y la Discreción llaman «sepulcro» o «mortaja» y que ambos, siguiendo la metáfora, definen como «vestuario» del teatro. El vestuario o camerino, al igual que la sacristía, son lugares donde el oficiante se reviste y se desviste para el ejercicio ritual de la representación o de la misa. Anexo al lugar principal de la acción —el escenario o el altar— sirve para la transformación del individuo y para su tránsito de una realidad a otra. El Mundo anuncia el destino último de la compañía: «Al teatro pasad de las verdades, / que este el teatro es de las ficciones» (vv. 1387-1388). Tras la representación en el teatro del mundo, el camerino es tránsito del verdadero teatro fuera del mundo<sup>11</sup>. Se abre paso al último estadio de la vida: las postrimerías. Los hombres descubren la última máscara de

---

<sup>11</sup> Federico García Lorca elabora esta idea en su obra *El público*, una especie de auto sacramental que alegoriza la lucha dentro del yo del poeta. La representación del duelo entre el Director y el Hombre 1 en la Ruina romana, desemboca en otra representación, esta vez con apariencia de realidad, del Director y de los tres Hombres junto al muro de arena. Es una desgarradora lucha (dentro del yo) que termina en el sepulcro de Julieta en Verona. Allí participan también Julieta, los caballos y todas las máscaras asumidas por el Director y los tres Hombres. Las máscaras —junto con el Traje de Arlequín, el Traje de bailarina y el Traje de pijama con las amapolas— caen, se desgarran. Todo concluye con el solo del Pastor Bobo quien conduce las caretas mientras ejecuta una especie de danza de la muerte y recita una copla cuyo estribillo dice: «Adivina, adivinilla, adivineta, / de un teatro sin lunetas / y de un cielo lleno de sillas / con el hueco de una careta. / Balad, balad, balad, caretas.» (p. 149). El teatro ahora es otro y la representación se hace trascendente, con un público ausente (o invisible) que deberá ocupar unas sillas vacías del cielo viendo la función por el hueco de una gran careta. La dimensión de la representación ha cambiado según se descubre por la progresión de elementos del poema: sobrepasando las gipaetas que sobrevuelan las aguas quietas de la muerte y a las águilas con muletas, el pastor asciende y allá abajo ya se pueden ver los caballos que se pudren bajo la veleta; ahora, las águilas se llenan de fango bajo el cometa y desde esta altura —contemplando el giro de la tierra— se divisa a Europa, Asia y América mientras comienza a oírse una «musiqueta / de las púas heridas y la limeta», alusión del poeta a la Pasión de Cristo, como se hace evidente en el siguiente cuadro. Lorca, *El público*, pp. 147-149.

la representación en el teatro del mundo —que era sólo una «comedia corta de la vida humana»— incomparable en su valor (apariencia frente verdad, vida humana frente vida eterna) a la rotundidad de la realidad a la que ahora acceden y donde les espera el Autor.

El Autor que al comienzo ha hecho explícita la técnica actoral de su compañía que debe interpretar los papeles «con afecto, alma y acción» (v. 412), ahora declara el baremo con el que se juzgará la interpretación de cada uno: «porque de mi compañía / se han de ir los que no logran / sus papeles, por faltarles / entendimiento y memoria / del bien que siempre les hice / con tantas misericordias» (vv. 1443-1448). Es decir, aquellos que olvidados del amor y de la misericordia divina olvidaron igualmente amar y socorrer al prójimo, refiriéndose en concreto a su encuentro con el Pobre (una situación similar a la que presenta la parábola del siervo despiadado, en Mt 18, 21-35). Es importante subrayar para rebatir las interpretaciones que reducen al personaje a un «tipo» privado de libertad (Curtius: 1980) que el espacio del teatro del mundo es un espacio liberado de todo determinismo para la tensión de la acción dramática. El valor de la acción del papel está siempre codeterminada cómo el hombre se relaciona con el papel del humilde. No en vano en *El gran teatro del mundo* Calderón ha convertido en núcleo y trama de la representación la escena del pobre mendigo y, en 1921, Hofmannsthal en su *Gran teatro del mundo de Salzburgo* la escena del proletario que exige trabajo. En el centro de la representación siempre se instala la dialéctica del siervo y el señor.

### 2.3.3. *Escenario, personaje, temas y argumento en el teatro del mundo calderoniano*

El papel del Mundo se caracteriza por su naturaleza dual ya que, por un lado, es el mismo tablado de la representación y, por otro, es como un escenógrafo que diseña el «hermoso aparato de apariencias» y provee a los representantes de los trajes y ornatos que necesiten para interpretar «con estilo oportuno» su papel. Así en la representación de la *comedia* (que tiene lugar en la segunda parte del auto) el Mundo es un ser neutral e ignorante del papel representados por los actores de modo que una vez concluida la obra (en la tercera parte) «cobra» «las joyas» que dio a cada uno «con que adornasen / la representación en el tablado/ pues solo fue mientras representasen» (vv.1264-1266) para que «polvo salgan de mí, pues polvo entraron» (v. 1262):

*MUNDO:* Di, ¿qué papel hiciste tú, que ahora  
el primero a mis manos has venido?  
*REY:* Pues ¿el Mundo quién fui tan presto ignora?  
*MUNDO:* El Mundo lo que fue pone en olvido. (vv. 1271-1274)

En su papel de escenógrafo de la fiesta teatral en la corte del Autor, la narración del Mundo de la Historia Sagrada es el argumento de una obra de tres jornadas que dramatiza la Creación divina y la historia del hombre en la tierra desde el Génesis hasta la irrupción de Cristo —como protagonista del drama— y la venida del Espíritu Santo, la Pentecostés en la que discurre la tercera jornada hasta el fin del mundo. La representación de la comedia *Obrar bien, que Dios es Dios* —parte de la tercera jornada que corresponde al tiempo teológico de la Ley de Gracia— corresponde al segmento central del auto *El gran teatro del mundo* y simula la improvisada representación en el escenario de unos seres humanos coetáneos del dramaturgo don Pedro Calderón, de los actores que interpretaron su auto sacramental y de los espectadores reunidos en la representación a mediados del siglo XVII.

El mundo, en su dimensión de *gran teatro* (escenario, escena, lugar de la representación), se caracteriza como el espacio que dista entre dos puertas: la cuna (por donde se accede al tablado) y la del sepulcro (por la que se abandona la escena cuando acaba la representación). Este espacio escénico vacío alberga la posibilidad de actualizar diversos accidentes propuestos por los personajes en su improvisación del papel durante la representación. La metáfora subraya una característica de la interpretación del papel en la representación y del vivir como algo que acontece sólo una vez, puesto que no se puede volver a nacer o volver a «salir» al tablado ya que la única vía para «entrarse» del tablado, una vez finalizada la función, es por la puerta del sepulcro. La imposibilidad del actor de retroceder o de entrarse por donde salió a escena —en un desnacer—, apunta también a la ineludible progresión de la interpretación del personaje hasta el fin de la representación y del vivir hasta la muerte. El símil sugiere la fugacidad y el carácter perecedero de la representación. Tal vez por eso, en el teatro la interpretación del papel conduce al actor a una sensación de realidad absoluta y a la ilusión de un imperioso *estar aquí*.

A pesar del valor subjetivo de la representación del papel, el divino Autor de *El gran teatro del mundo* advierte a los actores de su compañía sobre la naturaleza de su

interpretación pues, aunque piensen que es vivir, es *sólo* representar. Paralelamente en el teatro del mundo calderoniano muchos de sus personajes —una vez desengañados— aprenden a interpretar el propio papel matizando la vehemencia con que lo que viven, recordándose que la encarnación del mismo es solo representar y atribuyendo a la experiencia vital la validez de los sueños. En el drama *La vida es sueño* tal es la hipótesis que abraza el príncipe cautivo Segismundo cuando —volviendo a «soñar grandezas»— sale por segunda vez de la torre a liderar a los soldados rebeldes:

*soñemos, alma, soñemos,  
otra vez; pero ha de ser  
con atención y consejo  
de que hemos de despertar  
deste gusto al mejor tiempo;  
que, llevándolo sabido,  
será el desengaño menos;  
que es hacer burla del daño  
adelantarle el consejo.  
Y con esta prevención  
de que, cuando fuese cierto,  
es todo el poder prestado  
y ha de volverse a su dueño,  
atrevámonos a todo. (vv. 2359-2372)<sup>12</sup>*

En cada obra el símil filosófico del *theatrum mundi* pone a prueba a los personajes en la representación de un caso, irrepetible conjunción de libertad y circunstancias, al que han sido arrojados contra su voluntad. Calderón investigó en su obra sobre la naturaleza del ser en su relación con lo que está ahí fuera de él, esencia del hombre que se desarrolla en su teatro como ser-en-el-mundo, ser-en-situación, ser-en-relación. Filosóficamente este *ser* implica una actividad interpretativa del sujeto de todo lo externo a uno mismo, acto dinámico (e inmaterial) que también es parte del ser. Este presupuesto amplía el ámbito de la caracterización del actor que no podrá valerse únicamente de una interpretación psicológica del personaje.

La existencia entre el nacer y el morir, implica también la conciencia de la finitud de la representación. El hombre es el único animal que vive consciente de su certero fin y del misterio de su trascendencia. Por debajo de este reconocimiento se

---

<sup>12</sup> Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, pp. 265-266.

agazapa la angustia. Así lo expresa el poeta Blas de Otero en su poema titulado «Hombre»:

*Esto es ser hombre: horror a manos llenas.  
Ser —y no ser— eternos, fugitivos.  
¡Ángel con grandes alas de cadenas!*<sup>13</sup>

El Rey de *El gran teatro del mundo* oye a una Voz que mediante el canto le avisa de que su papel ha finalizado y que, por lo tanto, debe abandonar la escena: «Rey de ese caduco imperio, / cese, cese tu ambición, / que en el teatro del mundo / ya tu papel se acabó» (vv. 977-980). El actor y el personaje pugnan por seguir existiendo, angustia que se expresa visual y cinéticamente en el espacio y en los movimientos de un actor atrapado en el tablado, espacio existencial delimitado entre las dos puertas de la cuna y el sepulcro, ya que el personaje está obligado a «entrarse» del teatro por la puerta del sepulcro:

*Pues se acabó el papel, quiero  
entrarme; mas, ¿dónde voy?  
Porque a la primera puerta,  
donde mi cuna se vio,  
no puedo, ¡ay de mí!, no puedo  
retroceder. ¡Qué rigor!  
¡No poder hacia la cuna  
dar un paso!... ¡Todos son  
hacia el sepulcro! (vv. 985-993)*

El Rey demora su mutis final desgranando, en una elocuente reinterpretación de los versos de Jorge Manrique, una desesperada letanía con el deseo de *desnacer*. Su parlamento se eslabona con imágenes de un río que desagua en el mar, así como del arroyo y la fuente que lo precedieron, en un desesperado intento de retroceder a lo que se fue. El personaje, en el proceso de asumir la propia finitud, transita desde un estado de «confusión» hasta la aceptación estoica y cristiana de la muerte: «Si ya acabó mi papel, / supremo y divino Autor, / dad a mis yerros disculpa, / pues arrepentido estoy» (vv. 1003-1006).

---

<sup>13</sup> Otero [1950], en *Expresión y reunión. A modo de antología*, p. 62.

Como sabemos, el dramaturgo ha ideado un experimento teatral donde los actores poseen libertad para interpretar el papel asumiendo el riesgo de fracasar en una representación realizada sin ensayos previos y donde el texto de la obra se irá creando en función de un comportamiento del personaje arraigado en el contexto. Para ello los recitantes que participan en la improvisación en el teatro del mundo, deben aceptar las reglas escénicas impuestas por el divino Autor, asumiendo que para representar su personaje a gusto de su patrón —que valorará el trabajo al final de la función— su interpretación debe fundarse no tanto en *ser* el personaje asignado, sino en *cómo ser* personaje en relación con el espacio y en relación con los otros personajes de la obra: cimentando sus interrelaciones y acciones en la virtud del amor y la caridad. Debajo de esta distinción reside una característica hermenéutica que distingue el teatro de Calderón del de sus contemporáneos. Calderón ahonda en la condición humana y su existencia en el mundo fáctico donde el hombre es un alegorista y un intérprete de sí mismo y de su propio papel así como del mundo que le rodea. En *El gran teatro del mundo*, los intérpretes salen al tablado a jugar sus diferenciados papeles, caracterizados con las galas e insignias que corresponden a su estado, pero una vez en la escena —al no existir el guion de la obra que interpretan— están necesariamente obligados a reaccionar en las circunstancias y según su papel a todo lo que les sale al encuentro.

Calderón expone la duda metódica de sus personajes que ya experimentan algo de lo que en su época discutía Descartes y ha demostrado la neurociencia moderna con los experimentos, entre otros, de Rizzolatti y Sinigaglia (2006): la dosis ilusoria en toda percepción de los sentidos y en la percepción de la mente. Actualmente la investigación versa en la relación de la neurociencia y el teatro, concretamente en la intención del actor y las resonancias de ésta en el espectador (Sofía, 2009). En el teatro de Calderón el proceso de la duda metódica de sus personajes se entronca con el tema el de la autonomía del ser y la búsqueda de la certeza absoluta, tan propio de la modernidad.

Esta realidad del vivir humano se desarrolla en el teatro calderoniano con constantes referencias al tema del *homo viator* (viador, peregrino, caminante, pasajero, navegante o jornalero de la vida) y en sus variantes temáticas del hombre perdido en el camino de la vida, enredado por el pecado o en poder de la culpa y la muerte. En la representación del auto sacramental de 1650 titulado *El Año Santo de Roma* Calderón explica que mientras se canta «se abre en lo alto de un carro una gruta y sale de ella el

Hombre, vestido de pieles, como escuchando con admiración»<sup>14</sup> inmediatamente tiene que decidir «de dos sendas que veo / cuál es la mejor senda» (vv. 30-31). El Hombre se encuentra con su Albedrío y juntos entablan relación con el Amor: «Amor que amando voy / a Dios y al prójimo luego» (vv. 191-192). El Amor y un grupo de peregrinos constituido por las personificaciones alegóricas el Temor de Dios, o el Culto Divino, el Perdón, la Obediencia, la Castidad, la Seguridad y luego la Verdad, el Honor y el Desprecio, realizan la investidura del nuevo peregrino. QUITAN las pieles al Hombre y le ponen la túnica, el cingulo, la esclavina y el sombrero, dotándole de un báculo con estoque, unas credenciales y las limosnas necesarias para su peregrinación (vv. 780-841). Los argumentos de muchas obras de Calderón de la Barca dramatizan la azarosa peregrinación del hombre y, a través de la experiencia del desengaño, la decisión que éste asume de «vencerse a sí mismo».

En el drama religioso *El purgatorio de San Patricio* su protagonista, el *archipeccador* Ludovico Enio, arrepentido al final de la obra, inicia un cambio radical de vida que comienza con «vencerse a sí mismo», acto que le impulsa a andar un camino de contrición y penitencia en imitación de Cristo:

que puedo alcanzar perdón,  
cuando arrepentido lloro.  
Yo lo estoy, Señor, y en prueba  
de que hoy empiezo a ser otro  
y que nazco nuevamente,  
en vuestras manos me pongo.  
No me juzguéis, justiciero;  
pues son atributos propios  
la justicia y la piedad,  
juzgad misericordioso.  
Mirad vos qué penitencia  
puedo hacer, que yo la otorgo,  
que será satisfacción  
de mi vida. (vv. 2423-2436)<sup>15</sup>

La decisión de los personajes de *volver a nacer* en los propios actos se traduce en los dramas y tragedias religiosas en un proceso de conversión que puede alcanzar el

---

<sup>14</sup> Calderón de la Barca, *El año santo de Roma*, p. 119.

<sup>15</sup> Calderón de la Barca, *El purgatorio de San Patricio*, pp. 142-143.

martirio y en los dramas y comedias —filosóficos o mundanos— en un vencerse a sí mismo en relación con diversas situaciones y conflictos.

En el teatro de Calderón el impulso hacia la vida también se manifiesta metafísicamente en la equivalencia que el dramaturgo establece entre la existencia y la insurrección contra la nada, contra el «no ser». En el teatro del mundo calderoniano existe una multitud de personajes prisioneros en cuevas, torres, palacios remotos o selvas, quienes pugnan por *ser*, es decir, por actualizar unos *a priori* que han forjado en la soledad de su cautiverio (voluntario o involuntario) y que, en muchos casos, se han inflamado en su fuero interno por la ambición y por la soberbia. Estos personajes son *abortados* al tablado de la existencia donde —guiados por su desmesurado apetito de realidad— nacen a la vida validando su ser con sus obras. En *El gran teatro del mundo*, a la plena existencia y vida de los actores en la improvisada representación precede un estado de potencialidad, informe pero individual; una especie de preexistencia de los recitantes que van a representar y que desde el origen *asisten* en el concepto divino. A diferencia de los presos calderonianos, estos seres son aun conceptos en la mente del Hacedor, un proyecto divino que ya alienta en Él como voluntad de ser, voluntad de representar:

AUTOR                      *Albedrío tenéis ya,  
y pues prevenido está  
el teatro, vos y vos  
medid las distancias dos  
de la vida. [Vase.]*

DISCRECIÓN                      *¿Qué esperamos?  
¡Vamos al teatro!*

TODOS    *¡Vamos!*  
*A «Obrar bien, que Dios es Dios». (vv. 482-488)*

Calderón también introduce situaciones en las que los personajes viven en un estado de preexistencia en el marco mundano de sus dramas y comedias. Muchas de sus obras comienzan en una prisión donde el héroe o la heroína protagonistas están cargados de cadenas y viven una especie de preexistencia ensoñada. Se pudiera decir de algunos, como del protagonista de *La vida es sueño*, que parece que han *muerto antes de nacer*. Desarrollan el tema de la existencia como castigo en el teatro del mundo. Segismundo vive preso en una apartada torre desde su nacimiento, por orden de su



padre el rey astrólogo Basilio, como medida preventiva para evitar el cumplimiento del vaticinio que pesa sobre el destino del príncipe de Polonia. También en la tragedia titulada *La hija del aire*, Semíramis vive *sepultada* desde su infausto nacimiento dentro de una gruta en un monte que, por influjo superior del Cielo, es para ella «cuna y sepulcro». Como Segismundo, está vestida de pieles —símbolo, por un lado, de la naturaleza material y animal de la persona y, por otro, de un estado existencial de privación de libertad— y sufre recluida en un «tenebroso centro» el rigor de una pena sin culpa, pues se le mantiene allí indefinidamente en una especie de *letargo del vivir*. En ambos casos Segismundo y Semíramis son protagonistas de la forzada simulación de un estado de preexistencia que obliga cruelmente al ser ya creado y dotado de alma, sentido, potencia, vida, razón y cuerpo, a permanecer en la situación de una bestia al no poder ejercitar la capacidad humana del entendimiento y del libre albedrío en la realización del propio destino. En *La hija del aire*, la cueva corresponde con un principio insaciable de querer ser, de querer conocer, de conocer para poder ser, vivir y volcar en la acción la ambición de su idea. La ambición es la pasión del fiero personaje, la inadecuación de su imaginación con los entes reales del mundo y la insatisfacción con el desenvolvimiento de su propia vida son las tensiones que hostigan a Semíramis. En la segunda parte de la tragedia, desairada por el pueblo que reclama que su hijo Ninias ocupe el trono, Semíramis vuelve a recluirse en un remoto aposento de palacio del que se propone salir haciéndose pasar por su hijo. La ambiciosa reclusa se enorgullece de su arriesgada «industria» que es una extensión de sí misma pues: «cuando no consiga / el intento, me basta que se diga / que lo emprendí. El concepto de mi idea / escándalo de todo el mundo sea» (segunda parte, vv. 2200-2203)<sup>16</sup>.

El símbolo de la cueva y la privación de libertad y del ser, se hace presente en una variedad de situaciones dramáticas que corresponden a diferentes géneros dramáticos. En el drama *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, el disforme rumor de cajas y trompetas por un lado del monte y las canciones e instrumentos músicos por el otro, expulsa de su gruta a dos jóvenes vestidos con toscas pieles. Leonido y Heraclio salen de su cueva «excediendo los cotos de la licencia» de su guardián, quien les ha mantenido allí ocultos desde su nacimiento y obligado a vivir como hombres selváticos e ignorantes de su identidad, posponiendo así el cumplimiento de los designios de su

---

<sup>16</sup> Calderón de la Barca, *La hija del aire*, p. 275.

fortuna. En los argumentos de todos estos casos se alude al vaticinio horoscópico y astrológico de una vida que acarreará la destrucción y la muerte para la figura portadora del destino y para los que la rodean; o a la lucha de dos poderes cósmicos antagónicos representados por diversas divinidades —las diosas Venus y Diana en *La hija del aire*—; o a los dictados de la razón de estado —como *En esta vida todo es verdad y todo mentira* donde el anciano Astolfo quiere preservar la vida del hijo del difunto rey ocultándole del actual tirano, Focas—. El dramaturgo explora el tema en diferentes versiones del mismo motivo y, como explica Hans Ur von Balthasar, propone que este estado es una predisposición:

*...ciertamente con densidad de la caducidad de todo lo nacido y bastante a menudo con la maldición, cargada de culpa, previa al destino: los retenidos en la caverna se ven impedidos de padecer su destino. Ahora bien la predisposición potencial, cualquiera que sea el oráculo, sólo puede inclinar, nunca forzar a él. Por ello la voluntad libre es fundamentalmente capaz de levantarse sobre el destino o de configurarlo de tal modo que se cumpla en un contexto mayor e imprevisible.*  
(Balthasar, 1990, I, 353-354)

Segismundo logrará encontrar el modo de ejercer su libertad y vencer a su fortuna «con prudencia y con templanza» a pesar del destino, de las predicciones de las estrellas y de las severas condiciones de vida que han forjado su carácter. Al obrar en una prueba amañada por su escrupuloso padre en la «experiencia» que tiene lugar en palacio, así como al experimentar el desengaño de vuelta en la torre, o al liderar las tropas rebeldes guiándose por un modo provisional y personal de conducta —cuyo blasón es «obrar bien, aun entre sueños»— y finalmente al vencerse a sí mismo resolviéndose decididamente a restaurar el honor de Rosaura y luego a perdonar al derrotado rey Basilio, su padre, en el desenlace del drama demostrará que «el hombre / predomina en las estrellas» (vv. 1110-1111) y que:

*el hado más esquivo,  
la inclinación más violenta,  
el planeta más impío  
sólo el albedrío inclinan,  
no fuerzan el albedrío.* (vv. 787-791)

En el auto *Sueños hay que verdad son*, el Sueño ratifica la hipótesis de Segismundo y la hace trascender a mayor significado cuando canta:

*Mortales, que en la cárcel  
del mundo vivís presos,  
no tan sólo los hierros arrastrando,  
mas también arrastrados de los yerros:  
dormid, dormid, al son  
de mi músico acento,  
que mudas consonancias de la vida  
son también las quietudes del silencio.  
Dormid, dormid, no sólo  
hoy al descanso atentos  
pero atentos a ver qué es lo que quiere  
en vuestras sombras revelar el cielo. (vv. 376-387)*

El protagonista de *La vida es sueño* lucha contra sí mismo y su inclinación, ascendiendo en un camino de autosuperación hasta ganar su ser, es decir, hasta aprender *cómo ser* hombre y príncipe. La reciente adaptación del texto hecha por el dramaturgo Juan Mayorga como base del espectáculo dirigido por Helena Pimenta en la Compañía Nacional de Teatro Clásico<sup>17</sup>, al final de la obra suprimía el castigo de Segismundo a los rebeldes. La decisión pone de manifiesto la incompreensión de un enunciado fundamental de la obra pues de aquí en adelante ¿cómo podrá Segismundo restituir la justicia en su reino y validar su actuación como rey justo si no castiga al rebelde? Por otro lado, en oposición al príncipe Segismundo, Semíramis abraza desde el principio la inclinación diabólica de su carácter y, a lo largo de la peripecia de la soberbia heroína, fuera de su gruta de los montes de Ascalón, sus hechos ratifican el cumplimiento de los vaticinios del hado conduciéndola a un fatal desenlace.

En *El gran teatro del mundo* el divino Autor favorece la actualización de la libertad de los recitantes, que hasta ese momento únicamente alientan en su concepto, proponiéndoles un experimento que consiste en una representación improvisada cuyas

---

<sup>17</sup> El espectáculo, con dirección de Helena Pimenta y versión del texto de Juan Mayorga, se estrenó en julio de 2012 en el Hospital de San Juan (Festival de Almagro) y estuvo en cartel durante la temporada 2012-2013 en el Teatro Pavón, sede temporal de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. protagonizado por Blanca Portillo en el papel de Segismundo, Marta Poveda como Rosaura, Fernando San Segundo como Basilio, Joaquín Notario como Clotaldo, Pepa Pedroche como Estrella, o David Lorente como Astolfo.

condiciones escénicas. Él mismo ha dictado en su *gran teatro*. De igual modo los demás presos metafísicos del teatro profano calderoniano también saltan a la representación en el *theatrum mundi* desempeñando un papel que *se va haciendo* durante el transcurso del experimento dramático que dispone don Pedro Calderón.

En ocasiones, el dramaturgo subraya el carácter de prueba de la situación con la explícita manipulación de las condiciones del experimento por parte de uno de los personajes de la obra que —alterando el tiempo y el espacio de la interacción con los demás personajes, y afectando a su percepción— asume la función de director de escena y autor de la experiencia del otro, usurpando la potestad del Creador en una ambiciosa búsqueda de certeza absoluta. En el siglo del despegue científico en Europa, Calderón subraya el carácter experimental, de prueba, de las situaciones y de los personajes de su teatro. En la historia reciente, desde el pasado siglo, hemos podido comprobar el carácter demoníaco de semejantes experimentos sociales. En el drama *La vida es sueño*, para legitimar su decisión de dar «reyes más dignos» a Polonia y, de paso, acallar una conciencia escrupulosa que en su fuero interno también le acusa de «cruel», «tirano y atrevido» con su propio hijo; el docto rey Basilio dicta «un remedio» que consiste en trasladar desde su prisión al palacio a Segismundo —previamente dormido— donde informado de que es su hijo «haga / de su talento la prueba» (vv. 1114-1115). Con ello el rey astrólogo dice que quiere «examinar» si el cielo «se mitiga o se temple / por lo menos, y, vencido / con valor y con prudencia, / se desdice, porque el hombre / predomina en las estrellas» (vv. 1107-1111). Cuando haya puesto a prueba la condición del príncipe, Basilio tiene pensado que si éste logra pasar la *experiencia* reinará y si no «volverá a su cadena», reducido de nuevo a «su prisión y miseria», sometiéndole entonces a su definitiva suerte con «decir que fue soñado / cuanto vio» en palacio (vv. 1136-1137). Más tarde Basilio —personaje atormentado por una conciencia escrupulosa— se justifica con Clotaldo parafraseando una máxima arraigada en la tradición estoica que afirma que en el mundo «todos los que viven sueñan» (v. 1149); sentencia que, a la vez, puede servir para aleccionar y consolar a su hijo en el infortunio. El príncipe cautivo logrará dotar de contenido existencial a la frase, basándose en su propia experiencia del desengaño y extrayendo de ésta una hipótesis moral de conducta que comprueba en el experimento de su vivir, aventajando con su conocimiento vital al conocimiento teórico del rey astrólogo.

En el auto sacramental *Sueños hay que verdad son*, la figura del Sueño, valiéndose de su «músico acento», adormece a los cautivos en las cárceles del faraón con el fin de que puedan «ver qué es lo que quiere» en las «sombras» del sueño «revelar el cielo». A partir de ahí todo lo que ocurre en el auto sacramental es un sueño, alegórico experimento donde los personajes, sin ellos saberlo, encarnan «ideas / que en fantásticos cuerpos» representan «como retratos vivos / ansias y gozos a sentidos muertos» (vv. 390-391). También en el drama *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, el mago Lisipo proporciona al tirano Focas el modo de pre-figurar el futuro y poder «ver, / en fantásticos efectos» los «acaecimientos» que han de sucederse en el plazo de un año en forma de «sucesos representados» en «la breve edad de un día». Valiéndose de la magia, Lisipo manipula la percepción del tiempo y del espacio de los demás personajes, para lo cual levanta «sobre el viento» un palacio fantástico, una «suntuosa fábrica» en medio del bosque adonde se conduce a los dos jóvenes salvajes para «representar», entre apariencias que parecen verdades, y «poner a prueba» su condición con el fin de que salga a la luz quién de los dos es el hijo del rey Mauricio y quién es el hijo del tirano Focas. El valor de las acciones de los personajes calderonianos —que en pos de la certeza absoluta se convierten en manipuladores de la realidad y tiranos del albedrío ajeno—, es explicitado por el dramaturgo en el diálogo que mantienen los dos criados de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*:

LUQUETE     ¿Hubiera el diablo inventado  
                  aquestas cosas?

SABAÑÓN                     Sí hubiera,  
                                  como nuestro amo fuera  
                                  quien se lo hubiera mandado.

LUQUETE     Dicho y hecho: vesle aquí.

SABAÑÓN     ¿Qué dices? Él es, por Dios.<sup>18</sup>

En las comedias de enredo calderonianas abundan las «damas tramoyeras» que, forzadas por las circunstancias y por su deseo, se convierten en enredadoras del argumento, manipuladoras del espacio y de las apariencias y, en definitiva, artífices de un laberinto de confusiones que enmaraña a todos los personajes de la comedia. Por su parte, los personajes masculinos, movidos por un ímpetu que en el ámbito familiar pugnan por controlar lo contingente, también recurren a la manipulación del espacio

<sup>18</sup> Calderón de la Barca, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, Dramas, p. 1133b.

doméstico para defender su honor. Además de los personajes masculinos, excepcionalmente Calderón también incluyó en sus obras el caso de algunas madres que controlan la existencia de sus hijos varones. Ejemplos de ello se pueden encontrar en las obras *La hija del aire*, *Las manos blancas no ofenden*, *El monstruo de los jardines* o *Eco y Narciso*. En general, estos celosos de comedia —padres o hermanos— encierran preventivamente a la mujer que tienen a su cargo y la mantienen en un estado tutelar que bien puede ser comparado con la muerte. La protagonista de la comedia de enredo *La dama duende* exclama: «¡Válgame el cielo! ¡Que yo / entre dos paredes muera / donde apenas el sol sabe / quién soy, pues la pena mía / en el término del día / ni se contiene ni cabe» (vv. 379-384)<sup>19</sup>. Tal es el caso de doña Ángela quien por orden de sus hermanos está transitoriamente recluida en un cuarto de la casa familiar para evitar que un huésped sepa de la existencia de la joven viuda evitándose así un posible delito amoroso.

Con todas las relaciones que se puedan establecer, hay que distinguir en todo caso los presos metafísicos del teatro calderoniano —encerrados de por vida porque portan un destino aciago— de las damas, de la comedia o del drama, encerradas y vigiladas por sus maridos y deudos por opiniones fundadas o infundadas sobre su honor. En el primer caso, a diferencia del segundo, el dramaturgo propone una lectura metafísica de la existencia.

#### **2.4. Modelos de representación en *El gran teatro del mundo***

La unión entre contenido y forma es la piedra angular de la poética de Calderón de la Barca y justifica la elección del género y del estilo del espectáculo. En función del tema que trata en cada obra, el dramaturgo elige las propiedades escénicas adecuadas a la forma requerida por los conceptos y la traza del argumento y, por tanto, crea comedias «sencillas» o «de tramoya». El escenógrafo florentino Baccio del Bianco, colaborador asiduo de Calderón en la escenificación palaciega de varias comedias suyas, en una carta fechada el tres de marzo de 1655 dirigida al duque de Toscana diferencia en función de la complicación de la escenografía —lo que en la época se denominaba como «aparato»— los dos tipos de obras teatrales que en esos momentos se representaban en la corte de los monarcas Felipe IV y Mariana de Austria (Rodríguez G.

---

<sup>19</sup> Calderón de la Barca, *La dama duende*, p.76.

de Ceballos, 1989, 33). Éstas eran las comedias «simples» y las comedias de «tramoya». Las primeras —similares a las representadas en los corrales de comedias— eran aquéllas «que sin otra perspectiva o tablado, con un simple parapeto, saliendo los recitantes representan la comedia» y aquellas denominadas «adornadas» cuando para su representación se fabricaba «un tablado, no más alto que un brazo desde el suelo» y se adornaba la escena «con atavíos ricos, con flores, hierbas y con tapices». A las comedias simples «adornadas» (más decoradas) Baccio del Bianco designa también como «comedias de capa y espada». Las comedias simples (incluidas las adornadas) evocan la extrema sencillez de los orígenes del teatro cortesano con la escenificación en la última década del siglo XV de las églogas de Juan del Enzina, en el Palacio de Alba de Tormes, para la celebración de las noches de Navidad y las de Antruejo o de Carnaval (Shergold, 1967, 26-51). Este tipo de función teatral siguió realizándose en representaciones privadas en la corte, en casas particulares o religiosas (Varey, 1985, 51-63), convirtiéndose en una realidad imitada en el entremés de Calderón titulado *Las Carnestolendas* cuando las dos hijas del Vejete por carnaval piden a su avaro padre representar una comedia. En general, la descripción de estas comedias dice que su representación requería del oyente «más juicio e imaginación que en las otras» —las de aparato— «pues ahora ha de suponer que hay un bosque, ahora un mar, ahora un cielo, ahora un jardín, ahora un infierno, etc.; así como de día, noche, aurora, tarde y finalmente que con un simple volverse de espaldas don Rodrigo se ha convertido en don Alfonso» (Rodríguez G. de Ceballos, 1989, 33).

El segundo tipo de representación —de «tramoya»— estaba cuajado de perspectivas pintadas, mutaciones, tramoyas y luces artificiales al modo italiano. Fue el modelo preferido en la corte y por el pueblo a partir de 1622, con la llegada a Madrid del escenógrafo florentino Cosme Lotti —aunque este gusto ya había sido introducido por su predecesor Julio César Fontana en Aranjuez y en Madrid— y su desarrollo especialmente fructífero a partir de la década de los cincuenta en las representaciones del Coliseo del Buen Retiro (Rich Greer, 2000b, 513-575). Esta evolución escenográfica afectó —¡qué duda cabe!— a la escritura de los poetas dramáticos; conocida es la defensa de Calderón de los aspectos conceptuales y dramáticos sobre los puramente visuales (Rouanet, 1899, 196-200).

La puesta en escena *a la italiana* se inició con la labor de teóricos de la arquitectura que, como Marco Vitrubio, estudiaron y reconstruyeron los teatros griegos y romanos; pero, sobre todo, por la puesta en escena en los teatros italianos modernos realizadas con decorados pintados sobre tela, más acorde a los principios de la perspectiva unifocal reencontrada por los pintores desde el Quattrocento<sup>20</sup>. En los teatros de Madrid, especialmente el teatro cortesano y el sacramental, los efectos escenográficos llegaron a ser magníficos, para ello se usaban perspectivas, telones pintados, elementos exentos planos tales como paneles y siluetas (de árboles, montes, olas), elementos exentos tridimensionales (construidos en madera, tela o cartón piedra), rampas y escaleras, o mobiliario diverso. También se disponía de maquinaria y dotaciones teatrales como fosos, escotillones, bofetones, palenques, trampillas, cortinas, telones, elementos de los decorados colgados, etcétera. Rafael Maestre nos proporciona descripciones e ilustraciones sobre los decorados, las invenciones, la maquinaria y mecanismos para realizar cambios de bastidores, vuelos giratorios o circulatorios, descender el telón, mover las olas del mar, hacer descender objetos voluminosos del peine, aflorar humos, mover una nave en el centro del escenario, etcétera (Maestre, 1988, 55-81). En el teatro del Buen Retiro también se podían producir efectos lumínicos tales como la iluminación general diurna y nocturna, hacer eclipses o figurar rayos. Asimismo se conseguían impresionantes efectos sonoros tales como truenos, terremotos, viento, agua o tormentas; incluso se lograban efectos de olor expandiendo perfumes en la sala al calentar en pebeteros aceite de jazmín (Maestre, 1988, 80). Por necesidades de nuestra argumentación no vamos a detenernos más en este tema —excelentemente detallado también en el estudio «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII» de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos (1989: 33-60) —, y pasemos a comprobar cómo Calderón adecuaba la forma y, por lo tanto, la técnica y la tramoya teatral al tema y al argumento de las obras.

Para ejemplificar este principio creativo volvamos al auto sacramental *El gran teatro del mundo* ya que desarrolla descriptiva y escénicamente los dos modelos de representación: la comedia de aparato que propone el personaje del Mundo en su *memoria de apariencias* —que abarca los versos 67 al 278— y la comedia sencilla

---

<sup>20</sup> En nuestro país ya se conocía este tipo de teatro en 1565, en ese año tuvo lugar en Burgos una representación en honor de doña Ana de Austria donde se utilizó como telón de fondo una perspectiva pintada de la ciudad de Londres. Rodríguez G. de Ceballos, 1989, p. 36.



definida por el Autor titulada *Obrar bien, que Dios es Dios* que se representa en la parte central del auto.

El mismo Calderón de la Barca se encargó indistintamente de la composición de comedias sencillas, dramas mitológicos y zarzuelas a lo largo de varias décadas en las cortes de los últimos Habsburgo españoles. Las primeras se podían representar modestamente en salones de palacio, pero para la puesta en escena de las fiestas teatrales de los reyes Felipe IV y Carlos II Calderón contó con el genio de los ingenieros florentinos Cosme Lotti y Baccio del Bianco, así como del boloñés Dionisio Mantuano. Junto a ellos, pudo disponer del concurso de numerosos artistas, pintores y artesanos que ejecutaron las ideas de los italianos (Ruano de la Haza, 2000, 223-269; Pérez Sánchez, 1989, 61-90). Aquellos espectáculos, que mayormente tenían lugar en el Palacio del Buen Retiro, incluían las sofisticadas representaciones de obras mitológicas y de zarzuelas en su Coliseo, así como las comedias de aventuras al aire libre representadas en escenarios levantados en los jardines y también en la isla o sobre las aguas del gran estanque, y piezas diversas escenificadas en tablados dispuestos en el Salón de Reinos y o el Salón de Comedias del Alcázar y en otras dependencias interiores del palacio.

El estilo escénico espectacular para la representación de los autos sacramentales, alegóricos e historiales —así como del teatro mitológico— se adecúa al asunto de la divinidad mítica y cristiana, procedente de los textos clásicos o de las Escrituras (especialmente el Antiguo Testamento). Así sucede por ejemplo cuando en *El gran teatro del mundo*, la memoria de apariencias enunciada por su escenógrafo, el Mundo se nutre del Antiguo y el Nuevo Testamento. En este auto, en la fiesta teatral que observa el Autor —que es la historia de la humanidad— se han representado los dos primeros actos y ahora discurre por su tercera jornada (en la etapa teológica de la Ley de Gracia). En concreto, la obrita —*Obrar bien, que Dios es Dios*— trata de la libertad del hombre al interpretar su papel en el teatro del mundo donde la presencia divina se manifiesta a través de los signos callados de la Gracia y no por medio de aquellos prodigios de la Ley Natural y de la Ley Escrita. El argumento de la ininterrumpida comunicación de Dios con el hombre justifica, en un caso, la necesidad de una comedia de «aparato» y, en otro, de una comedia «simple».

#### 2.4.1. La comedia sencilla «Obrar bien, que Dios es Dios» y la improvisación del papel

En el auto, el Mundo es el encargado de la realización escénica («práctico concepto») del «concepto» del Autor: la *Historia Salutis* o el tránsito de la humanidad en la Tierra a lo largo de las etapas teológicas de la Historia. El Autor anuncia el experimento teatral de la pieza improvisada *Obrar bien, que Dios es Dios* cuya puesta en escena sólo cuenta con los intérpretes y un escenario desnudo al que se accede y del que se sale por dos puertas que simbolizan la cuna y el sepulcro. Esto es así porque el ininterrumpido diálogo de Dios con el hombre ocurre ahora no por medios de prodigios sino en el interior de la conciencia del hombre y su valor se manifiesta en la vida cotidiana, en el encuentro con el prójimo y, especialmente, con el menesteroso. Desde el punto de vista dramático esta comedia simple o pieza de «teatro pobre», en su radical economía de medios, contiene todo lo necesario para la acción teatral y ofrece la esencia del teatro como un *hecho escénico* tan del gusto de nuestra modernidad. Merece citar las conocidas palabras del director británico Peter Brook, que con su libro *El espacio vacío* marcó el quehacer artístico de varias generaciones:

*Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.* (Brook, 2001, 11)

El acto teatral anunciado por el Autor de *El gran teatro del mundo* propone la participación de unos espectadores (el Mundo y Dios) que observan la improvisación de la interacción de los intérpretes (los hombres) sobre un espacio vacío (el mundo, es decir, la situación dramática). La representación trasciende a la imitación de la realidad porque es en sí para el actor y para el espectador un sucedáneo de la misma con valor significativo mayor:

*...que nos invita a reflexionar sobre esa actualidad o realidad que supuestamente refleja. Lo que «sucede» en el teatro está hecho de materia fantástica, de representaciones, ideales, e ilusiones subyacentes en lo consabido y asumido prestas a saltar de quicio en algún trance, suceso o situación, es decir, que la esencia de la «res dramática» se va creando como un «happening» en complicidad con el espectador, testigo*

de lo que «sucede» y viva presencia de lo que «ya suceder puede».  
(Regalado, 1995, II, 630)

El actor desvelará con su interpretación todas las posibilidades poéticas del escenario. Oigamos al actor Yoshi Oida cuando escribe:

*El maestro Okura, un famoso maestro de Kyogen, explicó en una ocasión la conexión que existe entre el cuerpo y el escenario. En japonés la palabra para escenario es «butai»; el significado de «bu» es «danza» o «movimiento» y «tai» significa «escenario». Literalmente sería: «el tablado / lugar de danzar». Sin embargo, la palabra «tai» también significa «cuerpo», lo que nos sugiere una lectura alternativa: «el cuerpo danzando». Si usamos este significado de la palabra «butai», ¿qué es el intérprete? Okura dijo que el cuerpo humano es la «sangre del cuerpo danzando». Sin él el escenario está muerto. Tan pronto como el intérprete entra en el escenario, el espacio comienza a estar vivo; «el cuerpo danzando» empieza a «danzar». En cierto modo, no es el intérprete el que «está danzando» sino que, a través de sus movimientos, es el escenario el que «danza». Tu trabajo como actor no consiste en exhibir lo bien que trabajas, más bien consiste en procurar, a través de tu interpretación, dar vida al escenario. Una vez que esto ocurre los espectadores se verán arrastrados a entrar en el mundo que el escenario crea. Podrán sentir que se encuentran en un solitario paso de montaña, o en medio del campo de batalla, o en cualquier otro lugar que exista en el mundo. El escenario contiene todas esas posibilidades. Es deber del artista darlas vida. (Oida, 2007, 146-147)*

Las palabras del actor japonés nos ayudan a entender el tipo de representación propuesta por el Autor y por ello no hace falta ahora insistir más en otros aspectos de este teatro «simple» que tendrán su desarrollo al hablar del personaje.

#### *2.4.2. La comedia de tramoya del Mundo: significado simbólico de sus apariencias y mutaciones*

La sencilla e improvisada acción teatral titulada *Obrar bien, que Dios es Dios* se inserta dentro del estilo espectacular de una gran «comedia de aparato»: una fiesta teatral cortesana que en la metáfora de *El gran teatro del mundo* —al realizarse para la Corte divina— es una celebración continua hasta el fin de los tiempos. En términos teatrales es un argumento inacabado dividido en tres jornadas que desarrolla la *Historia*

*Salutis* mostrando testimonios de las Sagradas Escrituras y, en el tercer acto, otros que están aún por escribir o improvisar, pues el Mundo sólo conoce el final de la historia que es la segunda venida de Cristo y el Juicio Final, tal como se describe en el *Libro del Apocalipsis* de san Juan. En algo más de 150 versos, el Mundo detalla su argumento y las apariencias y mutaciones de su puesta en escena.

Siguiendo la metáfora que propone el auto, para expresar escénicamente los signos prodigiosos que Dios hizo a su pueblo —según están relatados en el Antiguo y en el Nuevo Testamento— son necesarios sofisticados medios de producción y de representación. Se trata de un teatro espectacular que quiere comunicar un asombroso argumento despertando la emoción y el conocimiento en el espectador, y que intenta provocar la admiración y el asombro por medio de la música y la poesía del texto y de su «pintura» escenográfica en la representación. Sabido es que el teatro barroco sigue la máxima de *Ut pictura poesis* y se dirige a los sentidos y al intelecto. La memoria de apariencias del Mundo para esta gran epopeya de la humanidad también recuerda a la técnica teatral y a la *poética* del dramaturgo don Pedro Calderón y asimismo el Mundo, conformando contenido y forma, intenta aunar «una idea admirable y una ejecución primorosa».

Para entender la expresión y lógica escénica del teatro espectacular calderoniano valgan los ejemplos de la fiesta teatral —con texto de Calderón y diseño de Baccio del Bianco— *La fiera el rayo y la piedra*, estrenada en el Coliseo en mayo de 1652, con motivo del cumpleaños de la reina doña Mariana de Austria que, siguiendo el texto impreso de 1664, hace Aurora Egido (1995: 235-262) y también *Fieras afemina amor* —con texto de Calderón y diseño de Dionisio Mantuano— estrenada en el Coliseo en 1670, estudiada por Rafael Maestre (1988: 68-81). Las soluciones escénicas propuestas por el Mundo también se corresponden con el gusto y con la técnica teatral del momento, maquinaria escénica de la que estaba provisto el teatro de palacio y, en parte, los corrales de comedias de Madrid<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup>La maquinaria y las tramoyas del teatro se fueron complicando a lo largo del siglo XVII gracias a la proliferación de teatros estables. Atrás quedó la vigencia de la descripción de Miguel de Cervantes sobre lo que necesitaba un autor de comedias del tiempo de Lope de Rueda o las descripciones del libro titulado *Viaje entretenido*. También es verdad que las representaciones rudimentarias continuaron en los pueblos y en los caminos representadas por pobres compañías itinerantes como la de Angulo el Malo del *Quijote* o la del auto calderoniano *Las visiones de la muerte*. No sólo en Madrid, también en las grandes ciudades

Como es normal en el tejido alegórico de Calderón, también en este caso se debe interpretar a dos visos el parlamento del Mundo, pues además de ser el argumento de la obra espectacular que se viene representando ante el Autor, también es un relato de la historia de la humanidad dividida en tres períodos teológicos que, sucesivamente en cada jornada, corresponden a la Ley Natural, la Ley Escrita y la Ley de Gracia. Para llevar a las tablas el argumento *épico* de esta historia, Calderón ha seleccionado ciertos cuadros que muestran episodios y conceptos trascendentales de la epopeya de la Salvación. Usando el argot del espectáculo, estos momentos son parte de una historia de amor y de traiciones, de pruebas y, finalmente, de reconciliación o de separación. Al proceder de los textos sagrados las imágenes de esta puesta en escena son altamente simbólicas.

La primera jornada de esta fiesta incluye los hechos narrados en el Génesis que abarcan desde la Creación hasta el Diluvio Universal. La segunda jornada representa los hechos narrados en el Antiguo y Nuevo Testamento que incluyen el éxodo por el desierto desde Egipto hasta la Tierra Prometida, el momento en que Moisés recibe el Decálogo y en que Javé sella la Alianza con su pueblo y, finalmente, la crucifixión de Cristo en el Gólgota, que instauro la nueva y definitiva Alianza redentora. La tercera jornada corresponde a una era de la historia teológica, todavía en curso, que abarca los hechos acaecidos desde la muerte de Cristo y la Resurrección hasta el fin de los tiempos.

La primera jornada de la comedia, que corresponde al tiempo teológico de la Ley Natural, se inicia con el Paraíso (Gn 2, 8). El Mundo describe el decorado de un jardín, que está diseñado «con bellísimos dibujos» formando «ingeniosas perspectivas»; en donde despuntan flores y crecen árboles cargados de sabrosos frutos regados por el

---

españolas (Burgos, Oviedo, Pamplona, Córdoba, Sevilla, Alcalá de Henares, Zamora, etc.), en el siglo XVII el teatro se representaba en los escenarios de los corrales de comedias. En Madrid, gracias a los beneficios de la taquilla, las hermandades de la Pasión y de la Soledad levantaron los primeros teatros en terrenos propios: en 1579 el Corral de la Cruz y en 1582 el del Príncipe. En Madrid la gestión y la ganancia de los corrales recaían en las cofradías, sociedades de asistencia a necesitados que regentaban los hospitales. Hasta que en 1615, como los fondos no bastaban para sufragar tantos hospitales como se habían acogido a su beneficio, el teatro cae en manos de la gestión municipal. Por orden real el Ayuntamiento se compromete a dar una subvención fija a las cofradías y, a cambio, arrienda los corrales en subasta pública. El proceso de intervencionismo oficial y la desvinculación de las cofradías de la gestión teatral, aumenta en los años treinta hasta que en 1638 los hospitales dejan de formar parte de la comisión.

curso de un río que discurre entre los gujarros («guijas») y el rocío del amanecer («aljófares o perlas»)<sup>22</sup>. Este «humano cielo» es un *locus amoenus* «engastado» por un paisaje «inculto», deshabitado y fértil, con montes y profundos valles surcados por caudalosos ríos que desaguan en el mar por extendidos deltas. Este jardín era universal como sugiere la simbología de los cuatro ríos que lo bañan: Pisón, Guijón, Tigris y Eúfrates (Ries, 2013). La acción amorosa y creadora de Dios ha culminado con la creación de la morada de Adán y de su pareja Eva. El decorado del primer cuadro expresa conceptos como la gracia, la gratuidad y la abundancia, la libertad y el amor. El desenlace fatal de la primera escena del drama se introduce cuando el Mundo (vv. 115-116) sugiere la posibilidad de que «el áspid de la envidia» (la serpiente o el Demonio) dé veneno (al hombre) a través del fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal (Gn 3, 1-7). Se trata de sucesos que en la Historia Sagrada hablan del origen del mal, de la caída del hombre y de la expulsión definitiva del paraíso. La primera escena presenta a los protagonistas fundamentales de la historia: Dios, el demonio y el hombre. Muchos de los argumentos de los autos sacramentales se tejen con la envidia del demonio hacia el hombre y su ansía por entorpecer la revelación y la redención de Dios impidiéndole reconocer los signos de la acción de la Gracia.

La atmósfera tensa de la segunda escena contrasta con la plenitud casi voluptuosa del admirable *lienzo* de la primera, pues ahora el decorado representa el desarrollo de la civilización humana fuera del paraíso. El segundo decorado presenta masivas edificaciones que «fatigan» a los montes con «repúblicas», «ciudades» y «alcázares» y que abruma a la tierra «con el peso» y a los aires «con el bulto» de sus edificaciones. Se trata de un decorado urbano de las primeras civilizaciones del mundo antiguo donde se instalaron los descendientes de Adán y Eva. Simbólicamente es el mundo cultural del hombre. Un decorado abigarrado definido por la imagen de una construcción hiriente de estados y ciudades que, como un diseño *constructivista*, también expresa la conflictiva relación del hombre y su civilización con la naturaleza y con el cosmos. En el argumento de la *Historia Salutis* se desencadena ahora la violencia entre los hombres. Aunque nada se mencione de ello en el auto, los textos bíblicos narran cómo el primogénito Caín mata a su hermano Abel dando inicio a una tragedia

---

<sup>22</sup> «Un río salía de Edén para regar el jardín, y de allí se dividía en cuatro brazos. El primero se llamaba Pisón, y es el que rodea toda la tierra de Evila, donde hay oro; el oro de este país es puro; en él hay también bedelio y ágata. El segundo, de nombre Guijón, circunda toda la tierra de Cus. El tercero, de nombre Tigris, discurre al oriente de Asiria. El cuarto es el Eúfrates» (Gn 2, 10-14).

fratricida que prosigue hasta hoy<sup>23</sup>. Los descendientes de Caín se multiplican por la tierra en grupos familiares que pueblan ciudades<sup>24</sup>. Calderón introduce este episodio y el que sigue en sus autos *La cena del rey Baltasar* y *La torre de Babilonia*. Con el paso del tiempo la tierra está corrompida y la humanidad perdida. Yavé, cansado de su creación, decide arrasar la tierra y aniquilar toda la vida bajo las aguas diciendo: «Yo voy a arrojar sobre la tierra un diluvio de aguas para destruir bajo el cielo toda carne en la que haya hálito vital. Todo cuanto hay sobre la tierra morirá» (Gn 6, 17). Para escenificar esta escena bíblica (Gn 6-7), el teatro del Mundo propone una dramática cadena de espectaculares mutaciones teatrales que comienzan con «la saña de un diluvio» que anega el escenario de violentas corrientes de agua. Por sus «flujos y reflujos / de ondas y nubes» surcará la escena un «bajel» (el Arca de Noé) cuyo «vientre preñado» rebosa de «hombres, de aves y de brutos».

El efecto del bajel a la deriva y azotado por las olas es de gran dramatismo pues confronta la debilidad de la embarcación y del navegante ante los embates extremos de la naturaleza, de la ira divina, de la fortuna o del destino. Las metáforas y símbolos basados en el navío y en la navegación abundan en la obra de Calderón. Por ejemplo, en el auto *Los encantos de la culpa*, a punto de naufragar, la personificación del Hombre —llamado Ulises por ser inclinado a «astucias»— dice: «En el Texto Sagrado, / cuantas veces las aguas se han nombrado, / tantos doctos varones / las suelen traducir tribulaciones, / con que la humana vida / navega zozobrada y sumergida» (vv. 25-30)<sup>25</sup>. La navegación de la humana vida es otra de las definiciones del tropo del teatro del mundo cuya extensa y fructífera iconografía abarca desde la nave de los locos hasta la nave de la Iglesia. La voz del Salmo 69 clama en la angustia mortal:

*¡Sálvame, oh Dios,  
porque las aguas me suben hasta el cuello!  
Me hundo en el fangal sin fondo,  
sin que nada me tenga:  
he llegado hasta el fondo de las aguas,  
y me cubren las olas. (Salmos 69, 1-3)*

---

<sup>23</sup> «Entonces Yavé le dijo: ¿Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano grita de la tierra hasta mí. Por lo tanto, maldito serás y arrojado de la tierra, que ha abierto sus fauces para empaparse con la sangre de tu hermano, derramada por ti» (Gn 4, 10-11).

<sup>24</sup> «Miró Dios a la tierra, y he aquí que estaba corrompida porque todo mortal había corrompido su camino sobre ella» (Gn 6, 12).

<sup>25</sup> Calderón de la Barca, *Los encantos de la culpa*, p. 179.

San Agustín al comentar el salmo descubre el sentido profético del texto aplicable a Cristo y a las tribulaciones de su Pasión y, por consiguiente, del seguimiento cristiano. La metáfora de la nave de la Iglesia genera en el teatro calderoniano numerosos emblemas dramáticos, propiedades escénicas y conceptos<sup>26</sup>. En la versión de 1663 del auto titulado *El divino Orfeo* la personificación de la Naturaleza Humana es rescatada por su esposo en el reino del Olvido guardado por Aqueronte —que en el auto lleva el nombre de Leteo— y pasa a la galera eucarística («nave de la Vida») acompañada por las personificaciones de los siete días que cantan:

*TODOS Y MÚSICA: A la nave de la vida...*

*CORO 1º: La Naturaleza pase,  
pues la nave de la Iglesia  
es de la vida la nave,*

*CORO 1º: Buen viaje.*

*CORO 2º: Buen pasaje. (vv. 1341-1345)<sup>27</sup>*

En el auto *El gran teatro del mundo* el bajel de Noé a la deriva en las tribulaciones del diluvio prefigura la nave del cuerpo místico de Cristo, nave de la Iglesia. La pavorosa tormenta da fin y su anuncio se resuelve con un efecto sonoro, una «seña del cielo», junto con un efecto visual, la aparición de un arco iris de tres colores: pajizo, tornasolado y purpúreo (Gn 8). A continuación se apaciguará el «gremio de las ondas» y la mutación del retroceso del agua descubre en el escenario «la cerviz de la tierra». Con este decorado finaliza el primer acto<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Ver los autos de Calderón *La nave del mercader*, *El laberinto del mundo*, la loa *La fábrica del navío* para el auto *La protesta de la fe*, etc. En *Los encantos de la culpa* la escenografía requiere que por la devanadera del teatro salga al tablado un navío donde van las personificaciones del Hombre, el Entendimiento y los cinco sentidos azotados por una gran tormenta a punto de naufragar. La misma nave, que sirve para que huyan Ulises y sus compañeros alentados por la Penitencia, se transforma en nave de la Iglesia hacia el puerto de Hostia. La metáfora calderoniana de la nave de la Eucaristía y nave de la Iglesia, como cuerpo místico de Cristo, parte de motivos iconográficos del momento desarrollados en sus propias soluciones de iconología dramática. Un texto esencial es la *Psalmódia eucarística* de Melchor Prieto, publicada en 1622, con catorce grabados de los que se destaca el quinto que representa la nave eucarística. La iconología de la nave de la Iglesia ha sido estudiada por Ewald Vetter (1972). En el capítulo «El arte al servicio del dogma» de su *Contrarreforma y barroco* Santiago Sebastián (1981) da un resumen de las láminas de Melchor Prieto. Ver todo ello en Regalado, 1995, II, pp. 42-49.

<sup>27</sup> Calderón de la Barca, *El divino Orfeo*, p. 303.

<sup>28</sup> «Acordóse Dios de Noé y de todos los que estaban con él en el arca. Hizo pasar un viento sobre la tierra y bajaron las aguas. Se cerraron las fuentes del abismo y las cataratas del cielo y cesó de caer la lluvia. Después las aguas fueron retirándose gradualmente de sobre la tierra y al cabo de ciento cincuenta días comenzaron a secarse. El día diecisiete del séptimo mes quedó anclada el arca sobre los montes de Ararat. Continuaron alejándose las aguas hasta el mes décimo, y el primer día de este mes aparecieron las cimas de los montes» (Gn 8, 1-6). Ararat no es el monte, sino una región montañosa, la Urarta, de los documentos asirios, situada en Armenia.



Siguiendo un patrón compositivo común en Calderón basado en la oposición, el decorado final del acto primero ofrece una imagen impactante, pues tras el diluvio emerge del agua un paisaje «macilento» y «mustio», un cuerpo degradado que se opone trágicamente a la belleza y pureza del jardín —creación agradable a Dios— que era el primer decorado de la obra. La combinación de las propiedades escénicas sirve para expresar conceptualmente que el pecado ha dejado su huella en la tierra pero también que —tras la inmersión purificadora en el agua— no ha logrado aniquilarla. Con este terrible cataclismo el rigor da paso al amor y en la Ley de Dios vencen la misericordia y el perdón. La destrucción de la tierra y de todo lo vivo cede por la invocación de la clemencia divina. La imagen de la «cerviz macilenta» de la tierra, que semeja un vientre preñado, contiene la esperanza de la regeneración de una nueva humanidad —en Noé y su descendencia— y la promesa de una nueva alianza de Dios con su pueblo (Gn 8, 21-22)<sup>29</sup>.

En el auto sacramental titulado *El diablo mudo* el personaje de la Naturaleza Divina anuncia la llegada de Cristo —en figura de Amor de Peregrino— para redimir al Hombre, poseído por el pecado y transformado (ya a su pesar) en un «cuerpo de muerte» que ciego, mudo y sordo, balbucea y da tumbos por el escenario descontroladamente. La Naturaleza Divina canta:

*vuelve a ver aquel orbe,  
en cuya alta cerviz  
lágrimas del Aurora  
cuajar en perlas vi,  
cuando a ningún matiz  
humedeció el albor y a un vellón sí.  
Vuelve a ver de su falda  
el ameno país,  
donde imágenes son,  
brotando mil a mil,  
el lirio, el alhelí,  
la azucena, la rosa y el jazmín.  
Verás de sus entrañas*

---

<sup>29</sup> «Yavé aspiró el agradable olor (del sacrificio de Noé), diciéndose en su corazón: «No maldeciré más la tierra por causa del hombre, porque los impulsos del corazón del hombre tienden al mal desde su adolescencia; jamás volveré a castigar a los seres vivientes como acabo de hacerlo. Mientras dure la tierra, sementera y cosecha, frío y calor, verano e invierno, día y noche no se interrumpirán más» (Gn 8, 21-22)

*el virgen seno abrir  
y, en literal sentido,  
la tierra producir  
el sol, cuyo cenit  
el oro engendra del mejor Ofir. (vv. 581-598)<sup>30</sup>*

La extraordinaria fecundidad que otorga el celeste orbe y el seno materno de la Virgen —mujer madre de Dios y simbólicamente tierra como Eva— hacen brotar de la tierra al mismo sol, que es Jesucristo. La fecundidad redentora del nacimiento de Jesús, que también hace germinar «mil a mil» flores de distinto tipo, se presagia ya en el seno cóncavo de la cerviz de la tierra de *El gran teatro del mundo*. Aunque todavía macilenta y mustia, emerge purificada de las aguas penitenciales del diluvio. En la simbología cristiana la inmersión bautismal está relacionada con el diluvio, que contiene la muerte de los pecados. Por ello la destrucción da paso, con el perdón de Dios, a un renacer bautismal de la humanidad. Conviene citar el libro de Joseph Ratzinger *Jesús de Nazaret* donde se lee:

*Por eso, no hay que ver las palabras de san Marcos como una exageración: «Acudía la gente de Judea y de Jerusalén, confesaban sus pecados y él los bautizaba en el Jordán» (1, 5). El bautismo de Juan incluye la confesión: el reconocimiento de los pecados. El judaísmo de aquellos tiempos conocía confesiones genéricas y formales, pero también el reconocimiento personal de los pecados, en el que se debían enumerar las diversas acciones pecaminosas (Gnilka I, 68). Se trata realmente de superar la existencia pecaminosa llevada hasta entonces, de empezar una vida nueva, diferente. Esto se simboliza en las diversas fases del bautismo. Por un lado en la inmersión se simboliza la muerte y hace pensar en el diluvio que destruye y aniquila. En el pensamiento antiguo el océano se veía como la amenaza constante del cosmos, de la tierra; las aguas primordiales que podían sumergir toda la vida. En la inmersión, también el río podía representar este simbolismo. Pero, al ser agua que fluye, es sobre todo símbolo de vida: los grandes ríos —Nilo, Éufrates, Tigris— son los grandes dispensadores de vida. También el Jordán es fuente de vida para su tierra, hasta hoy. Se trata de una purificación, de una liberación de la suciedad del pasado que pesa sobre la vida y la adúltera, y de un nuevo comienzo, es decir, de muerte y resurrección, de reiniciar la vida desde el principio y de un modo nuevo. Se podría decir que se trata de un renacer. Todo esto se desarrollará expresamente sólo en la teología bautismal cristiana, pero está ya incoado en la inmersión (de Jesús) en el Jordán y en el salir después de las aguas. (Ratzinger, 2007, 37-38).*

La segunda jornada eslabona varios hechos recogidos en el Antiguo Testamento que, en primer lugar, relatan el acontecimiento del Éxodo y después presentan el

---

<sup>30</sup> Calderón de la Barca, *El demonio mudo*, pp. 594-595.

Decálogo y la Alianza<sup>31</sup>. El éxodo de Egipto a Canaán constituye la experiencia medular de Israel<sup>32</sup> y es la forma simbólica de expresar a una humanidad permanentemente en camino y en peregrinación hacia la tierra prometida. Santa Teresa de Jesús expresa con ligereza de canción la esencia metafísica —y, en su caso, experiencia mística— del éxodo de la humanidad en el poema «Ayes del destierro»:

*Carrera muy larga  
es la de este suelo,  
morada penosa,  
muy duro destierro.  
¡Oh sueño adorado,  
sácame de aquí!  
Ansiosa de verte,  
deseo morir.<sup>33</sup>*

El éxodo la imagen central que representa la vida del cristiano y la marcha de la Iglesia en el mundo. El desierto es por excelencia el lugar sagrado donde Javé se manifestó a su pueblo por medio de enormes prodigios y portentos. También allí —a través de su profeta Moisés— les dotó de nuevas leyes para sellar su Alianza. Sin embargo la larga marcha por el desierto pone a prueba la confianza y la fe del pueblo que pide mayores signos al Señor. Simbólicamente el itinerario del Éxodo es —siempre— la experiencia personal y colectiva de la fe y, a la par, la reiterada voluntad divina de permanecer junto a su pueblo y hacerse visible ayer, hoy y mañana. El

---

<sup>31</sup> El relato bíblico contiene los libros del Éxodo, del Levítico, de los Números y del Deuteronomio. Abarca los cuarenta años de peregrinación pero implica una síntesis simbólica de la historia del hombre y Javé. El espacio donde discurre el relato es la península de Sinaí, al sur de Canaán (la Tierra Prometida), rodeada por dos mares (Mar Mediterráneo y Mar Rojo), en su interior alberga cuatro desiertos (Desierto del Sur, Desierto de Farán, Desierto de Sin y Desierto de Sinaí). Se trata de un lugar geográfico concreto y a la vez ambiguo y abstracto que adquiere una dimensión planetaria. Teológicamente el Éxodo es la expresión simbólica de una humanidad permanentemente en camino y en estado de peregrinación hacia una tierra prometida.

<sup>32</sup> Pereda, 2004.

El camino del éxodo sigue sin resolverse. Ciudades desconocidas hoy y rutas contradictorias muestran las divergencias de las interpretaciones. Se podría incluso hablar de varios «éxodos». También se desconoce la localización del monte Sinaí. La reflexión sobre este acontecimiento viene presentada por una enorme carga de simbología en la que se expresa la vivencia del pueblo judío que se transforma en nación. El desierto es el símbolo del tránsito personal o de todo un pueblo hacia la verdadera vida. Otros elementos simbólicos que construyen el relato del éxodo son Egipto (el país de la esclavitud), La Pascua (fiesta de la muerte y la vida liberadora), El Cordero (el sacrificio que lleva a la libertad), el Paso del Mar Rojo (camino de purificación), El Pueblo de Dios (que nace del agua), El maná (alimento fundamental), El agua (que mana de la roca), La zarza ardiente (el nombre de Dios), La Alianza (fiesta de la Ley liberadora), El Decálogo (el don por excelencia), Pentecostés (fiesta de la Alianza), La fiesta de las tiendas (evocación del mismo éxodo), La tienda de la reunión (lugar de encuentro sacral), Las tablas de piedra (la palabra escrita), El Arca de la Alianza (la presencia de Dios), La Tierra Prometida (la meta final), El Becerro de Oro (prototipo de los ídolos).

<sup>33</sup> Jesús, Santa Teresa de, *Poesía y pensamiento*, p. 53.

segundo acto de esta comedia de la historia sagrada calderoniana supone una síntesis (en tres escenas) del desarrollo lineal de la historia de los hombres y una escenificación espectacular de la intervención salvadora de Dios que ofrece al pueblo hebreo —y luego también a los gentiles— la primera Alianza (Decálogo de Moisés) y, posteriormente, la nueva y definitiva Alianza (Evangelio de Cristo).

La primera escena del segundo acto representa el paso del Mar Rojo, milagroso camino de purificación que deja atrás la esclavitud (Ex 14). Este paso es una continuación temática del diluvio, última escena del primer acto. En su memoria de apariencias, el Mundo presenta un decorado que consiste en el paso de un pueblo «con pies enjutos» por los «más ignorados senos» del fondo del Mar Rojo en una escena prodigiosa que también propone la mutación del «amontonamiento» de las aguas. Aguas que, en esta ocasión, por una intervención milagrosa salvaron a los hebreos y aniquilaron al Faraón con todo su ejército. Como vemos, el argumento de esta fiesta teatral prosigue la liberación del pueblo de Dios.

Con otro efecto espectacular, entre el primer y el segundo decorado, Calderón presenta el tránsito del pueblo de Dios por el desierto (motivo que se desarrolla también en *El viático cordero*). La memoria de apariencias del Mundo habla de «dos columnas de fuego» que alumbran el desierto. Se puede entender lo siguiente: «Yavé les precedía de día en columna de nube para marcarles el camino, y en columna de fuego de noche para alumbrarles; así podían caminar tanto de día como de noche. La columna de nube no se apartó del pueblo de día, ni de noche la de fuego» (Ex 13, 21-22). Este signo expresa la revelación de Dios, que con su presencia constante guía al pueblo en su tránsito por el desierto. Así en el auto, el Mundo dice: «Con dos columnas de fuego / ya me parece que alumbro / el desierto antes de entrar / en el prometido fruto» (vv. 179-182). El significado del «prometido fruto» hace pensar en la tierra prometida, Canaán, y así el tiempo histórico refiere los cuarenta años de marcha por los desiertos del Sinaí. Éste puede coexistir con un segundo significado —ya prefigurado— si entendemos que «prometido fruto» se refiere también a Cristo y a su promesa de vida eterna. En este caso, la marcha por «el desierto», desde un punto de vista teológico, es también la vida individual y la marcha de la humanidad en su camino hacia Dios.

La segunda escena dramatiza la Alianza y el Decálogo, pues representa a Moisés recibiendo las Tablas de la Ley en la montaña del Sinaí (Ex 24, 12)<sup>34</sup>. La puesta en escena requiere el decorado de «un monte robusto» adonde ha subido Moisés. Para la escenificación teatral del asunto bíblico, el Mundo recurre a unas apariencias comunes del teatro cortesano, y posibles también en los corrales, y requiere un monte y el rápido vuelo del actor. El Mundo explica: «Para salir con la ley, / Moisés a un monte robusto / le arrebatará una nube / en el rapto vuelo suyo» (vv. 183-186). La propuesta calderoniana difiere parcialmente del original que dice: «Y la Gloria de Yavé aparecía a la vista de los hijos de Israel como un fuego devorador sobre la cima de la montaña. Moisés penetró por en medio de la nube y subió a la montaña en la que permaneció cuarenta días y cuarenta noches» (Ex 24, 17-18). Permanecer en la presencia de Dios sugiere penetrar en otra dimensión. El rapto temporal del relato bíblico se consigue escénicamente por medio de un rapto espacial, conseguido con movimiento espectacular. El rápido vuelo del actor-Moisés (ahora sólo virtual) en una nube comunica al mismo tiempo con una sinécdoque visual la caracterización de Dios como nube y fuego y la duración del rapto divino de Moisés según una concepción del tiempo en el que cuarenta días se reducen a segundos en el tiempo de Dios. Muchos personajes del teatro de Calderón figuran así el tiempo, principalmente en el teatro alegórico de los autos (por ejemplo en *La torre de Babilonia*) pero también en obras profanas o religiosas como *En esta vida todo es verdad y todo mentira* o *El mágico prodigioso*.

En la representación de *El gran teatro del mundo* el vuelo de Moisés —trasladado por la nube de Dios— presenta un motivo escénico que clarifica el significado real del acontecimiento de la Crucifixión. El rápido vuelo por el tablado de Moisés en el seno de Dios declara el sentido profundo de la aparente inmovilidad del crucificado quien, clavado a un madero de pies y manos, en realidad se traslada junto al Padre y anticipa la Resurrección.

Como se ha adelantado, la última escena del segundo acto nos lleva al Gólgota donde se representa la Pasión de Cristo. En la fiesta teatral de *El gran teatro del mundo* el argumento lineal de la historia sagrada ha omitido innumerables sucesos del peregrinar del pueblo de Dios recogidos en el resto de libros sagrados

---

<sup>34</sup> «Después dijo Yavé a Moisés: Sube a la montaña y estate allí. Yo te daré unas tablas de piedra con la Ley y los mandamientos que he escrito para instruirlos» (Ex 24, 12).

veterotestamentarios y en el Nuevo Testamento. En el lapso histórico entre los dos sucesos de esta *comedia* de la Salvación durante varios siglos la historia de los Hebreos ha pasado por el apogeo y la destrucción de Jerusalén, el exilio y cautiverio de los judíos en Babilonia, la dominación del imperio asirio y babilónico, el regreso a Palestina, y allí diversas ocupaciones extranjeras: del imperio persa, del imperio helénico y del imperio romano hasta el reinado del emperador Tiberio, en el siglo primero de nuestra era, en el momento de la muerte de Jesús. Es claro que el relato de la historia no es el tejido argumental de esta obra litúrgica. Tampoco trata en exclusiva de la historia del pueblo judío. Al plantarse —desde el vuelo de Moisés con el Decálogo— en el episodio de la Crucifixión, Calderón va a lo profundo del acontecimiento y de su significación teológica: la institución de la nueva Alianza y la celebración de la Pascua definitiva y universal en el sacramento de la Eucaristía, que como es sabido es el asunto de los autos sacramentales.

Los relatos de los cuatro evangelistas, que también dan datos sobre el hecho histórico de la crucifixión de Cristo, están llenos de alusiones y citas del Antiguo Testamento. La palabra de Dios y el acontecimiento se compenetran mutuamente. Los sorprendentes hechos del prendimiento, juicio, tormento y muerte de Jesús están repletos de palabra pronunciada por los distintos personajes que intervienen en los sucesos de la Pasión. Y al contrario, la realidad del acontecimiento de la Pasión explica y comunica el significado —a veces oculto— de la Escritura. El Antiguo Testamento se entiende a la luz del Nuevo Testamento: a la luz de la vida, muerte y resurrección de Cristo. Si seguimos el orden de las escenas de esta representación calderoniana, la imagen del profeta Moisés —primero en la cima de la montaña y, luego, volando en una nube— da paso a la imagen de Cristo crucificado en el Gólgota, último profeta que es el Hijo de Dios (Mc 14, 39).

Vamos a repasar la estructura visual: Moisés en una montaña / vuelo envuelto en la nube de Dios / Cristo clavado a una cruz sobre un monte. Los dos extremos —un hombre erguido en una altura, en diálogo con Dios— encuadran el acontecimiento central —el vuelo en y hacia el Padre— que es común de las dos historias. Por otro lado, la Alianza del Sinaí del Éxodo da paso a una nueva Alianza que según la Historia sagrada tuvo lugar en el siglo I de nuestra era con que se instaura un culto interior y no basado en los signos externos. El holocausto de animales ofrecidos a Javé al pie de la

montaña mientras Moisés ascendía a ella, se transforma en la escena del Crucificado en un sacrificio definitivo: «Se ha cumplido la nueva liturgia cósmica. En lugar de todos los otros actos cultuales se presenta ahora la cruz de Jesús como la única verdadera glorificación de Dios, en la que Dios se glorifica a sí mismo mediante Aquel en el que nos entrega su amor, y así nos eleva hacia Él» (Ratzinger, 2012, 211)<sup>35</sup>. El sacrificio de Cristo por un amor que va más allá de la muerte es la respuesta definitiva de Dios, quien después del diluvio había prometido no volver a castigar al hombre y a la tierra con semejante dureza.

Para cerrar la segunda jornada, siguiendo las descripciones de los evangelios sinópticos<sup>36</sup>, en el auto *El gran teatro del Mundo* se describe la simulación teatral de un eclipse y de un terremoto. El oscurecimiento total pero transitorio del sol en el eclipse, define la naturaleza y la identidad de la muerte del Sol, Cristo: «Y esta segunda jornada / fin tendrá en un furibundo / eclipse, en que todo el Sol / se ha de ver casi difunto» (vv. 187-190). Durante la agonía del Hijo del Hombre —según los evangelios desde la hora tercia a la hora nona— la oscuridad y las tinieblas cubrieron la tierra (sólo Lucas dice que el sol se eclipsó). Todas las versiones coinciden que tras la muerte de Jesús el velo del Templo se rasgó en dos partes, de arriba abajo. Mateo añade que la tierra tembló y que las piedras se resquebrajaron, abriéndose los sepulcros.

En este auto, como también hace en *El socorro general*, Calderón recrea las narraciones sinópticas y crea una imagen de muerte cuando describe un violento seísmo que hace temblar «los montes» y «los muros, / dejando en pálidas ruinas / tanto escándalo caduco» (vv. 196-198). El templo de Jerusalén estaba frente el montículo extramuros conocido como Gólgota. En el templo había dos velos y probablemente las escrituras se refieren al velo interior que impedía a la gente acceder al Santo de los Santos. Una sola vez al año, el sumo sacerdote podía traspasar el velo, comparecer ante el Altísimo y pronunciar su santo Nombre. Con la muerte de Cristo, el velo del templo se desgarró de arriba abajo. Con esto se pone de manifiesto dos cosas: la primera, que la época del templo y sus sacrificios ha acabado; la segunda es que ahora el acceso a Dios está abierto a todos, a través de Jesucristo. Dios está en el mundo. El sacrificio de Cristo

---

<sup>35</sup> Es recomendable la lectura en esta obra de los capítulos dedicados al prendimiento y la Pasión (pp.192-226). Se detallan las referencias textuales de las Escrituras en los Evangelios y la explicación del autor de cada detalle del acontecimiento a quien seguimos.

<sup>36</sup> Relato de la muerte de Jesús en: Mt 27, 45-56; Mc 15, 33-41; Lc 23, 36, 44-49.

en la cruz instauro un nuevo culto eucarístico que hace «caduco» el culto del templo de Jerusalén. Por ello las «pálidas ruinas» tienen un significado teológico que expresa la superación y continuación de la fe hebraica en la instauración del cristianismo. Además del templo de Jerusalén, frente a la cruz del ajusticiado, cerca de ella, estaba el centurión romano quien «al verle expirar así exclamó: Verdaderamente era Hijo de Dios» (Mc 14, 39). El «escándalo caduco» representa también la dureza de corazón de unos defensores de la fe mosaica que eran incapaces de ver en Cristo al verdadero Mesías. La rigidez del judaísmo contrasta con el recibimiento de la buena nueva por el centurión, un gentil. Asimismo en el auto de Calderón *Los misterios de la misa* dice Cristo: «Tú, Gentilidad, serás, / pues deste bando te has puesto, / heredera de la viña / de la Iglesia que hoy empiezo / a plantar en el lugar / de la Sinagoga» (vv. 955-960)<sup>37</sup>. Entre las pálidas ruinas del templo de Jerusalén el centurión representa el primer brote de la Iglesia universal.

Al último «parasismo» de Jesús, en el auto *El gran teatro del mundo*, Calderón habla de un violento estertor de la Tierra y del cosmos cuando dice: «se verá el orbe cerúleo / titubear, borrando tantos / paralelos y coluros» (vv. 192-194). Las dimensiones que miden espacio (paralelos) y tiempo (coluros) desaparecen, se borran. Al exhalar el último suspiro, el crucificado penetra y abre una dimensión distinta. Si aventuramos la escenificación de esta descripción, desde el punto de vista sonoro, en contraste con la violencia del seísmo, se produciría un silencio total o una música cósmica en las pálidas ruinas. Desde el punto de vista lumínico y cromático, en contraste a la oscuridad del eclipse se contraponen la palidez de las ruinas, con una luz interior que anticipa la blancura de la túnica del ángel (o de los dos ángeles) que anuncia al tercer día la resurrección del Crucificado a las mujeres<sup>38</sup>. Por ello, el significado teológico de las imágenes escénicas de unas «pálidas ruinas» (con que acaba a la segunda jornada) y de la «cerviz macilenta y mustia» (con que finaliza la primera) nos hablan de una misma realidad que se está gestando: la Resurrección y la Redención.

La tercera jornada de la fiesta teatral de *El gran teatro del mundo* —que se desarrolla a partir del Pentecostés cristiano supone la acción y presencia del Espíritu

---

<sup>37</sup> Calderón de la Barca, *Los misterios de la Misa*, p. 24.

<sup>38</sup> Mt 28, 2-3; Mc 16, 4-7; Lc 24, 2-7. Muy interesante por las variaciones de los sinópticos en Jn 20,11-17.



Santo en el mundo y el comienzo de la Ley de Gracia que en cada época y en cada ser humano da pruebas de sus «milagros». Desde entonces los seguidores de Jesús (procedentes de todos los confines del mundo) se reúnen en comunidades y celebran a Jesucristo como el Mesías, el Hijo de Dios, así ocurría en la España del siglo XVII. Este tiempo teológico todavía inacabado abarca episodios relatados desde los Hechos de los Apóstoles hasta el testimonio del presente, aún por escribirse. Para la representación de la tercera jornada, en la que «ociosamente» discurre el mundo, la memoria de apariencias de *El gran teatro del mundo* anuncia que se previenen «mayores portentos» para expresar la acción puntual de Dios. Nada se dice de la puesta en escena general de la tercera jornada, que se sigue escribiendo y actuando, a excepción de la última escena:

*hasta que al último paso  
todo el tablado, que tuvo  
tan grande aparato en sí,  
una llama, un rayo puro  
cubrirá porque no falte  
fuego en la fiesta. (vv. 209-214)*

El Mundo anuncia la gran hoguera que está prevenida para el final del drama, pira que arrasará el tablado consumiendo todo el «aparato» utilizado en la representación y —según el sentido profundo de la metáfora— en la vida de la civilización humana. Conviene destacar el carácter portentoso de este fuego originado por un «rayo puro» en forma de «llama» que parece venir del cielo. Es un fuego prodigioso que deja el tablado vacío y desnudo como antes de la representación, en una especie de *desnacer* cósmico expresado en la representación con una estructura dramática circular. Para este paso, Calderón alude mentalmente a las pavorosas imágenes del Fin del Mundo y al Apocalipsis de San Juan<sup>39</sup>, asombroso compendio y síntesis de la historia, y así el Mundo dice:

*¿Que mucho  
que aquí, balbuciente el labio,  
quede absorto, quede mudo?*

---

<sup>39</sup> Todo ello en el relato poético del Apocalipsis, o Revelación, escrito en Patmos hacia el año 95. Es un conjunto de profecías sobre cosas futuras. Todo él tiene una proyección escatológica. La obra está llena de simbolismo, a menudo ya existente, tomado del Antiguo Testamento. Sin embargo, muchos símbolos aún siguen sin explicación. La gran liturgia del libro es como una marcha nupcial, por eso se incluyen himnos de alabanza y demás elementos propios.

*De pensarlo, me estremezco,  
de imaginarlo, me turbo;  
de repetirlo, me asombro;  
de acordarlo, me consumo. (vv. 214-220)*

Los oyentes de este parlamento bien conocían las imágenes del Apocalipsis por la lectura o por la escucha de la Palabra y, la mayoría, por las representaciones de relieves y pinturas de las iglesias y catedrales. La reacción de terror y de asombro del Mundo —en una especie de catarsis trágica, si aplicamos los términos aristotélicos— ante el fin trágico de muchos hombres en las pavorosas imágenes de su imaginación se comunica al público de la representación. Calderón propone al espectador una vista con la imaginación del acontecimiento apocalíptico en una especie de «composición viendo el lugar» de los ejercicios espirituales ignacianos.

Calderón relaciona el fuego escatológico que culmina y cierra la historia con el hecho de que el fuego clausuraba algunas fiestas cortesanas, muy especialmente en la celebración de la noche de San Juan. Tal es el final de la comedia titulada *Los tres mayores prodigios*, una especie de holocausto simbólico y ritual al que se arroja Hércules seguido por Deyanira, y que también es la sanjuanada de los lugareños del monte Oeta, fuego de la noche de San Juan donde tradicionalmente se quema todo lo caduco. El diálogo, después de que Deyanira se lance a la pira, muestra el tono jocosos del final de fiesta:

*FLORO: Detenedla.  
JASÓN: Fue imposible.  
TESEO: Fénix será de su fama.  
PANTUFLO: ¡Vaya par de chicharrones  
para mi hambre se asan!  
SABAÑÓN: ¡Lindas gallinas se queman!  
CLARÍN: ¿Qué aguardas, Narcisa, para  
echarte al fuego?  
NARCISA: Que tú  
te echas antes.  
LOS TRES: Bien aguardas.<sup>40</sup>*

---

<sup>40</sup> Calderón de la Barca, *Los tres mayores prodigios*, Dramas, p. 1589b.

De muy distinto modo, el fin de fiesta que propone *El gran teatro del mundo* (explayado también en el auto *Lo que va del hombre a Dios*) debe alcanzarse a través de un «paso horrible y duro», pues la Jerusalén celestial sólo vencerá después de la gran batalla contra el mal, la destrucción y los lamentos de los ajusticiados. El libro del Apocalipsis es también el Libro de la Revelación que profetiza a Jesucristo como el Alfa y la Omega, principio y fin de la Historia. La apariencia terrible que cierra la obra también da trazas de la vida eterna.

#### 2.4.3. Sentido de la Historia de la Salvación en el auto «*El gran teatro del mundo*»

No olvidemos que esta historia, inserta en *El gran teatro del mundo*, es parte de un auto sacramental, alegórico e historial cuyo asunto es siempre el mismo: el sacramento de la Eucaristía. En este argumento de la *Historia Salutis* sobresalen tres hombres: Adán, Moisés y Jesucristo (en su calidad de hombre y Dios). Nuestra interpretación es que puede ser entendida como las ilustraciones de un misal escénico, suposición que halla su justificación en el auto calderoniano *Los misterios de la misa*. Viene bien recordar que este auto sacramental de 1640 es una catequesis escénica en la que intervienen distintos personajes de la Escritura para alegorizar sobre los misterios contenidos en el ritual litúrgico y en el sacramento del Santo Sacrificio según el culto tridentino. Entre los personajes que intervienen en ese auto —para dar cuerpo y voz a las acciones del ritual de la misa— vamos a resaltar la participación de Adán, de Moisés y de Cristo.

En *Los misterios de la misa*, vestido de pieles en un monte, Adán comienza la alegoría llorando su culpa. Al encontrarse con la Ignorancia humana huye de su compañía puesto que ella fue la causa de su error. Adán implora a la Sabiduría de Dios y juntos doblegan a la Ignorancia. Se abre una apariencia de un monte y, dentro, sobre un peñasco aparece un altar, con leña y un cordero vivo. Adán quiere hacer penitencia antes de realizar el sacrificio: «porque fuera irreverencia / atreverme a su presencia / sin contrición» (vv. 285-287). A continuación quiere confesar su delito a voces antes de acercarse al altar. La Sabiduría confirma que ésta es la ceremonia primera de la misa, y así un coro de ángeles acompaña el llanto de Adán:

*Pequé, Señor, temeroso  
llego a vos; pero por eso  
yo Pecador me confieso  
a vos todo poderoso.  
Ignorante os ofendí  
y pues nada me disculpa  
por mi culpa y mi gran culpa,  
confesaré que os perdí.  
Cómplices conmigo son  
mis hijos y mi delito;  
y así de vos solicito  
para todos el perdón;  
por tanto, os suplico aquí  
lo alcance mi llanto, ved,  
hombre soy, Dios sois, tened  
misericordia de mí. (vv. 346-361).*

Se cierra la apariencia y Adán desaparece en el altar. La Sabiduría explica que el primer hombre estaba representando la parte que tiene en la misa la Ley Natural y que su papel ha acabado en la Confesión que ha hecho por todo el género humano. A continuación la Ignorancia, *vulgo* de esta catequesis escénica, clama:

*IGNORANCIA: Pues, ¿quién prosigue la misa  
después de Adán?*

*SABIDURÍA: ¿No está claro  
que si la ley natural,  
desde Adán duró hasta tanto  
que en el monte Sinaí,  
Dios se la dio escrita en mármol  
a Moisés, que será él  
quien la prosiga, mostrando  
que en la natural y escrita,  
fueron los primeros ambos? (vv. 378-387)*

La liturgia ritual de la Misa se había detenido cuando Adán besaba el altar significando la paz entre Dios y el hombre que prosigue a la Confesión. Moisés la continúa donde Adán la dejó y en otro altar, con el Arca a un lado y las Tablas de la Ley a otro, inicia la lectura de los Salmos cuyas estrofas dicen: «Levántate Señor...», «Acuérdate del rigor, tribulación y dolor nuestro...» y «Líbranos, redímenos...». En el auto, Moisés canta acompañado de un coro formado por los reyes, patriarcas y profetas,

pidiendo misericordia y la concesión del Cordero salvador. A sus súplicas de Introito le ha seguido el coro cantando el Gloria. A continuación la Sabiduría presenta el siguiente protagonista de la Misa:

*SABIDURÍA: ¿Quién ha de ser, sino el mismo  
Cristo, que si las pasadas  
leyes fueron empezadas  
en Adán y Moisés, visto  
está que ley que ha previsto  
el medio en nuestra desgracia  
y que ha de ser ley de gracia,  
sólo ha de empezarla Cristo?  
Con que el misterio que encierra  
es decir voces más puras.*

*MÚSICA: Gloria a Dios en las Alturas  
y paz al hombre en la tierra. (vv. 515-526).*

Juan el Bautista se une al canto del Gloria y anuncia la llegada de Jesús que sale en el monte de Nazaret y dice: «Humana Ignorancia, habiendo / dicho Adán la confesión, / Moisés la deprecación, / yo, que a los dos voy siguiendo, / decir la gloria pretendo, / que así mi amor acrisolo» (vv. 553-558). El testimonio de la palabra de la Epístola por Pablo y del Evangelio de Juan culmina con la recitación del Credo. Siguen los ritos de la misa y de ellos vamos a destacar el relato de la Pasión por el personaje del Judaísmo, puesto que aclara el simbolismo de los hechos del acontecimiento representados en la consagración por medio de los signos, las acciones y los gestos del sacerdote así como en los instrumentos del culto. Se abre el primer carro (el de Adán) y se ve en él a Cristo en una cruz, y en el segundo (el de Moisés) se ve a un niño con cáliz y hostia.

*JUDAÍSMO: Si de la ley natural,  
fue un cordero sacrificio;  
y si fue en la escrita indicio  
de Dios candor celestial  
en una y otra inmortal,  
uno y otro habrán durado,  
aunque haya otra ley llegado.*

*SABIDURÍA: No hará, si es que conjeturas  
que ya de aquellas figuras  
es Cristo lo figurado.*

*JUDAÍSMO: Yo no lo puedo creer.*

*SABIDURÍA: Tú lo creerás algún día. (vv. 1254-1265)*

Se abren dos carros, en uno está san Juan evangelista y en el otro san Lucas, quien describe el Juicio Final como parte de la última bendición: «aquél tremendo día / que suene la voz de Dios / se verán grandes señales / en la luna y en el sol» (vv. 1284-1287), al temblor del cielo y de la tierra seguirá:

*la angustia y confusión  
de las gentes con el ruido  
del mar padecerá horror.  
Toda la naturaleza  
tendrá mortal turbación,  
cuando el Hijo de los hombres,  
que está presidiendo hoy  
en la cruz, sobre una nube  
venga dando admiración  
lleno de gran majestad,  
de pompa y de resplandor,  
a juzgar vivos y muertos. (vv. 1289-1300)*

En alabanza al Señor la Música canta: «La misa que empezó Adán / y que Moisés prosiguió, / es hasta el día del juicio / la mayor obra de Dios» (vv. 1315-1319). La comparación de los dos autos demuestra el significado profundo del relato del Mundo y expresa el sentido cósmico de la gran fiesta de la Fe: la misa.

#### *2.4.4. Sentido eucarístico de «Obrar bien, que Dios es Dios»*

De nuevo comparamos el estilo espectacular de la representación de la *Historia Salutis* o, como proponemos, misal ilustrado (se entiende, mediante lo representado) con el estilo sencillo de la obra *Obrar bien, que Dios es Dios*. En la ley del Nuevo Testamento el principal mandamiento es el amor. Entre otros, lo afirma san Pablo en su Himno a la caridad (I Corintios 13) o el apóstol Santiago (Santiago 2, 14-18) quien también dice que la fe no sirve sin obras y, por tanto, el ágape eucarístico sólo es perfecto con la acción caritativa de los participantes<sup>41</sup>. El amor a Dios y su comunión eucarística con el Resucitado se hacen perfectos a través del amor al prójimo que en esta

---

<sup>41</sup> Ver también Efesios 5, 1-2 y Tito 3, 1-8.

obrita teatralmente se lleva a cabo en la interrelación de los personajes, en un teatro de actores. Fundamento que hace preciso, en el discurso teológico teatral de Calderón, el uso de una representación simple. Por otro lado, en esta pieza de teatro pobre, el personaje de Dios también se representa en su relación directa con el hombre. Recordemos también que el Autor de *El gran teatro del mundo* quiere recompensar a sus actores dando un premio o un castigo según sea la interpretación de su papel, hecho que enmarca su relación al comienzo y al final del auto. Por otro lado, durante la improvisación de los actores, la intervención divina se hace efectiva por medio de las intervenciones cantadas de la Ley de Gracia. Para «enmendar al que yerra» la Gracia interviene cantando desde una elevación fuera del escenario: «Ama al otro como a ti, / y obra bien, que Dios es Dios» (vv. 666-667). Este canto representa un aviso, un diálogo íntimo —individual o grupal— que Dios mantiene con cada ser humano. Aunque en esta obra la voz y la presencia de Dios no se manifiestan como en el Antiguo Testamento con columnas de fuego, eclipses, terremotos, etcétera, sin embargo la voz callada de la Gracia no deja de ser un hecho portentoso y extraordinario. La música para Calderón puede ser la voz de Dios y la voz del destino, la voz que da avisos, que alienta al hombre y que contesta sus dudas; en este contexto es revelación y presagio de acontecimientos futuros, es teofanía (Querol, 1981). En esta representación de teatro pobre, la divinidad también se expresa por medio de la música y del canto:

*AUTOR:*                    *dejo a todos hoy  
hacer libres sus papeles  
y en aquella confusión  
donde obran todos juntos,  
miro en cada uno yo,  
diciéndoles por mi ley:*

*LEY:*                    *[Canta.] «Obrar bien que Dios».  
[Recita.] A cada uno por sí  
y a todos juntos, mi voz  
ha advertido; ya con esto  
su culpa será su error.  
[Canta.] «Ama al otro como a ti,  
y obrar bien que Dios es Dios». (vv. 936-948)*

Inherente a la improvisación actoral surge el tema de la ignorancia del intérprete y su comparación con la ignorancia humana. La primera palabra de Jesús en la cruz, pronunciada mientras le crucificaban, es la petición de perdón para quienes así le

trataban: «Padre, perdónalos porque no saben lo que hacen» (Lc 23, 34). El discurso sobre la ignorancia del hombre fue tempranamente repetido por san Pedro (Hechos de los Apóstoles 3, 14-17) y también aparece en una carta de san Pablo (I Timoteo 1, 13). Calderón recoge el tema en su auto *Los misterios de la misa* cuando Adán reconoce en el personaje de la Ignorancia su propia ignorancia y dice: «porque mal yo / llorara mi error, si no / conociera mi ignorancia. / Por ti mi patria perdí. / ¿Qué me sigues? ¿Qué me quieres / cuando huyendo voy de ti?» (vv. 197-202). La ignorancia es la incompreensión radical de algo, hecho que no implica la falta de saber ni de conocimiento. En el caso de Pablo, un erudito de la Ley, su ignorancia de Jesucristo le llevó a perseguir cristianos hasta su conversión en el camino hacia Damasco. La ignorancia puede ser un estado transitorio hasta el verdadero saber. Teológicamente la ignorancia del hombre es también su atenuante porque deja abierta la puerta de la conversión, sin embargo no es causa eximente porque también revela la dureza de corazón y la cerrazón para reconocer la verdad.

Debido a que en *Obrar bien, que Dios es Dios* los actores deben improvisar unos personajes en una representación que no tiene guion, la ignorancia del papel atenúa en parte la culpabilidad de sus errores y aunque «a cada uno va diciendo / el apunto lo mejor» todos —a excepción de la Discreción— yerran en su representación. Cuando el canto de una Voz triste les llama para abandonar el escenario, la inesperada orden de acabar el papel confronta a cada uno con una autoevaluación de su interpretación (a excepción del Rico) que provoca el arrepentimiento del Rey, de la Hermosura y del Labrador; causa la alegría del Pobre y confirma la voluntaria decisión de seguir apartada (y fuera) del mundo de la Discreción. Sólo el Rico, despojado ya de su riquezas y aún incapaz de comprender el sentido de su interpretación, exclama: «¡Quién más riquezas nunca hubiera habido!» (v. 1378).

Finalizado el paso *Obrar bien, que Dios es Dios* se da paso al Juicio del Autor sobre cómo ha representado su compañía. En relación con el final apocalíptico de la obra de tramoya relatada por el Mundo, en el tramo final del auto *El gran teatro del mundo* se efectúa una transacción fuera del escenario: con acompañamiento de música se descubre el globo celeste y en él aparece el Autor sentado a una mesa con un Cáliz y una Hostia que espera a los actores. Desde allí Éste les anuncia: «de mi compañía / se han de ir los que no logran / sus papeles, por faltarles / entendimiento y memoria / del



bien que siempre les hice / con tantas misericordias» (vv. 143-148). Calderón descubre aquí el valor del relato espectacular del Mundo, puesto que el recuento de la Historia de la Salvación es, en suma, la memoria de la misericordia de Dios y el sacrificio redentor de su Hijo. El anuncio del Autor descubre asimismo que el centro de la improvisación ha sido el encuentro de cada uno de los personajes con el Pobre, a imitación de Cristo al que —gracias al Mundo— hemos representado mentalmente crucificado. Por ello, como castigo a su maltrato, el Rico es arrojado de la compañía a un lugar «adonde / te atormente tu ambiciosa / condición eternamente / entre penas y congojas» (vv. 1529-1532)<sup>42</sup>. Cabe notar que en la obra de Calderón el infierno es presentado como un mundo sin redención lejos de Dios, donde el hombre pena eternamente abandonado al tormento de su condición pecadora. Podemos comparar la existencia irredenta que viven algunos personajes de su teatro con el trágico fin del Rico, sólo a esta luz se puede interpretar el «infierno cínico» de don Gutierre Solís, *Médico de su honra* (Regalado, 1995, I, 321).

## **2.5. Hacia una definición de la poética calderoniana en *El gran teatro del mundo***

Aunque Calderón no escribió un arte poético que recogiera los principios de su técnica sí desarrolló —a lo largo de los años— una muy elaborada poética integrada en los argumentos, impulsada por la inspiración y la reflexión. La unión de contenido lingüístico y literario con la forma escénica rige la composición del poema dramático calderoniano y, como se ve en *El gran teatro del mundo*, tiene su correlación con la técnica de la puesta en escena del dramaturgo. En *La hija del aire*, Menón describe al rey Nino la belleza asombrosa de Semíramis, a quien ha encontrado en un estado salvaje, vestida de pieles, encerrada en una gruta de Ascalón: «Y así, me has de dar licencia / para pintártela, siendo / hoy el lienzo tus orejas, / mis palabras los matices / y los pinceles mi lengua» (vv. 1344-1348). Como en el relato de Menón, la norma artística del teatro de Calderón se cifra en el mote latino *Ut pictura poesis*, que el dramaturgo llevará a sus últimas consecuencias en el género mitológico y sacramental.

---

<sup>42</sup> Ver Santiago 5, 1-6.

La fórmula constructiva de todo su teatro —eminentemente idealista— se fundamenta en la metáfora del teatro del mundo, marco creativo y explicativo de su desarrollo temático y argumental, de la disposición escénica y de la interpretación de los papeles. Como se ha dicho, este marco interpretativo puede incluir otras comparaciones de la vida como sueño, como sombra, como camino, navegación o jornada, todas ellas arraigadas en la tradición filosófica y literaria europea, y fundamento simbólico del peregrinar cristiano en la vida. En este teatro idealista el símbolo, la metáfora y la alegoría son las herramientas esenciales para traducir teatralmente el sentido de la obra. Así, tanto en el desarrollo de la traza como en su realización escénica, la fusión de la realidad aparente y de la realidad verdadera es clave en la óptica de los dos visos.

El tiempo y el espacio en las obras calderonianas y en su representación nos trasladan a un *siempre hoy aquí*. Incluso en los géneros más apegados al mundo contingente de los entremeses, las comedias o los dramas urbanos, su teatro nunca intenta ser una fotografía de la realidad. Las alusiones temporales y espaciales diseminadas en sus obras (fechas exactas, hitos históricos concretos, localizaciones y situaciones reconocibles por los espectadores) son recursos artísticos de trampantojo que contribuyen eficazmente a la fusión de la realidad aparente y la verdadera (Rull y Torres, 1996; Suárez Miramón, 2004). Con ello, el poema dramático y su representación incluyen al espectador como observador y como protagonista en la ilusión teatral. El tiempo eterno y actual de los autos sacramentales —presencia divina y tránsito humano en el curso histórico de la Ley Natural, Ley Escrita y Ley de Gracia— incluye asombrosamente los ámbitos aparentemente irreconciliables de la dimensión histórica (lineal y finita) y de la eternidad; en definitiva, su representación entra en la dimensión del rito (Rappaport, 2001, 247-336). En el auto *La cura y la enfermedad*, la Inocencia (de villano) dice:

...advierto  
cómo se tejen los siglos  
de los instantes del tiempo.  
¡Oh alegóricas figuras,  
y cómo sabéis valeros  
de retóricas licencias  
de un instante en otro haciendo  
en la representación  
edades de los momentos! (vv. 978-986)<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> Calderón de la Barca, *La cura y la enfermedad*, p. 144.

Calderón desarrolla su teatro cuando el modelo de Lope ya triunfa en las tablas y en nuestro país la estética y poética de la nueva comedia ha podido imponerse a la preceptiva clásica todavía vigente. El dramaturgo «aprovechó la experiencia de sus predecesores y contemporáneos para desarrollar una poética de lo verosímil que le llevó a reflexionar sobre la equívoca relación entre teatro y vida, arte y realidad, imitación de modelos y reproducción mimética de lo que acontece» (Regalado, 1995, II, 624-625)<sup>44</sup>. Abogando por la independencia de la representación y su autonomía frente a la imitación de la vida, el autor agudizó el deleite del espectador mostrando los resortes de la ficción, transformando el argumento en puro juego y exponiendo brillantes paradojas sobre la verosimilitud de lo representado.

Calderón ironizó a menudo sobre su propio estilo y técnica dramática por medio de muchos personajes de sus comedias y autos sacramentales. En la escena del desenlace de la comedia de enredo ambientada en Madrid titulada *Hombre pobre todo es trazas* (incluida en la *Segunda parte* de sus comedias impresas en 1637) el dramaturgo da cita a todos los personajes en el *campo y tapias de San Jerónimo*. Las dos damas —rivales por el amor de un mismo caballero que, valiéndose de dos identidades, ha galanteado a ambas a lo largo de la comedia— llegan allí acompañadas por sus criadas (todas con mantos) y, apremiadas por la irrupción de un grupo de hombres con el tal don Diego a la cabeza, se esconden «detrás destas rotas tapias»<sup>45</sup> dejando rezagadas en el tablado a sus dos criadas, Inés e Isabel. En tal lance, las actrices que interpretan a las sirvientas aprovechan para cuestionar, dentro del guión, las acciones y las circunstancias que el dramaturgo pretende hacerles fingir en la representación:

*INÉS:*            *Estéril poeta es éste  
pues en un campo le falta  
hiedra, jazmín o arrayán  
para esconder unas damas.*

*ISABEL:*        *¿No ves que estamos detrás  
de San Jerónimo, y basta  
que finja tapias? Y aun ésas  
plegue al cielo que las haya. (p. 231b)*

---

<sup>44</sup> Ver también del tomo I los capítulos 18, 19 y 20.

<sup>45</sup> Calderón de la Barca, *Hombre pobre todo es trazas*, Comedias, p. 231b.

Entre otras exhibiciones —diríamos hoy, metateatrales— los graciosos de su teatro ironizan a menudo sobre el uso de las reglas dramáticas de acción, tiempo y lugar. Por ejemplo, en la primera escena de *Antes de todo es mi dama* el gracioso Hernando llega cargado con dos maletas a la posada donde comparten cuarto con el amigo de su amo y su criado Mendoza. A las preguntas del recién llegado, Mendoza contesta a su compañero y al auditorio:

*¿Dónde pondrá las maletas?  
En aquesta sala, en tanto  
que abren su aposento. ¿Cómo?  
Arrimándolas a un lado.  
¿Cuándo ha de venir? Muy presto,  
que él y mi señor quedaron  
aquí cerca. Con que he dicho  
el dónde, el cómo, y el cuándo.* (vv. 9-15)<sup>46</sup>

La disputa que continúa entre ambos se zanja con la propuesta de Hernando de hacer otra cosa «que sea nueva en los teatros» (v. 76); por ejemplo, «Que seamos amigos, / pues lo son nuestros amos; / que es muy viejo esto de andar / de pendencia los criados / toda la vida» (vv. 77-81). Los ejemplos son muchísimos y no creemos necesario ilustrar más el enunciado.

En sus obras el autor se excede en sobrepasar las expectativas del público quien, por ejemplo, acostumbrado ya a las obras de tres actos y a su estructura dramática no podía suponer un falso desenlace al final de la segunda jornada de la comedia, que renace de sus cenizas en la tercera. Ejemplos de ello son las comedias *Mujer, llora y vencerás* y *Mañanas de abril y mayo*. El enredo con Calderón sobrepasa las frías imposiciones de presentación, nudo y desenlace de la preceptiva dramática; y como si fuera una fuerza *per se* evoluciona hasta sus últimas consecuencias. Pero si el dramaturgo ironizó sobre la composición del poema dramático también lo hizo sobre los artificios de su representación. Los cómicos que medían su talento y su habilidad en los corrales de comedias y en los escenarios de palacio, salpicaban las obras con alusiones a su quehacer creativo y profesional en ambos extremos: el exceso de la tramoya teatral y su absoluta ausencia. Estos recordatorios sobre las convenciones teatrales —opuestas a

---

<sup>46</sup> Calderón de la Barca, *Antes que todo es mi dama*, pp. 149-150.

la convención en la verosimilitud del teatro realista— lejos de distanciar al espectador de la ficción escénica le comprometen lúdicamente en ella, pues participando del juego teatral forman parte activa en la realidad actual de la representación. *El gran teatro del mundo* también hace un retrato del público en la figura del Mundo, que acabada su función de escenógrafo, asiste como «vulgo de esta fiesta» (v. 672) comentando y criticando lo que ocurre en el tablado.

En el teatro de Calderón las direcciones escénicas con la información para la puesta en escena y la interpretación de los personajes son principalmente didascalias integradas en el diálogo. Este principio de escritura dramática no es privativo del teatro del Siglo de Oro<sup>47</sup>. La lectura de los diálogos teatrales es el gran reto de los estudiosos y de los artistas, escollo obligado para entender el teatro de Calderón. Los parlamentos informan de datos circunstanciales como tiempo, espacio, identidad personal y relaciones entre los personajes, antecedentes dramáticos, definición de los conflictos, etcétera; también aportan las direcciones escénicas para actuar el papel e informan de los recursos expresivos para lograr el estilo de la puesta en escena.

En un teatro hermenéutico como el calderoniano, el sentido de la representación debe sintetizarse —reducido a un pensamiento y en su mínima expresión— con el título de la obra. Como ejemplo de este principio se explica el título de la obrita *Obrar bien, que Dios es Dios* y el del auto que la contiene *El gran teatro del mundo*. Javier Aparicio Maydeu (2000a: 11-22), indica que Calderón recurrió ampliamente al refranero y a la paremiología para acuñar los títulos de sus obras, piénsese, si no, en *Nadie fíe su secreto; Hombre pobre todo es trazas; Casa con dos puertas, mala es de guardar; No hay burlas con el amor; Para vencer amor, querer vencerle; Bien vengas, mal, si vienes solo; Mañana será otro día; Gustos y disgustos no son más que imaginación; No hay cosa como callar; Las manos blancas no ofenden; Primero soy yo; Guárdate del agua mansa; Dar tiempo al tiempo; Mujer, llora y vencerás; No siempre lo peor es cierto; Basta callar; A secreto agravio, secreta venganza; La vida es sueño; En esta vida todo es verdad y todo mentira* o *Celos, aun del aire matan*. En palabras de este autor, esta

---

<sup>47</sup> Por las cartas que se cruzaron el dramaturgo ruso Anton P. Chéjov con el director y actor Konstantin S. Stanislavski (Alexeiev) sabemos que el autor insertaba en el propio diálogo de sus obras teatrales los datos sobre los personajes o sobre la situación dramática de las escenas. Ver Chéjov, 2011.

nómina, que no completa los ejemplos, es poco menos que una página del índice de *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas.

La sentencia del título expresa la síntesis temática y conceptual de toda la obra, alude a la acción o conflicto que envuelve a los personajes quienes, a la luz de ese mote, pueden explicar lo que individual y grupalmente está sucediendo, definir en suma cuál es el experimento dramático del autor. De hecho son muchas las obras que integran el título como parte del enunciado de los personajes. Hay títulos —muy conocidos— que sintetizan magistralmente el mundo ficticio del dramaturgo y los resortes de su teatro tales como *La vida es sueño*; *El gran teatro del mundo*; *El laberinto del mundo*; *No hay instante sin milagro*; *Lo fingido verdadero*; *Duelos de amor y lealtad*; o *Amor, honor y poder*. Si bien los títulos de Calderón rara vez hacen alusión directa a un único personaje —pensemos en las excepciones de *Luis Pérez el gallego*, *Judas Macabeo*; *La gran Cenobia* o *San Francisco de Borja, duque de Gandía*— cuando esto ocurre, como en *El médico de su honra*, la fórmula galvaniza el secreto de la obra; en este caso en la figura de un aséptico vengador cuyas acciones conforman un mundo de sospecha y secreto exterminio, trágica verdad que encadena a todos los personajes: desde su víctima, Mencía, hasta su criado Coquín, alcanzando al mismo rey, Pedro I. Igualmente sucede con títulos como *El príncipe constante*; *El alcalde de Zalamea*; *El astrólogo fingido*; *El José de las mujeres*; *El pintor de su deshonra*; *La hija del aire*; *El mayor monstruo los celos*; *El escondido y la tapada*; *El galán fantasma* o *La dama duende*. Todos ellos proponen enigmáticamente el tema, el desarrollo argumental, el enredo o su desenlace. Algunos títulos definen la hipótesis troncal de la obra de modo más explícito, son la pauta para entender la pieza en cuestión y, al tiempo, declaran las líneas fundamentales del teatro calderoniano. Pensemos, por ejemplo, en el tema del azar y la fortuna en el corpus dramático de Calderón —mezcla prodigiosa de metafísica y de realidad contingente— y encontraremos un elocuente grupo de obras de distintos géneros dramáticos formado por *Los empeños de un acaso*; *El acaso y el error*; *Lances de amor y fortuna*; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*; *Los hijos de la fortuna*, *Téagenes y Clariquea*; o el auto *No hay más Fortuna que Dios*. La improvisación del papel en su teatro del mundo —y, consecuentemente, su relación con el problema de la percepción— se define con motes como *Saber del mal y del bien*; *Gustos y disgustos son no más que imaginación*; *Sueños hay que verdad son*; o *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. Podríamos rastrear en la obra de Calderón el tratamiento teatral de la

justicia, la venganza, el amor, la dicha o la desdicha, etcétera, pero es un objetivo que excede la intención de este trabajo. Aquí importa afirmar, para el análisis posterior, que la comprensión del título de la obra es imprescindible para su análisis literario, para su escenificación y para la interpretación del papel pues éste contiene lo que en el lenguaje teatral, hoy en día, diríamos que es su «idea» y su «acción transversal»<sup>48</sup>.

Como se ha visto en el análisis del auto *El gran teatro del mundo*, el tipo de espectáculo —que conlleva aparejada una técnica teatral— se ajusta al objetivo y al contenido conceptual de la pieza. La libertad creativa del dramaturgo era inaudita pues supeditaba su estilo personal al objetivo de cada creación. Igualmente, sometía el tratamiento temático a las necesidades estilísticas de los distintos géneros dramáticos; hecho que le hizo reflexionar sobre los fenómenos filosóficos o sociales desde distintos prismas, enriqueciendo sus puntos de vista como si fuera un caleidoscopio. Tampoco vamos a profundizar aquí en este aspecto, pero baste proponer como ejemplo el tema del honor y cómo éste aflora en distintas obras: ya sea una tragedia como *A secreto agravio, secreta venganza* o un drama como *El alcalde de Zalamea*, bien sea una comedia de enredo como *El escondido y la tapada* o un drama mitológico como *Los tres mayores prodigios*, una farsa como *Céfalo y Pócris*, un entremés como *Guárdame las espaldas*) o, incluso, un auto como *El pintor de su deshonra*.

En el argumento teatralizado del Mundo —memoria de apariencias de una representación mental y metateatral, enunciada para el lector y para el espectador— se puede distinguir en el arte la escritura del dramaturgo la vista de un director de escena, siempre atento al lenguaje simbólico y a su expresión teatral para lograr un efecto intelectual, sensorial y afectivo. Gracias al hábil manejo de oposiciones, contrastes, variaciones y repeticiones el autor consigue iluminar el sentido conceptual —es un

---

<sup>48</sup> La terminología procede de la técnica de actuación de Konstantin S. Stanislavski, se citará a lo largo de este trabajo puesto que es la base metodológica de la autora tanto en su pedagogía como en la dirección del actor. Los descubrimientos del sistema de Stanislavski, de un modo u otro, han influido en muchas técnicas teatrales del presente. Con respecto a estos elementos el maestro ruso escribe: «Desde el momento en que por medio del análisis del drama, averiguamos su semilla artística [idea] y su acción transversal, comienza el trabajo conjunto del director con el actor. El siguiente paso debe ser la búsqueda de la acción transversal de cada personaje, la principal tendencia o aspiración de cada personaje que emana orgánicamente de su carácter, del superobjetivo y su lugar en la acción principal del drama [...] profundizando en cada fragmento del personaje el actor debe preguntarse: ¿qué es lo que desea, qué quiere conseguir como personaje del drama y cuál es el objetivo parcial concreto que se propone en este momento de la acción dramática? La respuesta a esta pregunta ha de ser necesariamente en forma de verbo [...] Al unir todos los fragmentos y fundirse, conforman la partitura del personaje» (Stanislavski, 2001, 140-141).

teatro para ayudar a desvelar lo oculto— y, a la vez, entretener y emocionar. Recordemos a tal fin la secuencia de los decorados propuesta por el Mundo. En el primer acto se suceden un delicado y asombroso jardín; edificaciones masivas que representan el conflicto del hombre consigo mismo, con la tierra y el cielo; las aguas encrespadas del Diluvio por las que flota un bajel «preñado» de hombres y animales; y, por último, la «cerviz» macilenta y mustia de la tierra que descubren las aguas mientras se retiran, en una imagen de fuerte impacto expresionista. En el segundo acto se enlazan el profundo seno del Mar Rojo convertido en paso para el pueblo hebreo; la montaña del Sinaí («monte robusto») desde donde una nube se lleva a Moisés; la cruz en el monte del Gólgota; y, finalmente, tras el cataclismo, las «pálidas» ruinas de Jerusalén. En el tercer acto sólo se menciona el fuego que arrasa el escenario y lo consume todo, acabando incluso con el mismo teatro.

Si, como vemos, el contraste es una herramienta compositiva fundamental del teatro de Calderón, la repetición es otra. Podemos comprobarlo conceptualmente en la repetición de los decorados de muerte y de destrucción —tierra mustia después del Diluvio, ruinas de Jerusalén y escenario consumido por las llamas— con que terminan los tres actos y que, sorprendentemente, siempre contienen el secreto de la vida y de la Resurrección. El símbolo y la paradoja tensan los sentidos del espectador y preparan el terreno para el asombro y, en este caso, para la conversión. En esta Historia de la Salvación la repetición del símbolo del agua en sus distintas variantes —como agua que fluye, agua de lluvia y agua del océano, embravecida o domeñada— se refiere en todos los casos a la penitencia y, en definitiva, al agua bautismal. La repetición (que no excluye la variación) en la composición simbólica de Calderón es una herramienta discursiva proyectada para desvelar el secreto escondido de la representación. Esto se aplica a imágenes de diversos tipos desde los símbolos o los emblemas (abundantes en la obra calderoniana) hasta las composiciones escénicas que integran los decorados y los actores. A este efecto, recordemos la imagen de Moisés, de pie sobre la montaña, y la de Cristo, clavado a la cruz en el Gólgota; o pensemos en la repetición de la navegación de hombres y fieras en el arca y el caminar por el profundo seno del mar Rojo del pueblo hebreo y su clara referencia al motivo de la peregrinación.

En la estructura argumental del teatro de Calderón muchas veces, como en el caso que comentamos, concurre el desarrollo lineal de la historia y su desenvolvimiento



circular, a veces como muestra del inmovilismo del caso (por ejemplo el de don Gutierre en *El médico de su honra*) o a veces como semilla que contiene una radical transformación que ya estaba preanunciada en el argumento (como el motivo de la Redención en el caso del relato escénico del Mundo).

Cuando algunos achacan al teatro calderoniano la repetición de asuntos —en especial en los autos sacramentales— y la similitud de sus pasos, de sus personajes o de sus argumentos, bien se les puede remitir al prólogo redactado por don Pedro Calderón para la publicación de los *Autos Sacramentales alegóricos y historiales de Calderón*, editados por Pando y Mier, en 1677 (Valbuena Prat, 1967, 4). Incluso en los autos, Calderón contrapone a la repetición del asunto la variación de sus argumentos, diciendo: «con que, a mi corto juicio, más se le debe dar estimación que culpa a este reparo, que el mayor primor de la naturaleza es que con unas mismas facciones haga tantos rostros diferentes». La similitud de los pasos, segunda objeción a su teatro, está justificada porque asistimos a un discurso continuado del dramaturgo que —no sólo en su teatro sacramental sino también en el teatro profano— trata continuamente de ciertos fenómenos, de manera que sus textos dialogan entre sí. Dicho lo cual, Calderón se esmeró en la composición de trazas admirables, siempre variadas, con que mantener el interés del auditorio. En la representación de su teatro, la progresión de la trama requiere el descubrimiento impetuoso o retardado de los hechos activos del drama —aquéllos que suponen un cambio en la dirección de la línea de acción— y, por lo tanto, de las apariencias o de los efectos especiales.

En la memoria de apariencias del Mundo, el uso de los efectos especiales está asociado con la intervención prodigiosa de Dios, tal y como se describe en los textos bíblicos. En el primer acto son necesarios para expresar la ira divina y su castigo en forma de un diluvio (su comienzo, la inundación de las aguas, y su fin). En el segundo acto manifiestan los signos de la presencia de Javé en el desierto (en forma de dos columnas de fuego y en el vuelo de Moisés en la nube) y también reproducen los prodigios y desastres naturales acaecidos por la muerte de Cristo (un eclipse, un terremoto y un cataclismo planetario). En el tercer acto sólo se menciona el fuego que arrasa la escena (y la tierra) provocado por un rayo puro en forma de llama. Estos efectos introducen los cuatro elementos y añaden un sentido simbólico cósmico a la narración. Por ellos se puede apreciar una diferencia entre el modo de actuar del Dios en

el Antiguo Testamento (de la ira, del castigo, o de la presencia protectora en el desierto) y del Dios en el Nuevo Testamento que (con excepciones como en el Bautismo de Cristo en el Jordán, la Transfiguración o la Crucifixión) sólo se revela a través de los hechos de Jesús, quien por otro lado, aunque no pueda evitarlo, rehúye los signos grandilocuentes. En esta ocasión, la comedia de aparato de maravillas es el género más adecuado para transmitir la Revelación divina. En contraste con los dos primeros actos, se siente la falta de recursos espectaculares de la tercera jornada (a excepción del último de orden escatológico), cosa que en algunos autos como *El nuevo hospicio de pobres* sirve al personaje de la Apostasía para no obligarse «a tener / cautivo el Entendimiento» (vv. 1833-1834)<sup>49</sup>. En el auto titulado *No hay instante sin milagro* otra vez la Apostasía rebate a la Fe diciendo:

*Dios a la Fe prometió  
milagros; hoy no los vemos;  
luego no hay hoy Fe (en tus fieles,  
se entiende), no hay hoy Fe; luego  
no hice yo mal en dejar  
de andar en su seguimiento...* (vv. 163-168)<sup>50</sup>

El uso de las propiedades escénicas responde a la necesidad dramática de la obra, la comedia simple *Obrar bien, que Dios es Dios* representa el ámbito mundano del siglo XVII y de nuestros días: campo abierto donde la fe, el conocimiento, la duda, el descreimiento o la apostasía impulsan las acciones del teatro del mundo de Calderón.

---

<sup>49</sup> Calderón de la Barca, *El nuevo hospicio de pobres*, p. 204.

<sup>50</sup> Calderón de la Barca, *No hay instante sin milagro*, p. 83.

### **3. PROPIEDADES ESCÉNICAS EN LA ESCRITURA DRAMÁTICA DE CALDERÓN**



### 3.1. Experimentos del dramaturgo con las fuentes, con el tema y con el género

Calderón exploró con las posibilidades de la escritura y de la puesta en escena a lo largo de una dilatada vida creadora que abarca desde 1623 —año en que estrenó la que se considera su primera obra, *Amor, honor y poder*— hasta 1681 año de su muerte. Durante más de cinco décadas ahondó en los temas de su teatro en distintos géneros dramáticos y, en muchos casos, a lo largo de su vida exploró los planteamientos de sus obras partiendo de posiciones distintas. La costumbre de Calderón de escribir y volver a escribir sobre el mismo tema se manifiesta por ejemplo en las tres revisiones que el dramaturgo hizo del mito de Psiquis y de Cupido, predilección que se plasma en su obra en el drama mitológico *Ni amor se libra de amor* y en las dos versiones del auto sacramental *Psiquis y Cupido* para Madrid y *Psiquis y Cupido* para Toledo (1655 y 1640). También en dos ocasiones Calderón se ocupó de un personaje real de la época, la reina Cristina de Suecia, a través del personaje de la reina Cristera de Suevia protagonista de su comedia *Afectos de odio y amor* que dramatiza una historia de amor y trata, no sin ironía, el ansia de igualdad entre los sexos e incluso de superioridad de la mujer sobre el hombre impulsada por la reina al acceder al trono. El dramaturgo dramatizó el proceso de conversión al catolicismo de la reina de Suecia —quien por una convicción personal abandonó trono, patria y religión— en el auto titulado *La protestación de la fe* de 1656. El dramaturgo recogió el tema de la comedia mitológica *El mayor encanto amor*, estrenada en palacio la noche de San Juan de 1636, doce años después transmutado en un auto sacramental titulado *Los encantos de la culpa*, que se estrenó en Madrid y en que el personaje de la maga Circe personificaba a la Culpa. Asimismo Calderón trató la historia de Céfalo y Pócris en la comedia burlesca de ese título, compuesta como una parodia de la fiesta cantada *Celos aun del aire matan* y representadas ambas en palacio durante las celebraciones carnalescas de 1662.

Calderón de la Barca experimentó con los más variados géneros dramáticos imprimiendo el sello de su personalidad creadora y superando en su quehacer artístico los modelos previos. En su teatro alienta la reflexión sobre los grandes problemas y conflictos de su época y se despliegan los numerosos conocimientos de su vasta cultura. Sus obras recrean episodios del mundo clásico o de la Biblia y sucesos de la Historia Sagrada, interpretan ejemplos de la mitología, recurren a hechos de la Historia y, en

general, sintetizan un abigarrado corpus de pensamiento filosófico o teológico, así como de conocimientos científicos, de teoría política o de jurisprudencia, sin olvidar un sustrato cimentado en la cultura popular y en la tradición literaria. Las fuentes de su teatro se hallan en el amplio caudal acumulado de variadas lecturas, en la tradición y en algunos ejemplos teatrales que el dramaturgo utilizó —en una época menos preocupada por la originalidad que la actual— para crear una versión propia. Tal es caso de los dramas *El alcalde de Zalamea* y *El médico de su honra* de Lope de Vega que Calderón recreó magistralmente en sus dos obras, o del drama bíblico titulado *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina refundido por Calderón en *Los cabellos de Absalón* cuyo segundo acto está extraído de la tercera jornada de la obra del Mercedario.

La interpretación que Calderón hace de las fuentes literarias o históricas en sus obras responde a una constante experimentación del autor en función de una profundización de su pensamiento y de un perfeccionamiento de su técnica dramática. Se pueden comparar las interpretaciones de Shakespeare y de Calderón sobre el personaje histórico de Coroliano en la tragedia *Coroliano* de 1610 y en el drama *Las armas de la hermosura* escrito hacia 1652. Mientras que el autor inglés sigue literalmente las fuentes históricas de las *Vidas paralelas* de Plutarco y caracteriza al protagonista por medio de su rigor y orgullo, en su drama Calderón construye un personaje conflictivo en quien luchan una tendencia inflexible y vengativa y una tendencia anti-rigorista, compasiva y magnánima. En *Las armas de la hermosura* Calderón traslada la caracterización que Plutarco hace del personaje de Coroliano al personaje de su padre, Aurelio, y estructura la acción de la obra en el conflicto entre padre e hijo, representantes de dos planteamientos vitales opuestos. Coroliano, que hereda el espíritu vengativo del padre —enmascarado por un agudo sentido del deber, de respeto a las leyes y a la justicia— logra superarlo venciendo a sí mismo. La inspiradora de este proceder es su amante Veturia (nombre que Plutarco asigna a la madre de Coroliano) quien, a lo largo de la obra de Calderón, desempeña un papel eminente como adalid de la justicia contra el rigor y la opresión. La dama se erige como representante de los más débiles; es la portavoz de las mujeres romanas ante los rigores de Aurelio y de las leyes suntuarias promulgadas por el Senado que afectan principalmente a las mujeres, y es la valedora de los ciudadanos de la sitiada Roma ante el rigor y ansia de venganza de Coroliano, cuando éste pretende arrasarse la ciudad de Roma con todos sus habitantes dentro. En la escena que precede al desenlace, Veturia

suplica a Coroliano «que viva Roma triunfante» ya instándole a tener compasión por su ciudad y por el pueblo de Roma, «que a tu lado / siguió tus parcialidades, / lloró tus desdichas preso, / y desterrado tus males, / hasta que le enmudecieron / las mordazas de lo infame»<sup>51</sup>; ya apelando a su sentido de justicia al preguntar «¿No es justicia intolerable / ser el todo en el castigo, / sin ser en el yerro parte?» (p. 978b) y ya alentando a Coroliano para que demuestre su magnanimidad, entumecida por el ansia de venganza, cuando dice:

*¿Cómo es posible  
que el rencor la línea pase  
del sagrado rendimiento  
los nunca hollados umbrales?  
El desagravio del noble  
más escrupuloso y grave  
no estriba en que se vengó,  
sino en que pudo vengarse. (p. 978b)*

El dramaturgo se vale de las fuentes, que utiliza interpretándolas en función del problema y del contenido de cada obra, así en *Las armas de la hermosura* la inflexibilidad del héroe de Plutarco sirve a Calderón para componer una obra sobre el rigorismo y la venganza en dialéctica oposición con la magnanimidad y el amor. Tal principio de actuación creativa se repite en la obra que cierra este trabajo *Darlo todo y no dar nada*. Las historias de Alejandro Magno y su relación con el pintor Apeles y la concubina Campaspe, fueron tratadas por otros autores, incluido Lope de Vega. Sus fuentes procedían de la tradición y de conocidas obras clásicas como *Las Vidas* de Plutarco o los relatos sobre los pintores de la antigüedad de Plinio el Viejo, o los relatos de los filósofos cínicos de Diógenes Laercio. Este magma histórico y legendario, de gran raigambre en la cultura humanista y del Barroco, ofrece el material creativo a Calderón para trazar a mediados del siglo XVII una obra sobre la necesaria relación del sabio y del artista con el rey, así como la eminencia del gobernante cuando éste es capaz de una victoria de índole moral sobre sí mismo que sirva de ejemplo a sus súbditos.

### **3.2. Propiedades escénicas y género dramático**

Los poetas dramáticos del Siglo de Oro escribieron para la escena, por lo tanto el motivo y la ocasión de la composición del poema, el género de la obra, el escenario

---

<sup>51</sup> Calderón de la Barca, *Las armas de la hermosura*, *Dramas*, p. 978b.

donde éste se ponía en escena y el público al que iba dirigida la representación guiaron su creación. Calderón de la Barca fue premiado a lo largo de su vida con el fervor del público madrileño, una entusiasta colmena que incluía al violento grupo de los mosqueteros en el patio, los críticos y doctos en la tertulia, las mujeres de la cazuela y el monarca Felipe IV, gran amante del teatro y asiduo espectador en los dos corrales de comedias madrileños (del Príncipe y de la Cruz) y en las representaciones cortesanas. Calderón fue un dramaturgo afortunado que, en condiciones inmejorables y con una práctica continuada, supo desarrollar su inventiva con obras de diversos géneros, escritas para la representación en los corrales de comedias, en los salones o teatros del palacio y en los carros con motivo de la celebración anual del Corpus. En la España del XVII la práctica teatral acompañaba a las diversas celebraciones distribuidas a lo largo del año. Lo sacro y lo profano, lo serio y lo festivo, la devoción y la diversión, la introspección y la pulsión vital carnavalesca, fueron extremos hermanados de la vida de Calderón y sus coetáneos, como se tratará con mayor profundidad en este trabajo.

A lo largo de los años, en ese espacio vital y con motivo de las más variadas celebraciones, el dramaturgo forjó un arte de la escritura cada vez más sofisticado que nunca perdió su raíz lúdica. Así a principios del XIX, el poeta alemán Goethe expresó repetidamente su admiración por la poesía de Calderón y, tanto más, por la artesanía teatral del autor madrileño del XVII, cuyo gran talento práctico le fascinaba. Goethe entendió la obra de don Pedro Calderón como una asombrosa síntesis de arte y una encarnación de la más alta cultura, entendiendo que la poesía y el arte solo serían posibles mientras el hombre fuera religioso. Ya que hoy resulta imposible participar de la gozosa y contrita experiencia teatral compartida por el autor y su público, gracias a los textos aun podemos representar en un teatro mental y particular el copioso y variado repertorio calderoniano —reducido o ausente de las tablas nacionales— y admirar la capacidad de síntesis, la exactitud en sus construcciones dramáticas, la profundidad de sus planteamientos, la audacia, la libertad creadora y el gozo en su escritura y en su puesta en escena.

La última comedia escrita por Calderón de la Barca sirvió como parte de los festejos palaciegos prevenidos para entretener a sus Majestades don Carlos II y doña María Luisa de Orleáns en el Coliseo del Real Sitio del Buen Retiro el 3 de marzo de 1680. En el texto de esta comedia de tema novelesco y fantástico titulada *Hado y divisa*



*de Leonido y Marfisa*, el dramaturgo inserta una relación en prosa del «aparato» y de «las mutaciones del teatro» que aquella noche tuvieron lugar durante la representación de la comedia ante los monarcas, la Reina madre, la corte y los embajadores extranjeros en Madrid con motivo de la llegada a España de la consorte del Rey. Además de disfrutar hoy con su lectura, estas indicaciones de don Pedro Calderón nos dejan ver cómo el experimentado autor hizo uso específico de las propiedades escénicas en aquella ocasión ya que «como el motivo para el que se prevenía la comedia era el más felice de nuestro siglo, fuese también el más lucido del desempeño» (Hartzenbusch, 1945, t. XIV, 355). Es importante resaltar la aclaración de Calderón sobre la adecuación de la obra dramática y el lucimiento en su representación, en este caso con el «mayor aparato de mutaciones y teatros», al «motivo» de su puesta en escena, hecho que distingue a *Hado y divisa* de otras comedias escritas por el dramaturgo también para la corte.

Por lo que se deduce de las obras de los dramaturgos del Siglo de Oro y por lo que se sabe de las representaciones teatrales de la época, éstas también podían realizarse con unas limitaciones escénicas importantes supliéndose las carencias con otros medios como eran el uso del lenguaje poético, la convención teatral de las propiedades escénicas y la interpretación del actor. Las obras de teatro del Siglo de Oro se dividían en tres jornadas y su extensión oscilaba en torno a los tres mil versos, en esa medida de tiempo los autores aseguraron la atención y el asombro del espectador por medio de una ceñida estructura dramática.

La comedia burlesca que se representó en el salón real de Palacio el martes de carnaval de 1662 titulada *Céfalo y Pócris* fue parte de una celebración que había comenzado con la puesta en escena en el Coliseo del Buen Retiro de dos comedias de tema mitológico: *Auristela y Lisidante* y *Celos aun del aire matan*. Aquella noche de carnestolendas don Pedro Calderón deleitó a los monarcas, Felipe IV y Mariana de Austria, con una comedia burlesca, grotesca inversión de las comedias del día anterior, caracterizada por su estilo carnavalesco que, entre otras chanzas, parodiaba su propia obra. Por ejemplo, Calderón imita con ribetes grotescos a algunos de los personajes más reconocibles de su teatro como el rey astrólogo Basilio o el príncipe cautivo Segismundo, éste último en la figura de dos princesas: Pócris y Filis. Asimismo revisa irónicamente un sinfín de situaciones y circunstancias que se repiten a lo largo de su

obra como el motivo de la caída del caballo (borrico en la comedia), el vuelco del carruaje y el rescate de la dama, la llegada del príncipe o caballero extranjero, el paso secreto al jardín a través de la mina subterránea, la cruenta venganza del celoso del honor, la dama dormida y luego el diálogo entre sueños de ésta con el galán o también el diálogo del personaje con enigmáticas voces que cantan dentro de escena, etcétera. En definitiva, aquella noche, haciendo gala de humor desenfadado, los dardos de las parodias del dramaturgo dispararon ya contra personajes y costumbres de la corte del rey Felipe IV, presente en la representación, ya contra el poeta dramático don Pedro Calderón, responsable de su puesta en escena, pasando revista al arte de su escritura y dejando al descubierto los «muelles» de su técnica dramática.

En *Céfalo y Pócris*, el rey Tebandro y Antistes, su privado, descubren el lío amoroso en que andan enredados sus dos hijos. El suceso también formaba parte del argumento de la fiesta cantada *Celos aun del aire matan*. El diálogo de los actores en la chanza de la noche de carnestolendas recuerda al auditorio la coincidencia y propone una solución acorde al género de la farsa que se representaba esa noche:

*REY:*                    *¡Antistes!*  
*ANTISTES:*            *Señor...*  
*REY:*                    *Vuestra hija*  
                              *la causa es de toda esta*  
                              *carambola.*  
*ANTISTES:*            *Ya lo veo.*  
*REY:*                    *Pues dadla...*  
*ANTISTES:*            *¿Qué?*  
*REY:*                    *Una fraterna.*  
*ANTISTES:*            *En la comedia de ayer*  
                              *no se hizo.*  
*REY:*                    *Que se haga en ésta.*  
                              *¿Hay más de pedir prestado*  
                              *ese paso a otra comedia? (vv. 981-989)<sup>52</sup>*

En una sala de palacio, a solas con su hija Aura y al descubrir que la joven ha perdido la honra con el príncipe Polidoro, Antistes le impone un castigo *ejemplar* dándole a escoger «como en peras, / en muertes» (vv. 1037-1038). La joven, que intenta zafarse del hiperbólico castigo de su airado padre, le sigue el juego y finge beber el contenido de un frasquito que Antistes tiene prevenido en la faltriquera, porque según dice:

---

<sup>52</sup> Calderón de la Barca, *Céfalo y Pócris*, p. 363.

*¿Qué padre que honor sustenta  
y tiene sangre en el ojo,  
pelo en pecho y canas peina,  
puede andar sin un veneno,  
teniendo una hija doncella,  
que le pesa el serlo tanto,  
que parece que se huelga?*(vv. 1027-1033)

La burla de la joven, que con fingido dramatismo aparenta morir por efecto del veneno, se completa con la burla del viejo cuando el actor apuntilla que el supuesto tósigo no es más que «un poco de hipocrás» que «para mi regalo / tomé ahora de una despensa» (vv. 1059-1061) haciendo alusión a la realidad de los cómicos que también podían beber algo de vino *entre cajas*. Al leer la escena uno puede imaginarse el juego de los actores en la gozosa situación y los guiños que éstos se harían entre sí compartiendo con el público un sinfín de intenciones y detalles, todo ello espejo de sus propias costumbres teatrales y sociales. El personaje de Antistes disculpa su macabra burla y, forzando la convención teatral, impone arbitrariamente el lugar donde continúa la representación, hecho que parece sorprender a la actriz María Pérez, que aquella noche interpretaba el papel de Aura:

*ANTISTES: Hícelo, necia,  
por hacerte regañar,  
que no porque tú merezcas  
morir de veneno. Y pues  
hemos llegado a esta selva...*  
*AURA: ¿A qué selva? ¿No quedamos  
en palacio, y esa puerta  
cerraste?* (vv. 1063-1069)

Calderón juega con la sorpresa compartida de la actriz María Pérez y del personaje Aura —partes de un *ser* denominado varias veces en la comedia como «Mari-Aura»— para proponer una situación de teatro dentro del teatro que haría las delicias de los cómicos y de los espectadores, rizando el rizo de la dicotomía actor-personaje comentada en nuestro análisis de *El gran teatro del mundo*. El dramaturgo también ironiza sobre la convención común —en sus obras y en el teatro de la época— de sugerir el desplazamiento de los personajes de un decorado a otro por medio de este tipo de muletillas que violentan la verosimilitud temporal (ya que se requeriría más tiempo entre una escena y la siguiente para justificar convincentemente los cambios de lugar) y que evidencian la teatralidad del espacio escénico y de la ficción dramática. Además,

Calderón aprovecha la inserción de este comentario sobre su propio teatro para refinar el retrato del autoritario personaje de Antistes al ironizar con el rigorismo del viejo —figura de autoridad en la jerarquía de la compañía de actores y en el *ahora* de la representación, como padre y valido del rey— quien parece más preocupado en imponer a Mari-Aura su equivocación, que en castigar ejemplarmente el desvergonzado comportamiento de la hija:

*ANTISTES:*    ¿Quién os mete en eso a vos?  
                  Para llegar dónde quiera,  
                  ¿no basta que yo lo diga?  
*AURA:*        Perdona mi inadvertencia. (vv. 1074-1077)

Calderón subraya la parodia sobre este recurso dramático e, indirectamente, pone la mira sobre las críticas de aquéllos preocupados por la verosimilitud en las comedias y el teatro en general, con la chocante conclusión de Antistes que hace saltar la convención por los aires al proponer por fin el lugar para seguir con la obra: «Pues hemos llegado, digo, / con el Rey hasta las puertas / de palacio» (vv. 1078-1080). A la primera imposición equivocada de Antistes —de trasladarse a una selva— se suma otra segunda necesaria —plantándose en las puertas del palacio— que anticipa la escena que sigue y que, en efecto, se inicia con la llegada del rey y su comitiva que vienen profiriendo quejas sobre lo que cansa «el andar a pie». Los baldados personajes topan en el tablado con Antistes y Aura, más frescos que unas lechugas, pues ellos se han evitado el ficticio paseo de los otros personajes desde la «sala» hasta las «puertas» del palacio. Rizando el rizo de la comicidad, el rey Tebandro les espeta: «Antistes, ¡con tanta priesa!» (v. 1091), a lo que el aludido responde irónicamente, refiriéndose a los vuelos del personaje de Aura durante la comedia de la noche anterior *Celos aun del aire matan*: «Como Aura anda despacio, / tomamos la delantera» (1092-1093).

La burlesca representación de *Céfalo y Pócris* se ejecutó en el salón real de Palacio como una experiencia que no podía eludir la pulsión lúdica del carnaval en la noche que era inmediata antesala de la Cuaresma. Su puesta en escena, emparentada con las expresiones populares del espíritu carnavalesco, no requería de tramoyas ni de apariencias, a diferencia de las dos comedias presentadas la noche anterior.

En aquella otra ocasión Calderón recurrió a las posibilidades escénicas del Coliseo para escenificar la fiesta cantada *Celos aun del aire matan*, que también dramatiza la fábula de Céfalos y Pócris. La acción de la comedia transcurre en Lidia y en ella intervienen —además de los desgraciados amantes, Céfalos y Pócris— las diosas Diana y Venus, junto a un nutrido grupo de personajes del mundo mitológico compuesto por Aura, las tres Furias (Megeira, Tesifone y Alecto) y un coro de Ninfas a los que se unen un segundo coro de pastores con un criado y dos villanos en el papel de graciosos (Clarín, Rústico y Floreta) y el personaje del pastor Eróstrato, amante de Aura. El argumento de esta comedia «de tramoya» se tejía con las vistosas mutaciones de los decorados que, a lo largo de la comedia, representaban consecutivamente los boscosos montes que rodean al templo de Diana, el jardín o soto que linda con el templo de la diosa, una huerta o paraje rústico vecino donde al final de la escena Eróstrato da fuego al edificio, un bosque con un gran peñasco que (en extraordinaria mutación) se deshace en cuatro trozos para mostrar un salón regio con «fondos de retretes y jardines» —que sin duda implicó la apertura del foro del Coliseo descubriendo los jardines del Buen Retiro en una fastuosa mezcla de realidad y decoración escénica—, es decir, el último decorado es un espacio plural que permite distintos encuentros entre personajes y acoge la muerte de Pócris y su ascensión al final de la comedia. Para profundizar en la definición y significación de esta fiesta cantada y, en especial, en el simbolismo de sus propiedades escénicas así como en el extraordinario logro de su puesta en escena en el Teatro Real durante el año 2000, remitimos al estudio de Enrique Rull (2004: 69-135).

A estas mutaciones y apariencias se sumaba un maravilloso efecto consistente en los constantes vuelos del personaje de Aura que se excedieron en variedad y en espectacularidad; pues ésta sobrevolaba la escena bien sobre un tronco, sobre un águila, bien en un carro tirado por dos camaleones con el que Aura desciende al tablado cruzándolo de parte a parte, o bien sobre una salamandra avivando el fuego que desata Eróstrato al final de la segunda jornada. El desenlace apoteósico de la comedia también corre a cargo de Aura quien «apareciendo en lo alto» da fin a la lamentación general por el desgraciado fin de los dos amantes, haciéndoles ascender hacia ella para volver a la vida convertidos en céfiro y en estrella.

Sirvan estas notas para fundamentar la adecuación de las propiedades escénicas al género dramático y a la ocasión de la representación. Gracias a la libertad creativa de

Calderón, como se ve, un mismo tema puede servir para confeccionar dos piezas totalmente distintas. En lo que respecta a la técnica de los artífices de estas representaciones cabe resaltar que los actores de la época, quienes sabían fingir por medio de la palabra y el juego actoral todos los accidentes en las comedias «simples», también sabían desenvolverse con soltura y arrojo en la —a veces peligrosa— puesta en escena de las comedias «de tramoya». Así lo atestigua en *La estatua de Prometeo* el jocoso comentario del gracioso Merlín al ver volar por encima del tablado a la actriz que en aquella función cortesana simulaba ser la estatua de la diosa Minerva: «Oh para representanta / que buena era. Pues es cierto / no errara el papel, y fuera / en las tramoyas sin miedo» (vv. 721-724)<sup>53</sup>.

A partir de 1651, año de la consagración sacerdotal del dramaturgo, Calderón deja de escribir para los corrales de comedia y dedica su arte a una escenificación espectacular de alegorías e historias, sacras o profanas, para celebraciones cortesanas y festividades religiosas. A lo largo del argumento de autos y comedias, la divinidad —cristiana o pagana— interactúa con figuras bíblicas, mitológicas, alegóricas, fantásticas o humanas. Si bien, el dramaturgo otorgó gran importancia al influjo de lo visual en la representación no por ello dejó de desconfiar de la capacidad de estas apariencias para encandilar a los sentidos y manipular la percepción del espectador. La problemática de la interpretación de la realidad —presente en toda su obra— se dirime también a través de los mecanismos de la puesta en escena: en el teatro calderoniano los admirables casos desarrollados en las obras y las prodigiosas apariencias escénicas pilotadas por los actores subliman su intención creativa en la percepción del público, realidad basada siempre en un *como si*. En la puesta en escena de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* el mismo Calderón advierte de ello cuando describe el decorado que simula las inmediaciones de la cueva de Marfisa, especialmente cuando se detiene en los detalles de un arroyo situado a un lado del foro:

*...de tan extraño artificio, que nunca podía asegurarse mejor el engaño de que lo era, que cuando con más atención se mirase. El movimiento de las olas, los visos de los reflejos, los remolinos de las ensenadas y el rumor que hacían las peñas, eran cuatro prodigios, que cada uno de por sí bastaba para embelesar la atención, y haciendo unidos el horror armonía, no se sabía a cuál atender más. Fué sin exageración el engaño más disculpado que hasta hoy ha padecido la vista.*<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, p. 321. Se ha modernizado la grafía de la edición citada.

<sup>54</sup> Calderón de la Barca, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa, Comedias*, p. 2103a.

Aunque Calderón empleó su genio en espectaculares puestas en escena que introducían elaboradas escenografías y propiedades escénicas, también supo ceñirse y servirse de las limitaciones de teatros más primitivos. En muchos casos una misma obra se representaba con más o menos tramoya sin que eso afectase radicalmente al valor de su puesta en escena. El dramaturgo desarrolló en todos los casos una técnica escénica que extremaba el uso del lenguaje y su actualización en el juego teatral sirviéndose de la enunciación, del cuerpo del actor y su movimiento en el espacio (casi vacío en los corrales de comedias y, a veces, en los salones de palacio). Incorporó el uso dramático de la música y aquilató el significado de la convención espacial, el valor simbólico y emblemático del objeto escénico y hasta del mismo cuerpo del actor, entendiendo todo ello como un conjunto de propiedades escénicas integradas en el argumento y en la expresión del «concepto» del dramaturgo. De todo ello se ha tratado al referirnos a la obrita *Obrar bien, que Dios es Dios* inserta en el auto *El gran teatro del mundo*.

### **3.3. El lenguaje trascendido a propiedad escénica: *El purgatorio de San Patricio***

El lenguaje calderoniano invoca y convoca, sugiere, golpea y transporta al oyente, junto con el poeta dramático y con el intérprete de sus palabras, a la fuente del sentimiento de donde éstas brotaron. Entre otras cosas, el romancero había revertido todo su caudal en el teatro y, por lo que se sabe, el hábito de escuchar y de hablar en verso no era en absoluto un privilegio de las clases más cultas. En ese estado de cosas Calderón de la Barca pudo confiar en que la fuerza del diálogo y de las relaciones intercaladas en sus obras mantendría en vilo al auditorio. Es por ello que su técnica dramática perfeccionó un arte de la narración que, en los parlamentos de los personajes, equilibraba la amplificación retórica y la pulsión lírica con el pensamiento y con la acción. Así en función del desarrollo de la acción, los personajes se concentran en parlamentos con que examinan procesos internos de la conciencia, detallan situaciones, narran sucesos ocurridos fuera de escena y describen paisajes o escenarios con el fin de que el espectador también recree en su imaginación, al escuchar la palabra del actor, el mundo de la obra.

Aunque todo su teatro sirve a este enunciado, detengámonos en la comedia de santos, escrita en 1627 ó 1628 y publicada en 1636<sup>55</sup>, *El purgatorio de San Patricio* como ejemplo notable de cómo el lenguaje se convierte en la principal propiedad escénica de la obra. La obra dramatiza la evangelización de Irlanda por san Patricio<sup>56</sup>, hecho histórico que en el drama calderoniano se concreta con tres acontecimientos: la condenación del rey pagano Egerio, la milagrosa conversión de su hija Polonia y el arrepentimiento que incluye un cambio de vida del cristiano Ludovico Enio, el «más grave pecador del mundo». El drama se vale del símil que compara el existir con una peregrinación e identifica a los personajes, y en especial a Ludovico Enio, con el Hombre de los autos, personificación del *homo viator*. Por ello cobra importancia el cambio de vida y el giro en la peripecia de los personajes que interpretan en el teatro del mundo. El tema se introduce al comienzo de la obra con la descripción de un naufragio. Una de las hijas del rey relata cómo un navío surca suavemente las aguas, cómo va acercándose a la costa y cómo, de pronto, se desata una tormenta y el barco se hunde. Los siete primeros versos de su relación describen la suavidad con que el navío «quebranta» los «vidrios» de la «azul esfera» donde es «del viento pez, y de las ondas ave, / cuando corre veloz, surca ligera, / y de dos elementos amparada, / vuela en las ondas y en los vientos nada» (vv. 76-79). De golpe y sin razón aparente se produce un cambio «importuno» al desencadenarse una tormenta que altera la apacible navegación del bajel y logra llevarlo a pique:

*Aunque agora no fuera  
su vista a nuestros ojos lisonjera,  
porque el mar alterado,  
en piélagos de montes levantado,  
riza la altiva frente,  
y sañudo Neptuno,  
parece que, importuno,  
turbó la faz y sacudió el tridente.* (vv. 80-87)

Los cuatro versos siguientes de la descripción, introducen al ser humano (el «marinero») quien, sobrecogido por el giro de la fortuna, presume «que se atreven al cielo / montes de sal, pirámides de yelo, / torres de nieve, alcázares de espuma» (vv.

---

<sup>55</sup> Ver datación de la obra en «Introduction» de la edición del texto por Ruano de la Haza, pp.20-22.

<sup>56</sup> La evangelización de Irlanda se produjo en el primer cuarto del siglo V y finales del siglo VI. De origen escocés, San Patricio no fue ni el primero ni el único misionero cristiano enviado a Irlanda, pues a su llegada ya había allí asentadas algunas comunidades cristianas. Su vida fue narrada por él mismo en sus *Confesiones* y en la *Carta a Coroticus*.



89-91). El relato de Lesbia se completa con el de su hermana Polonia quien introduce la imagen de un dios de los vientos que —junto a sus cuatro hijos— ha embestido al bajel llevándolo a pique. La aguerrida joven califica al océano como una «inconstante Babilonia» —personificación de furor y violencia— que «en sus entrañas bárbaras esconde / diversas gentes» (vv. 98-99) y en cuyo fondo consagra «sepulcros de coral, tumbas de nieve / en bóvedas de plata» (vv. 101-102).

Dos pasajeros logran salvarse del naufragio y estando en presencia del rey y de sus hijas narran la historia de su vida describiendo el estrago del que acaban de librarse (en dos relaciones de ciento setenta y cuatro, y de trescientos versos octosílabos, en romance con rima –ea y –eo, respectivamente). En su parlamento, Patricio extrae la conclusión de su experiencia:

*¡Oh, cuánto,  
ignorante, el hombre yerra,  
que, sin consultar a Dios,  
intentos suyos asienta!  
Dígalo en el mar Filipino,  
pues hoy, a vista de tierra,  
estando sereno el cielo,  
manso el aire, el agua quieta,  
vio en un punto, en un instante  
sus presunciones deshechas,  
pues en sus cóncavos senos  
brama el viento, el mar se queja,  
montes sobre montes fueron  
las ondas, cuya eminencia  
moja el sol, porque pretende  
apagar las luces bellas. (vv. 300-315)*

Por su parte, Ludovico Enio describe la tormenta con imágenes que aúnan el lirismo con el descarnado pragmatismo y con la desesperación. El esforzado y curtido personaje relaciona poéticamente la tormenta con un combate, y se refiere al hundimiento del navío y a la pérdida de la tripulación con un desenfado —no exento de donaire— que granjea al truculento personaje la simpatía del rey Egerio y, cómo negarlo, también la del público<sup>57</sup>:

---

<sup>57</sup> Sobre el personaje de Ludovico Enio y sus fuentes, ver Ruano de la Haza, 1988, pp. 19-20. Tirso, Lope, Mira de Amescua y otros autores concibieron fortísimos personajes cuyas conversiones movieron profundamente a los espectadores: por ejemplo, el personaje de Enrico de *El confiado por desconfiado* de Tirso o el de Leonido de la tremebunda obra de Lope titulada *La fianza satisfecha*. Estos y

*De trabucos de cristal  
combatidos sus cimientos,  
caducaron las ciudades  
vecinas, y por desprecio,  
tiraba el mar a la tierra,  
que es munición de sus senos,  
en sus nácares las perlas  
que engendra el veloz aliento  
de la aurora con rocío,  
lágrimas de fuego y hielo;  
y, al fin, para que en pinturas  
no se vaya todo el tiempo,  
sin bóvedas de alabastro,  
sin salados monumentos,  
se fueron todas sus gentes  
a cenar a los infiernos. (vv. 658-673)*

Las muestras dejan ver que entre los muchos valores de este drama vital y religioso destaca la fuerza de su lenguaje poético pues crea el mundo fenoménico de la *isla esmeralda* y de la obra. En *El purgatorio de San Patricio* Calderón de la Barca forja y cincela el lenguaje con vigorosos parlamentos en que los personajes cuestionan, examinan, indagan, prueban, niegan, dudan, describen, designan, sacan a luz, revelan, dan fe, dan noticia de una empresa, anuncian, comunican, predicán, adoctrinan, exhortan, persuaden, convencen, aconsejan, alaban, oran, dan gracias, ensalzan o dan testimonio. El lenguaje se erige como el vehículo artístico más eficaz y vehemente para plasmar y comunicar el ardiente mundo de esta pieza religiosa que se constituye por una suma de complejas realidades interiores —procesos espirituales, intuitivos, intelectuales y emotivos— de sus personajes y la realidad ambiente de la naturaleza de Irlanda, dibujada como una isla casi mítica y primigenia en el drama calderoniano. Bajo la lupa artística de Calderón, en este drama el fuero interno del hombre aquilata y sintetiza el mundo externo —físico y espiritual— que le rodea; no olvidemos que la obra ejemplifica, por un lado, el radical cambio de vida de un pecador y, por otro, el efecto de la predicación cristiana en el mundo pagano.

*El purgatorio de San Patricio* trata también sobre el conocimiento humano. En esta tragedia, los personajes persiguen un conocimiento cierto de los secretos divinos y

---

otros datos proceden del estudio de Regalado (1995: 566-579). Este autor se sirve del análisis del personaje de Ludovico Enio para hablar del arte del actor en el siglo XVII y especialmente de la correlación del trabajo de la imaginación, muy similar al entrenamiento de la técnica de meditación de los *Ejercicios Espirituales* de Ignacio de Loyola.

de los «misterios de la vida y de la muerte» que alientan en la persona y en la naturaleza. Calderón saca a luz y contrapone, por un lado, el apetito de certidumbre que únicamente se sacia empíricamente por medio de una prueba real y palpable y, por otro, la llegada a un conocimiento a través de la experiencia del desengaño, de la vivencia de la fe y de la revelación divina. El rey Egerio —personificación del ateísmo— viste «de bárbaro salvaje» ya que con un traje de pieles quiere afirmar y demostrar su condición de «fiera». En una sucinta presentación de sí mismo al comienzo de la obra, el rey ateo proclama vehementemente: «A dios ninguno adoro, / que aun sus nombres ignoro, / ni aquí los adoramos ni tenemos; / que el morir y el nacer sólo creemos» (vv. 168-171). Este empírico contumaz, se obstina en negar la presencia de lo numinoso, fuerza que sin poder evitarlo le asalta en sueños y le persigue en la vigilia. En la segunda jornada, al presenciar cómo Patricio ha devuelto la vida a su hija Polonia, exige al santo la demostración con un «ente real» (muestras, señales, amagos, rasgos, luces) de la resurrección en Cristo anunciada por Patricio:

*Eso dices tú, y no tengo  
muestra ni señal más cierta  
que tu voz. Dame un amago,  
dame un rasgo, una luz de esa  
verdad, y tóquela yo  
con mis manos, porque vea  
que lo es. Y pues que puedes  
tanto con tu Dios, impetra  
su gracia. Pídele tú  
que, para que yo le crea,  
te dé un ente real, que todos  
le toquen; no todos sean  
entes de razón. (vv. 1842-1854)*

En respuesta a la demanda del rey ateo, Patricio solicita a su Dios que rompa «los escuadrones enemigos / de una ignorancia, de un error profano» (vv. 1872-1873) y que se valga de «portentos y rigores, porque atentos / a glorias y a tormentos, / por sombras, por figuras, sea notorio / al mundo, cielo, infierno y purgatorio» (vv. 1883-1886). Patricio pide al Hacedor «sombras» y «figuras» que revelen al rey pecador verdades de la *Scientia Dei*. La pugna entre el ateísmo, representado por Egerio, y la fe, representada por Patricio, se esgrime en punzantes disputas y abrasadores monólogos que incluyen el diálogo con uno mismo y con el Creador en forma de plegarias de agradecimiento, de alabanza, de petición, o de contrición.

Como *El purgatorio de San Patricio* dramatiza el camino de la salvación humana en un tiempo en que el cristianismo se impone en el mundo pagano, la obra también se alza como un testimonio. En ella, tres personajes llegan a participar de la *Scientia Dei*: Patricio por medio de la fe y de la revelación, Polonia por la gracia y la fe y Ludovico Enio sólo después de su arrepentimiento y su tránsito por una vía purgativa; los tres dan público testimonio del conocimiento encarnado de la Redención y de la existencia del purgatorio. El lenguaje es vía de revelación y de evangelización. Así al final de la primera jornada un ángel anuncia a Patricio el mandato de Dios para predicar la fe pues «la gente de Irlanda» «ya de tu boca espera / la doctrina verdadera» (vv. 1069-1070).

La palabra es el camino para indagar en el misterio que se esconde en la naturaleza, de ahí las continuas y detalladas descripciones del variado paisaje de una mítica Irlanda que alberga los paisajes idealizados de un mundo natural cubierto por la confusión, dualidad que se expresa en el contraste entre paisajes amenos y paisajes sombríos, agrestes y salvajes. El mundo urbano de la corte del rey Egerio sólo aparece en la obra en dos ocasiones: la sala de una torre del palacio —que acaba siendo una prisión donde el rey encierra a su valido, Ludovico Enio, cuando cambia fortuitamente su fortuna en el segundo acto— y unas calles de la ciudad —donde durante la tercera jornada Ludovico Enio se afana en ejecutar su pospuesta venganza, en unas escenas de enredo dispuestas por el dramaturgo al estilo de sus comedias urbanas—. La ciudad es el medio ambiente donde la dimensión social de Ludovico se quiebra con la ofensa de Filippo y donde el ofendido busca al futuro rey de Irlanda, su «fuerte enemigo», para darle muerte y restituir su honor. Sin embargo, en comparación con la sincrética descripción de este espacio urbano resuelto por las interrelaciones de los actores en el escenario (representación en espacial de la dimensión subjetiva y social del yo), Calderón se extrema en la descripción de los detalles del mundo natural en que mayormente transcurre la obra. La acción se desarrolla en paisajes a la orilla del mar que rodea la isla de Irlanda o en su interior boscoso y montañoso: en una «selva» cerca de una choza, en un rincón remoto del monte junto a la boca de una horrible cueva o en una selva en cuyo centro se levanta un monte.

La última escena transcurre al amparo de un convento construido junto a la boca de la cueva del purgatorio de Patricio. La cueva se describe como un «abismo» y, a su

vez, contiene en su «centro» los paisajes fantásticos de expiación, de penitencia y de ascesis del purgatorio que explican el misterio de la vida y la muerte. Calderón usa parecido recurso, al introducir en la obra a un caballero embozado que descubre bajo su capa un esqueleto que resulta ser el mismo Ludovico Enio, revelación personal que también explica el misterio de la vida del *homo viator*. Este desengaño propicia el cambio de vida del pecador y le lleva a iniciar una peregrinación, vía purgativa, que le conduce a la cueva del purgatorio de Patricio. La tercera jornada dramatiza la atrición y el cambio de vida de Ludovico Enio, quien, ya arrepentido, emprende públicas penitencias y sale al camino pregonando sus delitos al mundo «dando voces, como loco» mientras proclama su «fe y esperanza / que me veréis más dichoso, / si en nombre de Dios, Patricio / me ayuda en el purgatorio» (vv. 2485-2488).

La cueva de San Patricio se abre en el «oscuro centro» de un monte «eminente», promontorio que se alza en medio de una «selva» y que al estar cercado por una laguna forma una isla, de modo que a la cueva «nadie por tierra viene: / y así por agua llega, / que esa laguna en barcos se navega» (vv. 2558-2560). La significación simbólica del agua y de la navegación del penitente peregrino —ya que es imprescindible cruzar la laguna para llegar a la isla— significa una primera muerte del pecador. La imagen se sirve de la comparación del barco con el ataúd —descrito como un sepulcro que contiene los opuestos de nieve y fuego— y equipara esta muerte con un renacimiento: «Ya el barco fié a las ondas, / diré, el ataúd, mejor. / ¿Quién navegó en sus sepulcros, / nieve y fuego, sino yo?» (vv. 2647-2650). Cabe notar que en esta segunda navegación del personaje, si contamos el naufragio del primer acto, Ludovico Enio arriba también a una isla —accidente natural geográficamente situado dentro de la isla de Irlanda y que simboliza un ámbito interior del corazón— y allí el peregrino admira un campo-jardín ameno y un «triste monte» que, en «contraria oposición», la conforman:

*Allí cantan tristes aves  
quejas que causan temor,  
aquí pájaros alegres  
enamoran con su voz.  
Allí bajan los arroyos  
despeñados con horror,  
y aquí mansamente corren  
dándole espejos al sol.  
En medio desta fealdad  
y esta hermosura, sacó  
la frente un grave edificio:  
miedo me causa y amor.* (vv. 2659-2670)

Dentro de la cueva Ludovico logra superar los «calabozos» del purgatorio de san Patricio y del interior de la gruta sale a la luz «ya restituido, / después de tantos siglos» (vv. 2858-2859). Hasta aquí se van sucediendo recursos poéticos y alegóricos característicos del teatro de Calderón, comentados en el capítulo precedente, por lo que no vamos a detenernos en ellos. El prior ordena a Enio que, «de parte de Dios», diga lo que allí ha visto y éste obedece «porque al mundo asombre, / y no viva en pecado muerto el hombre, / y a mis voces despierte» (vv. 2877-2879), razones con que Ludovico Enio da paso a una relación de trescientos cuarenta versos, dirigida al «grave concurso» formado por el conjunto de personajes-actores, que escuchan en el tablado, y el público, que escucha en la platea, un extraordinario relato con que se cierra la obra. La palabra del actor va ocupando el tablado como única propiedad escénica de la representación. Ludovico describe los paisajes del purgatorio y los sufrimientos que allí pasan los pecadores en su vía purgativa; Calderón compone un intenso relato que pone a prueba la capacidad del intérprete para actualizar las sinestesias e imágenes de su visión interior, evocadas en el texto, y para expresarlas en una mímica y con unas acciones físicas hechas «verdad», cuando dice:

*andando fui hasta tocar  
la pared que estaba enfrente,  
y, siguiéndome por ella,  
como hasta cosa de veinte  
pasos, encontré unas peñas,  
y advertí que, por la breve  
rotura de la pared,  
entraba dudosamente  
una luz que no era luz,  
como a las auroras suele  
el crepúsculo dudar,  
si amanece o no amanece.  
Sobre mano izquierda entré,  
siguiendo con pasos leves  
una senda, y al fin della  
la tierra se me estremece  
y, como que quiere hundirse,  
hacen mis plantas que tiemble.  
Sin sentido quedé, cuando  
hizo que a su voz despierte  
de un desmayo y de un olvido,  
un trueno que horriblemente  
sonó, y la tierra en que estaba  
abrió el centro, en cuyo vientre  
me pareció que caí  
a un profundo, y que allí fuesen  
mi sepultura las piedras  
y tierra que tras mí vienen. (vv. 2903-2930)*

En gran parte del teatro calderoniano, el lenguaje, las circunstancias y las situaciones del caso son los medios fundamentales con que cuenta el dramaturgo para asombrar al espectador. Así, en aquellas representaciones «simples» de sus obras, Calderón extrema el uso de —lo que podríamos llamar— las *mutaciones* de la peripecia. Estas *fábricas* verbales se sostienen con una sólida construcción poética y dramática que ciñe personajes, situaciones, circunstancias y argumento en una fuerte estructura teatral: que no olvidemos se forma con la adecuada conjunción de tiempo, espacio, asunto y argumento. En la composición de sus obras, Calderón de la Barca refinó y suprimió cualquier pasaje del texto o detalle de la puesta en escena que pudiera aflojar la tensión del conjunto<sup>58</sup>. En este caso, los temas y el sentido profundo de la obra determinan que el dramaturgo dedique más de la mitad de los versos a largas relaciones y a parlamentos de cierta entidad en que los personajes indagan sobre sucesos incomprensibles, disputan o dan testimonio de verdades inapresables a los sentidos exteriores. El cómputo total dedicado a este conjunto de relaciones, monólogos y parlamentos significativos inmersos en diálogos suma mil setecientos veintiún versos, cantidad que constituye más de la mitad de la obra.<sup>59</sup>

Se puede comparar el curso de la obra con el trazado de una espiral que, como una fuerza centrípeta, avanza hacia el centro. La búsqueda de los personajes al comienzo de la obra va confluyendo —gracias a la revelación o al arrepentimiento— hacia un epicentro identificado con la cueva subterránea del purgatorio de san Patricio. Los paisajes y las decoraciones de la obra subrayan esa tendencia general desde la

---

<sup>58</sup> La obra se estructura en tres partes. La primera parte incluye hasta el v. 742 de la primera jornada, cuando Patricio y Ludovico Enio —quienes han recibido del rey Egerio un nuevo estado, el primero como esclavo y el otro como privado— inician su peripecia en la tierra de Irlanda. La segunda parte arranca desde el v. 743 incluye el segundo acto y llega hasta el v. 2369 de la tercera jornada con el arrepentimiento de Ludovico Enio y su decisión de dirigirse al purgatorio de Patricio. La tercera parte arranca desde el v. 2370 de la tercera jornada hasta el final de la obra. La obra condensa su acción en 3062 versos (mayormente de arte menor en la forma de romances y de redondillas). La segunda jornada contiene mayor variedad y número de versos de arte mayor: silvas (diálogo en la escena donde Ludovico da muerte a Polonia y huye de Irlanda), endecasílabos con rima (plegaria de petición de Patricio de diecisiete versos) y octavas reales (testimonio de Polonia a su salida del purgatorio). El diálogo de la primera jornada se inicia con una silva que enlaza con las dos relaciones en romance de Patricio y Ludovico Enio. La tercera jornada discurre íntegramente en versos de arte menor.

<sup>59</sup> Son 627 versos en la primera jornada, suma que se distribuye en los 474 versos de las dos relaciones de Patricio y Ludovico y en 153 versos de parlamentos significativos de varios personajes. En la segunda jornada suman 533 versos que están muy repartidos entre diversos personajes y en parlamentos más cortos. En la tercera jornada son 601 versos que se reparten en los 340 octosílabos de la relación final de Ludovico Enio y en 621 versos distribuidos mayormente entre Enio y Polonia.

periferia hasta el centro del hecho bautismal<sup>60</sup>. El hecho de que la tercera jornada sea la más extensa de la obra, con mil noventa y dos versos, contribuye a ello puesto que el desenlace se va cimentando en el progresivo acercamiento de los personajes a la revelación de las verdades contenidas dentro de la cueva<sup>61</sup>. En el primer tercio de la tercera jornada (en torno al verso doscientos setenta y uno de la misma) Calderón sitúa el desengaño del protagonista Ludovico Enio al descubrirse a sí mismo duplicado en la figura de un esqueleto, hecho que va incidir crucialmente en la peripecia. Aunque la tercera jornada discurría con unas escenas de enredo de sombrío estilo (que figuraban el ser-en-el-mundo del protagonista), a partir del arrepentimiento de Enio la obra fluye intensa y luminosamente hasta el desenlace. *El purgatorio de San Patricio* culmina con la extensa y penetrante relación (trescientos cuarenta versos, romance –ee) de su protagonista, Ludovico Enio, describiendo las moradas y distintos grados en la vía purgativa, los sufrimientos de los pecadores y su propia penitencia y purificación.

A la hora de poner en escena su teatro, es difícil enmendar la plana a don Pedro Calderón puesto que la fortaleza y tersura de su tejido dramático resiste a que se pueda confeccionar con la obra otro traje distinto del que fue cortado por el dramaturgo (Regalado, 1995). Muchos directores de escena del momento acusan una marcada tendencia a corregir al autor, práctica o principio de actuación que muchas veces no surge de una necesidad sino de un marcado apetito de originalidad. También es cierto que las dramaturgias de algunos autores se brindan a este tipo de intervenciones bienintencionadas, desaprensivas o *creativas* y que muchas de las piezas de algunos dramaturgos permiten a estos directores remendones cortar varios trajes con una misma obra. Así ocurre con la obra dramática de Shakespeare o de Cervantes, ya que cierta debilidad estructural de su teatro deja indefensas a sus obras frente a la rapacidad y la libertad interpretativa de los directores y los críticos. Este hecho, lejos de revelar las carencias de estas dramaturgias, se interpreta en nuestros días como un valor añadido de

---

<sup>60</sup> Hacemos notar el desplazamiento desde el primer decorado a orillas del mar (que rodea la isla y en cuyas aguas se produce el hundimiento del barco), hasta el último emplazamiento en una «isla» dentro de la isla de Irlanda, pues la montaña (en cuyo centro está excavada la cueva del purgatorio) está rodeada por una laguna. Éste es el centro de la peregrinación penitencial y bautismal de Ludovico Enio.

<sup>61</sup> La segunda jornada es la más breve y, sin embargo, contiene un buen número de sucesos del argumento: la escena donde Ludovico Enio habla a Polonia de su amor y ésta le corresponde, la ofensa de Filipo y el encarcelamiento de Ludovico, la liberación y huida de Ludovico con Polonia, el asesinato de Polonia en un bosque a manos de Enio, el hallazgo del cadáver, el retorno a Irlanda de Patricio y la resurrección de Polonia, la discusión entre el rey ateo y el santo, la plegaria de Patricio, la llegada del ángel bueno con la noticia de la creación de la cueva del purgatorio, la marcha del grupo encabezado por Egerio y Patricio a la cueva, y, posteriormente, la muerte en ella del rey ateo.



las obras, pues se suele argumentar que éstas contienen en sí múltiples lecturas, argumento cómodo que escamotea la necesidad de un análisis serio del género y de la estructura dramática. Al alabar el «acontecimiento histórico irrepetible» que supuso la puesta en escena del año 2000 de la obra *Celos aun del aire matan*, Enrique Rull reflexiona sobre este problema cuando dice:

*El ideal de la representación de un clásico, independientemente de los recursos de renovación escenográfica que se utilicen con toda legitimidad, reside en la fidelidad al núcleo hondo que se deriva del texto mismo, que por su esencial clasicidad siempre puede ser origen de sugerencias complejas y ricas en su pensamiento y puesta en escena. Si no existe esta coherencia hay que hablar decididamente de manipulación del texto para fines espurios. (Rull, 2000, 120-121)*

En general en la comedia española del Siglo de Oro y, muy particularmente, en la obra de Calderón resulta difícil recortar las obras ya que la totalidad se resentiría con esas intervenciones. Calderón refinó en su obra el arte de la repetición, de la variación y del contraste en el uso y disposición de cualquier elemento —oral o visual— de la construcción dramática. A pesar del detallismo con que Calderón dispuso cada elemento dramático —lingüístico o escénico— en sus obras<sup>62</sup>, su intención nunca se desvía hacia el costumbrismo, el realismo o la amplificación forzada, sino que aspira a la creación de formidables significaciones simbólicas y poéticas ceñidas en el tiempo de una representación teatral.

#### **3.4. Escribir para la escena: acotaciones del dramaturgo en la comedia cortesana *Hado y divisa de Leonido y Marfisa***

Las anotaciones de Calderón sobre la escenificación de su última comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* equivalen a las memorias de apariencias de los escenógrafos cortesanos pero, además de la «inbención de las tramoyas», en las acotaciones del experimentado autor se hace constante referencia a aspectos de escritura dramática y de técnica teatral al servicio de la acción, del argumento y de la puesta en

---

<sup>62</sup> Si aplicamos la terminología acuñada por Konstantin S. Stanislavski con la que, en nuestro caso, analizamos los textos dramáticos, estaríamos hablando de: la línea argumental; las unidades en que se divide la trama a partir de los sucesos activos; las acciones de los personajes que forman la línea de acción; la caracterización y las relaciones de los caracteres; los motores o «deseos» que mueven sus acciones; los antecedentes de la obra; las circunstancias espaciales, temporales o sociales que determinan las situaciones; el ritmo y el tempo-ritmo; la atmósfera de las escenas, etc.

escena. En sus notas, Calderón también nos informa del público y de su relación con la representación, en cuanto al lugar que ocupaba en la sala del Coliseo, en cuanto al efecto que el poeta y el escenógrafo valenciano Josef Caudí querían lograr con la escenificación de la comedia y en cuanto a la reacción concreta del público durante el estreno de la obra en 1680. En su *memorándum* Calderón afirma que tanto el conjunto como cada elemento de su puesta en escena consiguieron admirar y asombrar al auditorio gracias a la novedad y variedad de las invenciones y a la admirable «ejecución del pensamiento» en la escena. En ese sentido, Calderón asegura que en el arte de Caudí —responsable de la realización de las mutaciones y pinturas— concurría «una idea admirable y una ejecución primorosa».

Aquella noche el festejo cómico logró no sólo «engañar» y «embelesar» la atención del público sino provocar la admiración y «mover» al auditorio a sentir «lástima», «espanto», «susto» y «asombro». Para ello, los artífices de esta fiesta teatral se valieron también de paralelismos y de contrastes en la definición y ordenación de las localizaciones de la acción. Se alternaron paisajes boscosos agrestes, arbolados o rocosos, con paisajes amenos; alguno de ellos con una pintura del mar al fondo, otro con el «extraño artificio» de un arroyo abierto en la escena o una «garganta del río» que surcaba el teatro. Se opusieron espacios salvajes y naturales con la artificiosidad y la armonía de la arquitectura perfecta de un jardín ordenado; y contrapusieron éstos y otros ambientes al aire libre con los diversos espacios cerrados de la comedia: el funesto interior de una gruta habitada por Marfisa, vestida de pieles; el lujoso interior de la gruta de la maga Megera, dispuesto como un gabinete real, y, finalmente, el salón de un palacio que mostraba a Arminda sentada en un sitial rodeada de sus engalanadas damas. El suntuoso interior del Coliseo —donde tuvo lugar la fiesta teatral con Carlos II a la cabeza y donde se encontraban los espectadores cuando terminó la función— fue el interior, esta vez real (en sus dos acepciones), que contrastaba con la última mutación de decorados de la comedia figurando la copia de la decoración prevenida para la entrada de la reina María Luisa en la plaza del Palacio Real.

Calderón también describe en la memoria de la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* el modo en que se lograron algunas perspectivas escénicas para esta representación, bien por medio de la combinación de telones pintados con el uso de algunos elementos escenográficos exentos y «sacados al teatro» tales como ramas,

peñascos o una gruta cuyas puertas estaban cubiertas «con la imitación de los propios peñascos, y encima una natural rotura»; o por medio de dos clases de bastidores laterales que cambiaban el motivo paisajístico «de bosque» (en los primeros términos) o «de peñascos» (desde el cuarto bastidor hasta «donde se fingía el foro»); o por el diseño en perspectiva de los elementos escenográficos o arquitectónicos (en el gabinete de Megera, en el salón de Arminda, en el trazado del jardín y sus construcciones con el diseño de un solado geométrico y un detallado decorado, o en la plaza de palacio) y pictóricos (simulando piedras preciosas en la gruta de la maga). Los artífices de la representación también se valieron de admirables efectos escénicos como la aparición de Megera montada sobre una gran serpiente voladora, «cuyas erguidas escamas daban espanto y admiración» y que «a veces ocupaba todo el teatro, y a veces se recogía, embebiéndose casi al tamaño de la mujer que en ella venía sentada» (p. 2112b); o como el rapto de Marfisa en un «vuelo, cruzando todo el teatro tan rápido que se juzgó ser relámpago de la tempestad que corría» (p. 2113b) al final de la primera jornada; o como la explosión del volcán Etna al final de la segunda:

*Reventó el volcán con estruendo tan terrible, que la admiración que le atendía, perdonara tanto primor a lo fingido, por no verse con tanto susto en lo imitado. Abrió sus senos el monte desencajando todas las peñas de que se componía, y con ira impetuosa las arrojó por el teatro, dejando descubiertas sus ardientes entrañas, llenas de fuego natural; y aunque la máquina del monte se deshizo, no se deshizo ni el susto ni la admiración, porque quedaron sus quebrados senos arrojando llamas; y las piedras que repartían por el teatro estaban tan encendidas, que en cada una se podía temer un nuevo Etna. Fué un pensamiento admirablemente ejecutado, porque el horror del ruido, lo continuado del fuego y las ruinas del monte junto en un instante, fué un todo de maravillas, que sola cada una de sus partes bastaba para la admiración.*  
(p. 2129b)

La descripción del experimentado dramaturgo don Pedro Calderón se corresponde a la imaginación de su personaje del Mundo del temprano auto sacramental *El gran teatro del mundo*. También en el diseño del espacio escénico de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, el dramaturgo y su escenógrafo Josef Caudí pretendían dotar de una localización maravillosa a la acción y sugerir en cada detalle un espacio latente inmenso e inconmensurable del que la escena representaba sólo una pequeña parte (la profundidad de la sima que encierra a Marfisa, la enormidad del mar, o la inconmensurable fuerza destructora del volcán). Este procedimiento conduce a una

finalidad declarada de «mover» y admirar a los espectadores, aspiración que enhebra todo el teatro de Calderón, como venimos diciendo, no sólo en el ámbito expresivo de lo visual también en el argumento, en el lenguaje y en las narraciones de los personajes. Así lo expresa el personaje de Semíramis, en la segunda parte de *La hija del aire*, cuando comunica a Friso su decisión de volver a reinar suplantando la identidad de su hijo Ninias y detalla los pormenores de su atrevida idea, «escándalo del mundo», cuando dice a Friso: «dile a tu admiración que no se pare; / que volando en ajenas alas venga / cuando las tuyas desplomadas tenga; / porque es preciso hallar, en esta parte / juntos, el hablar yo y el admirarte» (segunda parte, vv. 2097-2101).

Las descripciones del vestuario también nos dan idea de la complejidad de la puesta en escena de esta comedia cortesana. Calderón apunta que los caracteres van vestidos «de librea de máscara», «en trajes de humildes soldados», «de bandoleros» o «de gala». El dramaturgo también aporta descripciones del movimiento de los personajes en la escena («entran», «salen», «al paño», «caen del caballo», etc.) y notas sobre la acción, los procesos psíquicos y el estado de ánimo, o sobre el agrupamiento o disposición de las figuras en el tablado atendiendo a las circunstancias escénicas y la armonía de la composición. En el caso del personaje de Marfisa las notas del dramaturgo nos conducen de nuevo a la reflexión calderoniana sobre el personaje y a la interpretación del papel en su teatro del mundo. Marfisa está vestida de pieles en la primera jornada, vestida ricamente entre damas en la segunda y armada con el escudo y las armas de Leónido en la tercera. Tal ocurre a otras heroínas calderonianas como Rosaura protagonista femenina de *La vida es sueño*, Eugenia de *El José de las mujeres*, o Semíramis de *La hija del aire*, entre otras. Aunque el personaje mantiene la esencia de su ser a lo largo de toda la obra cambia su apariencia externa en función del proceso vital del carácter y de su situación en el teatro del mundo.

La relación del anciano dramaturgo para la puesta en escena de la comedia cortesana *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* nos da entrada en una especie de linterna mágica de su imaginación dejándonos admirar allí el fluir del espectáculo en su visión interior: la representación de la trama, las mutaciones del «teatro» (término con el que Calderón alude al escenario), las invenciones, las apariencias y las tramoyas, la introducción de la música y del espacio sonoro, el uso de los trajes y de diversas propiedades escénicas, la actuación del representante, el movimiento escénico y su

importancia en relación con la «máquina escénica», con el ritmo de la representación y con la acción dramática. Este tardío experimento dramático pone de relieve el indisoluble ayuntamiento del poeta y del director de escena en el quehacer teatral del dramaturgo Pedro Calderón y ejemplifica el extraordinario uso y concordancia en su obra de las propiedades escénicas y del género dramático.

### **3.5. Ejemplos del uso de las propiedades escénicas en el teatro de Calderón**

#### *3.5.1. Simbolismo del espacio del teatro del mundo: entre el nacer y el morir*

En el teatro de Calderón, a excepción de la comedia y la farsa, domina un marco escénico que hace presente el nacer y el morir, la entrada y salida al gran teatro del mundo. Ese *entre* el nacer y el morir corresponde espacialmente y cronológicamente al tablado y lo que en él ocurre. El dramaturgo tiende a arrojar a sus protagonistas al teatro en el que se encuentran y se descubren allí súbita e intempestivamente como actores a quienes no queda más remedio que interpretar el papel que les ha tocado. Este surgir en el tablado adquiere en muchas obras un carácter violento, tanto que el dramaturgo acude a imágenes como las que sobrecogen a la personificación del Hombre en el auto *El laberinto del mundo* cuando al desembarcar encadenado, como galeote, en el teatro del mundo exclama desesperado: «y pues es fuerza / que el Hombre a que muera nazca, / nazca yo para que muera» (vv. 157-159).

Escenográficamente el Hombre es arrojado al teatro del mundo desde una preexistencia que puede coincidir con el *no ser* o el *antes de nacer*; de ese *antes* el personaje irrumpe en la existencia física y metafóricamente como es el caso de la personificación del Hombre en el auto *La vida es sueño* ya comentado. En otros casos, el arrojamiento o irrupción en el teatro se da en el existir del personaje, pero un existir confinado en la claustrofobia de un espacio reducido, cerrado y vigilado, cuya correlación escenográfica está representada por la prisión, la cueva, el desierto o la selva que los personajes habitan. En todos los casos la propiedad escénica de la cueva es metáfora de la existencia pues representa el nacimiento físico y espiritual así como el arrojamiento del hombre al mundo con conciencia de la muerte. En el auto sacramental de 1660 titulado *El diablo mudo*, la Naturaleza Humana pugna contra el Demonio y el

Apetito que han incapacitado al Hombre «de ver tan prometido bien» y convoca al Conocimiento —figura de un viejo venerable portando un espejo cubierto con una banda— para que el Hombre «se mire / en él, y que es polvo vea, / humo, sombra, viento y nada; / pues quien más al Hombre enmienda / la memoria es de la muerte» (vv. 299-303).

En el drama *La vida es sueño*, tras el experimento en palacio, Segismundo vuelve adormecido a la prisión de la torre desvariando sobre grandezas y venganzas que quiere llevar a cabo en el gran teatro del mundo de su narcotizado sueño (como en un juego de espejos, este deseo del sueño —imagen, ilusión o fantasma— es más real que muchos de los sucesos de la vigilia del palacio):

[En sueños] ¡Salga a la anchurosa plaza  
del gran teatro del mundo  
este valor sin segundo!  
Porque mi venganza cuadre,  
¡vean triunfar de su padre  
al príncipe Segismundo!  
[Despierta] Más, ¡ay de mí!, ¿dónde estoy? (vv. 2072-2078)

Su experiencia le ha enseñado «que el hombre que vive sueña / lo que es hasta despertar» (vv. 2156-2157). El cautivo, desengañado, descubre que el «despertar» del sueño de la vida condiciona el sentido del papel; hallazgo que le hace definir el modo idóneo de representarlo como un actuar con cierto distanciamiento del personaje: «¡Que hay quien intente reinar / viendo que ha de despertar / en el sueño de la muerte!» (vv. 2165-2168).

En la primera jornada, cuando Basilio anunció a la «corte ilustre de Polonia» la existencia de un heredero legítimo del reino en la figura del príncipe Segismundo, al relatar el nacimiento de su hijo el rey había dicho: «En Clorilene, mi esposa, / tuve un infelice hijo, / en cuyo parto los cielos / se agotaron de prodigios / antes que a la luz hermosa / le diese el sepulcro vivo / de su vientre, porque el nacer / y el morir son parecidos» (vv. 660-667). Y por tanto, por orden del rey astrólogo, Segismundo fue de un «sepulcro vivo» (el del vientre de su madre) a la prisión de la torre («cuna y sepulcro») donde desde entonces ha vivido como un «animado muerto». Irene, personaje protagonista de la tragedia cristiana *Las cadenas del demonio* —especie de

Segismundo femenino que vive recluida en una torre cercana a la capital del reino de Armenia— se lamenta de su existencia en términos semejantes a los del protagonista de *La vida es sueño*:

*Ya se han ido. Ahora, cielos,  
han de entrar con vuestras luces  
en cuenta mis sentimientos.  
¿Qué delito cometí  
contra vosotros naciendo,  
que fue de un sepulcro a otro  
pasar no más, cuando veo  
que la fiera, el pez y el ave  
gozan de los privilegios  
del nacer, siendo su estancia  
la tierra, el agua y el viento?*<sup>63</sup>

La cueva aparece en el teatro calderoniano en una gran diversidad de contextos dramáticos que corresponden a una variedad de géneros. Esta propiedad escénica surge también en la comedia mitológica *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* como una profunda espelunca donde está sepultada Marfisa y también como la cueva de Megera. En la comedia de aventuras *El castillo de Lindabridis* es una gruta —especie de mina bajo la apariencia caballerisca del honor que enreda a todos los personajes de la obra— donde vive el Fauno y en el drama *En esta vida todo es verdad y todo mentira* es otra gruta apartada en el bosque donde permanecen ocultos Heraclio y Leonido con su tutor Astolfo. En la comedia de enredo palaciega *El galán fantasma* toma la forma y función de una mina subterránea que une una casa vecina con el jardín de Julia. Parodiando el motivo, en la comedia burlesca *Céfalo y Pócris* la boca de la gruta —especie de túnel o mina que traga y escupe deseo— se reviste además de evidentes connotaciones sexuales. En la tragedia *La hija del aire* el motivo alude a la prisión metafísica de Semíramis —en relación a la condición y desarrollo del personaje— y se representa por la gruta donde (al comienzo de la tragedia) ésta vive cautiva como «salvaje» en los montes de Ascalón y (al final de la misma, ya como reina derrocada de Siria) con su voluntaria reclusión en un «oculto retiro» del palacio, al cual ella misma define expresivamente como «tumba breve» a su «cadáver vivo». Este segundo caso se relaciona con la selva donde también voluntariamente se ha recluido el general romano Aureliano, protagonista de *La gran Cenobia*; la obra empieza en una especie de *cueva*

---

<sup>63</sup> Calderón de la Barca, *Las cadenas del demonio, Dramas*, p. 645b.

platónica del deseo donde el personaje, vestido de pieles, confunde la vigilia con el sueño y la razón con el delirio de su ambición:

*Espera, sombra fría,  
pálida imagen de mi fantasía,  
ilusión animada,  
en aparentes bultos dilatada,  
no te consuma el viento;  
si eres fantasma de mi pensamiento.  
No huyas veloz. Pero ¿qué es esto, cielo?  
En tantas confusiones, ¿duermo o velo?  
Aunque en mí ya es lo mismo  
cuando en tan ciego, en tan oscuro abismo  
de mi discurso incierto,  
lo que dormido vi, sueño despierto. (vv. 1-12)<sup>64</sup>*

En el teatro de Calderón el personaje confinado a la prisión, cueva o su equivalente, ha sido privado de libertad para impedir que se cumpla un horóscopo o un destino aciago o en el curso de su vida no puede desarrollar su destino (en el caso de Aureliano ser emperador y en el caso de Semíramis continuar rigiendo por su hijo). En el drama *Los tres afectos de amor* la princesa Rosarda ha sido recluida desde la infancia en un remoto palacio por su padre, el rey Seleuco de Chipre, para impedir que se cumpla el horóscopo que la amenaza con «violenta muerte». Rosarda pregunta a su padre:

*¿qué peligro o violencia  
será posible que haya  
mayor que la prisión mía  
con que el dolor adelantas?  
[...] Deja que el fracaso venga,  
y no al camino le salgas;  
que es desgracia desde luego  
el esperar la desgracia.<sup>65</sup>*

Calderón creó personajes que, en cierto sentido, corresponden al proceso de la escritura, personajes que parten de un *a priori* —es decir, de una idea del mundo y de las cosas que configuran en la soledad—, en el caso de ellos, de la prisión o cueva, y, en el caso del dramaturgo, en la soledad de la creación. Al comienzo de la obra *La hija del aire*, Semíramis prefiere arriesgarse en la experiencia de la libertad que angustiarse en la

---

<sup>64</sup> Calderón de la Barca, *La gran Cenobia, Dramas*, p. 71a.

<sup>65</sup> Calderón de la Barca, *Los tres afectos de amor, Dramas*, p. 1189a.



seguridad de la prisión y así dice: «¿no es mejor / que me mate la verdad, / que no la imaginación?» (vv. 154-156). Se trata del «concepto imaginado» que sirve de fundamento para la puesta en escena o experimento teatral, o sea el «práctico concepto» en términos de la escritura dramática y de la creación de la obra. Calderón alude repetidamente, por medio de estos presos de su teatro, a esta necesaria anticipación o idea que requiere la puesta en escena. Así en *Amado y aborrecido* dice el dramaturgo por boca de Malandrín: «Fuera de que si *a priori*, / el argumento se empieza...»<sup>66</sup>.

Los personajes encarcelados también parten de un *a priori*, de un concepto imaginado que puede concluir con un desenlace trágico, como en el caso de la protagonista de *La hija del aire* encarnado y potenciado por una insaciable voluntad de poder nunca satisfecha en la actualidad. Fuera de la cueva, al entrar en Nínive —en el «real carro» y «vestida de joyas, plumas y galas»— favorecida por el monarca Nino, Semíramis se dice en un aparte:

*...Altiua arrogancia,  
ambicioso pensamiento  
de mi espíritu, descansa  
de la imaginación, pues  
realmente a ver alcanzas  
lo que imaginaste; pero  
aun todo aquesto no basta,  
que para llenar mi idea  
mayores triunfos me faltan.* (primera parte, vv. 2097-2105)

En *La gran Cenobia* Aureliano encuentra en unas ramas la corona y el cetro del emperador y en la soledad de la selva se autoproclama rey, diciendo: «Pequeño mundo soy, y en esto fundo / que en ser señor de mí, lo soy del mundo» (p. 72a). Al poco, la sacerdotisa Astrea llega seguida del ejército y exhorta a los soldados a que le rindan tributos como nuevo emperador. Admirado por los extraordinarios sucesos, Aureliano queda absorto intentando encontrar una explicación racional a tanto prodigio:

*En efectos tan dudosos,  
¿pueden mentir los oídos?,  
¿pueden engañar los ojos?  
No, pues es cierto que veo;  
no, pues es cierto que oigo.*

---

<sup>66</sup> Calderón de la Barca, *Amado y aborrecido*, *Dramas*, p. 1695a.

*Si me ofrece la fortuna  
el bien, ¿por qué no le gozo?  
¿Qué aguardo, pues le merezco?  
¿Qué dudo, pues le conozco?  
Sea César, aunque luego  
despierte: que al cabo todos  
los imperios son soñados.  
¿Qué busco ejemplos más propios,  
si es en su concepto Rey,  
si piensa que es Rey, un loco? (p. 73a)*

Aparte de la ambiciosa desviación del carácter de la *hija del aire* y del general Aureliano, todos estos presos metafísicos —cansados de imaginar cosas de las que sólo tienen ideas y cuya presencia nunca han tenido delante— cuando ingresan en el mundo de la experiencia están sobrecogidos por la admiración ante lo nunca visto. En el drama *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, los dos jóvenes vestidos de pieles, Leonido y Heraclio, que han vivido desde niños como hombres salvajes en el bosque, son trasladados a un palacio experimental configurado por el sabio Lisipo para poner a prueba cuál de ellos es el hijo del tirano Focas. Al vestirse se asombran ante lo jamás visto, por eso cuando un criado ofrece a Leonido un sombrero y una capa, el joven salvaje ya vestido de gala pregunta que cuál de los dos objetos es el sombrero. En este ejemplo también hacemos notar que la poética de Calderón supone la representación de lo familiar como algo maravilloso, hecho tan común de la literatura y la pintura del Siglo de Oro. En el drama mitológico *La fiera, el rayo y la piedra* Irifile, mujer salvaje, al encontrarse en palacio se asombra de todo lo que ve, lo que hace decir a otro personaje (también perteneciente a la nómina de presas calderonianas), Anajarte:

*No es la primera vez, ésta  
que los no vistos objetos,  
cuando a la capacidad  
sobran del que llega a verlos,  
le ofuscan y le confunden  
razón, discurso e ingenio. (vv. 1900-1905)<sup>67</sup>*

El asombro es la piedra angular del teatro del Calderón, la formulación de esta pasión del alma redundante en la esencia simbólica de su teatro y en la definición del personaje como la conflictiva vivencia de un proceso hermenéutico que pone a prueba

---

<sup>67</sup> Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, p. 266.

en la acción dramática la «idea» de su ser, fruto de la conjetura en la mente del dramaturgo.

### 3.5.2. *La manipulación del argumento y de las propiedades escénicas: el espacio de la magia y la representación del «práctico concepto»*

Antonio Regalado, a quien seguimos en estos aspectos fundamentales del teatro de Calderón, apuntaba que el experimentar para el dramaturgo Pedro Calderón suponía un doble proceso: la configuración de una conjetura y su puesta en escena o prueba. En un teatro eminentemente hermenéutico la interpretación del proceso de la trama o argumento por los personajes fue una de las grandes innovaciones del autor. Los personajes —ya sea en las comedias, autos sacramentales o tragedias— se ven obligados por su condición de representantes arrojados a un enigmático teatro a interpretar las circunstancias en las que se encuentran para lograr lo imposible, es decir: una visión global del argumento en el que les ha tocado representar. Si esto es así en el teatro calderoniano, en algunos casos se agudiza cuando el apetito de certidumbre y de prever y controlar el destino mueve a un número de personajes a intervenir en el desarrollo de la acción dramática con el fin de dirigirla o desviarla hacia derroteros que satisfagan sus obsesiones, fobias y pasiones. Estos personajes son variados y habitan en todos los géneros dramáticos, formando una galería que abarca desde el demonio —magistral aunque fracasado alegorista y genio de la manipulación, en algunas tragedias cristianas como *El mágico prodigioso* y *Las cadenas del demonio* o en los autos sacramentales— hasta las damas «tramoyeras», quintaesencia de ingenio, gracia y picardía, en las comedias de enredo<sup>68</sup>. La obsesión por lograr una certidumbre absoluta solo posible por medio de un experimento mueve a algunos personajes calderonianos —como el rey Basilio en *La vida es sueño* y el tirano Focas de *En esta vida todo es verdad y todo mentira*— a valerse del experimento para confirmar y llevar a cabo sus peores deseos.

---

<sup>68</sup> Mientras que en la comedia de enredo Calderón se excedió en la creación de personajes femeninos que manipulaban con sus engaños y tramoyas el devenir del argumento, únicamente en dos comedias (*El astrólogo fingido* y *Hombre pobre todo es trazas*) propuso a un personaje masculino en el papel de «tracista» o de manipulador del argumento valiéndose del engaño. Para el dramaturgo la mentira de estos dos caballeros no está justificada moralmente, pues en el primer caso es fruto, en parte, del placer que da el mentir y no reporta ningún beneficio a su artífice y en el segundo se debe a la falta de medios del protagonista y se funda en la egoísta burla que éste hace a dos mujeres.

El Dios cristiano no queda excluido de un papel en las sacras representaciones de Calderón. En *Las órdenes militares* la Culpa enumera las personificaciones que éste recibe en los autos:

*Y siendo así que de cuantos  
nombres hasta hoy le dieron  
en literales sentidos  
alegóricos misterios,  
ya de piedra angular, ya  
de león, ya de cordero,  
ya de panal, ya de espigas,  
racimo, vid o sarmiento,  
padre de familias, rey,  
sembrador y pastor bueno,  
mercader de margaritas,  
y piloto que de lejos  
nos ha de traer el pan,  
sin otros muchos que dejo  
porque fuera proceder  
en infinito... (vv. 169-184)*

En el drama de la vida humana representado en el teatro del mundo, la divinidad desempeña papeles que le dan pie para intervenir en la historia de la humanidad, en forma de auxilios que responden a la confianza de la criatura. Por otro lado, el dramaturgo consciente de que el supremo experimentador es él mismo también se incluyó entre los personajes de los autos (obras siempre experimentales) en el papel del Ingenio: personaje que se plantea y plantea toda una serie de cuestiones que configuran las estructuras dramáticas y el orden de los sucesos de la acción.

En los autos sacramentales Calderón se vale de la palabra «conjetura» que recuerda el término griego *uponoiá*, usado en el sentido de alegoría y con el significado de conjetura o hipótesis. En los autos el demonio y ciertas figuras demoníacas se sirven del verbo «suponer» que viene a ser sinónimo de imaginar y antever. Estos personajes, lo mismo que el hombre, están confinados a suponer y conjeturar. En el auto *Las órdenes militares* la Culpa pone en movimiento la representación partiendo de una conjetura que se propone actualizar como «objeto representable». Este personaje —consciente de que sólo la conjetura es concedida a su ingenio— se propone «reducir a un dictamen», «a un discurso, a un pensamiento / la experiencia, para ver / si en representable objeto / de metafórica frase, / tantas confusiones venzo» (vv. 195-200). Estas figuras demoníacas, en el papel de guionistas y escenógrafos, comparten con otros

personajes del teatro profano de Calderón un insaciable apetito de certidumbre ya que éstos —como ejemplifica a la perfección don Gutierre el protagonista de *El médico de su honra*— asediados por la duda se ven obligados a instalarse en conjeturas que quieren a toda costa superar por medio de una prueba o experimento que les permita alcanzar un principio inconcuso e indubitable. Así don Gutierre, sobrecogido por imágenes, sentimientos y pensamientos que responden a dolorosas dudas (que quiere extinguir a toda costa) inicia un monólogo en la clandestinidad de su conciencia:

*Ya estoy solo, ya bien puedo  
hablar. ¡Ay Dios!, quién supiera  
reducir sólo a un discurso,  
medir con sola una idea  
tantos géneros de agravios,  
tantos linajes de penas  
como cobardes me asaltan,  
como atrevidas me cercan.* (vv. 1585-1592)<sup>69</sup>

Este estado de ánimo, solo subsanable por la certidumbre, no deja descansar a don Gutierre hasta que pone a prueba sus sospechas mediante una experiencia de laboratorio. Como «médico de su honra» Gutierre propone una primera comprobación para «ver qué malicia tiene el mal» consistente en llegar a su casa secretamente a ver si se repite «el accidente» de sus celos «a hora que ha sido / de ayer la misma» (vv. 1874-1875). El concienzudo experimentador programa las condiciones de una prueba que debe realizarse en la oscuridad de la noche valiéndose de la sorpresa. Así Gutierre no avisó a su esposa «Mencía/ de que ya libertad del rey tenía, / para que descuidada / estuviese» (vv. 1867-1870) y saltó las tapias de la huerta de su casa en el lugar donde solía estar la inocente víctima de su comprobación, a la que amparado por la oscuridad de la noche se acercó con movimientos cautelosos ya que, según dice, «en estas ocasiones / tienen los celos pasos de ladrones» (vv. 1895-1896). A raíz de los imprevistos que surgen durante la prueba, el experimentador se ve obligado a improvisar arriesgados procedimientos para apurar «de todo en todo el daño» (v. 1910). Así, al ver en el jardín a Mencía —dormida y sola, sin una criada que la vele— Gutierre, reconcomido por nuevas sospechas, decide «matar la luz» para hacerse pasar por el Infante encubriendo «el metal de la voz, hablando quedo» (v. 1914). Víctima del engaño, Mencía relaciona la intención del desconocido con la del Infante, y confunde esa figura masculina que la aborda en la oscuridad —tal como ocurrió la noche

---

<sup>69</sup> Calderón de la Barca, *El médico de su honra*, p. 153.

anterior— con la de su antiguo amor y no con la de su marido. Ante esta evidencia (realmente insuficiente), don Gutierre —experimentador a la vez que parte emocional y experimental en la prueba— decide darle muerte. La llegada de una criada que ha oído voces obliga al doméstico vengador a esconderse, como si fuera ladrón en su propia casa. En ese trance el *médico de su honor* —simulando el papel del Infante— debe recobrar la serenidad y actuar con sangre fría para «hacer la deshecha» retomando el papel de él mismo y simulando entrar por la puerta de la huerta; inesperada ocasión que le permite confrontar con crueldad a su aterrorizada esposa en un nuevo «fingimiento» que esta vez le arrastra a él mismo, descubriendo la pasión que el celoso intentaba ocultar detrás de la máscara de frío experimentador. El experimento concluye abruptamente pero, aun así, Gutierre ha conseguido una evidencia (paradójicamente es falsa) que le lleva a concluir: «Pues médico me llamo de mi honra, / yo cubriré con tierra mi deshonor» (vv. 2047-2048).

En los autos sacramentales los personajes demoníacos —empeñados en torcer el camino franco destinado al hombre viador y en emborronar los auxilios de la divinidad— se obsesionan por desviar el argumento de la obra en la que se encuentran y despojar del libre albedrío y de la capacidad de interpretar sus papeles a aquellos personajes y personificaciones que representan la naturaleza humana. Al demonio y a sus compinches, obsesionados por conocer el futuro, no les queda otro remedio que *suponer* —es decir, convertirse en alegoristas— amparándose en el «concepto imaginado» con el fin de idear y poner por obra en la escena sus perversas intenciones. Esta labor es fruto de un envidioso afán por dispersar y enredar al hombre en un laberinto de imágenes y deseos, hundiéndole (según el término paulino) en el «cuerpo de muerte» del pecado. El demonio, jefe de esta tribu de prevaricadores, en los autos se esfuerza por ocultar al hombre el sentido místico de la alegoría despojándole de la capacidad simbólica para interpretar el sentido del papel que le ha tocado en el teatro del mundo y para distinguir entre el sentido literal o carnal y el alegórico o espiritual del argumento.

En el auto sacramental *El diablo mudo*, el Demonio persiste en mantener sometido al Hombre, vestido de pieles y rendido al pecado, alejándole del mensaje esperanzador que le trae la Naturaleza Humana cifrado en la «suma clemencia de Dios». El gran prevaricador de la libertad humana asegura que antes «que ese alivio al Hombre

venga, / poseído de mis iras, / verás cuán incapaz quedas / de ver tanto prometido / bien» (vv. 194-198). A partir de ahí el Demonio, ayudado por algunos colaboradores como el Apetito, se entromete en la historia de la salvación humana manipulando el argumento y privando progresivamente al Hombre de los cinco sentidos —los cuales equivalen metafóricamente a los cinco sentidos espirituales— hasta lograr convertirle en un «cuerpo de muerte» incapaz de producir sinestesias. Hundido en el pecado, el Hombre no puede interpretar el mundo que le rodea ni hallar rastro de Dios. Sin embargo, aunque el Demonio (al dirigir la obra) logra entorpecer el libre albedrío del Hombre es incapaz de impedir la intervención del auxilio divino que en este auto se identifica con la figura del Amor de Peregrino.

El auto sacramental de *El diablo mudo* escenifica el proceso espiritual del Hombre representándolo visual y espacialmente por el conjunto de extensiones físicas de las realidades interiores del Hombre y por su relación con otros y con el espacio escénico. Cuando el Hombre, desesperado, pide al Conocimiento que se llegue a él para socorrerle, el Demonio «porque su ser no advierta» le ciega los ojos. Al irse a mirar en el espejo que trae el Conocimiento, el Hombre no puede ver en él la imagen de la muerte pues está ciego. A partir de ahí, el actor que interpreta este papel debe representar «como ciego» y moverse en el tablado «como buscando a tientas». Cuando la Penitencia irrumpe en el teatro para inspirar al Hombre a «que en altas / voces al cielo enternezcan» (vv. 339-340) el Demonio se anticipa con una nueva manipulación a su confesión consiguiendo «impedirle la lengua». El Hombre «quiere hablar y no puede» y, al quedar mudo, se explica por señas. La Humana Naturaleza convoca entonces a la Fe divina para que: «al Hombre de ojos y labios / tú las ataduras venzas; / y pues es tuyo el oído, / haz por lo menos que crea / que hay remedio en sus desdichas, / y no niegue, ya que ofenda» (vv. 365-370). El Demonio, quien también le ha privado de oído y de cualquier capacidad de actuar, describe el estado del Hombre en pecado:

*tiene  
ojos y no mira; lengua  
y no habla, oídos y no  
oye, labios y no alienta,  
pies y no se mueve, manos  
y no toca; y pues deshecha  
tanto la imagen de Dios  
a sólo un pecado queda,*

*que es ídolo del Demonio  
y para las obras buenas,  
ni ve, ni escucha, ni habla,  
mira cuán en vano esperas  
que aquel prometido Bien  
a darle la salud venga. (vv. 387-400)*

El Hombre de *El diablo mudo* queda tropezando en el tablado, gimiendo y suspirando. Afásico y sin capacidad simbólica no puede interpretar ni alegorizar, esto es, explicar a humano modo «cosas de mayor asunto» aunque le vaya la vida en ello.

Calderón también puede utilizar el experimento como núcleo central de la representación dramática, tal es el caso de una obra en sí misma experimental, *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. En este drama, el tirano Focas se obsesiona por descubrir cuál de los dos jóvenes salvajes (que ha encontrado en una parte remota de Tinacria) es su hijo y cuál es el hijo y heredero del emperador Mauricio, a quien ha derrotado y usurpado el imperio. Minado por una angustiosa duda, Focas no piensa más que en los dos jóvenes ya que el odio que siente por el heredero de Mauricio y el amor que siente por su heredero no pueden posarse en un objeto, pues no sabe cuál de los dos es su hijo y cuál el de Mauricio. El tirano se desespera porque no tiene medio de lograr una certidumbre que le satisfaga y esto le decide a someter las dudas que le carcomen a un experimento que llega a constituirse como el núcleo central de la representación. Acude al mago Lisipo quien idea una experiencia que se desarrollará en la «breve edad de un día» (síncopa mágica del tiempo) y que tendrá lugar en un «fantástico» palacio (espacio de la magia) donde, sin embargo, las personas son «reales». La representación podrá dejar antever hechos aún por suceder que le mostrarán a Focas «todos los acontecimientos / que en el año vieras» (p. 1128b). El experimento —en el que el tirano es observador y participante— sólo sirve para sumir a Focas aún más en la angustia y en la duda. Así, cuando Cintia le pregunta: «¿Qué te va diciendo, Focas, / la experiencia?». Focas responde: «Mucho y nada» (p. 1138b).

La duda, fuerza motor de toda la obra, se escenifica como emblema por medio del efecto simbólico de la acción y del lenguaje encarnado en los actores. En una escena de la tercera jornada, mientras Focas ha quedado adormecido en un cenador del jardín, Leonido saca el puñal para darle muerte, justificando su acción al decir: «¿No vale más / un imperio que un cariño?» (p. 1141b). La llegada de Heraclio aborta el magnicidio



pues el joven saca a su vez el acero para detener a Leonido. A las voces, Focas despierta y ve a Leonido (su hijo) y a Heraclio (hijo del emperador Mauricio) con los puñales desnudos y levantados. El enigma —que esconde una culpabilidad y una inocencia— propuesto por Calderón es un emblema escénico compuesto de dos voces y dos puñales alzados, una imagen que sintetiza y aumenta la angustiada duda del tirano:

*«Muera y no muera», en dos voces  
oí tan a un instante mismo,  
que mezclados los metales,  
ninguno sonó distinto:  
de suerte, que de su acento  
nada infiero; y si redimo  
a la acción el desengaño,  
igual en los dos la miro,  
pues miro en los dos igual  
desnudo el acero limpio. (p. 1141b)*

Impremeditadamente Focas se resuelve a creer en la inocencia de Leonido y a culpar a Heraclio, pues el corazón le dice en «callados gritos» que Heraclio es el traidor. El experimento del que el tirano se ha valido para distinguir a su hijo —según cree por razón de estado— se demuestra insuficiente pues, sin él saberlo, la intuición y sus afectos le han hecho distinguir al hijo de Mauricio, su enemigo, a pesar de equivocar la identidad del verdadero asesino, que no es sino su propio hijo.

En *La vida es sueño* Basilio, el rey astrólogo, opta por comprobar la verdad del horóscopo que le ha decidido a privar a su hijo de la libertad. Con este fin diseña una «experiencia» que le permita poner a prueba la verdad (notemos la incongruencia de la tesis) de los «sucesos previstos» creando unas condiciones en las que se ponga de manifiesto el carácter de Segismundo. El experimento incorpora dos espacios opuestos que acarrearán opuestas circunstancias vitales: la torre en la que Segismundo ha vivido confinado y el palacio de su padre, que nunca ha visto. El plan del rey consiste en que se drogue al prisionero y se le traiga dormido a palacio donde se le tratará como el príncipe heredero de Polonia. Si su comportamiento no corresponde al de un príncipe templado y prudente y es, al contrario, violento e inhumano se le drogará otra vez y se le devolverá a la torre. El experimentador asume que allí, al despertarse, su hijo llegará a la conclusión de que ha soñado.

Basilio llama a esta operación «hacer una experiencia» término que proviene del latín tardío *experimentum* y significa la evidencia conseguida por una prueba experimental o por lo que nos dice la experiencia. En realidad, Basilio escenifica un experimento controlado que no deja mucho sitio a Segismundo para desarrollar su latente humanidad ya que es de tal rigor que solamente puede desembocar en dos respuestas que el príncipe se comporte bien o se comporte mal. Obviamente Segismundo se comporta mal y su padre ratifica no sólo la validez del horóscopo sino su edicto de encerrarlo de por vida. El hecho de que el experimento de Basilio fracase se fundamenta en el valor que le da Segismundo a la palabra «sueño» una vez que ha vuelto a la torre y el significado que confiere a la palabra «experiencia» en el sentido de superar una dificultad.

En las comedias de enredo de Calderón también hace acto de presencia la manipulación del argumento por parte, generalmente, de las damas que defienden su condición femenina en oposición a sus deudos. Las damas del universo cómico se valen del ingenio para abrir espacios de libertad en las rigurosas condiciones de su existir. Inmersas en un laberinto de lances y sucesos, estas damas *tramoyeras* —acompañadas por sus criadas, aunque no siempre de buena gana— interpretan los hechos y se valen de trazas para reconducir a su favor el curso de los acontecimientos, esto es, del argumento. Mienten a diestra y siniestra, recurren al disfraz o se ocultan tras identidades falsas y, en ocasiones, se valen de un lúdico experimento —ideado con grandes dosis de inventiva— para lograr su amor o para salvar su honor.

Se puede asentar que el argumento de la comedia de enredo calderoniana se construye con la decidida intervención de las mujeres en la manipulación del curso de la historia. Un ejemplo de ello es la temprana comedia de Calderón titulada *La dama duende* cuya estructura dramática se basa en la continua manipulación del argumento por doña Ángela y en la intensa actividad interpretativa de don Manuel y su criado Cosme, quienes se reconocen incapaces de explicar de modo concluyente el significado de los extraños lances que acaecen en su cuarto. Doña Ángela —una joven viuda que vive oculta para que un caballero de paso en la villa y corte no sepa de su presencia en la casa— halla el modo de entablar contacto con el huésped valiéndose de un estilo novelesco y misterioso que le permite mantener una relación con el recién llegado. Don Manuel sigue el juego con desenfado, pero por otro lado pugna por descubrir el secreto

que encierra las idas y venidas de cartas, la desaparición o manipulación de sus pertenencias y la aparición en su cuarto de delicados presentes o de femeninos cuidados mientras él y su criado están ausentes. Las incursiones secretas de la *Dama duende* en el cuarto de don Manuel —a través de una alacena fijada transitoriamente en la pared— permiten a doña Ángela desplegar una feminidad que alienta reprimida bajo sus tocas de viuda.

Doña Ángela, determinada a que el caballero la «vea» y le «hable», idea «la más notable traza» para traerle a su cuarto sin que él llegue a sospechar que permanece dentro de la misma casa. El experimento, o la «traza», ideado por esta manipuladora del argumento requiere un uso teatral del espacio, de las propiedades escénicas y del disfraz para asombrar y persuadir a don Manuel de que está en un exótico lugar y para inducirle a que siga *jugando*. No en balde, los adornos prevenidos por la dama hacen exclamar al caballero: «¡Qué casa tan alhajada! / ¡Qué mujeres tan lucidas! / ¡Qué sala tan adornada! / ¡Qué damas tan bien prendidas! / ¡Qué beldad tan estremada!». (vv. 2278-2282). Las manipulaciones del argumento de esta dama tramoyera tienden a mejorar la desesperada condición de su existencia y sus experimentos se fundan, en este caso, en el éxito de la interpretación de doña Ángela, declarado intento que la separa de los manipuladores de la vida ajena antes mencionados, pues su invitación no excluye la libertad del hombre. Así dice a don Manuel:

*porque para con vos hoy  
una enigma a ser me ofrezco,  
que ni soy lo que parezco  
ni parezco lo que soy.  
Mientras encubierta estoy  
podréis verme y podré veros;  
porque si a satisfaceros  
llegáis y quién soy sabéis,  
vos quererme no querréis  
aunque yo quiera quereros.* (vv. 2373-2382)

Los argumentos que el dramaturgo puso en acción y en boca de estas mujeres dejan ver cómo Calderón de la Barca mostró sincera simpatía por las tracistas femeninas de sus comedias. El dramaturgo entendió su manipulación del argumento como un mero acto de supervivencia o de juego, a diferencia de aquellas otras sombrías intenciones

—fundadas en el rigorismo— de muchos personajes masculinos en comedias, dramas, tragedias y autos sacramentales.

El dramaturgo también compartió tablado con sus personajes, pues intervino en el papel del Ingenio en alguno de sus autos. En el auto sacramental de 1678 titulado *El día mayor de los días* el veterano autor propone una experimentación dramática consistente en la introducción de sí mismo en escena, actualizando en la representación su proceso intelectual y creativo, al hacer interactuar a distintas extensiones físicas de su pensamiento y al mezclarlas con las invenciones que brotan de su imaginación mientras ordena el argumento de un auto sacramental con motivo de la celebración del Corpus de ese año. Calderón ironiza sobre este recurso teatral en la comedia *Peor está que estaba* cuando el criado Camacho increpa a su amo don César:

*¿Qué va que estás haciendo  
ahora un soliloquio reverendo,  
en que llamas a cuentas  
el alma y los sentidos, y que intentas  
que ande hecho diablo de auto el pensamiento  
tras la memoria y el entendimiento?* (vv. 575-580)<sup>70</sup>

En *El día mayor de los días* Calderón de la Barca es el Ingenio, caracterizado como «galán», que entra en escena leyendo en un libro un pasaje del evangelio de San Juan<sup>71</sup> que habla del pan de vida sembrado en buena tierra —refiriéndose a Cristo— y de la promesa de la Eucaristía<sup>72</sup>. Suspenso y atento —ora a la lectura y ora a un canto cuya letra dialoga con él— pasa a entablar conversación con la figura del Pensamiento, personaje vestido de loco. Las dos figuras son extensión y personificaciones de la actividad mental del poeta y del mismo acto de interpretar el sentido del texto. Este mismo recurso poético sirve también para presentar a algunos personajes de su teatro religioso y profano: alguien lee intentando discernir por medios racionales asuntos trascendentes relacionados con la fe. Las tragedias cristianas *El mágico prodigioso* y *El José de las mujeres*, muestran a los personajes de Cipriano y de Eugenia leyendo e

---

<sup>70</sup> Calderón de la Barca, *Peor está que estaba*, p. 181.

<sup>71</sup> Jn 12, 24.

<sup>72</sup> Calderón de la Barca, *El día mayor de los días*, pp. 71-74.

El Ingenio dice: «leyendo estaba / el capítulo en que Juan / dice (el trigo es de quien habla) / que el grano que cae en tierra, / si en ella no muere nada / fructifica y queda él solo, / mas como en tierra caiga / dará tan colmados frutos / que llenen trojes y parvas» (vv. 264-272).

intentando interpretar textos sagrados que, en un mundo pagano y politeísta, introducen el concepto de un solo Hacedor como única causa eficiente.

En *El día mayor de los días* Calderón, como Ingenio, interpreta el pasaje evangélico intentando aplicar una lectura alegórica; una aproximación humana, y por lo tanto parcial, alejada del conocimiento cierto e inconcuso que sólo tiene (según afirma el Pensamiento) un «padre de familias, / dueño de cuanto rodea / el sol en línea de luces / y el mar en margen de perlas» (vv. 117-120). El Ingenio aprueba la validez de tales «señas» pero se sorprende de que por sí mismo no haya dado antes con la explicación, a lo que —no sin ironía, si nos atenemos al caudal de autos escritos por el dramaturgo a la edad de setenta y ocho años— el Pensamiento responde:

*Como hasta ahora  
no hubo ocasión de tenerla;  
y es que como cada año  
por este tiempo te empleas  
en buscar alegorías,  
hasta este no caíste en esta.* (vv. 143-148)

Por medio del diálogo entre el Ingenio y el Pensamiento, Calderón abre las puertas del laboratorio mental donde se fragua su escritura sustentada «en metáfora de idea / (no tanto en la realidad / cuanto en lo que representa)» (vv. 157-160). El Pensamiento establece la comparación en que debe fundamentarse el argumento del auto sacramental —la alegoría de este año— y así propone al Ingenio:

*hoy padre de familias  
y Tiempo en tu mente sea,  
ignórelo quien lo ignore  
y entiéndalo quien lo entienda.* (vv. 173-176)

El Pensamiento propone la situación dramática y da comienzo la representación; a partir de ahí, el Ingenio interviene en la función —que actualiza en el tablado las imaginaciones del poeta dramático durante la creación literaria— como espectador de lo que ocurre e intérprete del significado de la historia, interviniendo con preguntas y reflexiones a lo largo de la acción. En el papel del Ingenio, Calderón está obligado a interpretar el sentido profundo de los sucesos de la historia que, al tratarse de un auto sacramental, abarca «mucho siglo en poco instante». En esta ocasión, la acción mental

del dramaturgo —figurada por la actividad del Pensamiento y del Ingenio— pretende, por medio del símbolo y de la alegoría del argumento, desvelar el misterio de la transubstanciación eucarística. En *El día mayor de los días* el mismo Calderón pasa a engrosar la lista de personajes alegoristas y manipuladores del argumento y del práctico concepto de su teatro, dejando constancia del significado de la interpretación del papel de Poeta dramático en el teatro del mundo y explicitando la fuente del acto creador: un cuerpo de inspiración y de reflexión que no excluye la emoción.

### 3.5.3. *La interpretación del papel y el cuerpo del actor en el tablado: El diablo mudo y El príncipe constante*

El tema de la libertad humana es la *res dramatica* del teatro de Calderón. A lo largo de su obra el dramaturgo ahonda en la condición humana y su existencia puntual en el mundo de la contingencia, ámbito de la historia, hecho que no excluye la dimensión trascendental en la vida del hombre. Gracias al marco general de la metáfora del teatro del mundo, constituida por Calderón como fecunda semilla de su obra, el dramaturgo puede explayar al unísono estas ideas divergentes y ahormar eficazmente los conceptos abstractos —teológicos y filosóficos— a los condicionantes del poema dramático y del hecho escénico encarnado por los actores. La definición del personaje calderoniano se hace por ello trascendental para comprender cabalmente su teatro y revitalizarlo hoy en las tablas.

El dramaturgo Calderón comparte con sus personajes la necesidad de interpretar la realidad sensible e invisible de la existencia y, por tanto, como ellos —en su vida y en su obra— asume el papel de alegorista. Los personajes de su teatro son intérpretes de sí mismos y del mundo que les rodea, empeño que les sitúa en una disposición de arriesgado desafío puesto que en ello les va la vida o la interpretación del papel, es decir, del sentido de su realidad (que, en muchos casos, es reconocida por ellos mismos como antesala de la verdadera vida). Puesto que sólo Dios posee la *visio libera* (capacidad de comprender en un instante la totalidad) estos personajes afrontan su desconocimiento valiéndose únicamente de su percepción sensorial o intelectual, siempre insuficiente, incompleta y poco fiable. No es casual el hecho de que el gran pensador racionalista René Descartes, fundamento de la filosofía y de la ciencia modernas, en su afán de colocar al sujeto como protagonista —sujeto y objeto— del

conocimiento desarrollara su conocido tratado filosófico *Discurso del método*, escribiera sus *Meditaciones metafísicas* y, al final de su vida, acometiera y publicara el trabajo fisiológico titulado *Tratado de las pasiones* con que intentaba explicar por medios científicos la naturaleza y funcionamiento de la parte menos racional del alma humana.

En el despegue de la Modernidad la ilusión de la autonomía humana; el impulso del racionalismo que, en su extremo, posicionó al sujeto en una idolátrica ansia de la certeza absoluta y el progresivo auge de un modelo laboral y social fundado en la eficacia humana —fenómeno que en nuestros tiempos asimila al hombre con la máquina, como un estadio que Calderón antevió en el auto *La torre de Babilonia*—, entre otros hechos, fueron conformando una idea del hombre moderno como un nuevo Ícaro del mundo social, del conocimiento y de la ciencia. En el teatro de Calderón los personajes se enfrentan constantemente a su naturaleza falible, forzados a elegir lo mejor o lo menos malo en un mundo, en principio, ordenado aunque regido por leyes ocultas y, en cualquier caso, donde la apariencia no es necesariamente lo que parece ser; cuando no en situaciones extraordinarias que, salidas de sus goznes, son la expresión perfecta del caos. Los casos de las obras de Calderón son experimentos dramáticos en que los personajes ponen a prueba su propensión hacia el bien o hacia el mal y su pericia para pilotar —con cordura y con prudencia— la navegación de la vida en la arriesgada travesía del mundo de las apariencias o de las difíciles relaciones sociales, en definitiva, los personajes se ponen a prueba en su peregrinación vital. En el curso de la obra todos ellos experimentan el riesgo y el desengaño, experiencia dolorosa que puede llevar al personaje a la ruina o que, otras tantas veces, genera una nueva manera de vivir o, si se quiere, de interpretar el papel.

El valor ontológico que encierran estos supuestos contiene en sí la técnica de su expresión, volcada en acción teatral y en conflicto dramático. Predispone al intérprete de cualquier tiempo a plantarse en el tablado de una manera específica y a asumir el argumento de cada obra —en sus parlamentos y acciones— con la justificación que se exige del personaje dramático calderoniano y del actor que lo encarne. En nuestro quehacer teórico y práctico ha sido fundamental la aportación conceptual de Antonio Regalado, cuando éste desarrolla la trascendencia de la metáfora del teatro del mundo o cuando descubre los fenómenos de la modernidad en el teatro de Calderón y,

finalmente, cuando dirige su exégesis al personaje calderoniano y al arte del actor. Punto desde donde continúa nuestra investigación práctica con los textos, su explicación, su puesta en escena y la interpretación de sus papeles. Frente a otros postulados teóricos, que dejan al actor con *la cabeza caliente y los pies fríos*, aquí se propone movilizar al actor para salir al escenario a interpretar al personaje sabiendo que precisamente *es eso* lo que hay que interpretar: un personaje que se interpreta a sí mismo pues en ello se cifra su relación con el mundo que le rodea. En este teatro, sea cual sea la complejidad de la maquinaria escénica y la dificultad de las propiedades que el actor debe manejar (vestuario, objetos, música, etcétera) la esencia del personaje calderoniano sigue inalterada. Ciertamente es que en sus obras el dramaturgo ha limitado la libertad del intérprete proponiéndole una complicada línea de acción, que en ningún caso ha sido improvisada por los actores como ocurre *metateatralmente* en la obra *Obrar bien, que Dios es Dios*; pero incluso a pesar de ese *a priori* el proceso de los personajes es llegar a elegir esas acciones, abrazarlas aun sin estar convencidos de su infalibilidad, y también, si éstas ocurren súbitamente, poder explicarlas a posteriori. Para abarcar todo esto, Regalado se refiere a la hermenéutica del personaje calderoniano. De igual modo, al transitar por esa línea de acción de los personajes los intérpretes de su teatro deben incluir (si pueden) en sus impulsos o en sus intenciones todas las opciones que desechan, conformando un segundo plano o subtexto<sup>73</sup>.

Muchos personajes de Calderón albergan un conato de rebelión contra su autor. Por lo que comprobamos en nuestro trabajo continuado en la escenificación de Calderón, ese sentimiento claramente lo experimenta el actor cuando comienza a ensayar su obra y sufre los tornillos de tan increíble y exigente maquinaria dramática; esta opresión logra mitigarse con la repetición, pero para el personaje —que la vive de nuevas y sólo una vez— es el signo de su existencia. El problema de la personalidad ha

---

<sup>73</sup> El «segundo plano» es el bagaje espiritual del actor-personaje que abarca el conjunto de impresiones vitales del personaje, el conjunto de las circunstancias de la vida íntima junto con sus sensaciones, pensamientos y sentimientos. El segundo plano, relacionado con la «idea» de la obra, hace más agudas todas las reacciones del actor-personaje a los acontecimientos de la obra, aclara las motivaciones de sus comportamientos y da sentido a las palabras que pronuncia en escena. Es una herramienta creada por Vladimir Nemiróvich-Danchenco (1858-1943), dramaturgo, pedagogo y director de teatro co-fundador junto a Stanislavski del Teatro de Arte de Moscú.

«El subtexto es el sentir interno de la vida del espíritu, que fluye ininterrumpidamente bajo las palabras del texto, justificándolas y dándoles vida. [...] La esfera del subtexto es el diálogo dramático, la comunicación de los personajes y las palabras a través de las cuales se realiza esa comunicación» (Stanislavski, 2001, 151).



sido seña de destacados autores de comienzos del siglo XX como Luigi Pirandello en su obra *Seis personajes en busca de un autor* o, de manera más decidida, de Miguel de Unamuno —a lo largo de su obra ensayística, narrativa o dramática y, en particular, en su nivola de 1914, *Niebla*— quienes parten del supuesto de que los seres ficcionales son tan reales como su autor y que, tal vez, en la acción de escribir es donde el autor experimenta la verdadera vida.

En general los personajes calderonianos tienen que confrontar una rigurosa circunstancia de partida que parece inamovible y que, a lo largo de la obra, no les deja tranquilos. Pensemos en todas las piezas de Calderón que comienzan con (o que contienen en su desarrollo) la caída al tablado de un personaje arrojado por su montura: sacudidos por el bruto, los jinetes desmontados interpretan la caída como una metáfora de las inclemencias de su existencia y como un signo de su destino. Recordemos el comienzo de *La vida es sueño* y las palabras de Rosaura: «Bien mi suerte lo dice, / mas ¿dónde halló piedad un infelice?» (vv. 21-22). No es casual que tanto la primera obra de Calderón *Amor, honor y poder* como la última *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* comiencen con la caída del jinete. En la primera, Enrico salva a la infanta Flérida, motivo que ocasiona el amor entre ellos y también la desbocada pasión del rey Eduardo por Estela, móvil de la obra. En la última, es el protagonista, Leonido de Tiro, el que cae del caballo. Calderón también introduce el motivo en *La hija del aire*, en *Amar después de la muerte*, *La señora y la criada*, *Afectos de Odio y amor*, o *Darlo todo y no dar nada*, entre muchas otras obras. El motivo puede ser el desencadenante del caso de la obra y el augurio de los males que en ella van a suceder, pensemos en *El médico de su honra* y la caída del infante don Enrique. Cierto es que por lo general en la caída del caballo —accidente que, como ocurre a Rosaura, colma el vaso de la paciencia del personaje— sobresale el desgobierno del jinete, pues el símbolo expresa la turbación del alma debido a la pasión que empaña el recto raciocinio (Valbuena Briones, 1965, 35-53). Así se manifiesta por lo menos en el auto sacramental *El gran mercado del mundo*, cuando en la Feria del Mundo el Buen Genio compra un caballo, «que es Pensamiento», a la Gula, placer vestido de gitano. Mientras el Buen Genio galopa de regreso a la casa de su Padre, el impetuoso bruto pone al jinete en peligro de caer, pero éste puede dominarlo asido a la rienda y freno de la obediencia, y dentro de escena se oye:

*No me has de arrojar de ti,  
monstruo de soberbia lleno,*

*pues de la obediencia el freno  
te trae seguro. (vv. 1508-1511)*<sup>74</sup>

Sin embargo no es menos cierto que, convertido en signo del tormento humano (voluntario o involuntario), el motivo no excluye la dureza de la existencia del personaje quien, ya perdido el sentido, se enfrenta a una situación irresoluble y difícilmente tolerable. En el teatro de Calderón, el personaje siempre puede caer y también torcer el rumbo del argumento —a excepción, tal vez, de algunas víctimas del honor, advertidas como Mencía o inadvertidas como Leonor, de *A secreto agravio, secreta venganza*— reaccionando ante los *a priori* de la obra o contra los embates de la fortuna o del destino. En cualquier caso, la caída siempre invita a levantarse.

No es esa la imagen del hombre y de su libertad en otra dramaturgia contemporánea muy afín a la de Calderón. Nos referimos al teatro último de Samuel Beckett y en concreto a su obra de 1982 titulada *Catástrofe* (si bien el tema ya está propuesto en sus primeras piezas, especialmente, en *Final de partida* y en *Los días felices*, publicadas respectivamente en 1957 y en 1961). El motivo de la escritura de *Catástrofe* —para el homenaje rendido a Václav Havel, en aquel momento encarcelado por delito de opinión en Checoslovaquia, ahora República Checa— explica su emblema central y la propia obra, pero éste trasciende la ocasión y apunta a expresar una idea del hombre, el Protagonista, y de su libertad en un teatro del mundo dirigido por un tiránico Director donde impera el sinsentido y la arbitrariedad: el dramaturgo irlandés, a diferencia del español, parece no poder encontrar (ni ofrecer) sentido a la existencia. La obra representa un ensayo previo a la verdadera exhibición ante el público y transcurre en un escenario vacío, a excepción de un sillón situado en el proscenio a la izquierda, donde se sienta el Director, único espectador de este pase. En el centro de la escena está el Protagonista, personaje denominado de modo impersonal, de edad y físico indiferentes. Está de pie sobre un cubo negro de unos cuarenta cm de altura, lleva un sombrero negro de ala ancha, una bata negra hasta los tobillos y va descalzo, su cabeza está inclinada y sus manos metidas en los bolsillos. Tras escudriñar a la figura del Protagonista (todavía en construcción), el Director pregunta a su Ayudante femenino:

*DIRECTOR:*                   ¿Por qué el plinto?  
*AYUDANTE:*                Para que la orquesta pueda verle los pies.

---

<sup>74</sup> Calderón de la Barca, *El gran mercado del mundo*, p. 384.

(Pausa.)  
**DIRECTOR:** ¿Por qué el sombrero?  
**AYUDANTE:** Para ocultar mejor el rostro.  
(Pausa.)  
**DIRECTOR:** ¿Por qué esa bata?  
**AYUDANTE:** Para que esté completamente de negro.  
(Pausa.)  
**DIRECTOR:** ¿Qué hay debajo? (A se dirige a P.) Dilo.  
(A se queda inmóvil.)  
**AYUDANTE:** Su ropa de dormir.  
**DIRECTOR:** ¿Color?  
**AYUDANTE:** Ceniza.  
(D saca un cigarro.)  
**DIRECTOR:** Dame fuego. (A vuelve, le da fuego, se queda inmóvil. D fuma.) ¿A qué se parece el cráneo?  
**AYUDANTE:** Tú lo has visto.  
**DIRECTOR:** Se me ha olvidado. (A se dirige hacia P.) Dilo.  
(A se queda inmóvil.)  
**AYUDANTE:** Calvo. Algún mechón.  
**DIRECTOR:** ¿Color?  
**AYUDANTE:** Ceniza.<sup>75</sup>

El Director no está satisfecho de su creación y comienza a modificarla infringiendo nuevas vejaciones al actor que interpreta al Protagonista. A través de su Ayudante manipula su postura hasta ofrecer la imagen de un tembloroso suplicante, medio desnudo y con la piel blanqueada, que inmóvil y encogido permanece de pie como una estatua sobre un pedestal en la penumbra del escenario donde sólo se ilumina su cabeza, que está inclinada hacia el suelo. Tal vez, con este emblema y esta alegoría escénica Beckett quiso referirse a la dictadura checa o a cualquier tipo de totalitarismo y su sometimiento del ser humano y de los artistas (el siglo XX carga a la espalda horribles ejemplos de ello), pero parece razonable pensar que en la línea discursiva de su teatro también presenta una concepción metafísica del hombre, objeto de la idea de su creador que en la obra recibe de él el apelativo de «catástrofe».

Los recursos alegóricos de Beckett deben mucho al teatro de Calderón<sup>76</sup>. Si comparamos la figura del Protagonista con la del Hombre del auto calderoniano *El*

<sup>75</sup> Beckett, *Catástrofe*, pp. 488-489.

<sup>76</sup> Para la relación escénica de estos dos autores trágicos de la Modernidad, ver mi espectáculo *El delito mayor / Beckett-Calderón* representado en la Sala Federico García Lorca de la RESAD en el año 2011, interpretado por alumnos de cuarto curso de Interpretación del itinerario de Teatro de Texto. Fueron dos espectáculos representados en días alternos —como un díptico teatral— consistentes en una versión y adaptación propia de diversos textos de los dos grandes autores de la Modernidad: Pedro Calderón de la

*diablo mudo*, encontraremos grandes afinidades entre el sometimiento y la manipulación del Demonio con los del Director de la obra de Beckett, cuya intervención termina en unos aplausos mentales con los que éste aspira a ser premiado por un público futuro. Un simple gesto del Protagonista silencia los aplausos dejando el resultado del espectáculo, y de la obra de Beckett, en suspense:

*Estruendo lejano de aplausos. P levanta la cabeza y mira hacia la sala.  
Los aplausos se debilitan, se detienen. Silencio.  
Pausa prolongada. La cabeza entra lentamente en la oscuridad. (p. 492)*

En el auto *El diablo mudo* de Calderón se plantean claramente dos diferencias fundamentales; la primera se refiere a la voluntad del Hombre, quien incapacitado para accionar o para percibir, aun balbuceando y moviéndose torpemente por el tablado, puede perseverar arraigado en una íntima confianza de querer y poder *ser*, una débil conciencia de su privilegio en el orden del mundo e intuyendo la misericordia divina. La segunda diferencia se basa en la acción compasiva y redentora de Dios, Creador que en la obra del dramaturgo no abandona al Hombre en un mundo dominado por el dolor y la muerte. Tal era la convicción de Calderón.

La tenacidad del gesto de levantar la cabeza y mirar a la sala del Protagonista *beckettiano* (que logra acallar los aplausos) recuerda lejanamente a la constancia del infante don Fernando de Portugal y su martirio en las mazmorras de Fez. No en balde la obra *El príncipe constante* comienza con un tono que cantan los cautivos portugueses en el jardín de la infanta Fénix, *leitmotiv* de la obra pues también relaciona el sufrimiento del hombre y el tiempo:

*Al peso de los años  
lo eminente se rinde;  
que a lo fácil del tiempo  
no hay conquista difícil. (vv. 9-12)<sup>77</sup>*

---

Barca (1600-1681) y Samuel Beckett (1906-1989). La adaptación combinaba fragmentos de las obras: *La vida es sueño* (drama y auto), *Tres justicias en una*, *El médico de su honra*, *El mayor monstruo los celos*, *La torre de Babilonia* (auto) y *La sibila del Oriente* (auto). Insertos a continuación de las piezas de Beckett: *Pavesas*, *Impromptu de Ohio*, *Comedia*, *Fragmento de teatro II*, *Catástrofe*, *Fragmento de teatro I* y *Pasos*.

<sup>77</sup> Proponemos este tono sustituyendo el de la edición que venimos usando, porque éste nos parece esencial para el tema de la obra y menos circunstancial que el tono propuesto en la edición: «Van y vienen las olas, madre, / por la playa del mar de Fez, / y dice el cautivo triste: / ¡Ay España! ¿Si te veré?».

El rey de Fez, como el Director de *Catástrofe*, ha endurecido cruelmente las condiciones de vida del príncipe, ahora su esclavo: privándole de libertad, de alimento y agua, de vestido y refugio, de cualquier auxilio o posibilidad de obtenerlo, obligándole a la vez a realizar las más duras tareas. La saña del rey y la crueldad de su cautiverio, contra todo derecho y ley, logra menoscabar la salud del prisionero hasta convertirlo en un mísero inválido, así lo describe su guarda Muley:

*Fernando, cuya importuna  
suerte, sin piedad ninguna  
vive, a pesar de la Fama,  
tanto que el mundo le llama  
el monstruo de la Fortuna.  
Examinando el rigor,  
mejor dijera el poder  
de tu corona, señor,  
hoy a tan mísero ser  
le ha traído su valor.  
que en un lugar, aherrojado  
tan humilde y desdichado  
que es indigno de tu oído,  
enfermo, pobre y tullido,  
pide piedad al que ha pasado,  
[...] a tal extremo llegó  
como era su natural  
tan flaco, que se tulló,  
y así, a la fuerza del mal  
brío y majestad rindió,  
pasando la noche fría  
en una mazmorra dura,  
constante en su Fe porfía... (vv. 1990-2017)*

En la tercera jornada dos cautivos, que osan desobedecer las órdenes del rey, sacan al príncipe al tablado, pues éste ya no puede moverse. La mirada del infante, tendido en un muladar sobre una estera, se alza al sol que le trae la luz del día, hecho que le sirve para agradecer a Dios la provisión del don de la vida. En su absoluta miseria y padecimiento, pero afirmado en su fe y en la necesidad de su causa, Fernando es un hombre libre que elige su cautiverio y que con su resistencia da testimonio de la justicia de Dios y de la tiranía del rey de Fez, su verdugo.

El infante Fernando tal vez sea el ejemplo extremo de una galería de personajes que en el teatro de Calderón sufren los embates de la fortuna, con razón Muley se refiere a él como «monstruo de la Fortuna». Escénicamente tanto el atuendo como el

aspecto físico del intérprete deben da fe del cambio operado en el príncipe mártir. En el teatro del siglo XX se hizo célebre el trabajo del actor Ryszard Cieslac interpretando al personaje, como el ejemplo de un actor creativo al nivel máximo del arte, en un acto de despojamiento y de auto-revelación único en un «teatro pobre» preconizado por su director Jerzy Grotowski<sup>78</sup>, donde el artificio trascendía a la condición de rito. En la poética calderoniana, el cambio de fortuna de los personajes no es sólo un motor argumental de su teatro profano y sagrado sino también un fundamento para la interpretación de los personajes por medio del cuerpo del actor y del uso del vestuario y de sus atributos.

#### 3.5.4. Asignación del papel y sus atributos

En el auto *No hay más Fortuna que Dios*, el Demonio quiere demostrar, por medio de la figura retórica de la suposición, cómo los hombres reciben su papel y cómo, olvidados de su verdadero origen, atribuyen este don a una fingida deidad llamada Fortuna. Para ello, supone la disposición escénica y las propiedades con que se va a desarrollar la prueba o la representación alegórica del auto diciendo:

*Supongo después que nace  
en él un árbol, de cuyas  
ramas pendientes están  
todas las insignias juntas  
de que el humano comercio  
para sus oficios usa;  
supongo que a sombra desta  
copa los que aún no las puras  
luces gozaron del día  
en trémula noche obscura  
dormidos yacen; supongo  
que la Justicia sacuda  
con su vara aquellas hojas,  
a cuyo golpe desnudas  
de los contrarios trofeos  
que las guarnecen y ilustran*

---

<sup>78</sup> Jerzy Grotowski (1933-1999) es un director y maestro de teatro de origen polaco. En 1959 creó la compañía Teatr Laboratorium con la que puso en escena su modelo de Teatro Pobre. Se trata de una concepción del teatro que centra su atención en la relación entre el actor y el espectador; por tanto, se reduce drásticamente todo el entramado escénico y el actor —a través de un exigente adiestramiento y un acto supremo de valentía— en la actuación se despoja de cualquier máscara social mostrándose como ser humano en extrema desnudez. Grotowski escenificó y reinterpretó a grandes autores de la literatura mundial, especialmente polaca, y también *El príncipe constante* de Calderón, protagonizada —en el rol del infante portugués— por Cieslac.

*despierten todos y se hallen  
sin ver a quién lo atribuyan  
cada cual con el estado  
que haberle Dios dado gusta  
para que en él su albedrío  
le aproveche o le destruya.* (vv. 168-189)

Tal como el Demonio supone, al golpe de la Justicia caen del árbol diversas insignias sobre cada personaje: una corona de laurel y un cetro para el Poder, de galán; un espejo para la Hermosura; un libro para la Discreción; una espada para la Milicia; un bastón para el Pobre; un azadón para la Labranza, de villano; y una cruz, que arrimada al tronco del árbol es «precioso don» que «ni ajeno ni propio» viene «para todos y ninguno». Ya vimos cómo en *El gran teatro del mundo* el Mundo, como guardarropa y utilero del teatro, distribuía los atributos a los actores: púrpura y laurel para el Rey; un ramillete de flores para la Hermosura; joyas para el Rico; cilicio y disciplina para la Discreción; azadón para el Labrador; nada daba al Niño (puesto que muere sin nacer) y, por último, le quitaba las ropas al Pobre, quien había de representar desnudo. En este segundo ejemplo se hace explícito que los actores se revisten o toman cuerpo con la cualidad representada por el objeto. El vestuario y las insignias de los autos sacramentales se cifran según este principio simbólico. Dada su complejidad y variedad no vamos a adentrarnos ahora en ello pues explicaremos el uso del vestuario y de las insignias en la caracterización del papel cuando lleguemos al capítulo dedicado al auto *El año santo en Madrid*; en cuyo caso las insignias de los Vicios, que los caracterizan, también revisten al Hombre; así como por otro lado, la corona de flores o el manojito de sierpes son representación de su estado de gracia o pecado.

En el teatro de Calderón, los personajes se caracterizan, entre otras cosas, por medio de desiguales insignias —vestidos y objetos— que hacen mención a su estamento social o situación personal y que, en muchos casos, también representan su dimensión metafísica (Arellano, 2001, pp. 195-219). Por ejemplo, los presos metafísicos de su teatro visten de pieles y, a veces, van cargados de cadenas —no por las obvias razones naturalistas que algunos intérpretes siguen aduciendo en sus puestas en escena— sino como emblema escénico de una condición humana privada de libertad y de conocimiento experimental del bien y del mal, fundamentación casi siempre ausente en la sustitución de las pieles y de las cadenas por las infinitas combinaciones que vemos en los escenarios. Las pieles pueden ser también símbolo del ateísmo

(recordemos al rey Egerio de *El purgatorio de San Patricio* o el personaje del Ateísmo en el auto *El nuevo hospicio de pobres*<sup>79</sup>) o de servidumbre a diversas idolatrías (pensemos en el soberbio Aureliano de *La gran Cenobia*). El emblema puede completarse con la luz de una vela que ilumina la oscuridad de la cueva, tal es el caso del Hombre y de Segismundo del auto y el drama *La vida es sueño*. La versión cómica de estos *cavernícolas* metafísicos es el gracioso catecúmeno vestido de ermitaño, llamado Capricho, en *El José de las mujeres*.

Los cambios de situación del personaje en el argumento, si no de condición del carácter, se manifiestan también a través del vestido. Los cinco trajes del personaje de Semíramis a lo largo de la peripecia de su tragedia en dos partes expresan los cambios de su suerte en la realización de su destino: vestida con pieles en la gruta de Ascalón; con vestido, como una villana en la quinta de Menón; engalanada como lujosa cortesana a su llegada a Nínive; como reina regente en Babilonia; cubierta de velos, como figuración telúrica de la diosa Diana y, finalmente, travestida de hombre suplantando a su hijo Ninias. También la línea del papel de Rosaura se define por sus tres cambios de vestido: como hombre a su llegada a Polonia, como dama de compañía de Estrella en la corte del rey Basilio y como ser híbrido, con faldas de mujer y pertrechos guerreros de hombre, en la batalla del tercer acto, ocasión fortuita en que Rosaura se suma al bando de los rebeldes encabezados por Segismundo para lograr su ser. Las tres apariencias de Rosaura despliegan el enigma de su identidad y exhiben su inestabilidad, sólo resuelta al final de la obra cuando el príncipe Segismundo hace justicia casándola con Astolfo y Clotaldo la reconoce como padre, dándole el ser.

En la comedia de enredo *La dama duende* el traje y las tocas de viuda de doña Ángela son una necesidad obligada por las costumbres de la época, a las cuales debe acomodarse una dama de su estamento. Éstas tienen también un valor añadido de orden simbólico puesto que encubren o aprisionan —como si de una mortaja se tratara— las necesidades de amor del personaje, demasiado joven y vital como para haber apagado su fuego. La apariencia con que doña Ángela se muestra «ricamente vestida» a don

---

<sup>79</sup> Ver la nota para el v. 410 del *El nuevo hospicio de pobres* en la edición de Arellano, p. 111: «las pieles representan el estado de desnudez y desamparo en que se encuentra el hombre fuera de la verdadera religión; sugieren a veces un estado espiritual primitivo y en ocasiones turbulento o negativo; en algunos casos simbolizan las pasiones y groseros apetitos que desvían al hombre de la verdad; en otras el ateísmo o la ignorancia de Dios». Ver también los autos *La vida es sueño*, *La devoción de la misa*, *A Dios por razón de estado* y otros numerosos casos que se hallarán en Flasche y Hofmann, 1980-1983.



Manuel, en la tercera jornada, es otro disfraz opuesto que oculta a las tocas de viuda y lo que éstas significan: el veto a este incipiente amor. El cortesano y galante retrato que de ella hace don Manuel, cuando por fin se encuentran en el cuarto de doña Ángela, no se ajusta al modelo, pero sirve a doña Ángela para declarar de forma velada su verdadera situación personal y su identidad definitiva, pues es una mujer que ama y sufre:

*No soy alba, pues la risa  
me falta en contento tanto;  
ni aurora, pues que mi llanto  
de mi dolor no os avisa;  
no soy sol, pues no divisa  
mi luz la verdad que adoro;  
y así lo que soy ignoro,  
que sólo sé que no soy  
alba, aurora o sol, pues hoy  
ni alumbro, río ni lloro.  
Y así os ruego que digáis,  
señor don Manuel, de mí,  
que una mujer soy y fui  
a quien vos solo obligáis  
al extremo que miráis. (vv. 2343-2357)*

En efecto, al comienzo de la obra don Luis ha sintetizado en tres palabras la enigmática amplificación de su hermana cuando dice de ella que es «viuda y moza» (v. 325). Secundaria para la caracterización del personaje, pero también importante en el argumento y en la definición de la estructura familiar, son los dos disfraces que sirven, involuntariamente, para atraer a los dos hermanos en diferentes momentos del argumento. En el comienzo de la primera jornada doña Ángela ha salido tapada a las celebraciones en Madrid por el bautizo del heredero, el príncipe Baltasar Carlos. En la plaza de Palacio, don Luis se acerca a un grupo masculino que junto al palenque rodea a una tapada pues se siente atraído por el interés que ella suscita como «entendida» y «sazonada» en el concurso de caballeros. A su llegada, el repentino silencio y el comportamiento extraño de la tapada le hacen sospechar que éste es debido a su presencia por lo que decide seguirla, hecho que causa el primer lance de la comedia y el conocimiento de ésta y don Manuel en la calle. El disfraz de tapada, que sirve para tejer los argumentos amorosos de tantas comedias de enredo, también tiene su función en *La dama duende*. En la tercera jornada, después de oír la pelea entre don Manuel y don Luis en el cuarto contiguo, doña Ángela sale en plena noche vestida tal y como había recibido a don Manuel y en la calle se encuentra con su hermano mayor, don Juan. El

rico vestido encubre el cuerpo de doña Ángela que bajo las sedas es «Volcán de nieve, Alpe de fuego» (v. 2952). En la oscuridad de la noche, la apariencia femenina es para el hermano un imán pues:

*vio brillar los adornos de mi pecho  
—no es la primer traición que nos han hecho—  
y escuchó de las ropas el rüido  
—no es la primera que nos han vendido—;  
pensó que era su dama  
y llegó, mariposa de su llama,  
para abrasarse en ella,  
y hallóme a mí por sombra de su estrella. (vv. 2955-2962)*

El vestido, que hasta encontrarse con su hermano era «prisión de seda» que le impedía andar, tras ser descubierta por don Juan se confirma como la mayor prueba de su culpabilidad, un ceпо que le ha atrapado. La comedia presenta —verbal y escénicamente: gracias al vestido, al movimiento y a la acción— dos figuraciones de doña Ángela como «dama o torbellino» al comienzo de la obra y, fundamentalmente, a lo largo de los dos primeros actos de la comedia como «dama duende» o «mujer diablo».

También Rosaura en *La vida es sueño* completa su enigmática identidad con dos objetos que cumplen una función en el argumento y que tienen además un valor simbólico, nos referimos a la espada y al retrato. La espada es un arma que sujeta al cinto del que la porta le identifica como caballero y como hombre noble, realidad secretamente desmentida por el sexo y por la deshonrosa situación de Rosaura. Sirviendo también para defenderse y atacar, como ocurre en la tercera jornada, fundamentalmente la espada de Rosaura contiene el secreto de la identidad de la joven, la infamia de su nacimiento, y, a la vez, es la credencial que posibilita su rehabilitación. En oposición a la espada, el retrato que lleva al cuello Astolfo declara las señas del modelo, identifican a Rosaura (de incognito en la corte de Estrella) y pregonan su deshonra. La escena en la que Rosaura logra hacerse con el retrato y reta a Astolfo a que estando allí —como dama de Estrella— exhiba el «original», da muestra de la esmerada construcción dramática y simbólica de Calderón.

Los cambios del vestido implican el cambio de la fortuna del personaje. En *La gran Cenobia* el general Decio (vencido por la reina Cenobia) llega «vestido de luto» a

rendir cuentas ante Aureliano, recién coronado y aclamado por el ejército como nuevo emperador. La derrota, primera muestra de su fortuna adversa, ocasiona el abajamiento del personaje al ser innecesariamente humillado por Aureliano quien le arroja al suelo, le pone el pie encima y exclama altanero: «¿Puedo ser vencido yo? / ¿Puedo yo mudanza alguna / padecer en tanto honor?» (p. 75b). A lo que Decio contesta:

*Sí, que hay en el tiempo engaños,  
hay en la suerte venganzas,  
en la fortuna mudanzas  
y en mi vida desengaños.  
Tú eras ayer un soldado,  
y hoy tienes cetro real;  
yo era ayer un General,  
y hoy soy un hombre afrentado;  
tú has subido, y yo he bajado.  
Y pues yo bajo, advirtiéndome  
sube, Aureliano, y temiéndome  
el día que ha de venir,  
pues has hallado al subir  
otro que viene cayendo. (p. 75b)*

En el teatro calderoniano el cambio de vestido también representa la suplantación del papel de otro. En el auto *No hay más Fortuna que Dios* la Malicia cambia las capas con que se cubren el Bien y el Mal, truco por el que los hombres no pueden reconocerles, con lo que se logra:

*el bien y el mal prevertir  
porque nunca a la Justicia  
fruto sus méritos den  
desde hoy, teniendo el mortal  
al Bien con capa de Mal  
y al Mal con capa de Bien. (vv. 734-739)*

El recurso está ligado a las manipulaciones del Demonio y sus secuaces fundamental en los autos sacramentales, como por ejemplo, por citar sólo uno, en *El gran Mercado del Mundo* y las mutaciones de la Culpa (Suárez Miramón, 2003; 2015). En el drama religioso *El mágico prodigioso* el Demonio asume el papel de principal tracista de un argumento construido gracias a la técnica del enredo. Para ocultar su verdadera identidad a Cipriano (aunque declarada en su relato tras el naufragio) el Demonio recurre a diversos disfraces —vestido de galán, como forastero, en la primera jornada y como naufrago, en la segunda—; para enredar a Lelio y Floro y disfamar a

Justina también se hace pasar por un amante embozado que sube y baja del balcón de la dama o se oculta en el retrete de su aposento, pasos habituales en las comedias de capa y espada. La suplantación del papel es práctica común del teatro cómico y motor importante del enredo. Mencionemos sólo la comedia palaciega *La señora y la criada*, donde la Duquesa de Mantua se hace pasar por su criada para poder mediar personalmente con el Duque de Parma, padre de su amado; o la comedia *Mañana será otro día*, donde doña Beatriz consigue multiplicarse y hacer creer a don Fernando que habla con tres damas distintas.

El objeto escénico («insignia», en palabras del Mundo) cumple una función diversa, y siempre importante, en el «práctico concepto» del teatro de Calderón. Ya se ha visto cómo en los autos sacramentales, y en muchos dramas, éste asume la condición de distintivo que caracteriza la condición del personaje alegórico o simboliza su estado presente en la rueda del tiempo y en la peregrinación de la vida de su teatro profano. El objeto, además de formar parte de la identidad del sujeto que lo porta en escena, también sirve para activar el mecanismo de la intriga o propulsar el argumento, como ocurre en el caso de la espada y el retrato de Rosaura. En el teatro de Calderón los objetos también representan fuerzas ocultas —desconocidas, aunque a veces intuidas por los personajes— que mueven los hilos de la trama y revelan al espectador aquello que el personaje es incapaz de reconocer.

Antonio Regalado ha pormenorizado el significado simbólico de la daga en *El médico de su honra*, que seguimos a continuación, donde el puñal del infante don Enrique se convierte en un elocuente personaje en la tragedia del honor de don Gutierre y en la historia dinástica de la corona de Castilla y del rey don Pedro I el Cruel: «El puñal se convierte simultáneamente en silencioso testigo de la deshonor de Gutierre, en espejo de la culpabilidad de Enrique, en emblema de los celos y en cifra del destino» (Regalado, 1995, I, 336-337).

El objeto de la daga aparece en escena en la segunda jornada, cuando don Gutierre la encuentra en su quinta después de que el infante la dejara caer en su precipitada huida. De vuelta al jardín, acercándose a Mencía, su marido mira de reojo el puñal mientras se dice a sí mismo:

*Mas es engaño, ¡ay de mí!,  
que esta daga que hallé, ¡cielos!,  
con sospechas y recelos  
previene mi muerte en sí:  
mas no es esto para aquí. (vv. 1361-1365)*

Fingiendo normalidad, don Gutierre abraza a su esposa quien, presa del pánico —justificado en la situación pero también un brote irracional— al verle empuñar la daga exclama:

*¡Tente, señor!  
¿Tú la daga para mí?  
En mi vida te ofendí,  
detén la mano al rigor,  
detén... (vv. 1377-1381)*

Ante la sorpresa de su esposo, Mencía le confiesa que «presumía / que ya en mi sangre bañada, / hoy moría desangrada» (vv. 1383-1385), anticipo funesto de su trágico final. En palacio, don Gutierre comprueba que la obra de orfebrería de la daga coincide con la empuñadura de la espada del infante, hermano del Rey. Más tarde, en la tercera jornada, haciendo alarde de rebuscada prudencia, don Gutierre se queja a don Pedro entregando la daga de su hermano y pidiéndole justicia:

*...y para esto hable un testigo:  
esta daga, esta brillante  
lengua de acero elegante  
suya fue; ved este día  
si está seguro, pues fía  
de mí su daga el infante. (vv. 2103-2108)*

Imprudentemente, don Pedro hace que don Gutierre se esconda tras unos tapices mientras confronta a su hermano, el infante don Enrique:

*¿Veis este puñal dorado?  
Geroglífico es que dice  
vuestro delito; a quejarse  
viene de vos; yo he de oírle.  
Tomad su acero, y en él  
os mirad: veréis, Enrique,  
vuestros defectos. (vv. 2257-2263)*

Al coger la daga don Enrique corta sin querer a su hermano haciéndole sangrar, accidente que traumatiza al rey pues horrorizado anticipa lo que el público ya sabe, que morirá a manos de su hermano el Infante en los campos de Montiel. El rey y Mencía corren pareja suerte. La daga se convierte en un emblema escénico que superpone varios significados: como prueba, como testigo, como espejo: de ser símbolo de la culpabilidad de Mencía y Enrique, y del deshonor de Gutierre, pasa a ser jeroglífico del hado que rige la vida del monarca, quien sólo puede exclamar:

*¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto?  
¡Oh, qué aprensión insufrible!  
Bañado me vi en mi sangre,  
muerto estuve. ¿Qué infelice  
imaginación me cerca,  
que con espantos horribles  
y con helados temores  
el pecho y el alma oprime?  
Ruego a Dios que estos principios  
no lleguen a tales fines,  
que con diluvios de sangre  
el mundo se escandalice.* (vv. 2283-2294)

A continuación, al salir de su escondite Gutierre recoge el puñal del suelo y es entonces, mientras contempla el puñal, cuando sella su determinación de dar muerte a Mencía:

*Arranquemos de una vez  
de tanto mal las raíces.  
Muera Mencía; su sangre  
bañe el pecho donde asiste;  
y pues aqueste puñal [Levántale]  
hoy segunda vez me rinde  
el Infante, con él muera.* (vv. 2303-2309)

Sabido es que el vengador somete su primer instinto sangriento a la reflexión pragmática del disimulo (mejor aliado de la venganza) y, amenazando con ese mismo puñal, ordenará a Ludovico que sangre a Mencía, lavando, al fin, «con sangre su deshonor».

Otro ejemplo magistral del uso de los objetos y su significación simbólica dentro del drama se encuentra en *El mayor monstruo del mundo*. Ruano de la Haza (1989b,

12-15) explica las modificaciones calderonianas de las fuentes de la historia del tetrarca Herodes y su esposa Mariene en el capítulo XXII del libro de la *Historia de los Judios* de Flavio Josefo. Como reseña el estudio textual de la obra de Caamaño Rojo (2001), desde Menéndez Pelayo esta tragedia ha suscitado el interés de diversos autores, como por ejemplo Ruano de la Haza (1981: 229-240) y Arellano (1994c: 13-35). Éste último expone que esta tragedia *morata* está compuesta con una «estructura de la gradación y técnica de la premonición, el manejo del lugar, cuyo progresivo cierre contribuye a intensificar la reducción del horizonte vital de los personajes o la continua búsqueda de la *admiratio*, a través fundamentalmente de las reticencias retóricas» (1994c: 22). El cumplimiento del destino trágico eslabonado en distintos sucesos del argumento y el despliegue del carácter traidor del Tetrarca Herodes y su pasión vengativa de los celos de honor, se entretaje con tres objetos: un puñal, un retrato y una carta (dos, para ser más exactos). En la primera escena de la tragedia se explica la causa de la tristeza de Mariene (esposa del Tetrarca de Jerusalén), debida a la predicción de un astrólogo hebreo que al hacer la carta astral de la pareja:

*halló, en fin, que sería  
trofeo injusto yo ¡qué tiranía!  
de un monstruo, el más crüel, horrible y fuerte  
del mundo. Halló también que daría muerte  
—¿qué daño no se teme prevenido?—  
ese puñal, que ahora te has ceñido,  
a lo que más en el mundo amares. (vv.117-123)<sup>80</sup>*

El Tetrarca intenta despejar las dos premoniciones, que implican un agente (el monstruo) y un instrumento (el puñal), eliminando la segunda de ellas; por lo que decide deshacerse del cuchillo:

*TETRARCA: Y porque veas aquí  
cómo mienten las estrellas,  
y que triunfar puedo de ellas:  
mira el puñal... [Saca el puñal y ella se asusta]*  
*MARIENE: ¡Ay de mí!  
Tente, señor.*  
*TETRARCA: ¿De qué así  
tiembblas?*  
*MARIENE: Mi muerte me advierte  
mirarle en tu mano fuerte.*  
*TETRARCA: Pues porque no temas más,*

<sup>80</sup> Calderón de la Barca, *El mayor monstruo del mundo*, *Obras Maestras*, p. 44.

*desde hoy inmortal serás;  
yo haré imposible tu muerte.  
Sea el mar, campo de yelo,  
sea el orbe de cristal,  
de este funesto puñal,  
monstruo acerado, en el suelo,  
sepulcro. (vv.225-239)*

Como en *El médico de su honra*, la aprensión de Mariene (al ver a su esposo asir el puñal) anticipa el final trágico y contribuye a crear una atmósfera catastrófica y un estado de ánimo irracional, que enmascara el conocimiento íntimo de la secreta pasión de Herodes, su marido, identificado como el *mayor monstruo del mundo*. El Tetrarca arroja por una ventana el puñal al mar y, como un acaso fortuito, en su caída a la playa hiere gravemente a su capitán, Tolomeo, quien regresaba con el mensaje de la victoria de Augusto (Otaviano en la obra). Personificado como un «errante cometa de acero», el puñal —pues todavía está clavado en el cuerpo del mensajero— vibra con el anuncio de la fatal derrota de Cleopatra y Antonio y aún mantiene intacto el peligro de su profecía. Herodes ordena guardarlo, tal vez porque se ha convertido en objeto prodigioso relacionado con sus oscuros deseos de gloria y su secreta traición al emperador.

En Menfis, tras apresar a Aristóbulo (hermano de Mariene y leal al tetrarca), el emperador Otaviano encuentra en un cofre una carta escrita por el Tetrarca de Jerusalén —donde se declara traidor, pues ordena su muerte e intenta nombrarse emperador de Roma— y un retrato joya de una desconocida belleza a la que el emperador cree muerta. Mientras que esta carta, escrita por el puño y letra del Tetrarca, es la sentencia de muerte de Herodes, el retrato de Mariene es el «arpón» de amor que ha herido fatalmente a Otaviano.

En Jerusalén el Tetrarca vuelve a tomar el puñal —al que mira con asombro «como a fatal instrumento»— ya que ha decidido rendirlo a los pies a Mariene diciendo:

*tú eres a quien amenaza  
ese hermoso basilisco,  
que en tus pies se disimula  
entre dos cándidos lirios.  
Yo quise hacer imposible  
tu muerte, cuando atrevido  
arrojé al mar el puñal;  
pero habiendo una vez visto*



*que aun en él no está seguro,  
pues por casos exquisitos  
podrá llegar donde estés  
siempre ignorando el peligro;  
para más seguridad  
tuya, cuerdo he prevenido  
que tú, árbitro de tu vida,  
traigas tus hados contigo... (vv. 873-888)*

El puñal, caracterizado como un hermoso basilisco («áspid bruñido» en la edición de Ruano de la Haza), se corresponde a la descripción que, en la tercera jornada, el Tetrarca hace de su pasión de los celos:

*Hecho de heridos despojos,  
tiene de sirena el canto,  
y de cocodrilo el llanto,  
de basilisco los ojos,  
los oídos para enojos,  
del áspid: luego bien fundo,  
siendo monstruo sin segundo,  
esta rabia, esta pasión  
de celos, que celos son  
el mayor monstruo del mundo. (vv. 2703-2712)*

En ese momento, todavía ignorante de la pasión destructora del Tetrarca, Mariene convence a su esposo para que sea él quien conserve el puñal como «alcaide» de su vida. A tiempo de ceñirse por segunda vez el cuchillo, suenan dentro cajas que anuncian que el ejército romano está en Jerusalén y que, por orden del emperador Otaviano, llega prenderle.

En su palacio de Menfis, Otaviano ha mandado sacar copias del retrato de Mariene con distintos vestidos, único modo con que el emperador mitiga su melancolía amorosa<sup>81</sup>. Uno de ellos, el mejor de todos, cuelga sobre una puerta de su cuarto y cuando Otaviano —presa de un apasionado e irrefrenable amor por la dama pintada— pronuncia «muerta beldad» dentro suenan cajas y trompetas destempladas que, a la vez que son motivo de asombro para el romano por la concordancia del sentimiento y el tono, en realidad anuncian la rendición del Tetrarca. Durante la entrevista a solas de los

---

<sup>81</sup> El caso de Otaviano recuerda al del príncipe de Ursino, en la tragedia *El pintor de su deshonra*, cuando éste sobrelleva la melancolía amorosa recluyéndose en su palacio, en cuya galería pictórica ve a cómo pintan los mejores artífices de Italia y de España.

dos hombres, Herodes ve cómo Otaviano sostiene en su mano aquel retrato joya de Mariene. Poseído por los celos, el Tetrarca intenta apuñalar a traición al emperador —cuando éste se da la vuelta— pero en ese mismo instante cae el lienzo que colgaba sobre la puerta en medio de los dos. El retrato de Mariene recibe la puñalada homicida del Tetrarca salvando la vida al emperador. Ante tal prodigio Otaviano exclama: «¡Tú con el desnudo acero, / cuando yo la espalda vuelta, / y entre tu acero y mi espalda / esta hermosa imagen puesta!» (vv. 1297-1300); y concluye:

*¡Por mi sagrado laurel  
que no supe, cómo era  
el retrato de tus miedos!  
Bastante disculpa es ésta.  
Así, así de mis agravios,  
la tuya, Tetrarca, fuera,  
para que no me obligara  
a tu castigo mi ofensa;  
pues es fuerza que este acero  
que aquí horrores representa,  
sea, como fue instrumento  
de tu atrevida violencia,  
de mi piadosa venganza,  
pues desde este pecho apela  
a tu cuello, porque así  
el que me agravia, me venga.* (vv. 1367-1382)

Otaviano conserva el puñal y envía a Herodes a prisión con la orden de que allí le den muerte. La imagen del retrato de cuerpo entero de Mariene apuñalada accidentalmente por el Tetrarca anticipa la segunda predicción y afianza el avance inexorable del desenlace trágico de la obra.

En prisión, informado por Filippo de su sentencia a muerte y de que Otaviano marcha a Jerusalén, el Tetrarca escribe un segundo papel para que allí también den muerte a Mariene: «pues no hay marido ni amante / —salgan todos a esta causa— / que no quisiera ver antes / muerta, que ajena su dama» (vv. 1677-1680). En Jerusalén, Filippo entrega la carta del Tetrarca a Tolomeo (ordenando la muerte secreta de Mariene) pero ambos deciden desobedecer el mandato. Mariene entra en el momento en que Tolomeo asegura a Libia, dama de la reina y su amante, que el papel no es un billete amoroso. La reina pide que se le entregue el papel aunque Tolomeo intenta evitarlo diciendo: «Que es una víbora advierte, / que dividida en mitades, / con cualquier extremo muerde» (vv.

1960-1962), «porque ese papel / tal veneno en sí contiene, / que matará a quien le mire» (vv. 1975-1977). Cuando Mariene lee la carta (caracterizada como víbora y basilisco), descubriendo las intenciones de su esposo, decide guardar su reputación y, a tal fin, *perdonarle* públicamente como conviene a una reina y *vengarse* privadamente como corresponde a una mujer.

En la tercera jornada, Otaviano llega victorioso a las puertas de Jerusalén. Mientras, por un lado, los hombres hacen entrega de la ciudad, por otro, Mariene, al frente de una comitiva de mujeres tapadas y de luto, sale de sus murallas para pedir clemencia al emperador; al retirar el velo del rostro, Otaviano descubre a la mujer del retrato. En tal situación, sin poder negarse a conceder lo que Mariene le pide, concluye:

*pago otra [vida] que os debo;  
que entre su acero y mi vida  
pintada os miré en un tiempo,  
Mariene, pero viva  
entre su vida y mi acero,  
que es más dichoso que yo  
cuando dice aquel proverbio,  
de lo vivo a lo pintado,  
pues vence con tanto exceso,  
cuanto hay de un alma a una sombra,  
cuanto hay de una vida a un lienzo. (vv. 2244-2254)*

En palacio, a solas con su esposo, Mariene anuncia su decisión inquebrantable de recluirse como viuda en un cuarto de una torre de palacio donde vivirá en adelante sólo con sus damas. Mientras, en su tienda Otaviano ha decidido olvidar a la mujer pero llegando a saber (mal informado por Tolomeo) que Mariene está encerrada por su esposo en una torre de palacio, va a comprobarlo aquella noche usando la llave maestra de su informante. A solas con Mariene, en un momento de pasión en que Otaviano intenta asirla de la mano, la reina toma el puñal de su cinto —que es aquel que perteneció a su esposo— para darse muerte. Otaviano exclama:

*Detente, mujer, detente,  
que eres un vivo trasunto,  
que me repite a los ojos  
de aquel trágico dibujo,  
las especies. (vv. 2949-2953)*

Al reconocer el puñal, Mariene lo arroja al suelo y sale huyendo seguida de Otaviano. El tetrarca Herodes llega a la torre como ladrón «del mismo tesoro suyo» y, alarmado, descubre las ropas femeninas desperdigadas por el suelo junto al fatídico puñal. La imaginación del Tetrarca suma las evidencias y concluye que llega tarde para salvar su honor. En este punto entra corriendo Mariene seguida por Otaviano, dando prueba a Herodes de la inocencia de su esposa. En tal situación, ambos quieren defender a Mariene y se baten con espadas. Fatalmente, la reina apaga las luces y, en la oscuridad, una puñalada del Tetrarca dirigida a Otaviano da con el cuerpo de Mariene, que cae muerta. A continuación, Herodes se arroja por la ventana hundiéndose en el mar, en una acción simétrica a aquel lanzamiento del puñal al mar del comienzo de la obra. Al desaparecer el monstruo, el puñal ha perdido su peligro.

La configuración simbólica de esta tragedia de traición, de poder, de pasión y de honor, enlaza por medio de los objetos —el puñal, el retrato y la carta— una serie de acasos fortuitos que hacen posible el desarrollo catastrófico. Estos se distribuyen formando paralelismos y correlaciones. A su vez, también se relacionan con determinados efectos sonoros (las trompas que anuncian al Tetrarca) y con algunos espacios (el mar, la torre).

El instrumento de la profecía es el cuchillo que lleva Herodes al cinto. El Tetrarca pierde el puñal dos veces: cuando fortuitamente apuñala primero a Tolomeo y luego al retrato de Mariene, al intentar matar a traición a Otaviano; y lo recupera otras dos: cuando conoce la victoria de Otaviano y, con ella, el fin de sus ambiciones imperiales, y cuando cree que ha sido deshonrado por Otaviano en la torre. Las dos cartas manuscritas por el Tetrarca evidencian sus traiciones: la primera, al emperador Otaviano y, la segunda, a su esposa Mariene. En ambos casos el Tetrarca escribe ordenando su muerte. Tanto Otaviano como Mariene leen las cartas y descubren, con sorpresa o estupefacción, el verdadero rostro del Tetrarca que se revela como *mayor monstruo del mundo*; sin embargo, ambos (forzados por su opinión) perdonan su vida.

El puñal está caracterizado por el efecto irracional de asombro que provoca en el Tetrarca, pues éste lo relaciona con la profecía de un monstruo escondido y con la victoria de Otaviano, y de horror en Mariene, pues lo une con la profecía y con su papel de víctima cuando ésta lo ve en la mano del Tetrarca (al ir a arrojarlo al mar), cuando lo

ve en el cinto de Otaviano y, finalmente, cuando al intentar darse muerte ella lo reconoce en sus manos. Distinta es la reacción ante el puñal de Otaviano (quien desconoce la profecía), éste se estremece al relacionar aquella imagen del retrato apuñalado con la verdadera Mariene empuñando la daga contra su pecho. En su caso, no es el puñal sino el retrato el objeto prodigioso que encierra un enigma de amor y de muerte, en definitiva de poder.

Tanto los celos, como el puñal y las cartas del Tetrarca hacen referencia a las imágenes de la serpiente, del basilisco o de la sirena, que en la mitología clásica y en la simbología cristiana se relacionan con la traición y con la seducción del pecado de la soberbia. En definitiva, el carácter traidor y la pasión de los celos de honor del Tetrarca se vehiculan por el amor a Mariene y por el ansia de poder contra Otaviano. Gracias al retrato joya de Mariene que provoca la pasión amorosa de Otaviano, Calderón ciñe en un sólo oponente la envidia y los celos del Tetrarca. La confrontación de los dos hombres —en el amor y en el poder— también manifiesta la diferencia de sus caracteres pues Calderón presenta a Herodes como vengativo y como justo a Otaviano. El mar, que al comienzo de la obra iba a sepultar el puñal homicida, al final de la tragedia recibe al monstruo más cruel del mundo: el cuerpo del Tetrarca, que se arroja a él desde la ventana.

Los ejemplos precedentes sirven para mostrar cómo el simbolismo de Calderón se teje con la dinámica y compleja relación de diversas propiedades escénicas en conjunción con el desarrollo del carácter y del argumento; un sentido visual y conceptual que sólo encuentra su total manifestación en la representación.



**4. LO CÓMICO Y EL ENREDO EN EL CONTEXTO  
GLOBAL DE LA OBRA DE CALDERÓN**





#### 4. 1. Aplicación de la preceptiva dramática y definición práctica del género cómico en el teatro de Calderón

Calderón participa con su quehacer artístico, en especial con casi un tercio de su obra teatral a la que se ha calificado como *comedia*, en la pugna teórica de los preceptistas que desde el siglo XV intentaban definir, en lengua vulgar, la comedia en España (Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, 39-53; Ruiz Ramón, 1979; Lobato, 2000, 61-98; Rodríguez Cuadros, 2000b, 99-186; Sabik, 2000, 187-201; Arellano, 2000b, 325-349). Sabido es que el teatro de Calderón de la Barca continúa los logros de la generación de Lope de Vega y sigue los preceptos generales del arte de la nueva comedia, defendidos en los comienzos del siglo por Carvallo en 1602 con su poética titulada *Cisne de Apolo* y posteriormente por los dramaturgos Juan de la Cueva y el mismo Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* leído en 1609 en la Academia de Madrid<sup>82</sup>. En el recuento de las disputas teóricas mantenidas durante el siglo XVII, a favor y en contra de la nueva comedia, se sugiere la idea de que el incontestable éxito de la práctica teatral del momento se fue imponiendo sobre las encendidas discusiones acerca de la licitud y el valor del teatro que se representaba entonces en España. Lope en su «Arte de hacer Comedias en España» (v. 134) habla, refiriéndose a las comedias al uso, de «esta máquina confusa» y de «la vil Chimera deste monstruo Cómico» (v. 150), admitiendo que en España se mezclaba lo trágico y lo cómico en un mismo cuerpo dramático, combinando «la sentencia Trágica» (v. 191) y «la humildad de la bajeza Cómica» (v. 192). La *mixtura* dramática resultante ha provocado encontradas respuestas y raudales de tinta desde hace ya cuatro siglos.

Las obras impresas de los dramaturgos del XVII, irreductibles a explicaciones sesgadas y simplificaciones, también se imponen en el presente en la discusión teórica acerca de la taxonomía del teatro áureo o en cualquier escenificación arbitraria de los textos. Ignacio Arellano en su *Historia del teatro español del siglo XVII* entiende que «las piezas dramáticas del Siglo de Oro se escribían, primordialmente, para ser representadas. Su consumo pertenece al territorio del espectáculo, y sólo secundariamente a la literatura». También nos recuerda que las comedias auriseculares se imprimían después de «haberse gastado en las tablas» como un espectáculo dedicado

---

<sup>82</sup> Vega Carpio, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, pp. 281-301. Se ha modernizado la grafía cuando ha sido preciso.

a un «consumo relativamente masivo» (Arellano, 2002, 61-63). Este aspecto fundamental de la realidad en debate —parte de la argumentación de Lope de Vega en su *Arte nuevo*— interviene también en la definición de los géneros dramáticos y en especial en la posible ambivalencia de los géneros breves o del género sacramental expuesta por estudiosos contemporáneos como Oehrlein (1993: 149), Huerta Calvo (1980: 74), Díez Borque (1978: 279). Por su función, estos autores pueden considerar como géneros híbridos a los autos sacramentales, a los entremeses y a los bailes de Calderón, en tanto sus concepciones dramáticas y teatrales vienen determinadas por el hecho de ser piezas representadas en el ámbito de la fiesta y que estas piezas dramáticas componían la representación además de la obra principal.

Pero siendo verdad la fuerza del hecho de la representación en la definición de los géneros en España, no hay que olvidar que la teoría dramática española nace muy vinculada a las explicaciones de los comentaristas de la *Poetica* de Aristóteles y del teatro griego y latino, especialmente de Plauto y Terencio. Con respecto a la comedia, es a principios del siglo XVI cuando Torres Naharro, alejándose de los preceptos aristotélicos, fundamenta una línea de argumentación que tendrá gran importancia en la discusión teórica de la centuria siguiente. En la *Propalladia* el dramaturgo evita la comparación del género cómico con el trágico y define la comedia como «un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos por personas disputado». Sin embargo, la definición más común de la comedia en el siglo XVI y XVII establece el género como una «fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta o útil y dañosa a la vida humana». Así la recoge Alonso López Pinciano en su *Philosophia Antigua Poética* (publicada cuatro años antes del nacimiento de Calderón), para luego matizar esta acepción al redefinir la comedia como un «poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre» y, también, como una «imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio del deleite y risa»<sup>83</sup>.

Es oportuno detenerse en la *Philosophía Antigua Poética* para analizar la comedia barroca española aportando algunos ejemplos. A lo largo de su argumentación, Alonso López Pinciano (1973: III, 19-20) expone al menos siete diferencias entre la tragedia y la comedia relativas a la calidad de los personajes de una y otra, a los finales

---

<sup>83</sup> López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, III, p. 17. Se ha actualizado la grafía.

de tragedias y comedias, a la evolución del argumento entre el principio y el final de la obra, al ejemplo que se debe extraer de cada trama, a las fuentes históricas o imaginarias en que se funda el argumento, al estilo alto o bajo de unas y otras, y finalmente —ofreciendo una aportación propia y muy significativa para la definición del género, especialmente desde el punto de vista de la representación— distingue los temores trágicos de los temores cómicos. De estas siete diferencias el mismo Pinciano discute la importancia de algunas y cuestiona la práctica de otras, afirmando que «en la verdad lo ridículo era sólo lo que totalmente distinguía a un poema del otro» y que «así como la trágica tiene por fin el enseñar por medio de miedo y misericordia, la comedia enseña por medio de pasatiempo y risa» (López Pinciano, 1973, III, 102). Un somero repaso por varias obras de teatro del siglo XVII muestra el valor relativo de casi todas las disposiciones del Pinciano para la formulación de los dos géneros dramáticos y ejemplifica cómo en España, en la práctica, el género resultante de la *mixtura* del trágico y del cómico prevaleció en la creación teatral del momento. Los dramaturgos dosificaron la mezcla de elementos trágicos y cómicos en cada una de sus obras produciendo un corpus de teatro barroco de gran variedad funcional y estilística.

Tradicionalmente se estipulaba que la tragedia debía tratar de personas graves y la comedia de personas comunes, condición que de ningún modo se cumplía en nuestro teatro. En el *Arte nuevo de hacer comedias*, Lope de Vega aconseja a este respecto que se elija «el sujeto y no se mire / (perdonen los preceptos) si es de reyes» aunque con ello, en la representación, pueda andar «la autoridad real» mezclada «entre la humilde plebe» contradiciendo el «arte de los antiguos». Consecuentemente los personajes de condición noble, e incluso miembros de la realeza, también andan fingidos y mezclados con personajes comunes y ridículos por el universo cómico en comedias de capa y espada, en comedias mitológicas y de aventuras, en alguna comedia farsesca e incluso saltan al mundo entremesil de la mano de Calderón, en *El Toreador* interpretado en palacio ante Felipe IV y su familia por el famoso actor cómico Cosme Pérez.

Pongamos varios ejemplos. En la comedia cortesana de Calderón de la Barca titulada *Gustos y disgustos son no más que imaginación*, ambientada en el reino de Aragón, el mismo rey don Pedro rivaliza con un caballero de su corte, don Vicente de Fox, por el amor de Violante, dama de su consorte la reina doña María. El argumento de esta comedia hace pasar a los dos monarcas y a los nobles de su corte por casos

comunes de las comedias de enredo, colocándoles en situaciones nocturnas donde hay suplantación de identidades, cunde el desorden, se impone el valor de la mentira y el engaño en la consecución del deseo y, paradójicamente, se consigue la restitución del orden en la *soltura de la fábula*. En la comedia de aventuras calderoniana titulada *El castillo de Lindabridis* se dan cita el rey Licanor de Babilonia con los príncipes Lindabridis y Meridian, hijos del rey de Tartaria, junto con otros caballeros y algunos supuestos príncipes, como Claridiana mujer vestida de hombre que se hace pasar por el príncipe heredero de Tinacria. En *La puente de Mantible* el dramaturgo incorpora (siguiendo el gusto cortesano por la sátira de los motivos épico-caballerescos) a diversos personajes fantásticos mezclados con caballeros, héroes y reyes. Y de igual modo, en la fiesta que se representó en palacio un martes de carnestolendas y que consistió en la comedia burlesca en tres jornadas titulada *Céfalo y Pócris*, Calderón interpreta en jocosos estilo la historia de los conocidos amantes recogida en *Las Metamorfosis* de Ovidio, trasladando a los protagonistas de la fábula —Céfalo y Pócris— a la corte del rey Tebandro, regio personaje con rasgos de bufón y, a la vez, paródica inversión del rey astrólogo de *La vida es sueño*.

Es sabido que la sátira y la parodia de muchas obras de Calderón irrumpían en ciertas épocas del año en las celebraciones cortesanas y en la representación jugando con la idea del mundo al revés y con la inversión carnavalesca, haciendo saltar el decoro debido a los personajes principales de la fábula. Los personajes graves insertados por el dramaturgo en estas comedias harían reír con sus peripecias, con su caracterización y con su lenguaje —repleto de burlas y de donaires— a los excelentísimos espectadores de aquellas fiestas cortesanas. En la citada comedia burlesca *Céfalo y Pócris*, el rey Tebandro personifica el donaire en diálogos —no exentos de crítica a la práctica del gobierno y en referencia a los sesudos arbitrios, prédicas o pasquines— como el que el monarca mantiene con un sirviente:

REY:                    ¿Qué hay, Floro?  
 FLORO:                   Escúchame atento.  
 REY:                    Ya vendrás con una arenga.  
 FLORO:                   El pueblo, viendo que falta...  
 REY:                    No me quebréis la cabeza.  
                               ¿Es más de que pide el pueblo  
                               que estas dos hijas doncellas

*es hora que salgan deste  
San Juan de la Penitencia  
a tomar estado?* (vv. 1190-1198)

Acto y seguido el rey astrólogo ordena a Floro y al Capitán que busquen «al hombre más rico / que todo el concurso tenga / de la gente que me escuche» (vv. 1200-1202) para casarle con sus hijas, Pócris y Filis, ocultadas por él mismo hasta ese día para evitar que se cumplieran los influjos del hado que anunciaba su deshonoroso proceder en los temas amorosos. Floro descubre —supuestamente escondido entre el público cortesano que asistía a la representación— a «un grande bestia» rascándose hacia «los calzones» y el rey Tebandro ordena al Capitán que traiga a su presencia a tal caballero «en camisa». El diálogo entre el monarca y su ministro, al prender por la camisa al cortesano elegido, se desarrolla como sigue:

*CAPITÁN:                   Está muy puerca.  
REY:                        ¿Hase de acostar conmigo?  
CAPITÁN:                No, señor; pero pudiera.* (vv. 1213-1215)

En el contexto de las diversiones palaciegas de carácter carnavalesco se llegó a dar el caso del entremés *El Toreador* representado en la corte y protagonizado por el cómico Cosme Pérez en el papel bufo de Juan Rana, quien logró introducir en la acción dramática al mismo monarca Felipe IV, a la reina Isabel de Borbón y al príncipe heredero Baltasar Carlos, como un figurante de excepción a quien el paródico diestro entrega un memorial antes de saltar al ruedo de la ficción festiva. En las representaciones burlescas del teatro del mundo de Calderón —donde a menudo los recitantes se interpretaban a sí mismos— el cuarto Felipe como *Rey*, ataviado con las galas necesarias y con el estilo oportuno, interpretó su propio papel sin traicionar el tipo del rey acuñado en los distintos géneros teatrales de la obra calderoniana por una rica gama de personificaciones encabezada por el Rey del auto *El gran teatro del mundo* o por el Poder de *No hay más Fortuna que Dios*.

Volviendo a la definición de los géneros, en cuanto al estilo alto de la tragedia y bajo de la comedia, el mismo Pinciano asegura que ésta «no es diferencia nueva» puesto que es sabido que el *estilo* de la obra va unido a la condición del personaje que actúa en ella. Ya que en la comedia el personaje es persona común y es grave en la tragedia, la

«costumbre» que caracteriza la acción del poema activo debe estar en armonía con los personajes que las ejecutan, y así a las palabras «honestas y graves» de los personajes trágicos deben acompañarlas «hechos honestos y justos» que «enseñen» al público (López Pinciano, 1973, III, 30). En su *Poética* Aristóteles enumera y describe las condiciones de la costumbre que según él debe ser buena, conveniente, semejante a la persona que representa y constante. Lope de Vega desarrolla a su modo esta idea en el *Arte nuevo* cuando aconseja que: «Si hablare el Rey, imite cuanto pueda / la gravedad real; si el viejo hablare, / procure una modestia sentenciosa» (vv. 269-271). La costumbre con que el Fénix describe la acción verbal de los distintos personajes se circunscribe al modo en que el dramaturgo debe caracterizar la manera de hablar de cada persona, pues el poeta en ningún caso infiere que la «imitación de la acción» deba abarcar el conjunto de la obra sino al protagonista de esa acción.

El giro que introduce el precepto de Lope avala el estilo mixto y la mezcla de personajes en las comedias del Siglo de Oro cuyo *dramatis personae* se compone por un conjunto de personajes de diferente estilo, caballeros y damas (algunos de ellos cortesanos, nobles o reyes) y personajes humildes, criados y villanos. El papel del gracioso recaía, en general, en los criados de las comedias o de los dramas así como en diversas figuras alegóricas de los autos sacramentales, tales como la Ignorancia, el Albedrío, el Deseo, el Pensamiento o el Apetito. Esta introducción del donaire en el género sacramental alborotó, en ocasiones, a los teóricos y, en general, a los moralistas quienes por ejemplo desaprobaban que el personaje de Cristo compartiera tablado y función con socarrones bufones revestidos de significaciones alegóricas de carácter sagrado o doctrinal<sup>84</sup>.

En el teatro de Calderón, en general, los personajes principales y los humildes se expresan, como pide Lope, por medio de un lenguaje apropiado a su carácter a través de determinados conceptos, léxico, construcciones semánticas, metros y estrofas con que estructuran sus parlamentos. Por ejemplo, la entrada en el tablado del lacayo de Gutierre, *médico de su honra*, va acompañada de agudezas que demuestran su humor: «Aquí entro yo. A mí me dé / vuestra Alteza mano o pie, / lo que está (que esto es más llano), / o más a pie, o más a mano» (vv. 450-453). El infante don Enrique —ya

---

<sup>84</sup> El mismo Ángel Valbuena Briones, gran promotor de los autos sacramentales de Calderón, llegaba a considerar excesivas algunas de las *salidas de tono* de los graciosos.

recuperado de la caída del caballo pero aun afectado por el reencuentro con su antiguo amor, Mencía— dispuesto a ensillar se entretiene charlando con el gracioso:

*DON ENRIQUE: Pues ¿quién sois?*  
*COQUÍN: No lo pregona  
mi estilo? Yo soy, en fin,  
Coquín, hijo de Coquín,  
de aquesta casa escudero,  
de la pía dispensero,  
pues le siso al celemín  
la mitad de la comida... (vv. 459-465)*

En el mundo opresivo de *El médico de su honra* constituido por la corte sevillana del rey Pedro I el Justiciero, también apodado el Cruel, y por el ámbito doméstico de la quinta campestre y la casa en Sevilla del celoso don Gutierre, el gracioso Coquín («mayordomo de la risa», «gentilhombre del placer» y «camarero del gusto») anda a la deriva hilvanando cuentos en la imposible apuesta de arrancar, con «todas las tenazas / del buen gusto y del donaire» (vv. 1523-1524), la risa al severo monarca y tal vez a los espectadores, demasiado aterrados por las vengativas acciones del médico de su honor.

También en el drama *El pintor de su deshonra* Calderón introduce un contrapunto por medio del criado Juanete, cómplice de la suerte de su señor, don Juan Roca, en la trágica peripecia de esta obra que desarrolla un caso de honra y que termina con la muerte de los dos supuestos amantes a manos del marido. El dramaturgo pregona el estilo del personaje en una breve escena de la primera jornada, donde Juanete hilvana tres cuentos e inicia un cuarto sobre «cuatro o cinco chiquillos» que es interrumpido y solamente terminado en la escena de la tercera jornada anterior a la sangrienta venganza del supuestamente deshonrado pintor. A lo largo de la obra los cuentos y réplicas de este locuaz incontinente ofrecen un aviso de la tragedia que se avecina y un comentario sobre el vengativo modo de actuar del caballero protagonista.

A menudo los graciosos también ironizan sobre sus amos o remedan con su parloteo la gravedad, la sutileza, las sofisterías y laberínticas expresiones del mundo de los señores. En la obra representada en palacio titulada *Darlo todo y no dar nada*,

cuando el gracioso Chichón es testigo del alambicado diálogo entre los dos amantes, Apeles y Campaspe, dice:

*Hecho un bobo  
me estoy oyéndolos. ¿Que haya,  
habiendo amor de obra gruesa,  
quien gasta el de filigrana,  
todo retruécanos, todo  
tiquismiquis? (vv. 4069-4074)<sup>85</sup>*

En otras ocasiones, lo gracioso se dejan arrastrar por la situación y juegan el papel que se les atribuye, o que se arrogan, suplantando el lugar de los personajes principales. Al inicio de la tercera jornada del drama filosófico *La vida es sueño* Calderón compara la experiencia del príncipe Segismundo preso en la torre con la de su compañero de cautiverio, el gracioso Clarín. Al ser encontrado allí por los soldados, éstos le toman por su «señor natural» y, *segismundead* por ellos, Clarín se ve forzado a seguirles el juego y «hacer su papel»:

*¡Vive Dios, que va de veras!  
¿Si es costumbre en este reino  
prender uno cada día  
y hacerle príncipe, y luego  
volverle a la torre? Sí,  
pues cada día lo veo.  
Fuerza es hacer mi papel. (vv. 2242-2248)*

También en *La dama duende* el hidalgo Cosme Catiborratos, un hidalgo que sirve a don Manuel, es confundido con su amo y trasladado a través de la alacena a la habitación de doña Ángela, convertida en una especie de serrallo novelesco. El timorato criado se crece en la ocasión diciendo: «triste de mí, ¿dónde voy? / Ya éstas son burlas pesadas. / Mas no, pues mirando estoy / bellezas tan estremadas. / Yo ¿soy Cosme o Amadís? / ¿Soy Cosmillo o Belianís?» (vv. 2604-2609). Percatadas de su error las damas tienen que agasajar al gracioso quien, a pesar de creer que está en presencia de figuras infernales, finge las virtudes caballerescas del valor y del pundonor.

---

<sup>85</sup> Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada*, p. 93.



En la escena nocturna que abre la segunda jornada de la comedia de aventuras titulada *El castillo de Lindabridis*, al toparse con un bulto que se acerca, el gracioso apodado Malandrín se ve también forzado a hacer el papel de caballero andante al estilo heroico de los otros personajes de la comedia y en tal lance prefiere parecer «valiente de miedo» por si el enemigo es, como él, otro gallina y le deja paso franco. La táctica da resultado —aunque no por las razones que el gracioso supone— y viéndose dueño de la campaña, Malandrín concluye que «o está todo el mundo loco, / o borracha la fortuna»<sup>86</sup>. El éxito de su treta envalentona al hambriento criado quien, para conseguir comida, se lanza a una hiperbólica interpretación del papel de caballero andante —que tan buen resultado le ha dado— llamando a voces a una infanta del castillo para:

*que a un agujero  
asome su fermosura.  
Malandrín de allende Trapo-  
bana soy, que viene en fucia,  
si ella es la vana e yo el trapo,  
de facer dos almas una. (p. 2068a)*

El humilde personaje, a diferencia de sus nobles modelos, no consigue atraer a la ventana a la infanta, ni a «cualque dama suya», ni a «menina» o «camarera», ni aun siquiera a una «mondonga» o una «dueña» y eso que éstas «non faltan nunca». Desengañado, a causa de las limitaciones de su papel, pero obstinado en seguir interpretando un personaje de género novelesco, Malandrín se decanta por el estilo pastoril para continuar su representación: «¡Yo dichoso! / Iréme por la espesura, / a buscar quien me socorra, / fablando vegadas muchas: / (Canta) *Quien no tiene ventura, / aún dueñas no hallará, si dueñas busca*» (p. 2068b).

En la comedia cortesana *La señora y la criada* el tema de la suplantación ridícula de los criados del papel de los señores es el motor del enredo y la fuente principal de la comicidad. La obra está ambientada en las guerras italianas que enfrentaron a las tres ciudades-estado de Mantua, Parma y Milán en el siglo XVI (aunque el conflicto continuó durante el reinado de Felipe IV). Los herederos de los dos irreconciliables estados de Parma y de Mantua, Crotaldo y Diana, están secretamente comprometidos y se encuentran cada noche en el jardín del palacio ducal. La súbita

---

<sup>86</sup> Calderón de la Barca, *El castillo de Lindabridis*, *Comedias*, p. 2068a.

noticia del casamiento de Diana con el heredero de Milán desencadena una serie de arriesgados lances que dan curso al enredo en el que también se ven envueltos dos villanos, Gileta y Perote, jardineros en el palacio de Mantua. Como la Duquesa no ha podido negar a la descarada villana uno de sus vestidos, su dama de compañía le impone la tasa de que Gileta ha de llevarlo puesto; la intención secreta de Laura es hallar un motivo de burla con el que distraer a Diana de su tristeza. Esa noche, vestida como su señora, Gileta anda por el jardín ocultándose de su esposo Perote y buscando a Lisardo, un supuesto jardinero recién llegado a palacio. El villano, viendo una mujer engalanada como una dama, cree ver a su señora y se acerca a Gileta para pedirle que anule el matrimonio con su mujer. La rústica, al escuchar a su marido, tiene que improvisar el papel de Duquesa y fingiendo gravedad le da a besar su mano:

*(¡Por Diana me ha tenido  
Perote! Pues no me vea  
tan presto la cara. ¡Oh quien  
fingir gravedad sopiera!)  
Tomad, Perote.*<sup>87</sup>

Como el resto del teatro del dramaturgo, el conjunto de la comedia calderoniana desarrolla el problema de la percepción y de la generalización del engaño de los sentidos. En este caso, mientras Perote percibe con la vista una duquesa, al besar la mano con el olfato huele a «cochambre» y, consecuentemente, percibe a Gileta su mujer. Ante la duda de sus sentidos la razón del villano establece dos enunciados, a modo de silogismo, de los que se infiere una consecuencia lógica: «en fin, las ducas son hembras / y tienen sus humedades» (p. 849a)<sup>88</sup>. Igualmente, la confusión de la vista por la oscuridad de la noche y por «el mudo brillar de telas y galas» del vestido que lleva la villana provoca que Crotaldo —ya decidido a impedir el casamiento de Diana— tome a Gileta por su amada y la rapte de palacio. La particularidad de esta comedia incluye la decisión de la duquesa Diana de hacerse pasar por criada de Gileta (en el papel de Duquesa) durante toda la tercera jornada. Trasladadas ambas a la corte de Parma, Diana busca la ocasión de hablar con Crotaldo y el modo de deshacer su casamiento, mientras

---

<sup>87</sup> Calderón de la Barca, *La señora y la criada*, Comedias, p. 849a.

<sup>88</sup> Los cuerpos del silogismo serían los siguientes: Todas las hembras (como Gileta) tienen sus humedades. Todas las ducas son hembras. Todas las ducas tienen sus humedades.

Gileta va encontrándose a gusto fingiendo la gravedad propia del papel de señora porque:

*Sé que como y bebo bien,  
que bien visto y que bien duermo,  
y que me llaman Diana.  
En lo demás no me meto.* (p. 867a)

La solución pragmática de la villana, que se reconoce como intérprete de un papel, recuerda a Segismundo, protagonista de *La vida es sueño*, cuando en palacio concluye: «pero sea lo que fuere, / ¿quién me mete en discurrir? / Dejarme quiero servir, / y venga lo que viniere» (vv. 1244-1247).

Como se viene diciendo, en el teatro español del Siglo de Oro graciosos y criados se mezclan con personajes principales en autos sacramentales, tragedias, dramas y comedias. En la caracterización de los personajes, los dramaturgos introducen en sus obras trasgresiones del decoro aunque, en general, cada personaje actúa según su estilo. Sin embargo Lope de Vega aconseja en el *Arte nuevo* que: «El lacayo no trate cosas altas» (v. 286) que corresponden a los señores. En la tercera jornada de *El médico de su honra* Calderón pone en boca de Coquín una interesada aplicación de este precepto de Lope cuando pretende hacer creer a su señora que desconoce el suceso ocurrido entre el rey y su hermano el Infante don Enrique: «pero en vano / contártele pretendo, / por no saberle bien, o porque entiendo / que no son justas leyes / que hombres de burlas hablen de los reyes» (vv. 2372-2376).

Sin embargo Calderón —que no cesó de ampliar las posibilidades teatrales de la comedia nueva e interpretó los preceptos de la teoría dramática en su praxis dramática— desatiende a menudo las *justas leyes* y explora en su escritura originales variantes de asumidos preceptos teatrales, como ocurre en la comedia *No hay burlas con el amor*. En esta comedia el dramaturgo propone el caso de un criado enamorado al estilo y con la pasión amorosa de los señores. Con su sentir, el criado Moscatel cuestiona el precepto dramático que establece un estilo apropiado para cada carácter y que determina el sentir y el actuar de los personajes según su estamento. En *No hay burlas con el amor* el gracioso calderoniano —hermanado con bufones y picarescos filósofos de los retratos velazqueños— rebate la crítica de su escéptico amo al

sorprenderse de que un pícaro se atreva «a suspirar hoy así», a lo que el criado responde tajante: «Los pícaros ¿no tenemos / alma?» (vv. 13-14)<sup>89</sup>. Don Alonso —caballero burlador y mujeriego que en la comedia termina herido, cojo y casado— concede la proposición pero matizando que el alma del criado bien sirve para sentir pena y para expresar sus padecimientos con rudeza «mas no para suspirar, / que suspirar es acción / digna de noble pasión» (vv. 17-19), infiriendo, como Aristóteles, que los personajes vulgares son indignos de las pasiones de los personajes principales. Moscatel declara el experimento *contra el arte* que propone Calderón en *No hay burlas con el amor*:

*Que se ha trocado la suerte  
al paso, pues siempre dio  
el teatro enamorado  
al amo, libre al criado.  
No tengo la culpa yo  
de esta mudanza, y así  
deja que hoy el mundo vea  
esta novedad y sea  
yo el galán, tú el libre.* (vv. 48-56)

En la *Philosophía Antigua Poética* el Pinciano reconoce la inexactitud de algunas diferencias entre el género trágico y el cómico asumidas desde antiguo por los tratadistas, como por ejemplo aquella que menciona las fuentes históricas o imaginarias de la trama o aquella otra en relación al ejemplo que se debe extraer de tragedias y comedias pues en su opinión ambos géneros pueden enseñar indistintamente: «la vida que se debe seguir» y «la que se debe huir» (López Pinciano, 1973, III, 20). Alonso López Pinciano también recuerda que no siempre es cierto que la tragedia comienza con una «quietud» a la que sigue «gran perturbación» y «al contrario» en la comedia «perturbación al principio y quietud al fin». El Pinciano reconoce, sin embargo, que en la estructura de la obra la perturbación de la fábula debe ir creciendo, «anudándose más la cosa hasta la parte que fue dicha catástrofe y soltura» (López Pinciano, 1973, III, 27)<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Calderón de la Barca, *No hay burlas con el amor*, p. 188.

<sup>90</sup> El desarrollo de la comedia y sus diferencias con la tragedia se desarrolla en la Epístola nona, pp. 5-87, t. III,

Un rápido recuento de algunos ejemplos espigados de la obra calderoniana corrobora la opinión del tratadista. Muy a menudo Calderón pulveriza desde el mismo inicio de sus obras la quietud al introducir violentamente la acción y el conflicto dramático con la primera irrupción del personaje al tablado o con un suceso acústico o visual con que se inicia abruptamente la obra y que desencadena ulteriores acciones, tal ocurre en el drama *En esta vida todo es verdad y todo mentira* o en la tragedia *La hija del aire*. O bien inicia sus obras con damas embozadas que irrumpen en escena, como un remolino, tal como acuña el criado Cosme en la comedia *La dama duende*; o con personajes en accesos de ira y furor amenazando con atentar contra su vida, como es el caso de Irene la protagonista de la tragedia religiosa *Las cadenas del demonio*, o que se abalanzan al tablado con la intención de suicidarse, como el rey Egerio en *El purgatorio de San Patricio*.

Ya se ha dicho que en el teatro del mundo calderoniano los personajes son arrojados violentamente al tablado para interpretar el papel. El drama *La vida es sueño* comienza con la abrupta caída de Rosaura vestida de hombre que tras una penosa travesía llega a Polonia para recuperar su honor. El caballo de la dama corre desbocado «parejas con el viento» hasta caer, arrastrarse y despeñarse junto con su jinete en el «confuso laberinto» de unas «desnudas peñas». Bañada por la mortecina luz del ocaso, la figura de esta mujer vestida de hombre, forastera, sola y perdida en un desierto monte, descubre en este accidente que la dimensión trágica de su penosa llegada a Polonia se corresponde con su infeliz existencia en el mundo. Desde el comienzo de su interpretación del papel en el teatro del mundo el personaje calderoniano asume la trágica condición de su existir. En su teatro Calderón, sin demorarse en la quietud de la escena introductoria, plantea de sopetón el conflicto de la obra arrastrando al espectador en el padecimiento o maquinaciones del personaje.

El Pinciano declara que la norma que distingue los fines «tristes y lamentables» de la tragedia y «alegres» de la comedia (López Pinciano, 1973, III, 19) no siempre se cumple. Baste observar, por un lado, que los finales de las comedias no logran disipar la experiencia del desengaño ni disimular, en muchos casos, el carácter precario y provisional en la resolución del desenlace. Tal es el final de *Mañanas de abril y mayo* que en sus últimos dieciocho versos resuelve tres emparejamientos que han andado en

danza durante la comedia, hecho que no disipa la extrañeza, cuando no el malestar, al entenderse que todas estas uniones podrían ser nulas:

*DON JUAN:* y, pues viendo  
estáis la dama que fue  
la ocasión de este suceso,  
ella os pague con los brazos  
lo que con alma no puedo.

*DOÑA ANA:* Pues con vuestras amistades  
todas las nuestras hacemos.

*DOÑA CLARA:* No hacemos, porque si ya  
no tengo quien me dé celos,  
no tengo a quien quiera bien.

*DON HIPÓLITO:* ¿Pues hay más de no quereros?

*DOÑA ANA:* Arceo y doña Lucía  
se casen luego al momento.

*ARCEO:* ¿Mas que nace el Antecristo  
de Lucías y de Arceos?

*DON JUAN:* Mañanas de abril y mayo  
dan fin: perdonad sus yerros. (vv. 2735-2752)<sup>91</sup>

Por otro lado, respecto al género trágico, se ha discutido mucho sobre la posibilidad de la existencia de una tragedia cristiana donde la Redención ilumina la peripecia y el fin cruel de sus protagonistas, que a veces aceptan y sufren el martirio por su fe. En muchas de estas obras la *perturbada peripecia* del personaje portador del destino se va amansando gracias a una idea que abrazan los personajes de vencerse a uno mismo, como ocurre en los dramas calderonianos *Las cadenas del demonio*, *El José de las mujeres*, *La devoción de la cruz*, *Los dos amantes del cielo*, *El mágico prodigioso*, *El purgatorio de San Patricio*, *El príncipe constante* o *La vida es sueño*. En este sentido el Pinciano matiza que, aunque muchas tragedias tienen remates alegres, estos llegan seguidos de «mil miserias, llantos y tristezas de los actores y representantes y mil temores y compasiones de los oyentes» (López Pinciano, 1973, III, 25) y los finales alegres de las comedias llegan por medio de «mil gustos y pasatiempos de los oyentes, porque, aunque en los actores haya turbaciones y quejas, no pasan, como he dicho, en los oyentes, sino que de la perturbación del actor se fina el oyente de risa» (López Pinciano, 1973, III, 26).

---

<sup>91</sup> Calderón de la Barca, *Mañanas de abril y mayo*, pp. 152-153.

Con esta sutil apreciación el tratadista recalca el fin moralizante de toda obra de teatro que siempre debe enseñar al oyente ya sea por medio de miedo y misericordia o por medio de pasatiempo y risa. Pero por otro lado, al apoyarse en la distinción (que ha establecido previamente en su tratado) entre los «temores trágicos» y los «temores cómicos», el Pinciano logra dar una diferencia radical de los dos géneros. Mientras los temores y peligros que llenan las tragedias mueven a la compasión, aún en el caso de que hubiera temores en las comedias éstos siempre deben entretener y hacer reír, puesto que «la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquéstos se quedan en los mismos actores y representantes solos, y aquéllos pasan de los representantes en los oyentes» (López Pinciano, 1973, III, 24).

Porque a pesar de lo que se viene diciendo de la comedia española es cierto que existen distintas convenciones de género que afectan a los creadores (dramaturgos y actores) y a los receptores de las mismas. En las comedias, la vivencia de los actores de las *turbaciones* y *quejas* de los personajes provocadas en cada situación dramática por sucesos, acasos y lances dispuestos por el dramaturgo a lo largo del argumento, requiere una simulación que ofrezca un tipo de *verdad* apropiada a este género. Esta ilusión debe conjugar la profunda imitación de los temores del personaje por el actor y la seguridad del espectador de que la vivencia teatral es un juego que tiene el poder de transportarle y de conmoverle. En nuestra opinión, esta distinción entre tragedia y comedia parece ser la más consistente para realizar una taxonomía práctica de los géneros dramáticos —en el teatro en general y en concreto en el del Siglo de Oro español— pues si bien sirve para dibujar a los personajes o para plantear los conflictos y la acción imitada en cada obra, también aporta al actor la clave para interpretar el personaje y para crear la experiencia compartida entre actor y público a lo largo de la función, es decir, tiene que ver con la catarsis cómica. Gracias a los temores cómicos el dramaturgo puede trazar en la comedia los temas del teatro trágico con un tratamiento de superficie. Las consecuencias del enredo, a menudo fatales, son amortiguadas por una reconciliación final que establece el orden desquiciado durante la representación. Los espectadores pueden abandonar el teatro con alguna enseñanza, también conmovidos y divertidos, extasiados y ligeros, *trascendidos* por la vivencia lúdica del desorden y del caos.

## 4.2. La comedia y la técnica de enredo en el teatro de Calderón

El universo cómico de Calderón abarca un complejo y admirable conjunto de piezas de variado formato y diversa comicidad. Las comedias de enredo, conocidas también como de capa o espada o de costumbres, forman un núcleo en torno al cual se agrupan otras obras de similares características. Por ejemplo las comedias palaciegas, escritas específicamente para representarse en ámbitos cortesanos, desarrollaban parecidos enredos protagonizados, esta vez, por personajes de la nobleza en ambientes palaciegos. A su vez, Calderón de la Barca escribió numerosas obras de tema mitológico que requerían para su puesta en escena un vistoso aparato escénico y que eran representadas durante la celebración de festividades o de eventos de índole política o familiar en la Corte. El dramaturgo también escribió para las fiestas en palacio obras con regustos de leyenda o de novelas de caballerías que, en ocasiones, se enriquecían con una cuidada escenografía. En el extremo de su universo cómico se sitúan las piezas de su teatro breve, entremeses, jácaras y mojigangas. En la reconstrucción del edificio metafísico del teatro calderoniano estas obritas de carácter farsesco, situadas en las antípodas de su teatro filosófico y teológico, constituyen el reverso y complemento de las obras serias, pues como dice el personaje del Caminante en la mojiganga *Las visiones de la muerte*: «es disparatar adrede, / tal vez gala del ingenio» (vv.257-258)<sup>92</sup>.

Calderón de la Barca aplicó la técnica del enredo propia de la comedia en todo su teatro salpicando con ella a sus tragedias, dramas y autos sacramentales. La explicación de esta particularidad, común del teatro del momento, se funda en la mixtura de elementos de tragedia y de comedia en las obras dramáticas del Siglo de Oro. Calderón intensifica el alcance de esta peculiaridad al enhebrar toda su obra con el símil del *theatrum mundi*; situación creativa que, entre otras cosas, permitió al dramaturgo reconciliar dialécticamente las pasiones cómicas y trágicas incluso dentro de la misma obra. En muchas de estas obras los temores cómicos corren a la par y en paralelo a los temores trágicos, pues cada personaje del teatro del mundo se esfuerza en interpretar el papel que le ha sido asignado. A veces los temores que experimentan algunos caracteres cómicos en los dramas y tragedias del teatro calderoniano producen una impresión engañosa para los mismos personajes puesto que, sin ser conscientes de

---

<sup>92</sup> Calderón de la Barca, *Las visiones de la muerte, Entremeses, jácaras y mojigangas*, p. 383.



ello, en esas ocasiones protagonizan una tragedia o un drama y el desenlace de su peripecia estará sujeto a las exigencias del género dramático.

*La vida es sueño* da cabida a un registro de personajes que abarca desde el rey Basilio hasta el criado apodado Clarín. El *infelice* criado, que acompaña desde Moscovia a Rosaura, al hacer entrada en sus arenas rodando desde un monte reclama, como su ama, el derecho que tiene a quejarse de su suerte:

*que si dos hemos sido  
los que de nuestra patria hemos salido  
a probar aventuras,  
dos los que entre desdichas y locuras  
aquí habemos llegado,  
y dos los que del monte hemos rodado,  
¿no es razón que yo sienta  
meterme en el pesar y no en la cuenta?* (vv. 25-32)

A lo largo de la obra este personaje, definido por él mismo como un ser «ni humilde ni soberbio» pero «entreverado» entre estas «dos mitades», asiste desde un lugar privilegiado a cuanto pasa en la corte de Polonia y presencia cómo en repetidas ocasiones la suerte de Rosaura y Segismundo cambia drásticamente. El mismo Clarín protagoniza fuertes cambios de estado que le transportan del pesar en la primera jornada a la situación de cortesano «grande agradador / de todos los Segismundos» (vv. 1338-1339) durante su estancia en palacio de la segunda jornada. Al final de ese acto desemboca en la condición de cautivo y logra su liberación, al formar parte del bando del príncipe Segismundo junto los soldados rebeldes, en la tercera jornada; topándose finalmente con su muerte en el campo de batalla. En el fragor del combate de la guerra civil que se ha desatado en el reino de Polonia, Clarín —valiéndose del estilo que ha caracterizado sus acciones a lo largo de *La vida es sueño*— opta por hacer en tal confusión «el papel de Nerón, / que de nada se dolía» (vv. 3050-3051) y decide esconderse entre unas peñas para, desde aquel sitio «oculto y fuerte», asistir como privilegiado espectador a la sangrienta fiesta. Ya a resguardo, se congratula de su suerte diciendo a modo de chanza: «Pues ya / la muerte no me hallará, / dos higas para la muerte» (vv. 3057-3059). Una bala perdida acierta a dar con él y Clarín cae moribundo en el tablado deteniendo al rey Basilio y a Clotaldo con el *bulto* de su cadáver, un emblema compuesto de cuerpo y voz, «en sangre todo teñido», que ofrece a los que

huyen una advertencia aleccionadora sobre la vida y la muerte, reflexión que desencadena el desenlace de la pieza:

*Soy un hombre desdichado  
que, por quererme guardar  
de la muerte la busqué.  
Huyendo della topé  
con ella, pues no hay lugar  
para la muerte secreto;  
de donde claro se arguye  
que quien más su efecto huye  
es quien se llega a su efeto. (vv. 3075-3083)*

El significado último del papel de Clarín y su función en la consecución del concepto de Calderón en *La vida es sueño* se desvelan en este paso del drama, a sí mismo y a aquéllos que, en la hora de su muerte, «por la boca de una herida» oyen sus postreras palabras e interpretan «que son diligencias vanas / del hombre cuantas dispone / contra mayor fuerza y causa» (vv. 3105-3107).

En la composición de un buen número de dramas, tragedias profanas y cristianas, o autos sacramentales, Calderón utilizó (en mayor o menor medida) técnicas del enredo y recursos de la comedia de capa de espada en la estructura, en el uso del espacio, en las entradas y salidas de los personajes, en las relaciones y tipología de los mismos, en las situaciones y en los conflictos dramáticos que, esparcidos por el argumento, impulsan la acción del representante a lo largo de la peripecia. El enredo se relaciona íntimamente con lo mundano y con lo contingente. Así en la tragedia sobre la ambición y el poder, titulada *La hija del aire*, Menón, enamorado de Semíramis, es obligado por el rey Nino a sacarla de su retiro en el campo y mostrarla en la corte. Sabiendo que ya forma parte del triángulo amoroso «de un rey, de un valido y una dama», Menón descubre a Nino los resortes del enredo, mecanismo que teje los deseos y las acciones humanas, intentando detener el argumento en que los tres personajes ya están embarcados y evitar así la realización de un *caso* desarrollado en «pasos tantas veces vistos»:

*No, señor; cansado está  
el mundo de ver en farsas*

*la competencia de un Rey,  
de un valido y de una dama.  
Saquemos hoy del antiguo  
estilo aquesta ignorancia,  
y en el empeño primero  
a luz los afectos salgan.  
El fin desto siempre ha sido,  
después de enredos, marañas,  
sospechas, amores, celos,  
gustos, glorias, quejas, ansias,  
generosamente noble  
vencerse el que hace el Monarca.  
Pues si esto ha de ser después,  
mejor es ahora: no haga  
pasos tantas veces vistos. (vv. 2006-2022)*

El rey finge aceptar las condiciones de su privado y se ofrece a festejar con grandes honores la celebración de los esponsales de Semíramis y Menón. Cuando los dos hombres quedan solos, Nino vuelve «a la pasada metáfora» para proponer dos novedades en la verdadera farsa que representan:

*Pues yo quiero que sean dos,  
y que en el fin también haya  
nuevo estilo. Esto ha de ser,  
ya que introducidos se hallan  
aquí el Rey, dama y valido,  
vencerte tú, porque salga  
de andar en duelos de amor  
la Majestad: desatada  
una, otra es desde hoy  
amarla yo y tú olvidarla. (vv. 2132-2141)*

El argumento plantea un caso extremo de tiranía pues el Rey pide a su vasallo y amigo que realice una infamia al renunciar a su amor —es decir a su alma— y que mienta a Semíramis diciendo: «que a tu disgusto te casas, / sin que a mirarla te atrevas / desde este instante. Repara/ que te quebraré los ojos / si te atreves a mirarla» (vv. 2229-2233).

En la tercera jornada de la tragedia, los jardines de Nínive son el escenario de una experiencia orquestada por la infanta Irene y por su hermano el rey Nino quienes,

cada uno por su parte y sin que lo sepa el otro, han obligado a Semíramis y a Menón a fingir que rompen voluntariamente con su compromiso. Irene advierte a Semíramis de que, retirada desde una puerta del jardín, presenciará su *actuación*, atenta «sólo a ver de la manera / que tus labios y tus ojos / empiezan a introducir / los desdenes rigurosos / de tu fingida mudanza» (vv. 2450-2454). Mientras Nino, escondido detrás de unas «murtas», espía cómo Menón habla a Semíramis «dándole a entender / cuánto es tu afecto muy otro; / advirtiéndome que me quedo / donde cuanto digas oigo» (vv. 2462-2465). La escena del jardín de *La hija del aire* se matiza con los tintes sangrientos propios de esta tragedia de poder y ambición. Este enredo sirve para precipitar el fatal desenlace de Menón en la primera parte, del propio Nino que morirá misteriosamente y de Semíramis quien, incapaz de dominar su ambición, al final de la segunda parte caerá ensangrentada, «despeñada de alto puesto».

El contrapunto cómico en esta tragedia lo proporciona el triángulo amoroso de Chato, su mujer Sirene y el soldado Floro, hospedado *sine die* en su casa donde, según dice el villano, «tan hallado en ella está / que parece nuestro hijo» (vv. 685-686). En el tercer acto en la ciudad de Nínive, el rey Nino y el soldado gorrón Floro ya han despejado a sus rivales y conseguido la voluntad de Semíramis y de Sirene, mientras Menón ha caído en desgracia y Chato, ascendido a soldado, disfruta de la nueva situación:

*que está claro que una dama  
más del Rey lo querrá ser,  
que de otro propia mujer;  
porque aquello de la fama  
es fama, y póstuma ya,  
que ha mil días que murió;  
o, si no, dígalo yo,  
o mi mujer lo dirá.  
¿Qué importa a los que me ven  
ser de ella expulso marido,  
si yo ando en traje lucido,  
como bien y bebo bien?* (vv. 2832-2843)

En los dramas de honor Calderón se sirvió también de situaciones típicas del enredo que implican la introducción en el argumento de escenas nocturnas ubicadas en el jardín o un aposento de la casa donde se dan cita un triángulo amoroso compuesto por

dama, esposo y galán. En *El médico de su honra* el infante Enrique, con la complicidad de la criada, se introduce de noche en el jardín de la quinta de Gutierre sorprendiendo allí a Mencía. Mientras la dama intenta explicarse con él llega de improviso su esposo Gutierre; Mencía no tiene otro remedio que recurrir a un trillado paso de comedia de enredo y pide al Infante que se esconda detrás de un pabellón que está en su habitación. La dama también se vale de una traza de comedia para sacar de allí al Infante: fingiendo que un hombre embozado se ha introducido en su aposento y luego matando la luz para favorecer su huida. Mientras Gutierre se lanza por una puerta, por la otra se entra la criada llevando a don Enrique que logra así abandonar la casa sin ser visto, aunque deja allí olvidada su daga, objeto por el que Gutierre logra conocer la identidad del embozado.

En la tragedia de honor *El pintor de su deshonra*, don Álvaro ha seguido a Serafina hasta Barcelona, donde vive casada con don Juan Roca. Aprovechando la ausencia del marido se entra en la casa para explicarse con Serafina, pero el rápido retorno de don Juan pone a la dama en la contingencia de tener que esconder al galán en un cancel de la casa y hacerle esperar allí hasta que el esposo «entre en su cuarto». La criada define certeramente la situación diciendo: «¡Que nunca falte a este paso / galán, hermano o marido!» (vv. 329-330)<sup>93</sup>.

Gracias al uso de la técnica teatral del enredo, Calderón introdujo en los dramas y tragedias el mundo de la contingencia y del caos en el que se manifiesta también lo demoníaco y se produce, en ocasiones, el milagro y la redención. En la tragedia cristiana titulada *El mágico prodigioso* el Demonio anda manipulando el argumento de la obra (y de la salvación de sus protagonistas). Aunque el fin de sus persecuciones es alejar a Cipriano y a Justina de la verdad de Cristo, asimismo sus tretas logran confundir con diversas apariencias a todos los personajes con el objetivo de perjudicar a aquéllos que, en la sociedad pagana del Imperio Romano, practican secretamente la religión cristiana o están en camino de su conversión a la fe de Cristo. Empeñado en difamar a la virtuosa Justina, el Demonio hace creer a los dos caballeros que la cortejan, Lelio y Floro, que la joven ha perdido el honor con un hombre que de noche baja de su balcón y de día está embozado y oculto en su casa. Calderón propone en esta obra situaciones

---

<sup>93</sup> Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, p. 171.

corrientes en los argumentos de sus comedias de enredo como son una escena nocturna en la que los dos amantes rondan la casa de Justina y una escena en el interior de la morada donde se personan los dos rivales y luego Lisandro, su padre, extremo que obliga a la dama a esconder al galán en un aposento. El Demonio, gran alegorista y *tramoyero teatral*, interviene en esas situaciones creando apariencias que inculpan a Justina: primero descendiendo por una escalera desde el balcón de la dama y desapareciendo después (por la trampilla del escenario) para dejar a los dos rivales en la calle con la certeza de que ha sido el otro quien ha gozado de Justina. En la casa de la joven, el Demonio también hace gala de sus prestidigitaciones entrando y saliendo por distintas puertas: entra por una para ser visto por Lelio y, conseguido su propósito, se entra embozado como si huyera. Floro también se persona en la casa para agraviar a la joven, allí encuentra a Lelio y pelean. Este suceso atrae al Gobernador de la ciudad, padre de Lelio, que manda prender a los dos jóvenes. El diabólico enredo, sumado a la contingencia y a las agraviantes acciones de Lelio y Floro, conduce al resultado deseado destruyendo de golpe la reputación de Justina; así el Gobernador de Antioquía, engañado por «deslumbradas apariencias» abandona la casa diciendo:

*mas vos que esto ocasionasteis,  
ya perdida la vergüenza,  
sé que volveréis a darme  
ocasión, que la deseo,  
para que nos desengañen  
de vuestra virtud mentida  
verdaderas liviandades.* (vv. 1753-1759)<sup>94</sup>

El enredo también forma parte de la técnica dramática de los autos sacramentales; unido a la alegoría posibilita mostrar «a humano modo» las prevaricaciones del gremio del Demonio, de la Culpa y del Pecado en el mundo y en su relación con el Hombre. Algunos autos extreman en sus argumentos el sabor de comedia de enredo dejando un regusto realista que favorece la transmisión gozosa de la doctrina contenida en el auto. Ejemplos notables de ello son *El gran mercado del Mundo*, *El año santo de Roma* y *El año santo en Madrid*, que comentaremos más adelante.

---

<sup>94</sup> Calderón de la Barca, *El mágico prodigioso*, p. 122.

### 4. 3. Tipología de la comedia de enredo calderoniana

Calderón escribió un total de dieciocho comedias de capa y espada ubicadas en Madrid o en sus alrededores. El dramaturgo se inició en el género con tres obras maestras: *Hombre pobre todo es trazas*, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*. En la década de los treinta don Pedro produjo la mayor parte de sus comedias de enredo desarrolladas en las calles de Madrid: *El astrólogo fingido*; *No hay burlas con el amor*; *Antes que todo es mi dama*; *Bien vengas, mal si vienes solo*; *Mañana será otro día*; *La desdicha de la voz*; *Los empeños de un acaso*; *El escondido y la tapada* y *No hay cosa como callar*. La comedia titulada *Mañanas de abril y mayo* está fechada entre 1632 y 1633 (Arellano y Serralta, 1996, 10-11). A esta lista hay que sumar tres comedias de enredo de tema urbano situadas en Valencia, donde Calderón vivió durante 1638, tituladas *Primero soy yo*, *No siempre lo peor es cierto* y *El maestro de danzar*. Las comedias de capa y espada de tema cortesano o palaciego coinciden cronológicamente con las de costumbres de tema urbano. De comienzos de los años veinte data la primera obra atribuida al autor: *Amor, honor y poder*. En esa misma década estrena: *Nadie fíe su secreto*, *Lances de amor y fortuna* y *El alcalde de sí mismo*. Asimismo la década de los treinta es también una buena etapa para la comedia cortesana, en este período Calderón escribió un buen número de comedias palaciegas para ser representadas primero en la corte y luego en los corrales tales como *Peor está que estaba*; *Con quien vengo, vengo*; *Amigo, amante y leal*; *De una causa dos efectos*; *La banda y la flor*; *El galán fantasma*; *Mejor está que estaba*; *La señora y la criada*; *Gustos y disgustos son no más que imaginación* y *El acaso y el error*.

Diversos sucesos políticos y sociales acaecidos en los años cuarenta del siglo XVII afectaron profundamente a las representaciones teatrales y a la creación dramática del dramaturgo. Las guerras contra Francia y Cataluña obligan al escritor, en 1640, a relegar la pluma por la espada, pues se enrola en el ejército bajo el mando del Conde-Duque de Olivares. Por otro lado, las inesperadas muertes primero de la reina Isabel, en 1644, y luego de su hijo el príncipe Baltasar Carlos, en 1646, determinaron el cierre temporal de los teatros y la prohibición de realizar representaciones en espacios públicos y privados. A esto se suman el fallecimiento de los dos hermanos del dramaturgo, en 1645 muere José en la Guerra de Cataluña y Diego en 1647. Calderón entra al servicio del Duque de Alba y se traslada a vivir a Alba de Tormes durante seis

años, desde 1644 a 1650. Los permisos reales otorgados en 1648 (a causa del compromiso matrimonial del Rey con su sobrina Mariana de Austria) para volver a representar en lugares privados obras o autos sacramentales y en 1649 (con motivo del recibimiento de la nueva Reina) para la representación de una comedia en el Palacio del Buen Retiro y para la reapertura de los corrales comerciales, devolvieron a Calderón a las tablas. Cuatro comedias corresponden a esta década: *Fuego de Dios en el querer bien*, *Guárdate del agua mansa*, *Dar tiempo al tiempo* y *También hay duelo en las damas*. De comienzos de los cincuenta datan las comedias urbanas *¿Cuál es mayor perfección?* o *Cada uno para sí* y las comedias cortesanas *El secreto a voces*, *Las manos blancas no ofenden*, *Afectos de odio y amor* o *Agradecer y no amar*.

A partir de 1652, después de su ordenación sacerdotal, Calderón deja de escribir comedias de capa y espada para los corrales y únicamente compone dos comedias cortesanas, las tituladas *Mujer, llora y vencerás* y *Dicha y desdicha del nombre*. Sin embargo, durante los años que siguieron a su ordenación hasta su muerte, acaecida en mayo de 1681, Calderón se excedió en la creación de autos sacramentales y de comedias alegóricas y mitológicas. Durante casi tres décadas el autor siguió experimentando con las posibilidades escénicas de su teatro en sus autos sacramentales y desarrolló en algunos de sus dramas mitológicos un estilo grotesco del que el dramaturgo también se valió para ironizar sobre su propia técnica de escritura.

Gran parte de la nutrida crítica de la obra de Calderón, y en especial de la comedia, se dedica a ensayar interpretaciones de conjunto de las obras influidas por la postura individual de cada crítico frente al problema de la valoración del término *comedia*. En muchos casos se tiende a querer rescatar a las comedias de la supuesta superficialidad que se achaca al género desde antiguo y en especial desde el Romanticismo, y a descubrir en Calderón a un autor prolífico e innovador en el género cómico. También hay una línea de interpretación que compara las comedias con las tragedias o con los dramas calderonianos representada por críticos influidos por los trabajos en los años setenta de C. A. Jones, G. E. Wade, y B. W. Wardropper, para quien el riesgo trágico implícito en el código del honor se cierne sobre los personajes incluso en las comedias, ver Wardropper (1976: II, 714-722). Otros autores como J. E. Varey (1983: I, 165-183) añaden el interés por la realización escénica de la comedia; en concreto, en su interpretación de conjunto de *La dama duende* se adhiere a la lectura de



Wardropper, viendo en la complicación de la intriga una metáfora del caótico laberinto del mundo, en el que los personajes luchan por encontrar un hilo. Ignacio Arellano (1999a: 13-36; 1999b: 37-69) ha insistido en la necesidad de considerar que el tratamiento del tema del honor, y su percepción por el público, son distintos según los géneros teatrales. Hans Jörg Neuschäfer (1984: 105-130) vuelve a diferenciar el drama de honor de la comedia afirmando que la comedia explora la posibilidad de legalizar las pulsiones acogiendo en el seno de la norma. Otros críticos, como José María Ruano de la Haza (1994: 269-285), insisten en la dimensión puramente lúdica de las comedias. En esta dirección también consultar a Felipe Pedraza (2000: 212-218).

En este contexto el término *comedia* valdría para caracterizar a una obra de tres jornadas que se mantiene alejada de la farsa o del melodrama y de la que puede emanar un fuerte sabor trágico. Es contemporánea en cuanto alude a hechos y usos coetáneos a su primera puesta en escena y se distingue por una gran agilidad en el enredo y por una gran fuerza en el argumento. Esta categoría dramática engloba, sin embargo, un variado grupo de obras con diferencias sutiles según la gama de su comicidad que van desde aquellas caracterizadas por la más absoluta ligereza en la progresión del argumento hasta aquellas otras sombreadas con tonalidades de tragedia como la obra localizada en Madrid titulada *No hay cosa como callar*, que incluye en su peripecia la violación de una dama por un joven caballero de la Orden de Santiago.

#### **4.4. Características o peculiaridades de la comedia de enredo calderoniana**

Calderón creó una fórmula novedosa para la comedia de enredo partiendo del esquema de la comedia nueva de los griegos, heredada por el Renacimiento a través de la comedia romana de Plauto y Terencio y transformada en un nuevo código dramático por las generaciones de Lope de Vega y Tirso de Molina. Siguiendo a sus predecesores, don Pedro logró filtrar en sus comedias las costumbres de la época, no sin sublimarlas, frenando la caracterización de los personajes a favor del argumento. Como es común en sus demás obras, también en las comedias el personaje asume su personalidad en la acción, viéndose obligado a representar en un espacio constituido como conjunción u oposición con otros personajes igualmente expuestos a los juegos del azar y a la circunstancia. La peripecia y los conflictos dramáticos de estas comedias se construyen básicamente en torno a la temática del amor, del honor y de los celos. Calderón

desarrolló exhaustivamente la casuística de esta problemática, articulando en cada comedia distintas variaciones en relación a la conflictiva relación entre el fuero interno y el fuero externo en cuanto a la dimensión individual y social de la persona, reflexión que trasluce en toda su obra y se cristaliza, en su vertiente trágica, en los dramas de honor.

Las poéticas dramáticas consideraron desde el Renacimiento la posibilidad de presentar la misma pasión en distintos géneros dramáticos o en distintos estilos. La pasión de los celos se constituye también como eje fundamental del universo cómico inundando los argumentos de la comedia y tragicomedia española y alimentando los conflictos de las obras. Comparando dos extremos en la presentación de un caso de honra en la obra calderoniana, la experiencia de la propia valía y el concepto del honor de don Gutierre Solís en nada semejan con los de Lorenzo, personaje protagonista del entremés *Guardadme las espaldas*, quien se ve convertido sin proponérselo en celoso y en héroe de la honra en un paso que le conducirá por derroteros muy distintos, y curiosamente en su caso procesables, a los del reconcentrado vengador de *El médico de su honra*<sup>95</sup>. En *No hay burlas con el amor*, el tema del honor, los celos y el amor hallan en el caso del gracioso Moscatel, enamorado de la criada Inés y celoso de su propio amo, expresión particular del conflicto entre el fuero interno y el fuero externo, pues el criado tiene «Amor y honor. / Quiero y sirvo, y hoy es fuerza, / entre mi dama y mi amo, / que no sirva o que no quiera» (vv. 1051-1054).

En el universo cómico abundan celosos más o menos emparentados con los personajes trágicos, tal es el caso del personaje de don Juan en *Mañanas de abril y mayo*. El tratamiento de superficie propio del género no elude la profundidad de la pasión en el personaje, ni remedia los arraigados modos de proceder de su carácter desconfiado y, por supuesto, no evita la frialdad de un final aparentemente feliz y que más parece castigo social o justicia poética del dramaturgo. En los dramas de honor la experiencia de la pasión de los celos se encierra en los márgenes estrechos del secreto y del disimulo, allí crece reconcentrada hasta adquirir las dimensiones y la fuerza devastadora de un volcán, un Etna, una hidra o un monstruo, ponzoña que, dentro de

---

<sup>95</sup> Ver Deleito y Piñuela, 1954, pp. 32-42.

En *La mala vida en la España de Felipe IV* aporta información sobre este tema y varios ejemplos literarios que tratan de la indignidad marital.

uno mismo, pugna por acabar con la propia vida. La venganza se fragua en el interior del celoso a lo largo de la trama, se despliega cautelosamente en la peripecia y se consume de modo brutal al final de la obra. En la comedia aunque los galanes y las damas padecen celos de amor y celos de honor, a menudo yuxtapuestos o confundidos en la misma persona (por ejemplo al conjugarse en un mismo individuo obligaciones de amante y de hermano), en general el género cómico se ocupa de celos de amor y por ello en sus argumentos no hay lugar para la venganza calculada. Aunque también se dan en la comedia casos de honor, los garantes de la honra familiar (padres y hermanos) promueven con sus prevenciones el conflicto dramático. El secreto y el silencio no van con el género y, por ello, en la comedia la expresión de los celos sirve para impulsar el enredo del argumento enmarañando en él a todos los personajes.

La comedia de enredo *El escondido y la tapada*, que trata detalladamente de la pasión de los celos, se constituye como un variado compendio práctico de la experiencia de los celos de amor y de honor. Calderón mostró a través de los personajes de la obra una casuística diversa de los celos, pasión del alma que es la fuerza generadora del argumento y de la dimensión metafórica y metafísica del espacio escénico, de la acción y del movimiento de los personajes en el tablado. Como en *Mañanas de abril y mayo* el dramaturgo propone como antecedente la muerte de un rival que impulsa el argumento de la comedia: don Alonso, hijo de don Diego y hermano de Lisarda, muere en una pendencia en el Parque con don César, a causa de otra dama llamada Celia. En aquella situación, los dos jóvenes caballeros creyeron ver en duda su valor y tras unas palabras, que «el enojo» pronunció «desde la lengua», llegaron a las espadas. Al reflexionar sobre el caso, César ejemplifica con su propia experiencia una concluyente definición —propia de un tratado de pasiones— de los celos engendrados por el «pundonor» y la diferencia de estos celos con aquéllos «hijos de amor»:

*¿Habrà dicho  
algún hombre, que es la fuerza  
de los celos tal, que donde  
no hubo amor, haber pudiera  
celos? Sí: porque los celos  
son un género de ofensa  
que se hace a quien se dan,  
y no es menester que sean  
hijos de amor, que tal vez  
el pundonor los engendra.  
Si bien estos dos linajes*

*son con una diferencia,  
que el alma, en los del amor,  
anda por saber la pena,  
y en los del pundonor, anda  
el alma por no saberla. (vv. 193-208)<sup>96</sup>*

La definición de César de los celos de amor y los celos de honor puede servir como brújula para comprender a los celosos del teatro de Calderón, en una época donde la dimensión del individuo se cifra en la interiorización de los códigos sociales y en los sentimientos particulares, fraguados en un ilusorio reducto que muchas veces es impermeable a la actuación de la autoridad y de la justicia. Como se ha dicho en la comedia de enredo *El escondido y la tapada* el desgraciado suceso de la muerte de don Alonso provocó una situación inicial que reordena a todos los personajes de la obra en función del amor, los celos y el honor. Así el padre del caballero muerto, don Diego, suma a la pena de la pérdida del hijo la imposibilidad de vengarse «del traidor que le dio muerte». En la vindicación del honor familiar, haciendo suya la ofensa, se suma don Juan, primo del muerto y amante y primo (casi esposo) de Lisarda, quien al ver a don César de vuelta en Madrid jura que «su honor» castigará «su venir» a la villa. Por otro lado don Félix, hermano de Celia y amigo de don Juan, al saber por un mensaje anónimo (recibido cuando servía como soldado en Italia) que su hermana andaba implicada en la pendencia del Parque se presenta en Madrid para velar por el honor familiar. Acusado por Celia de haber regresado por una mal disimulada cobardía, Félix decide declarar abiertamente prevenciones que tocan al honor:

*Pues baldonas  
mi honor con soberbia tanta,  
diré lo que he pretendido  
disimular; aunque es baja  
acción que celos de honor  
se pidan tan a cara a cara. (vv. 565-570)*

Más adelante don Félix explica la situación que vive el *hermano con cuidado de marido* cuando exclama: «¡malhaya parentesco tan injusto / que es tan todo al pesar, tan nada al gusto, / que otros celosos tienen ocasiones / de engañar con halagos sus pasiones; / mas no un hermano, que entre sus desvelos / halagos no halla en qué engañar sus celos!» (vv. 2011-2016). Por su parte, en la segunda jornada de la comedia, Celia

---

<sup>96</sup> Calderón de la Barca, *El escondido y la tapada*, pp. 97-98.

define la relación con el hermano que es el *dueño de su honor* en la extremada situación que ambos padecen y que puede saldarse con fatales consecuencias:

*Un hombre que de mi honor  
le hicieron dueño las leyes  
bárbaras, que dispusieron  
que padezca el inocente  
los delitos del culpado,  
siguiéndome (¡ay de mí!) viene,  
y está en que no me conozca  
el honor suyo y mi muerte.* (vv. 1789-1796)

Según avanza la peripecia, César descubre el inminente casamiento de Lisarda con don Juan. Atrapado en el hueco de la escalera es testigo del diálogo galante de los futuros esposos y ve los ricos presentes de joyas, adornos y dulces con que don Juan agasaja a la novia. Cercado por tantas ansias, provocadas esta vez por celos *hijos de amor*, amenaza con inflamar con el fuego de su pecho o inundar y anegar con el llanto de sus ojos todos los obsequios reunidos en la habitación. Por su parte, cuando Mosquito descubre que en su ausencia la criada Beatriz se ha liado con Castaño, el lacayo de don Juan, se enfrenta al suceso haciendo gala de una filosofía pragmática: valiéndose del «digan lo que se dijeren», decide comer «lo que él trae; / que otro despique no tienen / celos, sino valer algo, / porque sabe lindamente / lo que otro compra» (vv. 1671-1674).

Los celos —que casi siempre surgen en el fuero interno del celoso por un malentendido o por el dato aparente de un suceso— buscan su salida en la expresión de los mismos y en la ejecución de descabelladas acciones, motivo y motor de nuevos malentendidos que alimentan, a su vez, la confusión y el enredo de la trama. En *El escondido y la tapada*, don Juan ve a un hombre embozado escondido de noche en la casa de Lisarda; ésta, por su parte, ve a una mujer tapada recogida en el aposento de don Juan. Ambos interpretan la presencia de estas figuras encubiertas como una prueba de la traición del otro, hecho que aviva los celos de amor y los celos de honor y que da lugar a una sucesión de escenas donde los malentendidos hacen avanzar el argumento. Ya de madrugada don Juan y Lisarda se encuentran levantados y, después de mutuas recriminaciones, Lisarda propone que hablen con «más sentido» para desentrañar el significado de lo ocurrido sin llegar a perder el juicio. Mientras Lisarda concluye que «Un matiz / viste con igual porfía / tu queja y la mía este día» (vv. 2287), don Juan

diferencia la queja de ambos pues si ésta es igual en el dolor para los dos, no lo es en lo que respecta al honor: «Fuera de que si se mira / igual la queja al dolor, / aún en lo igual es mayor / la mía, y apurar es justo, / que la tuya toca al gusto, / Lisarda, y la mía al honor» (vv. 2297-2302).

Las sospechas de don Juan (alentadas por los celos de amor y los celos de honor) ponen en entredicho la *valía* de Lisarda y su *opinión*, celosamente preservada por la dama por su honor quien «siempre atento / a su vanidad, ha sido / risco del mar combatido, / roble del viento azotado, / donde uno y otro cuidado / se quedaron con el ruido» (vv. 2377-2382)<sup>97</sup>. La dama comprende que la opinión no descansa en la conducta virtuosa ya que, aun siendo inocente, se descubre a sí misma como culpable: «¡Mas ¡ay!, que no hay quien se alabe / de que se libró a esta ofensa, / donde es vicio que se piensa, / más que virtud que se sabe» (vv. 2409-2412). Doña Ana de *Mañanas de abril y mayo* —quien vive recluida desde el fatal suceso de la muerte de un hombre en su calle a manos de don Juan, su amante— también llega a una dolorosa conclusión sobre el valor relativo de la virtud cuando dice «no está la culpa en que lo culpa, / sino en que fue dichosa la disculpa» (vv. 799-800).

En *El escondido y la tapada*, los celos del personaje de Lisarda, en función de la dimensión social de la persona, cifrados en el valer más y en la opinión, difieren de los celos de Celia encadenados únicamente al sentimiento del amor. Los celos de amor de Celia aspiran al desquite: «porque con esto, / desengañado don Juan / de sus bien fundados celos, / y asegurada Lisarda, / los mire César más presto» (vv. 2712-2716).

La comedia se configura como el medio dramático idóneo para que los personajes luchen por la libre elección del gusto y la consecución del amor, aún a riesgo del deshonor o de la muerte. Las posibles consecuencias dramáticas de este proceder en conflicto con normas interiorizadas y con leyes externas quedan frenadas en el último instante de la obra aunque la situación alcanza, a menudo, dimensiones trágicas. En ocasiones, ni los personajes ni aun la estructura que los contiene quedan libres de

---

<sup>97</sup> Las imágenes de *risco* y *roble* recuerdan a las que usan otras damas de los dramas de honor; así en *El pintor de su deshonra* Serafina dice a don Álvaro que la «fineza» que debe a su esposo será tan inmovible como una «robusta encina» a los «destemplados soplos del ábrego frío» o como un «fijo escollo» a los «embates continuos del mar». Asimismo Lisarda expresa una imagen de sí misma que recuerda a una *fortaleza* o una *morada* cuando dice: «¿En mí halló / entrada indicio tan grave?» (vv. 2407-2408).

magulladuras o de desperfectos irreparables. A pesar de que en el desenlace de la comedia se impone un equilibrio provisional —muchas veces aparente— para evitar el desastre, el desengaño logra filtrarse en la peripecia y una dosis de ironía tiñe la «soltura» pacificada de la fábula cómica. La comedia *Peor está que estaba* concluye con un final en el que se impone el pragmatismo: Lisarda debe renunciar al hombre que quiere y casarse con el que no quiere y, por su lado, Don César, enamorado de Lisarda, tiene que casarse con Flérida. El honor se impone sobre el amor, así separadamente Lisarda y don César deben disimular sus verdaderos sentimientos y aceptar una resolución que enmascara la verdad que subyace en la peripecia de la comedia. En un aparte final Lisarda dice:

*Ya estoy consolada  
de que no podrá mi bien  
convertírseme en peor,  
pues tal desengaño hallé;  
y, pues el amor perdí,  
no vaya el honor tras él,  
haya ingenio para todo.* (vv. 2853-2859)

Las comedias de enredo ubicadas en la ciudad *imitan* la acción llevada a cabo por caballeros y damas. Este teatro tiene por protagonistas a unos representantes idealizados del ciudadano medio pertenecientes a una clase urbana, acomodada y sólo parcialmente ociosa, cuyos individuos generalmente están relacionados entre sí y comprometidos por lazos de familia, de amistad o de vecindad, y participan de un código de conducta particular que rige las relaciones de las personas de su rango (Arellano, 1999a, 31). En el diseño de estos personajes el dramaturgo no olvida la dimensión ideal en su auto-proyección y en los principios de conducta que rigen su ser en el mundo, asentada versión donde aún alientan valores caballerescos o heroicos y perviven ideales de belleza y de grandeza que tiñen los aspectos más ordinarios de la realidad cotidiana y que la dotan de una estructura ideal superpuesta que condiciona gran parte de las actuaciones de los caracteres dramáticos. La temática triple del amor, del honor y de los celos se ajusta como anillo al dedo a los propósitos de los dramaturgos del siglo XVII para lograr de modo sincrético, por un lado, el máximo de conflicto dramático y, por otro, el máximo de interés para el público pues como subraya Lope en su *Arte nuevo*: «Los casos de la honra son mejores, / porque mueven con fuerza a toda gente» (vv. 327-328).

La acción de las comedias de enredo ubicadas en la ciudad se desarrolla en el círculo personal de los personajes: en su ámbito familiar o doméstico, en los espacios urbanos por donde discurre la vida cotidiana y en los espacios al aire libre —agrestes o civiles— donde pueden realizarse actividades propias de la existencia del ciudadano medio tales como viajes, esparcimientos, celebraciones y fiestas. En este marco personal o familiar, no pueden faltar los criados: personajes femeninos o masculinos que promueven las intrigas y andanzas de sus amos o que, al perseguir su propio interés, consiguen su ruina. Los criados están retratados en el conjunto de la obra calderoniana por una variada gama de edades, personalidades y problemáticas.

La fórmula fue ideal para los autores del Siglo de Oro, pues gracias a ella lograron concentrar en una medida dramática eficaz (desde el punto de vista de la escritura y de la puesta en escena) la infinita casuística de conflictos —a menudo irresolubles— entre el fuero interno y el fuero externo. En cada caso estos conflictos se definen por la pugna entre el deseo y el deber, la libertad y la obediencia, el amor y la lealtad, la obligación y la amistad, o una combinación de todas estas fuerzas antagónicas. Las exigencias del propio gusto, del amor, de la amistad, del parentesco, de la relación social o —en las comedias cortesanas— de la obediencia debida a la autoridad civil, obligan a los personajes, en el trepidante devenir de la acción, a elegir lo menos malo siempre en detrimento de alguna de las partes en pugna. A menudo los personajes equiparan su experiencia y definen su *estar en el mundo* como estar enmarañados dentro de un laberinto.

La proyección ideal del individuo, expresada en el palpitar de sus deseos, ideas y principios de conducta, así como en múltiples actos voluntarios e involuntarios, se descubre como un frágil experimento que acaece, conflictiva e intensamente, en el mismo representar del actor mientras evoluciona por el tablado del teatro del mundo al servicio de la obra y del autor. En esta conflictiva realidad del mundo de la comedia, los personajes *son quienes son* también en función del deseo que les impulsa, de las acciones que llevan a cabo y del conflicto dramático que viven en situaciones definidas por unas circunstancias precisas. El dramaturgo consume la caracterización de los personajes en los ojos de quien les mira como la experiencia compartida entre los actores entre sí y con el público a lo largo de la representación.



Al reparar en el ceñido reparto de las comedias del Siglo de Oro es importante subrayar la importancia que adquieren las relaciones de los personajes en el entramado dramático de las comedias urbanas de Calderón y el lugar que cada figura ocupa en la estructura social y natural del mundo de la obra, idealizada concreción del autor del mundo real de Madrid o de alguna ciudad española o extranjera del imperio de los Austrias. Según se ha dicho, en sus comedias de capa y espada, Calderón recurrió, como era común, a un reducido número de personajes que oscilaba entre cinco o siete, sin contar a los criados, cantidad que se avenía bien con la composición de las compañías de representantes de aquella época. En estas obras el principio de autoridad está encarnado por los personajes masculinos: padres, hermanos y amantes, sumándose en algunos casos la figura del príncipe o del monarca.

Los personajes femeninos, tanto las señoras como las criadas, suelen ser jóvenes y casi siempre solteras (salvo excepciones como las de doña Ángela en *La dama duende*, que es viuda, o la Dueña entrada en años que aparece en la comedia palaciega *Gustos y disgustos son no más que imaginación* o en *Mañanas de abril y mayo*). A veces, al comienzo de la obra, las damas ya están comprometidas o secretamente enamoradas de algún galán bien de la misma ciudad o bien forastero. Otras veces éstas permanecen alejadas, voluntaria o involuntariamente, de los asuntos amorosos hasta que, por una u otra causa, el fuego del amor prende de improviso en estas jóvenes orgullosas de su independencia y las arrastra en la danza como al resto de los personajes de comedia haciéndose eco del dicho *Omnia vincit amor*, como le ocurre a doña Beatriz en *No hay burlas con el amor*. A ese mote se aferra interesadamente Diana, en *La señora y la criada*, cuando huye del palacio de su padre, el duque de Mantua, y apuntilla: «Quien no supiere de amor / no acuse, no, de liviana / esta acción; aprenda a amar / el que hubiera de juzgarla» (p. 855a.). En la comedia, la dama tiene la función dramática de generar la *traza* o la invención que junto con el equívoco forjan el enredo. Rosa Navarro Tomás en su artículo «La dama tramoyera» apunta:

*En la comedia calderoniana, la dama es tracista por amor. Los criados —en realidad el criado o la criada del galán o de la dama— lo son sólo ocasionalmente y para salir o sacar de apuros; muchas veces más que traza es artimaña. (Navarro Tomás, 2002, 195)<sup>98</sup>*

---

<sup>98</sup> Navarro Tomás, 2002, pp. 189-203.

El papel de madre está casi ausente en el teatro de Calderón con la excepción de algunas comedias mitológicas o cortesanas como *Eco y Narciso*, *El monstruo de los jardines* o *Las manos blancas no ofenden* y la tragedia *La hija del aire*. Estas figuras femeninas se perfilan como las madres castradoras de sus hijos varones Narciso, Aquiles, César y Ninias. La figura de la madre también aparece en escena en *Tres justicias en una* así como en *La cisma de Inglaterra* y *El sitio de Breda*. En el primer caso, como apunta María José Caamaño, doña Blanca es una madre que no lo es; la reina Catalina sirve como referente histórico en la obra del rey Enrique VIII y, finalmente, Flora, siendo un personaje ficcional, está desdibujada y sirve a diversas funciones. Al estudiar este tema la autora diferencia «entre madres muertas, madres ausentes pero determinantes como motor de la trama, madres aparentes o falsas madres y madres reales con efectiva presencia escénica» (Caamaño Rojo, 2012, 120). Las razones para esta ausencia no se pueden justificar alegando a la sociología o a la influencia biográfica del autor, tampoco nos parece determinante —aunque sí el más adecuado para explicar su ausencia en la comedia de enredo— el argumento de la posible mitificación de la madre como apunta Caamaño, porque a esto cabría oponer la presencia en las tablas de la Madre de Dios. Sin conclusiones definitivas, podemos ver cómo en su obra el dramaturgo subraya también, a un nivel más profundo, la conflictiva relación entre los sexos, en la cual Calderón adoptó una postura pro-femenina en su teatro profano y teológicamente igualitaria en sus autos sacramentales (Escalonilla López, 2004, 117-126).

Para el tratamiento de la problemática del amor, del honor y de los celos en las comedias, Calderón recurre a los padres y a los hermanos de las doncellas en oposición a los galanes que, en muchos casos, son sus propios amigos, huéspedes o —en el caso de los *viejos de comedia*— hijos de algún camarada que en su día salvó la vida y el honor del ahora custodio de la honra familiar, tal como ocurre en *Mejor está que estaba*. Don César tiene que vengar la muerte de Licio, sobrino y prometido de su hija, a manos

---

Todo el capítulo ofrece ejemplos de damas tramoyeras en la comedia de Calderón. Estamos de acuerdo con la autora cuando rebate la tesis de Alexander Parker y, principalmente, George Meredith que interpreta la acción de la mujer de la comedia como «lucha de sexos»; según Meredith las mujeres luchaban por la igualdad a través del ingenio ya que los hombres esgrimían el poder social. Para ampliar el tema de la dama de comedia, ver también: Iglesias Feijoo, 1998, pp. 201-236.

de un caballero forastero que resulta ser el hijo de un amigo a quien el viejo debe vida y honor. En medio de tal confusión don César dice:

*Así que vida y honor  
obligados y ofendidos,  
hacen guerra a mis sentidos  
con piedad y con rigor.  
Forzoso el buscarte es,  
y forzoso el ampararte,  
y así he de ser en buscarte  
un hombre celoso; pues  
entre contrarios venenos,  
no vio descanso jamás,  
y aquello que busca más,  
es lo que quiere hallar menos.<sup>99</sup>*

En el tratamiento de la temática de la honra la figura del marido sólo interviene en los dramas de honor o, en el otro extremo, en las farsas. Los hombres de las comedias, padres, hermanos y amantes, han mantenido en su mocedad o mantienen en el tiempo presente en que se desarrolla en la comedia una doble moral con respecto al honor y al amor. En contrapartida, las mujeres recurren al disimulo y al ingenio para burlar la autoridad representada principalmente por sus padres o hermanos quienes en muchos casos adoptan las obligaciones del esposo (Arellano, 1994b, 123)<sup>100</sup>. Así en *Dar tiempo al tiempo* Beatriz le dice a su hermano don Diego: «¿Tú la daga para mí? / Que eres mi hermano repara, / don Diego, no mi marido»<sup>101</sup>. A lo que responde el hermano: «Todo lo soy en mi casa: / y porque mejor lo veas, / fuera una vez de la vaina, / habrá de serlo tu pecho» (p. 1339a). Muchas veces los hermanos de comedia adoptan poses de amante, llegando incluso, como apuntan algunas de estas ocurrentes damas del universo cómico, a expresarse y a actuar *antinaturalmente* como tales. Por ejemplo doña Ángela, la ingeniosa dama de la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*, responde así a su hermano don Álvaro, enamorado de otra dama, para explicarle su rechazo al apelativo de *amante* con que éste le califica:

*DON ÁLVARO:           Pues ¿por qué de amante el nombre  
desdeñas?*

---

<sup>99</sup> Calderón de la Barca, *Mejor está que estaba*, Comedias, p. 392a.

<sup>100</sup> El autor subraya el aspecto *ridículo* de los hermanos, que asumen valores más arcaicos y anacrónicos que los mismos padres.

<sup>101</sup> Calderón de la Barca, *Dar tiempo al tiempo*, Comedias, p. 1339a.

DOÑA ÁNGELA: *Porque sería  
ponerme en obligación  
de tener celos.*

DON ÁLVARO: *¿No miras  
que amor de hermano y amante  
no implica otro amor?*

DOÑA ÁNGELA: *No implica,  
pero háblame como hermano  
no más, porque es grosería,  
si con un nombre me ofendes,  
creer que con otro me obligas.<sup>102</sup>*

Al nivel técnico de la puesta en escena la comedia de costumbres también impuso algunos cambios e innovaciones en la escenografía y en el uso del espacio escénico. Al mover a unas pocas figuras en función de un argumento ceñido, el dramaturgo se ve *obligado* a proponer juegos escénicos en base a una técnica que multiplica las apariencias o las entradas y salidas de los personajes y que encadena situaciones dinámicas, integrando sin pausas acción dramática y espacio escénico. Del repertorio de localizaciones posibles para la recreación de la acción de cada comedia en un ambiente urbano, el autor elige en cada pieza aquellas que son más idóneas para expresar el tema siguiendo un principio de economía y, en general, despliega movimientos precisos de los actores en el espacio escénico usando imaginativamente el teatro o *interior* en función de la acción dramática y creando el mundo latente de lo que supuestamente está fuera de escena. También en estas construcciones teatrales, tanto el espacio como los personajes de las comedias forman parte de un mundo más amplio sugerido por el dramaturgo y refrendado por el público asistente a la representación.

En todos los casos, el dramaturgo consigue crear la ilusión de ese mundo que contiene la acción de la comedia; para ello dibuja por medio del texto los rasgos o condiciones del espacio latente que nunca se llega a ver representado en la escena. Muchos personajes expresan las condiciones de su vivir y el público de aquellos entretenimientos no podría por menos de sentirse representado en las opiniones de aquellos ciudadanos de ficción. Pero este regusto de realidad en las comedias de Calderón no debe hacernos pensar en una intención realista por parte del autor, pues nada es más ajeno al tejido ilusorio de su teatro.

---

<sup>102</sup> Calderón de la Barca, *Fuego de Dios en el querer bien*, Comedias, p. 1250a-b.

El término *comedia de costumbres*, que se aplica también a estas comedias de enredo, surgió en el siglo XVIII y expresa más bien una percepción propia del momento histórico en que fue acuñado, más preocupado por la verosimilitud que por una comprensión profunda de la esencia del teatro barroco. El uso de la realidad y el proceso de idealización que ésta sufre en la escritura dramática de Calderón apuntan a la dimensión ideal del mundo y de la vida humana. Las comedias se conforman como una compleja malla formada por circunstancias, sucesos, lances y azares así como por los objetivos contrapuestos de los personajes, con las consiguientes acciones y contra-acciones que estos realizan. Gracias a la depurada técnica del dramaturgo y la temática de su obra, la comedia de enredo de Calderón se confecciona de un vaporoso tejido con suficiente aire entre sus hebras para dar cabida al asombro de los personajes ante su desvalimiento a lo largo de la peripecia, suspensión que en la representación se contagia al público (hermanado en la experiencia de los personajes) y apunta al carácter menesteroso de la existencia humana. El espacio y el cuerpo del actor se convierten en un instrumento para la formulación de las circunstancias y para la encarnación del conflicto dramático; alcanzan, en una lectura más profunda, el valor de metáfora representativa del hecho escénico y del *ser aquí* o *ser en el mundo*. En su teatro, y también en las comedias de enredo, Calderón se sirvió intensamente del simbolismo creando metáforas en movimiento que terminaban de fraguarse con la imaginación y con la experiencia lúdica del actor y del espectador durante la representación.

#### 4.5. Casuística de la comedia calderoniana

Calderón de la Barca elaboró un variado repertorio de *casos* en sus obras definidos en diversas configuraciones de personajes, circunstancias, situaciones y temas, se resuelven en función del género dramático de cada obra. En el inicio de la temprana comedia de Calderón titulada *La dama duende* —tras el angustioso trance en que ésta ha estado a punto de perder vida y honor— doña Ángela descubre las líneas maestras del caso propuesto por el dramaturgo:

*porque caso extraño fuera  
que un hombre a Madrid viniera,  
y hallase, recién venido,  
una dama que rogase  
que su vida defendiese,*

*un hermano que le hiriese  
y otro que le aposentase.* (vv. 554-560)

A lo largo del argumento de la obra los personajes del teatro del mundo de Calderón —incluyendo a los del ámbito del enredo cómico— se detienen para recontar los azares y lances que les acaecen, valorar las repercusiones de los mismos en cada nueva situación y lograr determinar el caso del que son parte activa para definir el papel que juegan en el vaivén de su fortuna. A partir de ahí, los personajes intentan escoger (con un entendimiento limitado de la situación y de su papel) la acción que en cada momento sea más apropiada, esfuerzo que consiste en abrazar con determinación la incertidumbre. Por ejemplo, según avanza la peripecia de esta genial comedia de enredo escrita en 1629, doña Beatriz se incorpora al grupo femenino de duendes domésticos que atienden a don Manuel y, como aventajada alumna de la *Dama Duende*, convence a su prima Ángela para que la deje participar en la trama que ésta ha ingeniado (con el fin de citarse con el caballero sin salir de la casa familiar y sin que éste descubra ni el lugar del encuentro ni la verdadera identidad de la dama con la que se escribe y de la que ya está enamorado). Doña Beatriz expone las líneas maestras del plan urdido por doña Ángela, improvisada dramaturga dentro de la comedia, y de paso Calderón anticipa a los espectadores más doctos y cuerdos el dudoso y tal vez inverosímil placer que se les avecina en la representación:

*La atención más grave y cuerda  
es fuerza que se espante,  
Ángela, con suceso semejante;  
porque querer llamalle,  
sin saber dónde viene, y que se halle  
luego con una dama  
tan hermosa, tan rica y de tal fama  
sin que sepa quién es ni dónde vive  
—que esto es lo que tu ingenio le apercibe—  
y haya, vendado y ciego,  
de volver a salir y dudar luego,  
¿a quién no ha de admirar?* (vv. 1744-1755)

Instigadas por las duras condiciones familiares en las que viven y agujoneadas por el ansia de libertad y de amor o por el placer del juego, las damas de las comedias calderonianas intentan prever y controlar el destino usando su ingenio. Estas *damas tramoyeras* se lanzan en las comedias de enredo a intervenir en el desarrollo de la

acción dramática con el fin de dirigirla o desviarla hacia derroteros que satisfagan sus gustos y pasiones. En cada obra el dramaturgo apercebe un experimento, una prueba, un caso inicial donde los personajes femeninos logran abrirse caminos de libertad para conseguir su obligación o su gusto pues, a su vez, propician nuevos azares y sucesos a lo largo del argumento que —además de rendir la admiración de los demás personajes y del público— ponen a prueba el temple de ánimo y las convicciones morales de los propios personajes protagonistas del enredo y, de paso, del conjunto de recitantes y espectadores.

Los argumentos de las obras de teatro del Siglo de Oro brotaron en una cultura, la de la España barroca, donde incluso el ciudadano medio (entre otras cosas) al hacer examen de conciencia en el sacramento de la confesión se manejaba con soltura en el discernimiento sobre la bondad o maldad de los propios actos y, en general, sobre la licitud de las acciones humanas circunscritas en una situación. El hincapié que la Iglesia cristiana de Roma hizo sobre la práctica de la confesión, sobre la absolución de los pecados y la penitencia (experiencia inexistente en el mundo protestante), favoreció la capacidad de análisis de los entresijos del fuero interno. Gracias al examen de conciencia se aquilató el juicio pormenorizado de los detalles individuales de cada acción en relación con el carácter, la situación y las circunstancias. Todo ello repercutió en el teatro de un modo general al proporcionar una práctica y un método de comprensión y exploración de la conflictiva relación entre conciencia y actos o entre fuero interno y fuero externo. También repercutió de modo específico al ofrecer un caudal de ejemplos que los dramaturgos pudieron extraer de los manuales de confesión o de un abigarrado repertorio de sucesos reales del momento —a menudo ya en examen público— para trasladar su escrutinio a las tablas.

Por esta causa en las obras del Siglo de Oro los dramaturgos evitan imponer juicios morales apriorísticos al definir las pasiones predominantes de tal o cual personaje (cosa que no ocurría en el teatro inglés isabelino o incluso en algunas de las comedias de Molière). En general los autores españoles, y en concreto Calderón, dejan que los caracteres se vayan desvelando en su relación con lo situacional y lo contingente. Este hecho sustancial, característico de nuestro teatro, a menudo se interpreta como la incapacidad de los dramaturgos españoles del XVII para caracterizar psicológicamente a sus personajes y como la tendencia de nuestro teatro nacional a la

repetición machacona en las obras de unas pocas ideas en boca de unos roles tipificados. Lejos de estas reducciones críticas, este teatro sugiere que cualquiera podría estar en la piel del personaje puesto que ni el más pintado se halla libre de caer en tal o cual situación e incita a que brote dentro de uno mismo un sentimiento de *com-pasión*, esto es, de *padecer con* el prójimo; condición esencial que define el arte de la actuación, es decir, explica la relación actor-personaje y, por ende, la relación espectador-actor-personaje.

Los caracteres de las comedias de enredo viven abismados en casos de conciencia de difícil o imposible solución, ya que generalmente el personaje no puede resolver el conflicto interior que padece sin mancillar su honor o sin traicionar a alguna de las partes en juego. Al inicio de la comedia madrileña, representada en el salón de Palacio, titulada *Antes que todo es mi dama*, uno de sus dos galanes —cegado por la equívoca luz de unas dudosas apariencias que le procuran un estrepitoso desengaño amoroso— descubre el supuesto propuesto por el dramaturgo (que resume su propia experiencia) cuando dice a su amigo don Félix:

*que esto de andar dos amigos  
engañados de una dama  
es bueno para que dure  
entretenida una farsa,  
mas no para que suceda.* (vv. 830-834)

En esta comedia, el enredo se dispara por las mentiras que la criada de Laura —dama enamorada de don Félix— urde para ayudar a su ama y, luego, por la circunstancia de que Lisardo ha podido ver con sus propios ojos cómo su dama (doña Clara) ha salido de su casa llevando la banda que su amigo don Félix acaba de enviar a *cierta* dama que corteja. Como es normal, el enredo alcanza el máximo de caos y de desorden en la tercera jornada. Don Félix es como un pararrayos de obligaciones contrapuestas a las que intenta satisfacer a lo largo de la obra y especialmente en la descabellada escena del desenlace de la comedia, donde se dan cita todos los personajes involucrados en la trama: los dos galanes amigos, sus dos damas, el padre de Laura y el hermano de doña Clara (que, además, resulta ser el enemigo mortal de don Félix y también, en la defensa del honor familiar, oponente de Lisardo). En varios momentos don Félix no puede por menos de exclamar «¿Quién en el mundo se ha visto / en



confusión tan extraña?» (vv. 3397-3398) o «¿Quién se habrá visto en el mundo / lleno de dudas tan varias?» (vv. 3455-3456). En la escena del desenlace, el atribulado caballero impone un breve paréntesis en el fluir desbocado de la acción para sopesar las circunstancias del caso, ponderar el valor de sus acciones y por medio de un precario razonamiento salir de «dudas tan varias» con la resolución de un acto que no desacredite su valor, por ello se dice a sí mismo y a doña Clara:

*Dejar yo de socorrer  
a mi amigo será infamia,  
y infamia será dejar  
de socorrer a una dama,  
y más suya. Y pues agora  
él su vida aventurara  
por su dama, haciendo yo  
lo que él hiciera, no falta  
mi valor. Con vos me quedo,  
poneos a mis espaldas... (vv. 3399-3408)*

La certeza de haber elegido la acción correcta le dura a don Félix bien poco, pues una nueva concatenación de lances le obliga a recapitular los últimos accidentes del caso que —internamente y escénicamente— cercan al personaje: «Allí a un amigo dan muerte, / aquí una mujer se ampara / de mi valor, mi enemigo / contra mí empuña la espada, / y mi dama dando voces / está dentro de su casa» (vv. 3457-3462). Gracias a un oportuno suceso dispuesto por el dramaturgo en la trepidante peripecia, don Félix llega a la conclusión de que «antes de todo es mi dama», sentencia que da título a la comedia. Sin embargo, decidido ya a rescatar a Laura de su enfurecido padre, se disculpa con los presentes eximiéndose de las obligaciones contrapuestas que, por su condición de caballero, han constituido los ejes del irresoluble conflicto particular de su *ser* en la situación y en relación a otros:

*Bien sé que mi obligación  
es valeros, bella Clara,  
porque de mí os amparasteis.  
Bien sé que en esta demanda,  
mi obligación, don Antonio,  
es no volveros la espalda.  
Bien sé, Lisardo, que sois  
mi amigo, y que os hago falta.  
Mas mi amigo, y mi enemigo,  
y la mujer que se ampara*

*de mí, todos me perdonen  
que antes de todo es mi dama.* (vv. 3507-3518)

Como sostiene Antonio Regalado (1995), a quien seguimos en lo que sigue, el teatro de Calderón, eminentemente hermenéutico, también desarrolla en la comedia de enredo —un laboratorio de excepción— la experimentación del proceso interpretativo de los personajes del argumento de las obras. Dado que lo contingente y lo aparental es la *res dramatica* de este género, el personaje se especializa en el análisis de la percepción y en la interpretación de la realidad física y social del mundo que le rodea. Como vemos en muchas ocasiones, a lo largo de la peripecia de las comedias de enredo, los personajes interpretan la situación en la que voluntaria o involuntariamente están inmersos refiriéndose a lo que les acontece como un laberinto o como un caso *extraño y fuerte*. Muchas veces el azar desencadena una sucesión de lances que arrastra consigo al conjunto de los personajes, otras veces el enredo crece también a base de malentendidos y de equívocos entre los personajes, hecho que hace patente la dificultad o imposibilidad de la percepción y de la comunicación humanas.

En las situaciones dramáticas se juntan dos formas de adecuación: entre el intelecto y la cosa (*adaequatio rei ad intellectum*) o entre la cosa y la palabra (*adaequatio rei ad verba*). La comedia ahonda en la falla involuntaria o premeditada de la adecuación entre la cosa con el intelecto o la palabra, subrayando las deficiencias de la percepción de la realidad y de la comunicación humana como procesos naturales al servicio de la mentira y el enredo. A pesar de que la comedia también trata la dicotomía certidumbre-incertidumbre con un espíritu lúdico y una aparente voluntad de superficie, a un nivel más profundo los dramaturgos, y especialmente Calderón de la Barca, hacen de la falta de certidumbre la materia fundacional del género. Los personajes, atrapados en el contexto y sobreponiéndose a continuos e inesperados lances, resisten a duras penas los embates del azar y del acaso, fuerzas que imprimen a la acción un ritmo trepidante que logran tensar las fibras de la voluntad de los caracteres en el desesperado intento de escapar de la infelicidad, del caos y la muerte. Navegando en la incertidumbre, los personajes del universo cómico también encarnan la condición menesterosa del hombre en el mundo; en mayor o menor medida, experimentan el desengaño y vislumbran una intuición del aspecto trascendente y excepcional del propio vivir.

En ocasiones, obligados a jugar su papel y desamparados en la vivencia del mismo, los personajes buscan referentes (en su experiencia o en su conocimiento) o ejemplos que les puedan servir de brújula para guiarse en la elección de su comportamiento en situaciones que ponen de relieve la injusticia o la inadecuación de la ley, al seguir los propios dictámenes del deseo o de la conciencia. Al no hallar un modelo apropiado, los personajes se ven obligados a improvisar y a forjar su propia normativa. Al evaluar su percepción de la realidad, estos tienen a menudo que suspender el juicio y transitoriamente elegir el camino menos malo. Este momento, que podríamos llamar de *extrañamiento*, se configura como una intensa acción mental del personaje (y del intérprete) que intenta por medio del lenguaje definir la situación y el enigma que se esconde detrás de unas apariencias dudosas. El tejido dramático de la obra se fundamenta en esta corriente profunda de realidad que sostiene la sensación ominosa de peligro y de riesgo en la que viven los personajes. La silueta de esta dimensión, meramente punteada por las palabras, hace presente el hueco de esta realidad donde fructifica lo emocional (los temores cómicos de que hablaba Pinciano) y en la que se sustenta el enredo.

Muchas veces, los personajes dramáticos del teatro calderoniano se refieren a otras obras de teatro para imitar la acción de algún modelo de la ficción. Éstas pueden ser obras teatrales inventadas o reales, bien de otros dramaturgos o de comedias anteriores del propio autor que, al parecer, ya se habían convertido en un *clásico* de los asiduos a las representaciones. En la comedia *El escondido y la tapada* Lisarda y su criada descubren que alguien ha logrado entrar en la habitación cerrada y ha revuelto en los azafates de los regalos haciendo un gran «estrago» de todo ello. Beatriz —recordando la escena de doña Ángela e Inés asimismo revolviendo en las maletas de don Manuel y Cosme— explica el extraño suceso así: «esto ya es hecho, porque es / paso de la Dama Duende / y no he de pasar por él» (vv. 1713-1715). En la comedia *El galán fantasma* Calderón introduce una mina subterránea por la que Astolfo —forzado no ser visto en la ciudad donde se le cree muerto— puede ver secretamente a Julia. Aunque sus apariciones causan un pavor general, los criados (sin saberlo) se aproximan al significado de lo que está ocurriendo cuando comentan:

PORCIA:      *Este galán fantasma, ¿qué pretende?*  
CANDIL:      *Que tenga esposo...*

PORCIA:   ¿Quién?  
CANDIL:   ...     la     dama     duende.     (vv.  
1735-1736)<sup>103</sup>

Esta misma comedia introduce el tema de la tiranía del poderoso sobre el honor y el amor de sus súbditos: el gran duque Federico de Sajonia intenta atropellar el honor de Julia y acabar con su rival amoroso, Astolfo. Éste desconfiando de las prevenciones de Julia que intentan ponerle a salvo de los celos del duque, dice: «que esto de andar desvalido / lo augusto, Julia, lo grande / es bueno para las farsas / españolas, donde nadie / vio querido al poderoso» (vv. 239-243). En la comedia *Mañanas de abril y mayo* doña Clara exige a su criada Inés extremar las precauciones para, aunque tapadas, evitar ser reconocidas por su amante don Hipólito en el Parque porque «persuadirse que puede / estar segura una dama / solamente con taparse, / es bueno para la farsa, / mas no para sucedido» (vv. 467-471).

En *Mañanas de abril y mayo* Calderón también presenta a un joven criado llamado Arceo, caracterizado como un asiduo espectador teatral, que también hace sus pinitos de poeta. En el inicio de la comedia don Juan se ha escondido en la casa de su amigo don Pedro y apremia con preguntas al aterrorizado Arceo. Oculto por la oscuridad de la noche y por el embozo de su capa, el reconcentrado caballero toma asiento para esperar a don Pedro y ofrece al criado que se acomode a su lado, cosa que éste rehúsa. El receloso criado compara la situación con aquélla de *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, pues asocia la imagen sedente del embozado iluminado por una vela con la del comendador en la cena macabra y dice: «cierto / que sois fantasma apacible / y que tenéis mil respetos / del convidado de piedra» (vv. 25-29). Como se ha dicho, el joven criado también tiene cierto alarde de autor según se colige por la pulla de su enamorada doña Lucía, quien le llama «mal poeta» cuando se ven secretamente en casa de doña Ana. En esa escena de la tercera jornada, mientras aguarda en la oscuridad de la noche, Arceo confunde a don Juan por doña Lucía y al ir a abrazarla descubre que el bulto «viene barbado»; el exasperado caballero intenta zafarse del achuchón del joven provocando un barullo que despierta a doña Ana. Doña Lucía sale apresurada a llevarse a su amante pero, con las prisas y sin verle el rostro, agarra a don Juan y le saca de la casa. Arceo compara lo que acaba de ocurrir con los enredos de la comedia *La dama*

---

<sup>103</sup> Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, p. 187.

*duende* y, en concreto, con su conocida escena nocturna en el cuarto de don Manuel (en la que también se topan en la oscuridad los criados Inés y Cosme, luego con don Manuel). Arceo exclama: «¡Otro diablo! ¡Vive Dios / que tienen aquestos lances / cosas de la dama duende!» (vv. 2136-2138).

El fenómeno representado por Arceo —de representarse la propia experiencia con términos o modelos de la ficción— es comparable a la comparación de la vida con el cine, la televisión o los video juegos en nuestro tiempo y la confusión que este proceder puede acarrear por la inadecuación real de la vida a sus modelos virtuales. En esta comedia, Arceo también despliega su imaginación y retórica teatral para salir al paso de los lances dispuestos en el argumento. Cuando doña Ana entra en la habitación descubre a un hombre (que ella toma por un ladrón y por un profanador de su casa o de su honor) y, antes de consentir su ultraje, le amenaza con que se dará la muerte pues «rompiéndome el pecho yo / le sabré labrar con sangre» (vv. 2174-2175). Arceo, embozado, se ve obligado a hacerse pasar por un caballero e inventa estas novelescas razones:

*No labraréis, si yo puedo,  
que fuera mucho desaire  
ser pelícana una dama  
y ser labradora un ángel.  
Grandes casos de fortuna  
a vuestra casa me traen,  
no hacer mella en vuestras joyas  
ni a vuestra opinión ultraje.  
Y porque os aseguréis  
de mi término galante,  
segura quedáis de mí.  
A Dios, señora, que os guarde. (vv. 2176-2187)*

En todos estos casos, Calderón nos pone sobre la pista del poder de la representación teatral y de la repercusión de los casos de sus obras en aspectos particulares y prácticos del vivir de sus contemporáneos. Desde esta perspectiva, su teatro puede considerarse como un manual animado y divulgativo de casuismo y de probabilismo. Es un dinámico y lúdico análisis del comportamiento humano y de la bondad o de la maldad de las acciones humanas en función de la situación y la circunstancia del que —como los ficticios personajes de sus obras— los espectadores

coetáneos al autor extrajeron más de una provocadora enseñanza porque «los acasos enseñan / más, tal vez, que los estudios»<sup>104</sup>.

#### 4.6. Probabilismo y restricción mental

El teatro español se nutre, multiplicándolo a su vez, del caudal elaborado por los teólogos morales probabilistas del siglo XVII para llevar a las tablas en la representación teatral la actualización de sus premisas. Antonio Regalado ha estudiado en profundidad la importancia del casuismo y del probabilismo tanto en la cultura y pensamiento como en el teatro del Siglo de Oro y en particular en la obra de Calderón<sup>105</sup>. Los capítulos que tratan de este asunto en los dos volúmenes de su estudio *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro* proporcionan un amplio y detallado panorama de la situación y ofrecen una aplicación del casuismo probabilista en la obra del autor, en concreto en el drama profano con tintes novelescos titulado *Luis Pérez el gallego* cuyo motivo argumental se fundaba en un truculento hecho real. Puede sernos de utilidad —para introducir y conducir la argumentación— citar su explicación sobre el probabilismo:

*El término «probabilismo», acuñado en la segunda mitad del siglo XVII, reúne una tendencia en la teología moral que se define en el último tercio del siglo XVI tras un proceso de incubación que coincide con el desarrollo de la doctrina «in dubio pro reo» y la renovación del escepticismo antiguo. La doctrina probabilista parte de la idea de que la ley positiva o «forum externum» no obliga en el fuero interno o «foro conscientiae» si dicha ley es injusta, no posee autoridad, ofende la ley divina y natural o persigue fines privados en vez del bien común. En tal coyuntura, frente al peso de una duda probable sobre la actual vigencia de la ley, ésta deberá ceder sus derechos al fuero interno de la conciencia porque el hombre en posesión de la verdad tiene preferencia sobre una ley que no ha sido suficientemente promulgada. Tal es la doctrina enunciada formalmente por Francisco Suárez en sus lecciones de 1581-1582 sobre la bondad y malicia de los actos humanos al plantearse de qué manera puede el hombre actuar con conciencia «dubia». (Regalado, 1995, I, 258)*

---

<sup>104</sup> Calderón de la Barca, *El acaso y el error, Comedias*, p. 730a.

<sup>105</sup> El tema del casuismo y del probabilismo ya fue apuntado por Julio Caro Baroja en su libro *Formas complejas de la vida religiosa*, y expresamente en su obra de 1974 titulada *Teatro popular y magia*. En su argumentación, Regalado se refiere a estos trabajos.

El derecho canónico parte de la premisa de que los fundamentos de la ley obedecen tanto a consideraciones morales como a criterios racionales, de ahí que surja un interés en que la ley satisfaga un concepto equitativo de lo justo. Este derecho fomentó una actividad hermenéutica legal —interpretando leyes y conformándolas a nuevas situaciones— en una tendencia que favoreció el fortalecimiento del probabilismo. En las relaciones inter-personales e intra-mundanas, en casos dudosos la doctrina probabilista favoreció la libertad de conciencia. En un nivel filosófico el probabilismo supuso un giro radical del objetivismo moral al subjetivismo, ya que la teología moral de la Edad Media no admitía disociación entre la conciencia y la ley. Santo Tomás dictaminó que lo que se hace contra la ley es malo y no se puede excusar según la conciencia (*Illud autem quod agitur contra legem semper est malum nec excusatur per hoc quod est secundum conscientiam*) en Regalado (1995: 260)<sup>106</sup>. Sin embargo, desde el siglo XVI el probabilismo y la manifestación de un temple de ánimo anti-rigorista en ámbitos religiosos, jurídicos y literarios se sirvieron de una máxima de la antropología cristiana enumerada por san Agustín y cifrada en que el hombre es lo que hace, es decir, que el hombre es hijo de sus obras.

El teatro de Calderón indaga en multitud de proposiciones escénicas sobre la realización de la libertad en el camino de la vida humana, definiéndola como el activo proceso de vencerse a uno mismo superando los designios de un destino adverso en las tragedias y dramas o redimiendo la culpa inicial de la Naturaleza Humana en los autos. En las comedias se trata el proceso del personaje en relación a otros en el mundo social y, como consecuencia, en estas obras rige una casuística que justifica la bondad o malicia de los actos humanos en términos de la situación y de la intención.

Las generaciones de Lope de Vega y Tirso de Molina desarrollaron una tendencia que se apartaba del modelo de la comedia greco-latina acentuando en sus obras el enredo más que la caracterización. En la comedia española el carácter se crea y se desvela a lo largo del argumento por lo que el dibujo del personaje se aleja así de la caracterización propia de la farsa y de sus prolegómenos cómicos en otras literaturas dramáticas europeas. El personaje es lo que hace y, también, todo aquello que no llega a ejecutar pero que alienta en el ámbito de la intención y en la inter-acción con los demás

---

<sup>106</sup> El texto procede a su vez de la entrada «Probabilisme», en *Dictionnaire de théologie catholique*, pp. 417-18.

y con el mundo que le rodea. En el siglo XVII, las condiciones del arte dramático hicieron posible la representación del hombre en sociedad plasmando además el mundo vital subjetivo e inter-subjetivo, trenzado en el contexto de la trama y de la situación con una técnica dramática que, como se ha dicho, superó la forma tradicional de la comedia latina. Calderón, por su parte, introdujo en sus comedias de enredo un aspecto innovador —ya tratado en la novela del XVI, especialmente por Cervantes en *El Quijote*— que se cifra en la ilusión y en la proyección utópica del individuo como resorte del comportamiento. José Carlos de Torres (1998: 619-629), Ana Suárez Miramón (1999: 511-537) y Antonio Regalado (1999) apuntan que el análisis dramático de las proyecciones ideales de los personajes en el contexto fáctico de la representación supone uno de los mayores logros de Calderón como poeta, pensador y dramaturgo. Pues si la comedia actualiza estos impulsos ideales del individuo plasmados en los conceptos de amor y honor no deja de hacerlo en contexto, o en situación, relacionándolos con el poder, la costumbre, la moralidad y el lenguaje.

En la sociedad en que surge y cuaja el probabilismo, el teatro se constituye, tal vez, como el medio más contundente y atrevido para examinar los conflictos que surgen entre la inter-subjetividad y las estructuras familiares o sociales, exponiendo en las tablas sus consecuencias prácticas en el ámbito de lo fáctico. La feroz polémica abierta entre los rigoristas y los anti-rigoristas, constante durante el siglo XVII, llevó entre 1665 y 1679 a los Pontífices Alejandro VII o Inocencio XI a condenar unas doscientas proposiciones atribuidas a los probabilistas o nuevos-casuistas, expresando la posición de la Iglesia ante las consecuencias prácticas de estas teorías denominadas como laxismo. Sin embargo, en el XVII, siglo que en Europa da paso a la Edad Moderna con estados absolutos incipientes y con sociedades estamentales aún confesionales, se da de forma progresiva e imparable una transformación desde la certidumbre en la fe a la certidumbre en la razón. En el contexto social y político del XVII las proposiciones del probabilismo ampararon al individuo —en la vida y en el teatro— en su desigual lucha contra la razón de estado, el rigorismo religioso o moral y la rigidez de ciertos códigos de conducta socialmente sancionados por arraigados principios como los de la fama y del honor. Así una proposición condenada por Inocencio XI en 1679 dice: «la causa justa de usar semejantes anfibologías, es todas las veces que es necesaria o útil para la salud del cuerpo, honra, defensa de hacienda, o para cualquiera acto de virtud de



manera, que el ocultar la verdad se tenga entonces por expediente, y favorable» (Regalado, 1995, II, 462-463)<sup>107</sup>.

Al comienzo de la segunda jornada del drama titulado *El médico de su honra*, Mencía acomete una «temeraria acción» para la «salud» de su honra, procurando anticipar su inocencia en el hecho de que el infante don Enrique haya irrumpido de noche en su casa secretamente, y para ello *avisa* a Gutierre de la presencia de un hombre «encubierto y rebozado» en su aposento. Mencía recurre a la restricción mental para, como ella misma se dice: «en ocasión tan cruel, / haciendo del ladrón fiel, / engañar con la verdad» (vv. 1352-1354). Asimismo, en la obra *El príncipe constante*, debido al poder extremadamente cruel y despótico del rey de Fez, su sobrino Muley —decidido a salvar de su cautiverio al infante don Fernando comprando a los guardias— debe mentir con la verdad para evitar las sospechas del desconfiado tirano:

*REY: ...los cautivos que en estado  
tan abatido le ven,  
se lastiman, y recelo  
que se amotinen por él.  
Fuera de esto, siempre ha sido  
poderoso el interés,  
que las guardas, con el oro  
son fáciles de romper.*

*MULEY: [Aparte] (Yo quiero apoyar ahora  
que todo esto puede ser,  
porque de mí no se tenga  
sospecha.) [Alto] Tú temes bien,  
fuerza es que quieran librarle. (vv. 1874-1886)*

También su hija Fénix —al recibir de boca de su padre la noticia y la identidad del que por razón de estado va a ser su esposo— se repliega en el *foro conscientiae* distinguiendo el discurso del alma del de la voz: «El silencio (¡ay, infelice!) / hace mi humildad inmensa, / miente el alma si lo piensa, / miente la voz si lo dice» (vv. 109-112).

En la obra de Calderón, y especialmente en la comedia, la restricción mental está a la orden del día. La grandeza del teatro consistió en su capacidad de estudiar la

---

<sup>107</sup> Regalado cita a su vez a Bautista de Murcia, «De las proposiciones condenadas por la santidad de Inocencio XI, el año 1679, el día 2 de marzo», *Compendio de las leyes divina, eclesiástica y civil que contiene las materias principales de la teología moral*, p. 312.

cuestión en contexto y desarrollarla de forma artística definiendo el valor de la mentira en la vida humana. El casuista Martín de Azpilicueta dividió la mentira siguiendo a Santo Tomás en tres especies: la material, «que es decir falso, pensando que es verdad»; la formal, «que es decir verdad pensando que dice falso»; y, finalmente, la material y formal, «que es decir falso que lo es tal» (Regalado, 1995, II, 461)<sup>108</sup>. La restricción mental desarrollada en el siglo XVII como concepto de la teología moral corresponde a la mentira formal, pues la verdad enunciada se revela como mentira desde la perspectiva del hablante que completa el enunciado externo con otro interno que lo descalifica.

Las consecuencias del principio jurídico *in dubio pro reo* —de la opinión menos probable que favorece la libertad del sujeto en caso de duda frente al rigor de la ley— dejaron huella en las tramas teatrales, pues la representación era un escaparate de excepción de procesos de conciencia de los personajes expresados en un variado repertorio de monólogos, soliloquios y apartes. Fueron escritos como un desbordamiento expresivo que intenta traspasar el límite del escenario para dirigirse al público o a otros objetos exteriores, tales como estrellas, cielos, etc. (Orozco, 1983, I, 125-164; Rull, 1996, II, 331-341). El clima generado por la vigorosa doctrina probabilista en la España de Calderón ayudó a desarrollar la acción y el conflicto dramático en los argumentos de las obras del Siglo de Oro alejando a este teatro de la inactiva amplificación retórica. Si nos ceñimos al ámbito de la comedia de Calderón, se ve cómo los personajes se refugian en el fuero interno o *foro conscientiae*, donde —al amparo de una duda probable y en ese espacio de libertad— recurren a la restricción mental o a la descarada mentira para defenderse del *rigor* de una ley insuficientemente refrendada, que a menudo pone en contingencia la propia vida y el honor. El eje temático del amor y el honor procura ampliamente las situaciones necesarias para ello. El valor moral de estas proposiciones oscila en cada caso, desde el ratificado por la ley natural —y defendido por muchas proposiciones de los teólogos probabilistas— hasta aquéllas que pueden considerarse simples mentiras, embustes, trazas, tramoyas, embelecocos o engaños de dudosa justificación moral.

Si en el teatro de Calderón la mentira se eleva como un motor vital de primer orden, al nivel de la apología que el personaje erasmista de la Estulticia hace del valor

---

<sup>108</sup> El autor, a su vez, cita a Azpilicueta Navarro y su *Manual de confesores y penitentes...*, p. 307.

de la locura para la vida humana, en la comedia la mentira adquiere un valor *per se*. El teólogo, filósofo y hombre de ciencia, «prodigio de la naturaleza», Juan Caramuel en su obra *De restrictionibus mentalibus disputans...* cita ejemplos extraídos de obras de teatro para hablar sobre la restricción mental<sup>109</sup>; eran recursos comunes del enredo cómico como son el equívoco por medio del vestido, el lenguaje del silencio, el lenguaje de los ojos, el lenguaje de las lágrimas o un sin fin de tropos que pueden ser vehículos de la restricción mental como son la hipérbole, la metáfora o la ironía. El filósofo cita este ejemplo extraído de *Mañanas de abril y mayo* para ilustrar el equívoco por el vestido. Doña Ana expresa la simbiosis entre la cosa y su representación que produce el equívoco, al explicar a doña Clara cómo don Hipólito, su presunto marido, las ha confundido a ambas:

*Creyó, en fin, que era yo, ¡raro suceso!,  
la dama que siguió; que aún para eso  
sirvió el sombrero y el estar con manto  
y el ser los trajes parecidos tanto  
que, como los conceptos, repetidos  
se encuentran también dos en los vestidos.* (vv. 771-776)

En la comedia, la mentira también nace como un alarde del ingenio o como un divertimento al que muchos personajes no quieren renunciar, en ocasiones, por simple placer aunque mayormente por el beneficio que ésta les reporta. En esta misma comedia doña Clara se jacta de la capacidad prometeica de su inventiva cuando acuciada por nuevos peligros dice: «¿Faltará a una mujer una mentira / que la saque de otra?» (vv. 684-685). En la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*, doña Ángela miente con una facilidad pasmosa ya por gusto, por encargo o por propio interés. El criado Hernández víctima de los embustes de la ingeniosa dama, la llama «la mayor embustera / y enredadora que se halla / desde el Rastro hasta la Cruz / de Morán, con haber tantas» (p. 1273b). Y en efecto la dama se ufana de su voluntad de ficción cuando dice de sí misma: «¡Pobres de ellos, y dichosa / yo, que no supe en mi vida / lo que es querer bien a nadie, / sino libre, ufana, altiva, / hacer donaire de todos...!» (p. 1253a).

---

<sup>109</sup> Caramuel, J., «Proemium», *De restrictionibus mentalibus disputans...*

Entre las obras que Caramuel cita de Calderón figuran *Mañanas de abril y mayo*, *También hay duelo en las damas* o *El laurel de Apolo*.

Regalado (1995: II, 471) considera a Caramuel como el «primer intérprete de la obra de Calderón elucidándola desde un punto de vista retórico, teológico y gramatical y con el ojo puesto en el arte histriónico y el contexto dramático en que surgen las proposiciones. Caso único y excepcional en todo el siglo XVII europeo».

En general, en el mundo de las comedias de enredo, son las damas las que más a menudo se amparan en la restricción mental y más ampliamente recurren a la mentira para oponerse a las injustas condiciones de su existencia, lograr su gusto y salvar su opinión en la oposición encubierta contra sus padres y hermanos. Así en *El escondido y la tapada* Celia confiesa a don César: «que pueden, don César, mucho, / amor, ingenio y mujer» (vv. 771-772). En *Antes que todo es mi dama*, para que su ama pueda usar una banda que acaba de regalarle su amante, la criada Beatriz propone a Laura un «arbitrio» imitando lo que «hacía / otra ama a quien yo servía» (vv. 730-731). El plan es del gusto de la dama y «al punto» la criada se pone manos a la obra diciendo: «Volando voy; / que para mentiras hoy / predomina buena estrella» (vv. 754-756). La criada cuenta con la complicidad en la traza de las mujeres, especie de *hermandad* del amor, y así Beatriz dice en un aparte:

*¡Grande gusto es embustir!  
Ya doña Clara industriada  
queda de lo que ha de hacer  
sin ser preciso rogarla,  
que decir por una amiga  
una mentira, obra es santa,  
porque nos depare amor  
quien por nosotras lo haga.* (vv. 790-797)

El ingenio de estas damas tramoyeras de comedia, y de sus no menos avispadas criadas, se vale del hablar a medias o a dos luces, de la invención y del engaño urdiendo un sinfín de excusas, mentiras o embelecocos que se actualizan por la interpretación que hacen los demás de sus palabras y acciones, asunciones que a su vez impulsan nuevas suposiciones o se convierten en confusas realidades que propulsan el argumento de las comedias. En *El secreto a voces* Flérida reflexiona sobre la fuerza del engaño: «¡Oh, cuántas veces / sacó verdad el que dijo / mentira!»<sup>110</sup>. Como siempre, el fracaso de la comunicación justifica el teatro pues obliga a los caracteres, quienes por definición siempre tienen algo que perder, a un necesario intento de entendimiento.

Otras veces el ingenio de estas mujeres se pone de manifiesto en la ejecución de acciones temerarias que ellas mismas llevan a cabo recurriendo al artificio, a la suplantación o al disfraz y embarcándose en un peligroso juego que puede pagarse con

---

<sup>110</sup> Calderón de la Barca, *El secreto a voces*, *Comedias*, p. 1230b.

el fracaso amoroso, con el deshonor o, incluso, con la muerte. En *No hay cosa como callar* Leonor —siguiendo la pista de un retrato femenino que colgaba del cuello de su violador y que ella logró arrebatarse— se persona «sola y disfrazada» en casa de Marcela, dama de costumbre de don Juan. En un aparte, justo antes de encontrarse con ella, la discreta Leonor se dice:

*¡Cielos! A mucho me atrevo;  
mas buena disculpa llevo  
en mi favor, que es que ya  
tengo poco que perder,  
perdido lo más; y así,  
sola y disfrazada aquí  
vengo, a si puedo saber  
el nombre de aquel traidor.  
Ánimo, agravios, pues puedo  
perder a mi honor el miedo  
que antes me diera mi honor.<sup>111</sup>*

Doña Ángela, protagonista de *Fuego de Dios en el querer bien*, decide detener con «cautelos» en Madrid a don Juan «hasta dar tiempo en que pueda / esta pasión declararse» (p. 1268b). Para ello se embarca en una *tramoya* que consiste en crear una tercera dama, personaje interpretado por su criada Luisa, mientras ella hace el papel de la criada. Las andanzas de las dos mujeres representando estos personajes desembocan en una situación desesperada en la que doña Ángela no tiene más remedio que descubrirse, y así dice: «pues nuestras desdichas / víboras son, y se ven / nacer mil donde una muere, / mueran antes de nacer. / Remediamos con el tiempo / que nos da un riesgo cruel, / otro riesgo: salga ahora / don Juan» (p. 1285b).

En la comedia de enredo, la mentira se constituye como un motor esencial del argumento y como la fuerza dramática que a lo largo de la peripecia va enredando a todos los personajes de la obra arrastrando incluso a sus creadores a nuevos trances y desdichas. Para vengarse de don Hipólito y demostrarle que ha sido ella la dama tapada del Parque, la doña Clara de *Mañanas de abril y mayo* inventa una traza inspirada en lances teatrales, en concreto de la comedia *La dama duende*. El éxito de la burla es notorio puesto que en la casa de don Pedro, donde se produce la cita, don Hipólito está acompañado por otros caballeros y el airoso desplante de la dama deja malparada su

---

<sup>111</sup> Calderón de la Barca, *No hay cosa como callar*, *Comedias*, p. 1020b.

reputación de galán favorecido por la Fortuna. Como colofón de su venganza y antes del mutis triunfal, doña Clara se divierte representando un histriónico papel de dama tramoyera con tintes de bruja o duende:

*Con esto, a Dios, y ninguno  
me siga, que si echo el manto,  
si vuelvo la calle, si otro  
embeleco desenvaino,  
les haré creer que soy  
otra dama, aunque al estrado  
me entre de una mesurada  
como esta mañana, cuando  
le hizo creer que era otra  
solo un sombrerillo blanco. (vv. 1818-1827)*

La gozosa personificación de doña Clara resume el comportamiento común de estas damas, especialistas en engañar y en confundir, y no oculta una amenazadora advertencia de aquélla que bien puede vengarse con «embelecocos» si no con la espada. Este personaje femenino ejemplifica un tipo común en el teatro y en la literatura, delineado como la mujer orgullosa, inasequible al amor y que de burladora pasa a burlada, víctima del amor y de los celos. No en balde, en la primera jornada de *Mañanas de abril y mayo*, doña Clara dice a su criada y confidente Inés:

*¿Qué quisieras, que estuviera  
muy firme yo, y muy constante,  
sujeta solo a un amante  
que mil desaires me hiciera  
porque se viera querido? (vv. 353-357)*

Sin embargo, esta mujer —abanderada del «amor al uso»— acaba enredada en su propia trampa y, en la tercera jornada, exclama:

*Yo misma, ¡ay de mí!, encendí  
el fuego en que triste peno,  
yo conficioné el veneno  
que yo misma me bebí.  
Yo misma desperté, yo,  
la fiera que me ha deshecho,  
yo crié dentro del pecho  
el áspid que me mordió.  
Arda, gima, pene y muera*

*quien sopló, conficionó,  
alimentó, despertó,  
veneno, ardor, áspid, fiera. (vv. 2220-2231)*

En la comedia, los malentendidos son también la base del humor y de una alegría eufórica que invade al espectador como una emoción fundada en la anticipación, pues desde la platea éste siempre sabe más del argumento que los mismos personajes. Aunque en las comedias de capa y espada calderonianas, gracias a sus embelecos, son las mujeres las que lideran el arte de la simulación y del engaño, también excepcionalmente se da el caso de hombres *tramoyeros* como es el protagonista de *Hombre pobre todo es trazas* quien, acuciado por su falta de medios y para engatusar a la vez a dos mujeres vecinas, se desdobra en don Diego de Osorio y en don Dionís Vela. Otro ejemplo fenomenal se puede encontrar en la comedia compuesta por Calderón en 1632 titulada *El astrólogo fingido* que parodia la creencia en la astrología y profundiza en el fenómeno de la ilusión, de la mistificación y de la implantación de la mentira en el mundo social. Don Diego, el caballero protagonista de esta comedia, se ve obligado a asumir y a representar el papel de astrólogo que su criado Morón le ha adjudicado para salir al paso de una contingencia. Este hecho propicia otros sucesos que hacen que su reputación como vidente crezca peligrosamente por todo Madrid. Aunque en algún momento de la peripecia el mismo don Diego encuentra alguna ventaja en esta identidad falsa, pronto se ve desbordado por la dimensión del papel y por los peligros que éste conlleva. La fama de su arte de adivinación es imparable y el caballero —ya prisionero del personaje— no puede, aunque lo intenta en repetidas ocasiones, desengañar a sus seguidores que recurren insistentemente a sus servicios. Todos los personajes de la comedia van enredándose en un laberinto de falsedades, situación caótica ascendente que, milagrosamente, se detendrá de golpe al final de la comedia y los hará *aterriزار* sin mayores consecuencias, a pesar del desengaño que tiñe el desenlace de la obra y la moralizante reprensión de todo el conjunto al *astrólogo fingido* con que se cierra la representación.

En la comedia titulada *El astrólogo fingido* Calderón nos deja ver cómo un bulo va asentándose en la opinión pública y toma plaza de verdad en la Villa. Así en la segunda jornada, en casa de don Diego, los artífices del engaño le dan cuenta de sus progresos, especialmente su amigo don Antonio quien se jacta de que la mentira circula ya por todo Madrid:

*Astrólogo excelente,  
sois, divulgado ya de gente en gente;  
en Madrid no he topado  
hombre ninguno, a quien no haya contado  
mil cosas: sea justo o no sea justo,  
¡por Dios, don Diego, que el mentir es gusto!* (vv. 1584-1589)<sup>112</sup>

Para su sorpresa, el digno caballero (amigo y cómplice del astrólogo) ha encontrado una veta vivificante en el mentir que le arrastra, como a la Beatriz de *Antes que todo es mi dama* y a muchos otros personajes de la comedia calderoniana, a seguir mintiendo. A su vez, los embustes que el caballero ha difundido en los corrales de comedias y en sus alrededores, en las casas de juego y en los trucos, siguen amplificándose y multiplicándose aquí y allá por otras voces que hacen llegar la noticia a su misma fuente admirando al mismo don Antonio del *aire de verdad* que en su trayecto por la Villa y Corte ha cobrado su propia mentira: «tanto una novedad Madrid esfuerza / que mi mentira la creí por fuerza» (vv. 1620-1621).

En la comedia de enredo los personajes masculinos también se ven obligados a recurrir a la restricción mental; los caballeros, amantes, padres y hermanos deben en ocasiones replegarse en el ámbito del fuero interno y muchas veces mentir con la verdad o con el silencio creando equívocos y enredos para salvaguardar su honor o el de una dama que de él se ampara (Navarro Tomás, 2002, 189-203)<sup>113</sup>. Las huellas de estas falsedades quedan ocultas, las más de las veces, pues éstas son vividas por los personajes como un fuego que alimenta interiormente el conflicto dramático y que a un nivel estructural funcionan como invisible motor del enredo. Sin embargo, en los dos casos arriba mencionados Calderón propone un engaño que implica claramente la manipulación del argumento, el atrevido desdoblamiento y la suplantación de

---

<sup>112</sup> Calderón de la Barca, *El astrólogo fingido*, pp. 275-276.

<sup>113</sup> Navarro Tomás presenta en la «La dama tramoyera» numerosos casos de padres y hermanos que se valen del ingenio de sus hijas o hermanas para solventar temas de honra que afectan a la familia. Éstas actúan con el beneplácito de los hombres que simulan no saber nada de las trazas femeninas. Para ampliar este asunto ver las comedias *También hay duelo en las damas*, *Mañana será otro día* y *El maestro de danzar*. Para Navarro Tomás cuando los caballeros invaden el ámbito de la traza, reservado a la dama, como en *Hombre pobre todo es trazas*, el subgénero de capa y espada puede convertirse en una comedia de costumbres. Inversamente, cuando las damas invaden el terreno del papel de los galanes desaparece la risa y se pisa la frontera del género (por ejemplo, en *También hay duelo en las damas*). En nuestra opinión, este aspecto puede ser uno entre otros, puesto que, como se ha dicho anteriormente, el corpus de la comedia de capa y espada de Calderón contiene obras de muy distinta comicidad. Este hecho se debe a un número de agentes entre los que se incluyen las consecuencias fatales del conflicto del honor, los sucesos de la fábula que pueden incluir acciones temerarias o lesivas y el carácter de los personajes reunidos en el caso particular de cada comedia, como ocurre en *Mañanas de abril y mayo*.



identidades o la descarada mistificación. Los dos don Diego, protagonistas ambos de *Hombre pobre todo es trazas* y de *El astrólogo fingido*, se ven públicamente arrastrados por las exigencias del papel. A diferencia de otros muchos ejemplos femeninos —que como estos dos personajes recurren a tramoyas de este tipo y a los que Calderón parece justificar— en estas dos comedias el dramaturgo impone a los protagonistas del engaño una sanción pública, siendo especialmente severa la que se refiere al burlador de las dos mujeres. En *Hombre pobre todo es trazas*, al final de la representación, el mentiroso don Diego es abandonado por todos, incluido su propio criado que se despide de él diciendo: «¿De qué, di, te habrá servido / ser «el hombre pobre todo trazas», / si al fin te dejamos todos?» a lo que don Diego, y con él Calderón, contesta:

*De mucho, si en ellas halla  
desengaños el que es cuerdo,  
mirando en mí castigadas  
estas costumbres, porque  
escarmentando en mis faltas,  
perdonen las del autor,  
que con mayor esperanza  
hoy a serviros empieza  
donde la comedia acaba. (p. 233b)*

La arrepentida alocución del burlador pone de relieve el valor trasgresor que contienen muchas de las costumbres que tejen las invenciones teatrales de los dramaturgos. Los casos propuestos y desarrollados en las comedias fueron interpretados como un azote de las costumbres honestas por religiosos moralistas coetáneos. Más tarde, este teatro fue combatido (aunque por distintos motivos) por sus bienintencionados sucesores, los educadores ilustrados, quienes se embarcaron en la búsqueda del bien general sin contar con el gusto del pueblo al que querían cultivar. A pesar de ello, la comedia del Siglo de Oro —y en particular la comedia de Calderón de la Barca— tuvo más suerte que los demás géneros dramáticos; en los dos siglos siguientes, aunque adaptada y refundida, pudo conservar su esencia debido a su perfección formal y estructural.

En la representación de *Hombre pobre todo es trazas* la experiencia del engaño, desarrollado en el juego teatral y que ha puesto a don Diego en más de una ocasión en el trance de ser descubierto, no deja de ser una gozosa experiencia vital de riesgo y de alegría en la que el recitante y el público han navegado gustosamente. Así ocurre al

personaje de don Antonio —representante del hombre común— cuando descubre en sí mismo el tonificante estado de excitación vital a que le ha conducido el mentir y dice a su amigo *el astrólogo fingido*: «¡por Dios, Don Diego, que el mentir es gusto!», el público de *Hombre pobre todo es trazas* también experimentó el gozoso vértigo producido por el desorden, el caos y la entropía de la comedia. El hombre del sentido común siempre ha sido reacio a aceptar la teleología del género cómico puesto que su ensalzada utilidad moral no ha dejado de ser vista con recelo como un subterfugio de los autores para camuflar en sus comedias las semillas para multitud de desórdenes. Algo de verdad hay en estas prevenciones pues, tal vez, el fundamento mismo de la comedia sea el de abismar a actores y espectadores en la gozosa experiencia del caos, que ni siquiera los abruptos y conciliadores finales cómicos logran mitigar.

#### **4.7. Lances, contingencias, azares: la entropía en la comedia de enredo**

El *Tesoro de la Lengua Castellana* propone una acepción de lance como. «Lance forçoso, ocasión inevitable, que no se pudo escusar». Por su parte el *Diccionario de Autoridades* distingue el significado de la palabra *lances* de otras acepciones del mismo término en número singular definiéndola como un vocablo que sirve en lo referente a la técnica de la escritura dramática y, especialmente, en la técnica de la comedia, para designar:

*los sucesos que se van enlazando en el artificio de ella, y forman el enredo o nudo, que tienen en suspensión al auditorio hasta que se deshace.*

Estos sucesos dispuestos por el autor también determinan la acción de los personajes al provocar respuestas o contra-acciones que se van enlazando a lo largo del argumento hasta llegar al desenlace. Como se ha dicho anteriormente, para el maestro ruso de actuación Konstantin Stanislavski —creador de un *sistema* de entrenamiento actoral que, entre otras cosas, enseña un *Análisis activo de la obra y el papel*— el estudio de las líneas de acción contenidas en una obra debe profundizar, por un lado, en la acción de cada personaje y, por otro, en la definición de una acción *transversal*, en la que desembocan todas las acciones individuales, y que expresa la *idea* de la obra y el objetivo del autor. Este análisis de la acción de la obra no puede pasar por alto el estudio detallado de los sucesos, o lo que él también llamaba *hechos activos*, puesto que

éstos determinan la división de las escenas en unidades más pequeñas. Estos fragmentos del argumento se caracterizan por el cambio de la situación dramática.

Si desligamos *comedia* del término general usado para designar a cualquier obra dramática, esta acepción del diccionario subraya aspectos del género cómico y de la técnica del enredo como son el *artificio* argumental y el consiguiente desafío a la verosimilitud de los sucesos contenidos en la fábula y el estado de *suspensión* del oyente provocado por la peripecia y mantenido, progresiva y ascendentemente, a lo largo de la representación. Los sucesos, que hilvanan la estructura dramática, responden a una ley causal, resultado de la propia actividad de los personajes o efecto del destino, de la fortuna y del azar. La obra teatral pone de manifiesto la precariedad humana y la conflictiva tensión que se entabla entre el cumplimiento del destino y lo contingente, o citando al *Diccionario de Autoridades*: «aquello que puede ser o no ser según las circunstancias y estado en que se halla alguna cosa». En las comedias de enredo del Siglo de Oro español los lances se suceden sin interrupción, imprimiendo en la acción dramática una fuerza peculiar que brota de lo inesperado y que va aumentando en ritmo y en fuerza según avanza el argumento con el ímpetu de una avalancha.

En *No hay burlas con el amor* la criada Inés —que se ha escondido al llegar su señor y ha observado cómo don Pedro ha interrogado a Moscatel sobre el motivo de su presencia en la casa— recapitula los detalles del encuentro:

*Confusa de mirar quedo  
lo que ha sucedido aquí.  
Informarse tan severo,  
cobrarse tan recatado,  
hablar con él tan pesado,  
y seguirle tan ligero,  
muchos efectos han sido;  
no sé qué ha de suceder. (vv. 713-720)*

La cita ejemplifica una cualidad importante de la escritura dramática de Calderón quien sobresale en la definición de la acción y en el dibujo del comportamiento de los personajes. Su escritura es la guía fundamental para la interpretación de los actores. Así el intérprete que interprete el papel de don Pedro en esta obra de Calderón encontrará en la lectura del texto del personaje de Isabel las

direcciones para matizar sus acciones, pues la criada (como otra espectadora más) describe el modo en el que el viejo se «informa», se «cobra», «habla» y «sigue» a Moscatel. Calderón sugiere además el proceso mental y de acción interna del personaje de don Pedro, un proceso activo que el actor debe rellenar con una sucesión de descubrimientos, sospechas, juicios o emociones que reprime y de otras acciones que realiza a continuación.

El vocablo *lance* también puede referirse, por un lado, a la acción de arrojar algo con fuerza de modo que (en concreto en la pesca) tal lanzamiento violento supone el dominio de cierta técnica que no excluye la intervención de la suerte a la hora de que al caer en el agua la red atrape alguna presa. Así en el ámbito del juego la palabra *lance* aún la destreza ingeniosa y la suerte pues equivale al «ardid y disposición industriosa de que se vale el jugador, según el sistema y reglas de cada juego, para mejorar su suerte»<sup>114</sup>. Otras acepciones del vocablo también implican «ocasión, tiempo y coyuntura» y significan «acaso y suceso repentino». La maña, pero sobre todo el azar se erige como desencadenante excepcional de los lances que acaecen a los personajes pues, en general, un giro circunstancial sobreviene de improviso, inesperadamente, y «embaraza, desvía y estorba el buen éxito y felicidad que se esperaba». Tal como ocurre en la vida, en las comedias de enredo cada lance supone también «la pendencia de obra u de palabra, el encuentro o caso que sucede entre dos o más personas, con circunstancias arduas y extraordinarias». Así las ingeniosas y audaces acciones de los protagonistas del enredo se ven muchas veces estorbadas, con consecuencias inimaginables, por «circunstancias arduas y extraordinarias» y malas jugadas provocadas por el azar en conjunción con la libertad y los actos de los demás personajes implicados en el juego dramático quienes, a su vez, al actuar también son víctimas de la casualidad.

#### **4.8. Hermenéutica en la comedia calderoniana**

La comedia actualiza el conflictivo proceso de representación de la realidad y la interpretación del individuo de lo subsistente, de aquello que se manifiesta materialmente fuera de uno mismo y de aquello que tiene que ver con el subtexto en la

---

<sup>114</sup> Todas las acepciones que siguen *son de Autoridades*.

comunicación y con la intencionalidad de los actos ajenos. Uno de los hallazgos fundamentales del teatro de Calderón tiene que ver con la plasmación y desarrollo dramático de la dimensión hermenéutica del existir humano. En su teatro, el personaje descubre el papel por medio de un proceso que le hace revelarse a sí mismo en la relación con los otros, con sus obras y en las circunstancias de la situación. El ansia de certeza tropieza (sobre todo en las comedias de enredo) con el engaño de las apariencias, con la insuficiencia de un conocimiento parcial y, en conclusión, con la incapacidad humana para penetrar certeramente en el significado del mundo y de lo trascendente. Así, según avanza la acción, los personajes deben replantear y corregir conclusiones provisionales en un proceso constante de revisión del argumento.

La comedia *El escondido y la tapada* es un buen ejemplo del teatro hermenéutico de Calderón de la Barca. En la obra, cada uno de los personajes sólo conoce una parte de la realidad (es decir, del argumento del que son parte) pero, a partir de sus *certezas* incompletas, intentan explicar el significado global de lo que les acontece. Este proceso hermenéutico se expresa con la sugerente situación de dos hombres encerrados en el hueco de una escalera secreta de una casa particular. Su vivencia de la reclusión se puede asimilar a la imagen de estar *sepultados* dentro de una mina. Durante gran parte de la obra don César y su criado Mosquito asisten, tras una puerta y encerrados en el hueco de la escalera secreta bajo el suelo, a sucesos que ocurren en una sala de la casa de Celia. Como si Calderón reprodujera el mito de la caverna de Platón, desde la oscuridad del hueco de la escalera y con una capacidad limitada de percepción, los personajes intentan interpretar —en un agónico proceso intelectual y sensorial, porque les va la vida en ello— los ecos y las sombras de lo que acontece en la sala: es decir, del desarrollo de la función. Su conocimiento de aquella realidad es siempre insuficiente y sus descubrimientos van corrigiéndose y ampliándose según avanza el argumento.

La primera vez que Mosquito y César se refugian en el hueco de la escalera, esperan que la casa quede en silencio y que una criada les avise para salir a la calle. Aunque desde el fondo de la escalera, es decir desde el piso inferior de la casa, han escuchado los ruidos, ambos desconocen que los habitantes de la morada se han mudado con todos sus muebles, cerrando tras sí y que ellos han quedado solos en una casa vacía y clausurada. Erradamente, Mosquito se pregunta: «¿Si se habrá olvidado

Inés / de que nos tiene escondidos?» (vv. 962-963). Ya fuera del escondite y solos en la sala vacía intentan explicar los motivos del traslado valiéndose de lo que anteriormente ha dicho Celia; don César supone que el «haberse mudado don Félix» puede formar parte de una *venganza* que persigue su muerte, y así dice:

*porque si Félix  
ha llegado ya a entender  
que por causa de su hermana  
a don Alonso maté,  
y que hoy estoy en Madrid,  
¿quién duda que aquesto es  
por vengarse?* (vv. 1009-1015)

Según se va alargando el encierro, don César persiste en este juicio que resulta ser erróneo: «¿Quién presumiera que así / se vengara un caballero?» (vv. 1115-1116); por su parte Mosquito asegura que «Celia, señor, te ha vendido» (v. 1117). Gracias a la llegada de los alguaciles se les aclara el significado de la mudanza; y al escuchar la conversación entre Otavio, el vecino del piso inferior, y don Diego nuevo inquilino y padre de Lisarda, se enteran del matrimonio de la dama y de su próxima llegada a la casa. Según progresa la comedia los dos personajes escondidos en el hueco de la escalera van descubriendo lo que ocurre en la casa y acaban sabiendo más que los demás personajes.

Más adelante Mosquito sustrae el vestido de la criada de Lisarda, Beatriz, y toma algunos dulces de los azafates con los regalos de don Juan. Al descubrirlo, Lisarda y su criada no saben qué pensar puesto que la habitación había quedado cerrada con llave. Lisarda supone que Beatriz es responsable del revuelo, porque seguramente al salir dejó todo «de modo que se cayese». A su vez, don Diego interpreta el desorden y la falta del vestido de la criada como algo normal pues «Siempre / en las mudanzas de casas / aquestas cosas suceden» (vv. 1740-1742). Más tarde don Diego confunde a Mosquito, disfrazado de mujer, con Celia y así cuando se encaminan hacia la calle el caballero interpreta el silencio y timidez del criado travestido como una muestra de la aflicción de la «pobre señora». Al final de la segunda jornada, una vez que ha entregado a César la llave maestra de la casa y espera a don Diego para salir con él a la calle, Celia presencia para su sorpresa cómo éste entra en su cuarto sin acordarse de ella. Celia se dice:

*Sin duda, volviendo a verme  
adonde me dejó, y viendo  
que faltaba, le parece  
que me fui sin esperarle.* (vv. 1937-1941).

Ya anochecido, Lisarda encuentra en la sala a Celia, una dama tapada, que se esconde en la habitación de don Juan; por su parte, éste encuentra a César, un hombre embozado en la casa. Ambos presumen que se trata de la dama o el galán del otro. En la tercera jornada Celia despierta sola fuera del hueco de la escalera y supone que César la ha abandonado: «Hase ido, es cierta cosa, / pues él de aquí no saliera, / con tal riesgo su persona, / sino para irse» (vv. 2182-2185). Don Juan encuentra en la calle al criado de César, interpretando así el suceso: «Pasaba por esta calle / mirando y reconociendo / esta casa; y es, sin duda, / que estando aquí de secreto / César, y habiendo sabido / que yo le busco resuelto, / envía a saber mi casa / para matarme» (vv. 2555-2562). Mosquito ha quedado encerrado en la sala y pide ayuda a su señor, Celia sale tapada por la puerta de la escalera para evitar que las voces del criado atraigan al resto de la casa. Mosquito confunde a la dama con César suponiendo que su amo ha «hurtado otro vestido / para salir encubierto» como él y también «ha hurtado» la voz con el vestido, porque como dice: «yo te dejé bajo, / y tiple, señor, te encuentro» (vv. 2671-2672).

Don Juan afirma que el criado «se había ya salido / con alguna llave falsa» (vv. 2930-2931), pero don Diego no le cree pues interpreta la disculpa de su sobrino como un medio para «no empeñarle» en la venganza. Al final de la comedia César y Celia — el caballero embozado y la dama tapada— se enfrentan con Lisarda, don Diego, don Juan y don Félix. Don César insiste en mantener sus identidades ocultas y salir de allí con la dama *tapada*:

*porque encubierto,  
sin que me veas la cara,  
me has de dar muerte aquí,  
en la defensa bizarra  
desta mujer. Ella y yo  
habemos de aquesta casa  
de salir, si con mi muerte  
mis intentos no se atajan.* (vv. 3036-3043)

En la escena del desenlace la confusión llega al extremo y, sólo con la palabra de don Diego de «ampararle» y de «valerle», don César descubre su identidad y aclara todas las dudas de los presentes, explicando el secreto del argumento de la comedia:

*DON CÉSAR: Don César soy, ¿qué os espanta?*

*DON DIEGO: ¡Tú diste muerte a mi hijo!*

*DON FÉLIX: ¡Tú me robaste a mi hermana!*

*DON JUAN: ¡Tú en casa estás de mi prima!*

*DON CÉSAR: Sí, pero a ninguno agravia  
mi valor. Si di muerte a don  
Alonso, fue cara a cara  
riñendo sólo con él.  
Si en casa estoy de Lisarda,  
fue porque me dejó Celia  
oculto en aquesta casa.  
Y si esto de Celia digo  
es porque no importa nada,  
que casado estoy con ella,  
que es esta misma tapada.  
Y si estas satisfacciones  
para tus quejas no bastan,  
yo he de salir; que ya tengo  
quien me guarde las espaldas,  
que esta pistola es la seña  
de la gente que me guarda. (vv. 3075-3095)*

La trepidante peripecia de *El escondido y la tapada* se conforma gracias al desarrollo hermenéutico de los personajes para tratar de comprender el significado de los lances y de los hechos del argumento. La precariedad del conocimiento humano tensa la trama de esta comedia de enredo. A su vez, el dramaturgo exhibe los resortes de su técnica del enredo en la escritura dramática y proporciona a los actores un discurso paralelo sobre la interpretación de los personajes que consiste en su esfuerzo por interpretar el argumento donde están sumidos.



**5. EJEMPLO DE PUESTA EN ESCENA DE UNA  
COMEDIA DE ENREDO DE CALDERÓN:  
MAÑANAS DE ABRIL Y MAYO**



## 5.1. Datación de la obra

La comedia urbana *Mañanas de abril y mayo* se escribió y representó en la primera mitad de la década de los años treinta. En 1629 Calderón escribe dos de las comedias cumbre de este subgénero de capa y espada: *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *La dama duende*. Ambas se pueden fechar gracias a referencias internas de hechos contemporáneos: en la primera, el embarazo de la reina Isabel y la estancia de la corte en el palacio de Aranjuez en la primavera y, en la segunda, las celebraciones organizadas en Madrid con motivo del bautizo del príncipe Baltasar Carlos, el 4 de noviembre de 1629. Anteriormente a éstas, el dramaturgo sólo se había medido con el género de la comedia de enredo en 1627 con *Hombre pobre todo es trazas*, ubicada en Madrid. Sin embargo lejos de ser un escritor inexperto, Calderón para entonces había compuesto dramas históricos y religiosos como *El príncipe constante*, *El purgatorio de San Patricio*, *La devoción de la cruz*, *La gran Cenobia*, *El sitio de Breda*, o *La cisma de Inglaterra*. También se había medido con dramas y comedias palaciegos como *Nadie fíe su secreto*, *Lances de amor y fortuna*, *El alcaide de sí mismo*, *Luis Pérez el gallego* o *Saber del mal y del bien*, representada en 1628. También por estos años inició la composición de autos sacramentales: *La iglesia sitiada* y *El divino Jasón*, posiblemente anteriores a 1630, o *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, de 1631. Importa resaltar que en 1629 el dramaturgo se estrena exitosamente en el género de la comedia de capa y espada con dos obra maestras que sintetizan el estado de la cuestión poética de este subgénero, cimentado con los precedentes artísticos de Lope de Vega o Tirso de Molina. Ambos marcaron los fundamentos de la versión calderoniana de la comedia urbana.

La fecha de composición de *Mañanas de abril y mayo*<sup>115</sup> podría fijarse según los estudiosos Ignacio Arellano y Frédéric Serralta, en su edición de la obra de 1996<sup>116</sup>, en torno a los años 1632-1633. Para ello entre otros datos, analizan las referencias internas de la obra, vistas con anterioridad por Emilio Cotarelo, quien supone que la obra es de 1632 porque:

---

<sup>115</sup> La obra aparece en la memoria de comedias que Calderón envió al duque de Veragua en 1680, en el tomo III de las comedias.

<sup>116</sup> Citamos a continuación esta edición de la obra; asimismo nos referimos a su estudio introductorio como «Introducción».

*En esta comedia se menciona (escena primera) «El convidado de piedra», segundo título de la célebre comedia de Tirso de Molina «El burlador de Sevilla», que se imprimió la primera vez en 1630, y en la penúltima escena de la jornada segunda se llama a un galán tornadizo “señor Para-todas», aludiendo al «Para todos» de Montalbán, porque estaría reciente, y fue publicado en 1632. (Cotarelo y Mori, 1924, 148)<sup>117</sup>*

En el texto hay más referencias a diversas comedias; los criados Arceo e Inés son responsables de la mayoría de estas citas intertextuales pues relacionan las situaciones que *viven* con ejemplos de comedia. Hay varias menciones a la comedia de Calderón *La dama duende*, además Calderón introduce en *Mañanas de abril y mayo* un buen número de pasos que recuerdan a su ejemplar: la novelesca carta de doña Clara firmada por «la dama muda» o su petición de la silla de manos, la escena de oscuridad fingida en casa de doña Ana, el combate de espadas y el «desguarnecerse» el arma de don Luis con la resolución final. También se mencionan la comedia de Tirso *La celosa de sí misma* fechada entre 1619 y 1620<sup>118</sup>, *La vengadora de las mujeres* de Lope de Vega publicada en 1621, y *Obligados y ofendidos* de Francisco de Rojas Zorrilla.

Algunos estudiosos de la literatura (en concreto, Ángel Valbuena Briones, y Kurt y Roswitha Reichenberger) han vacilado en la datación de la obra por considerar que el *Parque*, donde transcurren varias escenas de la comedia, hacía referencia a los jardines del Palacio del Buen Retiro, que se finalizaron y añadieron a la construcción del edificio en 1640. Arellano y Serralta, en su «Introducción», argumentan que, en realidad, esas escenas discurren en el Parque junto al Alcázar Real, cuestión con la que coincidimos plenamente como se argumentará más adelante. Otra fecha a considerar, según estos autores, que permitiría acotar la datación de la obra, es 1635, pues en la cuaresma de ese año el dramaturgo entregó *No hay burlas con el amor* (de la que *Mañanas de abril y mayo* sería un precedente inmediato) al «autor de comedias» Antonio de Prado para su representación. La tesis que supone el límite en 1635 se

---

<sup>117</sup> Citada a su vez por Arellano y Serralta en la «Introducción».

<sup>118</sup> En esta comedia madrileña Tirso de Molina hace mención a la recién inaugurada Plaza Mayor (acabada en 1619 por Gómez de Mora). Aunque Blanca de los Ríos retrasa su datación a 1621 ó 1622, a la vuelta a Madrid del viaje del dramaturgo a Portugal, conservamos la fecha sugerida por María del Pilar Palomo Vázquez, quién argumenta que en 1619 Tirso estaba en Madrid y que en esta comedia no hace ninguna alusión portuguesa, cosa contraria a lo que ocurre en *El burlador de Sevilla*, datada sin duda a su vuelta de Portugal, como queda claramente constatada en su descripción entusiasta de Lisboa.

reafirma por la posible creación en 1636 de *El amor al uso* de Antonio de Solís y Rivanedeyra, ya que la comedia de Calderón es su antecedente inmediato.

Proponemos otra vía de datación, que apoya lo anterior, siguiendo la pista de una referencia interna que menciona el contexto histórico de la guerra de los Países Bajos. En la primera escena don Juan dice que marchará a Flandes (v. 207), una vaga afirmación que nos hace presumir que piensa alistarse como soldado para combatir en la guerra de los Países Bajos. Si nos ajustamos al límite de 1632 (de la obra de Montalbán *Para todos*) y suponemos cierta la tesis de Arellano y Serralta quienes proponen el límite de 1635 (por la fecha de representación de *No hay burlas con el amor*) podríamos pensar que estamos hablando del tiempo previo a las acciones militares de 1633 y 1634 que culminaron con la victoria de Nördlingen, esfuerzo de la corona española para socorrer al emperador Fernando II impidiendo el avance del ejército sueco en Alemania y para restituir el control de Flandes (Rull y Torres, 1981)<sup>119</sup>. En 1633, impulsado por Gómez Suárez de Figueroa, III Duque de Feria, se crea un ejército conocido como ejército de Alsacia. En Madrid, el Consejo de Estado resolvió enviar al Palatinado italiano —al duque de Feria— un contingente de doce mil hombres (que fue duplicado, por nueva orden del ocho de abril) comandado por el cardenal-infante don Fernando. Zarpó éste del puerto de Barcelona el 11 de abril de 2013 con destino a Génova, donde llegó el 5 de mayo. Proponemos que es en el marco de estos preparativos bélicos, durante los primeros meses de 1633, cuando se ambienta la comedia de *Mañanas de abril y mayo*.

En definitiva, lo importante de esta datación es considerar esta comedia como parte de la importante estela creativa de la década de 1630 provocada por su obra fundacional de 1629, *La dama duende*. Aunque la inauguración del palacio del Buen Retiro marcó un hito en la producción de Calderón, quien añadió a su actividad la creación del teatro mitológico cortesano (por ejemplo, en forma de auto sacramental con *El nuevo palacio del Retiro*, en 1634, y con las comedias *El mayor encanto, amor*, en 1635, o *Los tres mayores prodigios*, en 1636), el dramaturgo tampoco olvidó las tablas de los corrales y durante lo que restaba de década continuó con la creación de dramas y comedias.

---

<sup>119</sup> Para este tema ver el documentado estudio de Enrique Rull y José Carlos de Torres sobre la interpretación de Calderón de la victoria de Nördlingen en el auto *El primer blasón del Austria*.

## 5.2. Sobre la obra

La comedia *Mañanas de abril y mayo* pone en juego las características de la comedia de enredo calderoniana, que hemos tratado en las páginas precedentes. Esta obra temprana del autor apura las características del género ciñendo al máximo la acción, los personajes, el tiempo y el espacio escénico en una ajustada comedia de 2752 versos cuya representación íntegra no alcanza las dos horas. La acción de la obra discurre durante algo más de un día y acontece en primavera, durante las *mañanas de abril y mayo*, en Madrid y en el contexto de sus celebraciones tradicionales de la estación del amor.

*Mañanas de abril y mayo* es pues el título de la comedia y también la circunstancia temporal que da pie a los *enredos* y a los *enojos* de los personajes. El celoso don Juan, al final de la primera jornada, dice que estas mañanas primaverales son para él *oscuras noches*. También al final de la segunda jornada, su dama doña Ana querría trastocar las estaciones y modificar el calendario para que nunca hubiera «en el tiempo ni en el año» «estas mañanas floridas, / en Madrid de abril y mayo», pues éstas han ocasionado los enredos amorosos de doña Clara y don Hipólito que, a su vez, han sido causa de gran parte de los enojos que ella y don Juan sufren. Por el contrario la tramoyera doña Clara, al comienzo de la tercera jornada, se dirige a las *mañanas de abril y mayo* como si fueran una potestad de amor y celos: «si hoy doy tregua a mis temores, / yo os coronaré con flores, / mañanas de abril y mayo» (vv. 2241-2243).

Como es normal en las comedias de capa y espada, el eje temático de la obra gira en torno al amor, los celos y el honor. En el desenvolvimiento del *caso* de esta comedia, la prelación y la dosis de cada tema vienen dadas por los siguientes extremos: el carácter exageradamente celoso y desconfiado de don Juan, la condición maldiciente y vanidosa de don Hipólito, la audacia e inventiva de doña Clara (dama tramoyera de la comedia) y la profunda interiorización del código del honor por doña Ana, quien ha comprometido su reputación (o eso cree ella) por la muerte de un caballero, a manos de don Juan, a resultas de una riña desatada en su casa.

*Mañanas de abril y mayo* involucra en el enredo a un reducido grupo de personajes formado por dos damas, cuatro caballeros (a los anteriores hay que sumar a

don Pedro, amigo de don Juan y don Hipólito, y don Luís, amigo de éste) y cuatro criados (doña Lucía y Pernía que sirven a doña Ana; Inés, criada y confidente de doña Clara; y Arceo, joven lacayo de don Pedro). La juventud es un rasgo que define el *dramatis personae* de esta comedia, todos son jóvenes a excepción de los dos sirvientes de doña Ana: el escudero viejo Pernía y doña Lucía quien, según la tipología de la *dueña* (Borrego Gutiérrez, 2003), es una mujer madura (aunque todavía fogosa) a la que Arceo, su joven amante, llama con cierta guasa «estantigua» cuando dice: «madres / las que a los hijos paristeis / para nocturnos amantes / de viejas, mirad en mí / las desdichas a que nacen» (vv. 2065-2069). En esta comedia el influjo de la estación primaveral aguijonea con sus pulsiones y envuelve por igual, con la urgencia de sus enredos amorosos, a todos los personajes, jóvenes y mayores. No habiendo padres ni hermanos, el tema del honor se trata por otros cauces: los celos de honor y la exclusión social.

La acción se desarrolla en los tres escenarios típicos de las comedias urbanas: la casa, la calle y el jardín, que, en este caso, se trata del *Parque*. Éste era el lugar general de esparcimiento de la villa, a orillas del Manzanares: preferido por los jóvenes para los encuentros galantes y donde se celebraban las principales romerías primaverales<sup>120</sup>. El Parque se extendía a ambos lados del río: desde el Puente de Leganitos por el Camino del Río se bajaba bordeando la fachada occidental del Alcázar Real y cruzando la Puente Segoviana se llegaba, en la otra margen del Manzanares, hasta la ermita de San Isidro, la ermita del Ángel de la Guarda y, más al norte, a la Casa de Campo (Herrero García, 1925, 110-140; Flórez Plaza y Pedrero Torres, 1981, 19-24)<sup>121</sup>. El paseo del

---

<sup>120</sup>La devoción a ciertos santos llevó al pueblo de Madrid a rendirles tributo en sus ermitas (o a lo poco que quedaba en pie de ellas, como era el caso de la ermita de San Felipe y Santiago en la romería de Santiago el Verde). Estas celebraciones religiosas eran excusa para la diversión y el regocijo. La temporada en Madrid comenzaba con la romería a la ermita de San Blas, el 3 de febrero; continuaba con la romería del Ángel, el primero de marzo; seguida por la de San Marcos conocida como la fiesta de *El Trapillo* que se celebraba el 25 de abril; Santiago el Verde el primero de mayo y, finalmente, San Isidro el 15 de junio, que es la única que aun hoy se celebra en el mismo sitio. Las ermitas estaban situadas a las afueras de la ciudad. La ermita de San Blas, estaba junto al Prado de Atocha en el cerrillo de San Blas (lo que hoy es el Observatorio Astrológico). A la del Trapillo se iba por el camino de Fuencarral hasta el sitio donde debió estar la ermita dedicada a san Marcos (hoy de Los Castillejos, en Bravo Murillo). Las otras tres ermitas a orillas del Manzanares eran (en su margen occidental) la ermita del Ángel de la Guarda frente a la Puente Segoviana (donde hoy continúa estando la Puerta de la Casa de Campo) y la ermita de San Isidro por el puente de Toledo (hoy frente al Estadio Vicente Calderón); y (entre la ciudad y el río) en su margen oriental la ermita consagrada a san Felipe y Santiago, que había más allá de la puerta de Toledo, entre ésta y el portillo de Embajadores, en un lugar que se llamaba el *Sotillo*. Para ampliar la información con la descripción costumbrista de todo ello, ver Deleito y Piñuela, 1966, pp. 31-47.

<sup>121</sup> Ver también Herrero García, 1963, p. 264, p. 226, p. 357.

Pardo, que era la vía que unía los Sitios Reales del Manzanares, con el tiempo se convierte, en su primer tramo, en el Real Paseo de la Florida. Este paseo, junto con el del Prado, era el preferido por la nobleza madrileña para disfrutar de su afición favorita: deambular a caballo o en carroza dejándose ver y comentando las novedades de la corte. Desde el lado del Palacio, el Parque, que había sido cazadero real de venados y otros animales, estaba constituido por jardines y por un amplio paseo de olmos que, en agradable descenso y refrescado por varias fuentes, comunicaba con la pradera del río. Durante las estaciones primavera y estival el Parque era el lugar habitual de encuentro y de diversión de los madrileños, baste citar la descripción de don Juan de la comedia *Los empeños de un acaso*:

*La ociosidad cortesana,  
estas mañanas de mayo  
me sacó a este verde sitio,  
me llevó a ese verde espacio  
que, república de flores  
y laberinto de ramos,  
de dosel sirviendo al río,  
sirven de alfombra a palacio.*<sup>122</sup>

A las ventajas otorgadas por la fronda de su arboleda se sumaba el frescor de sus fuentes y la cercanía del río, por cuyo arenal transitaban al tiempo bañistas, coches y jinetes<sup>123</sup>. En la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*, don Álvaro relata a su hermana una aventura galante que ha tenido en el Parque, junto al río, y en su narración, con toques de autor costumbrista, describe una escena pictórica que tuvo lugar en sus orillas, en la zona conocida como La Florida:

*Yo, Ángela hermosa, una tarde  
de las que en julio fulmina,  
herido del can del cielo,  
el sol sus ardientes iras,*

---

La comedia no se sitúa en los jardines del Buen Retiro, como creen A. Valbuena Briones o K. R. Reichenberger (en lo cual basan su datación de la comedia), sino en los jardines del Alcázar *Real*. Ver «Introducción» de Arellano y Serralta.

<sup>122</sup> Calderón de la Barca, *Los empeños de un acaso*, *Comedias*, p. 1052a.

<sup>123</sup> La reciente exposición de ciento sesenta cuadros de la Colección Abelló en el Centro Cibeles de la capital contó con una sección titulada «Madrid, Villa y Corte» que incluía lienzos, en su mayoría de gran tamaño, que reflejan escenas de la capital desde el siglo XVII hasta el XIX. Se pudieron ver cuadros de la escuela madrileña del XVII como el titulado *Día de San Juan* que muestra la actividad social en el sitio de La Florida; también se exhibieron obras de Giuseppe Canella como *Vista de la Carrera de San Jerónimo* y *Vista del Paseo del Prado*, entre otros.



*a Manzanares salí,  
sólo a ser en sus orillas  
número añadido a tanto  
curso como las pisa.  
[...] Aquí cantan, allí bailan,  
aquí parlan, allí gritan,  
aquí riñen, allí juegan,  
meriendan aquí, allí brindan.  
País tan hermoso, y tan vario,  
que para ser la «Florida»  
estación de todo el orbe  
la más bella, hermosa y rica,  
sólo al río falta el río... (pp. 1250b-1251a)*

Junto a la consabida nota irónica sobre el caudal del río Manzanares, don Álvaro ensalza a La Florida, que era una zona privilegiada dentro del Parque en la margen oriental del río, apropiada para encuentros más íntimos por la profusión de su vegetación y por la abundancia de vericuetos florales idóneos, como vemos, tanto para los bañistas como para los amantes.

Desde el punto de vista funcional y simbólico de esta comedia, si los *exteriores* del parque (con la localización de La Florida) y de las calles del centro de Madrid (en donde viven y por donde transitan los protagonistas) son los espacios necesarios para *activar* la aventura amorosa; el *interior* de las casas es el espacio de los celos. Nos referimos a los aposentos en casa de doña Clara, de doña Ana y, especialmente, de don Pedro.

Como es común en el subgénero de la comedia de enredo urbano, la estructura que une personas y lugares representa un *pequeño mundo*: entramado de relaciones y de obligaciones contrapuestas que enlaza a todos los personajes de la obra. Puesto que todos ellos andan secretamente por los mismos sitios (como es normal por los intereses propios de su clase social, conforme a su edad y a la estación), en estas comedias se disparan fácilmente los resortes del conflicto y de la confusión cómica. En este ámbito reducido, *ver* y *ser vistos* junto a *no dejarse ver* son dos extremos que determinan el a veces extraño comportamiento de los personajes y el desarrollo de los sucesos. También esta comedia basa su enredo en la ocultación y en el disfraz, en el engaño y en la confusión, que en *Mañanas de abril y mayo* se configura por el recurso dramático de la *dama tapada*, gracias al manto con que las dos damas (doña Clara y doña Ana) se cubren en la calle y en el Parque para ocultar su identidad.

La comedia da inicio con un antecedente dramático consistente en la muerte de un hombre a manos de don Juan. Semejante comienzo no es inusual en el teatro cómico áureo<sup>124</sup>, y de hecho el tema constituía un fenómeno preocupante en la sociedad del momento. Así se desprende de ciertas pragmáticas y ordenanzas de la época, que intentaron detener la sangría juvenil provocada por los duelos, altercados o riñas por un *quírame allá esas pajas* entre caballeros<sup>125</sup>.

En *Mañanas de abril y mayo* el hecho ocurrió una noche en las inmediaciones de la casa de doña Ana y es narrado con frialdad por don Juan de Guzmán, amante favorecido. Oculto en el portal de doña Ana, don Juan pudo observar cómo un caballero entraba allí secretamente, abriendo con una llave la puerta que daba a la calle, y cómo avanzaba torpemente «tentando las paredes» hasta que, a causa de la oscuridad, tropezó con él. El desconocido profirió entonces: «no puede haber aquí nadie / que matarlo o conocerlo / no me importe; otro no tenga / las dichas que yo no tengo» (vv. 153-156). El encuentro de los dos hombres rivales, uno favorecido y otro ignorado (o incluso probablemente desconocido) por doña Ana, provocó una riña que continuó en la calle y se saldó con la muerte del caballero a manos de don Juan, quien, identificado por la confesión de un criado desleal, tuvo que huir precipitadamente de Madrid para vivir desde entonces, según dice, «muerto de celos».

*Mañanas de abril y mayo* comienza con el furtivo regreso a Madrid del atormentado don Juan, quien de nuevo aprovechando la oscuridad nocturna se oculta en casa de su amigo don Pedro, cuyo edificio en la calle de las Huertas es colindante con el de doña Ana. Su intención es llegar *una noche* a ver a la dama para poder quejarse y, tras oír de ella las razones de aquel incidente, marchar resignado a la guerra de Flandes. Como no podía ser de otro modo, don Pedro se ofrece en todo a ayudar a su amigo y

---

<sup>124</sup> Así, por ejemplo, ocurre en los argumentos de *Peor está que estaba* y *Dicha y desdicha del nombre*. Menos común, aunque también se da, es la situación en que un galán mata a algún hermano de la dama. Pensemos en el antecedente de la historia del Cid y doña Jimena (mató a su padre) o la obra del Burlador de Tirso. Esta situación propulsaba, como ninguna otra, el conflicto entre amor y honor. Ver *Marta la piadosa* de Tirso de Molina (las dos hermanas están enamoradas del homicida y la protagonista acaba casándose con él); también Calderón, las dos comedias *Primero soy yo* y *El escondido y la tapada*, pero en ninguna de ellas hay matrimonio. El tema se trata en la comedia de Rojas Zorrilla en tres títulos: *Obligados y ofendidos*, *No hay amigo para amigo* y *Donde hay agravios no hay celos*

<sup>125</sup> Por ejemplo, en 1621 el propio Calderón aparece involucrado junto a sus hermanos en una riña en la que muere un hombre (Nicolás Velasco, hijo de Diego Velasco) y tras pagar la cuantiosa indemnización a la familia del muerto, en 1623 los hermanos Calderón tienen que proceder a la venta del cargo de su padre: la contaduría mayor del Consejo de Hacienda. La obra de Calderón *El postrer duelo en España* celebra el fin de los duelos públicos en España, pues era un objetivo extremadamente serio.

comienza informándole de que un tal don Luis de Medrano (el amigo de don Hipólito) se ha personado en nombre de su deudo en la causa abierta contra don Juan. También asegura que desde el desgraciado suceso, y aun siendo su vecino, no ha visto a doña Ana «ni en ventana, / ni en iglesia, ni en paseo / de Prado y Calle Mayor» (vv. 153-156)<sup>126</sup>.



1.- Primera jornada. Don Juan se oculta de Arceo en casa de don Pedro. Jorge E. Gómez en el papel de don Juan. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD © Ezequiel Nobilis

Desde las escenas primeras de la comedia, la situación de don Juan y de doña Ana se define con la imagen de una contradicción irresoluble: son como muertos vivientes, pues para ellos la vida actual es muerte o deseo de la muerte. En su parlamento de la primera escena don Juan confiesa a su amigo: «reñimos, hasta que igual / partió la Fortuna el duelo / entre los dos, ¡ay de mí!, / pues a quien me dio primero / celos, le di yo la muerte, / como quien dice: «Hoy intento / que sea paz de

---

<sup>126</sup> Deleito y Piñuela (1954: 85-107) recurre a los testimonios literarios de dos escritoras de la época Mariana de Carabajal y María de Zayas para dibujar la vida doméstica de la mujer en el Madrid del siglo XVII. Respecto a los sirvientes de las familias nobles, y en concreto de doña Ana en la comedia (un escudero y una dueña), el autor habla de la tradición de conservar los criados que sirvieron a los padres. «Era indispensable un escudero hidalgo, que servía de rodrigón a la dama o doncella, acompañándola a misa y dándole sombra protectora en la calle [...] y una o varias dueñas viejas, de arrugado semblante y negras y reverendas tocas, que ayudaban a las jóvenes en sus labores domésticas, y eran guardianes de su recato y cómplices de sus galanteos. Algunas eran señoras empobrecidas o viudas con pretensiones hidalgas [...] Escuderos y dueñas habían de ser ancianos, para mayor respetabilidad de la función que desempeñaban» (Deleito y Piñuela, 1954, 131-132). Ver en Deleito y Piñuela (1953) el capítulo «La asistencia a misa» (pp. 203-208) y los capítulos «La “rúa” en la calle Mayor» y «Las tardes en el Prado» (pp. 223-235).

vuestra lid / o morir o tener celos»; / y dándome lo peor, / quedé celoso, y él muerto» (vv. 161-168). También doña Ana dirá de sí misma a su sirvienta doña Lucía:

*Desde el día que a don Juan  
en mi casa sucedió  
aquella desdicha, y yo  
veo que todos me dan  
la culpa sin merecilla,  
tan muerta y tan otra estoy,  
que aun sombra mía no soy.* (vv. 649-655)

En sus forzados *retramientos* (de don Juan, fuera de Madrid y luego oculto en casa de don Pedro; y de doña Ana, en su propia casa) las quejas de estos amantes, que expresan y amplifican su auto-percepción, se tejen con los motivos de la oscuridad, la noche y la muerte, asociados al azar, los celos y la culpa.

Por su parte, doña Clara y don Hipólito mantienen una relación amorosa muy distinta a la de don Juan y doña Ana, de la cual Inés opina: «no sé lo que diga / de este amor, de este deseo / de los dos, porque no creo / lo que a los dos os obliga» (vv. 329-332). En primer lugar, esto se debe al modo de ser de Hipólito, hombre «loco» y «maldiciente» quien «a todas quiso bien»; pero también al modo de ser de doña Clara, mujer caprichosa e independiente quien, hasta ahora, «a todos quiso mal».

Este tipo de amor era tópico común en muchas comedias de la época. Por ejemplo en la obra *No hay cosa como callar*, de Calderón, su protagonista, don Juan, es un noble caballero que se jacta de ser un seductor y burlador de mujeres: «yo te confieso que he sido / tan señor de mis potencias, / de mi albedrío tan dueño, / que no hay mujer que me deba / cuidado de cuatro días; / porque burlándome dellas, / la que a mí me dura más, / es la que menos me cuesta» (p. 1001a). Junto a esa inconstancia, mantener a una *dama fija* o *dama de respeto* debía ser la costumbre masculina y así cuando su sirvienta le pregunta por Marcela, don Juan replica:

*es dama de cada día:  
ni entra ni sale en la cuenta.  
Todo ocioso cortesano,  
dice un adagio, que tenga  
una dama de respeto,  
que, sin estorbar, divierta;  
y ésta se llama la fija,*

*porque a todas horas sea  
quien de las otras errantes  
pague las impertinencias.* (p. 1002a)

Igualmente en *Mañanas de abril y mayo* don Hipólito mantiene una asidua relación con doña Clara, su dama *fija*, sin que esto le impida perseguir a otras damas *errantes* que, paradójicamente, también le recuerdan a doña Clara, como él mismo confiesa: «ya veis cuánto me arrastra / una mujer tramoyera, / pues el serlo sólo es causa / de que a doña Clara ame, / y aquesta, si no me engaña / la pinta, lo es mucho más / que la misma doña Clara» (vv. 534-540). Por su parte doña Clara no se ajusta a lo que se espera de la *dama de costumbre* y, muy al contrario, también se jacta de dominar al hombre manteniéndole siempre en vilo:

*Eso no; el que he de querer  
con sobresalto ha de ser  
mientras que no es mi marido.* (vv. 358-360)

En su edición de *Mañanas de abril y mayo*, Ignacio Arellano y Frédéric Serralta justifican la publicación conjunta de dos comedias, de distintos autores, con el argumento de la relación de esta obra de Calderón con *El amor al uso* de Antonio de Solís y Rivanedeyra, cuyo título define el *estilo* de la relación amorosa de don Hipólito y doña Clara. Sin embargo, a pesar de los abundantes ejemplos teatrales y literarios de este nuevo tipo de cortejo y de *amor al uso*, los dos editores concluyen que nada permite afirmar que ello se correspondiera con una evolución radical del público y de las costumbres sociales. Un romance atribuido a Quevedo (Arellano y Serralta, 1996, 13) aclara el calado de este nuevo concepto de amor que, al menos en las tablas, empieza a aparecer a comienzos de los años treinta:

*No soy antiguo Macías  
ni cuidados me desvelan [...]  
Soy amante a lo moderno,  
que imito a Naturaleza,  
que quiero cuando me quieren  
y no hay desdén que me duela.  
No me acuchillo con nadie  
sobre celos ni sospechas,  
que vale mucho mi vida  
y no es razón que se pierda.*

Como cortados por este patrón, en *Mañanas de abril y mayo*, don Hipólito enuncia su lema: «querer por tu gusto a todas, / por tu pesar a ninguna» (vv. 2281-2282) y por su parte doña Clara afirma que «no se ha de admitir / al amante más fiel / por el gusto que ha de dar» sino «por el pesar / que yo le he de dar a él» (vv. 367-372). Si bien ambos se oponen a los principios del amor sincero y supeditan su actividad galante al interés personal, en el inicio de la comedia encubren su falta de lealtad con fingidas declaraciones. Por ejemplo, queriendo probar que no han ido esa mañana al Parque, dice doña Clara: «¡Jesús! ¡De mí no se crea / tal desenvoltura, tal / liviandad de mi obediencia!» (vv. 1107-1109), a lo que contesta don Hipólito: «¡Jesús! ¿Pues tal de mí piensas, / sabiendo que para mí / no hay, Clara, holgura ni fiesta / donde tú no estás?» (vv. 1117-1120). Al final de la segunda jornada, doña Clara descubrirá su *juego* cuando, haciéndose pasar por la *dama tapada*, cita a don Hipólito para poder *vengarse con la verdad*:

*viendo que era muy poca  
vitoria, muy poco aplauso  
de toda aquesta mujer  
un hombre no más, buscando  
ocasión de que alcanzara  
sola una parte del lauro,  
le quise dar de ventaja  
la discreción a mi garbo. (vv. 1770-1777)*

«Mentir con la verdad» es la nueva estrategia de engaño de estos amantes a «lo moderno». Por eso, más tarde, pagando con el mismo *desenfado* de la dama, don Hipólito logró «desengañarla» diciendo «¿qué ofensa era ir a ver, / llamado de una mujer, / lo que mandaba?»; para a continuación:

*haciendo  
extremos de enamorado  
que supe fingir muy bien,  
porque ya no hay, don Luis, quien  
no haga el papel estudiado,  
la dejé desenojada,  
atenta a mi desengaño,  
y al fin con su mismo daño  
vino ella a ser la engañada,  
pues mis extremos creyó. (vv. 2249-2260)*

A la luz de estos ejemplos podemos explicar la pragmática unión de esta pareja al final de la comedia, entendida como un intento compartido de justificar los mutuos desaires públicos con el pretexto del *gusto* que éstos les dan. Así doña Clara anuncia: «si ya / no tengo quien me dé celos, / no tengo a quien quiera bien» y don Hipólito responde con un lacónico: «¿Pues hay más de no quereros» (vv. 2743-2746).

El oportunismo de don Hipólito y un engaño de doña Clara es el punto de partida del enredo de la comedia. Don Hipólito le ha pedido a doña Clara que no salga esa mañana al Parque con el fin secreto de dejarle a él campo libre para ir allá con su amigo don Luis. Esa misma mañana, acompañada por Inés, doña Clara sale disfrazada al Parque del Manzanares; ambas van tapadas por el manto y la dama está tocada con un excéntrico sombrero blanco, porque según dice: «espero, / porque disfrazada voy, / pasear, hablar, reír, / preguntar y responder, / ser vista en efecto y ver» (vv. 363-367).



2.- Primera jornada. Doña Clara e Inés en el Parque. Julia Piera en el papel de doña Clara y Macarena Herranz en el papel de Inés. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD

Ama y criada se encuentran con don Hipólito y don Luis, que las cortejan desconociendo su verdadera identidad. Picado por la audacia, la gracia y el garbo de la dama tapada, don Hipólito y su acompañante las siguen por las calles de Madrid a fin de descubrir dónde está su casa. Viendo que va a ser descubierta por su amante, al llegar a

la calle de las Huertas doña Clara se esconde en el zaguán de una casa que resulta ser la de doña Ana. Don Hipólito entra en el portal y al ver a doña Ana (también con manto y con el sombrero de doña Clara en la mano) no duda que ésa es la dama tapada del Parque. En ese momento, doblemente fascinado por la belleza y la discreción de doña Ana, decide cortejarla.

Para cerrar los cabos sueltos del enredo, hay que advertir que, al comienzo de la comedia, don Pedro también está interesado en doña Clara pero no quiere avanzar sus intentos amorosos sin confirmar sus posibilidades. Su visita al Parque le hace declinar proseguir con su intención y, desde entonces, pasa a ser como define Frédéric Serralta el *galán suelto* de la comedia. Como don Pedro es vecino de la desconocida dama, don Hipólito llega a casa del amigo para averiguar su identidad. En este punto del argumento se cierra el círculo que une a todos los personajes y que enlaza los temas de la comedia (celos y amor), ya que, escuchando oculto en un aposento de la casa, don Juan cree la historia galante de Hipólito, que incrimina, por segunda vez, a doña Ana.

De lo que se viene diciendo podemos concluir que el asunto de esta comedia trata de la dolorosa conciliación de la verdad subjetiva con el dictado de las apariencias y enmarca con su enredo el difícil equilibrio entre *ser* y *parecer*, o más bien, *querer parecer*. En la comedia, la conflictiva relación del individuo con la sociedad, que conforma su *ser* y su *actuar* en el mundo, descubre también la fragilidad del amor y la fuerza de la pasión de los celos, con sus dos manifestaciones: de amor y de honor. En *Mañanas de abril y mayo* Calderón muestra cómo, a pesar de lo que podría sugerirse en una primera lectura, los personajes se adecúan a un modelo del mundo que define lo que tiene orden y lo que carece de él en la imaginación individual y en el imaginario colectivo. El dramaturgo también demuestra que el mantenimiento de esa noción de orden no excluye ni la auto-proyección ideal de los individuos en los actos de la vida cotidiana, ni el desengaño personal, con la autoexclusión social de sus miembros.

### **5.3. El modelo barroco del mundo en el tema, el argumento y los motivos poéticos de *Mañanas de abril y mayo***

En el *Arte nuevo de hacer comedias en estos tiempos*, Lope de Vega define el arte (*tecné*) del poema (*poiesis*) dramático y afirma:



*Ya tiene la Comedia verdadera  
su fin propuesto, como todo género  
de Poema o Poiesis, y éste ha sido  
imitar las acciones de los hombres,  
y pintar de aquel siglo las costumbres. (vv. 49-53)*

En nuestros días, en el debate sobre el posible «realismo»<sup>127</sup> de las comedias y de sus personajes, no deberíamos olvidar la afirmación de Lope, quien no duda que su *poiesis* no es en ningún caso la verdadera vida, pero sí una pintura poética de las costumbres de la época y una imitación dramática de las acciones (por medio del lenguaje de la obra) de sus contemporáneos en situaciones posibles, cuando no necesariamente reales. Este supuesto nos obliga, si queremos entender hoy el texto dramático, a penetrar en ese mundo el siglo XVII, tan distinto del actual.

Tal fue el empeño declarado de Antonio Regalado con su obra *Calderón* cuando expresamente escribe:

*La interpretación de la obra de Calderón que se propone en estas páginas trata de recuperar el texto y el contexto de su obra, atendiendo simultáneamente a la forma dramática y a las ideas, al medio histórico-social que la nutre y a la tradición que incorpora, sintetiza y critica, a la vez que a las mediaciones posteriores con que la historia de ya más de tres siglos la ha marcado, resaca que ha arrojado a nuestras playas los despojos de un Calderón fragmentado y desmenuzado, adaptado a gustos e ideologías de sucesivas generaciones. Este esfuerzo se resiste a la tentación de ajustarse a un proceso lineal en la exposición de los argumentos o a emplazar el arte y el pensamiento del dramaturgo en una cómoda cronología. Tiende más bien a habituar al lector a un aprendizaje, a dar los pasos necesarios para ir avanzando sin precipitación en el camino que conduce a la vez hacia Calderón y hacia nosotros mismos. (Regalado, 1995, I, 592)*

También al plantearse el estudio de una *Poética* de la tragedia calderoniana, Francisco Ruiz Ramón argumenta que nuestro «horizonte de recepción» para entender la obra que leemos supone un «horizonte de comprensión» de la misma. De igual modo

---

<sup>127</sup> Cuando se usa indiscriminadamente el adjetivo «realista» o el sustantivo «realismo» para explicar las obras artísticas del Siglo de Oro (de la literatura, del teatro, de la pintura, etc.), a menudo se olvida que ambos son definiciones anacrónicas para acercarnos el arte de esta época. El hecho de que los autores no usaran dichas palabras sugiere que en ese tiempo, poetas y pintores, no las necesitaban y éstas sólo se inventaron a mediados del siglo XIX, en Francia, debido a un deseo casi científico de «hallar en el arte un equivalente de lo cotidiano, con un criterio experimental casi político de representar al hombre [...] en el *deshabillé* de su conciencia, como un naturalista puede observar a un animal, con el deseo de mejorar su situación e instintos», ver todo el argumento en Gállego, 1994, pp. 9-10.

en el siglo XVII (si pensamos en Calderón) debemos conocer cuál era el «horizonte de recepción» del dramaturgo de la materia histórica o mitológica (por ejemplo que usó para crear *La vida es sueño*), es decir cómo entendía Calderón los referentes culturales del pasado y los reconstruía con una nueva creación, de modo que:

*El sentido que hay que buscar en esta nueva construcción de la materia utilizada sólo puede ser aquel que fue fijado en la escritura dramática de la obra durante el proceso de construcción de la acción, la cual supone en un mismo proceso de puesta en texto, una toma de partido y unas decisiones estructurales posteriores a la recepción de la materia histórica o mítica.* (Ruiz Ramón, 2002, 85)

Incluso en su reinterpretación de las fuentes, los documentos culturales del siglo XVII de la literatura (como es la comedia de enredo *Mañanas de abril y mayo* de Calderón) junto a la expresión artística, la filosofía, la estética, etc., retratan el modelo o cuadro del mundo de su época. Éste no es un mero artificio conceptual sino la reproducción de los valores esenciales de la sociedad en que viven sus autores, sujetos y objetos al mismo tiempo de su creación:

*Un «modelo del mundo» es una forma de auto-representación social, es decir, un cúmulo de ideas que reflejan las líneas estructurales con las que se pretende justificar el orden social vigente, en el Barroco o en cualquier otro momento; pero no es sólo el producto de la invención de algunos hombres que, para entendernos, se hallan ligados al poder, sino que el pensamiento de éstos también debe ser tenido por fruto del imaginario social considerado en su conjunto.* (Bouza Álvarez, 1995, 222-223)<sup>128</sup>

El historiador Fernando Bouza Álvarez afirma que la oposición entre lo que tiene orden y lo que carece de él es el rasgo definitorio del modelo del mundo barroco, de la cosmovisión del Siglo de Oro. Así lo más odioso para el cuadro mental del XVII no sería la *contradicción* del orden sino el «caos», es decir, su *ignorancia*<sup>129</sup>. El orden es un concepto mensurable y por tanto distinto al caos que desde la Antigüedad era

---

<sup>128</sup> Para la argumentación sobre el modelo de pensamiento de la sociedad del Barroco, seguimos a Bouza Álvarez.

<sup>129</sup> Fernando Bouza (1995: 220) cita al historiador Cabrera de Córdoba (1619), *Historia de Felipe II, Rey de España*, para exponer la idea del orden en los siglos XVI y XVII: «Porque crió Dios arquitecto perfectísimo todas las criaturas en justos peso y medida y consta la hermosura sensible de conveniencia, concordia y proporción de las partes con el todo y de ellas entre sí, haciendo inferir es hermoso el mundo y creer tienen sus cosas tan cierta y determinada magnitud que si de esta máquina se quitase una estrella o parte o se añadiese se deformaría el compuesto y belleza, porque se hizo con acuerdo del número y peso que acordó el fabricante y en la proporción que tenía en su divina traza».

caracterizado en los términos contrarios a aquello que es posible medir. También es observable por medio de categorías relativas (basadas en la armonía, semejanza y proporción) que son entidades apropiadas y localizadas en una estructura general, armónica y ordenada, que no puede prescindir de ninguno de sus miembros. El orden es universal porque lo abarca todo y porque no puede desprenderse de nada; desde el cielo a la tierra todo ocupa su lugar en una escala o en una gradación, desde la materia más baja a los espíritus más puros.

Este concepto de orden se basa en la diferencia relativa entre los seres y, por tanto, se fundamenta en la «jerarquía»; esta noción afecta a la relación del hombre con la creación<sup>130</sup> y también a su relación con otros hombres en la sociedad. Es un orden social basado en la desigualdad cuyo reconocimiento legal se llama *privilegio*. La aceptación de este orden implica el enfrentamiento de opuestos entre aquello que tiene *norma* y lo que carece de ella: paz y guerra, bien común y tiranía, virtud y vicio, verdad y error, discreción y locura, sabiduría y rusticidad, honor y deshonor, etc. La no comunión con el orden se traduce en exclusión física, puesto que el temor a que la falta de orden provoque la ruptura de toda la estructura implica la supresión del elemento discordante. Por ello la sociedad barroca, en la que cada uno acepta su lugar en una sociedad jerárquica, convierte en un rasgo definitorio la idea de exclusión.

La adhesión al código del honor (norma del orden operante para las clases medias y nobles urbanas, así como para el estamento del rico campesinado) y su interiorización puede provocar también la auto-exclusión de aquél que reconoce en sí mismo una *mancha* que ensombrece su valor personal. «El honor es el valor de una persona a sus propios ojos, pero también a los ojos de su sociedad»; según esta definición de Pitt-Rivers (1968), el honor es la estimación de su propio valor o dignidad, su *pretensión* al orgullo, pero es también el reconocimiento de esa pretensión, su excelencia reconocida por la sociedad, su *derecho* al orgullo y a la categoría. El

---

<sup>130</sup> En el auto sacramental *El año santo en Madrid* de Calderón, la Gracia dice: «Al Hombre en la Tierra asisto, / para reducirle a ella». Según la idea del orden barroco el hombre es una encrucijada en el universo entre los animales y los ángeles, es un enigma de materia y tiempo: el tiempo finito de su vida material perecedera contiene la semilla de la vida eterna. Luego continúa: «y así, el Poder Infinito / de Dios, la fábrica hermosa, / por mí y para mí la hizo, / entregándosela a él, / porque él, como alcaide mío, / la guarde, goce, y posea, / siendo su primer motivo / servir a Dios, y gozarle» (vv. 10-19). Calderón explica el lugar del hombre en el orden del universo, parte de una jerarquía, con su función y su privilegio.

honor no implica sólo la preferencia por un modo de conducta sino la adquisición del derecho a cierto tratamiento como recompensa. Los individuos, frente al *espejo* de lo correcto, toleran más o menos la conciencia del menoscabo de su *excelencia*.

En el también llamado *teatro de costumbres* de Calderón, tanto los hombres como las mujeres pueden sufrir las consecuencias del rigor de la *ley* del honor, pero son especialmente las últimas las que necesitan cifrar su propio valor en su apariencia y no sólo en su conducta, porque como dice Lisarda en la comedia *El escondido y la tapada*: «no hay quien se alabe / de que se libró a estas ofensa, / donde es vicio que se piensa, / más que virtud que se sabe» (vv. 2421-2424). El enredo de esta comedia calderoniana dispone que ésta sufra las consecuencias de unas «sospechas a su opinión» pues su prometido, don Juan, ha visto a un hombre en su casa. La dama se defiende diciendo «bien sabe mi vanidad / que de tal hombre no sé» (vv. 2306-2308) pues «en mí acredita el valor», pero don Juan no atiende a sus razones y propone no efectuar el matrimonio, hasta que no se averigüe el caso. A solas con su criada Beatriz, la «rebajada» Lisarda prorrumpe en una amarga queja:

*¡Cielos! ¿Habrá sufrimiento  
para tanta sinrazón?  
¿Sospechas en mi opinión,  
en mi fe deslucimiento?  
Cuando mi honor, siempre atento  
a su vanidad, ha sido  
risko del mar combatido,  
roble del viento azotado,  
donde uno y otro cuidado  
se quedaron con el ruido.* (vv. 2373-2383)

Nuestra doña Ana de *Mañanas de abril y mayo* es, por su carácter y condición, un personaje cercano a Lisarda<sup>131</sup> aunque, a diferencia de ésta, ella sí ha admitido en su casa a un amante con pretensiones de esposo. Por ello su vecino don Pedro, aun

---

<sup>131</sup> Lisarda supera a doña Ana en rigor y en dolor, tanto por su carácter como por las circunstancias de su caso que sería el siguiente: don César —el hombre del que está enamorada, pero al que ha rechazado por guardar su decoro— ha dado muerte a su hermano. Tal vez a consecuencia de ello, Lisarda está prometida a su primo don Juan, que se ha erigido en marido y en vengador de la muerte de su deudo. Desde el comienzo de la obra el amor entre don César y Lisarda es imposible.

Para perfilar la taxonomía de las obras y la definición de los personajes, también se deben analizar las estructuras métricas de las obras o de los parlamentos. En *Mañanas de abril y mayo* domina absolutamente el romance, seguido por la redondilla, por la quintilla y por las silvas pareadas. En *El escondido y la tapada*, para los parlamentos y diálogos de Lisarda se imponen las décimas, que como bien sabemos por la definición de Lope «son buenas para quejas», lo cual imprime otro tono a su amor.

conociendo esta relación con don Juan, mantiene un alto concepto del honor de doña Ana de Lara quien para él es, «más que por su apellido, / ilustre por su virtud» y su casa viene a ser como «el templo de la Fama» (vv. 967-970)<sup>132</sup>. En nuestra comedia, también doña Ana se expresa en parecidos términos al hablar de sí misma, advirtiendo al desconocido galanteador, don Hipólito, «que no vive enseñado a acciones tales / el antiguo blasón de estos umbrales» (vv. 737-738). No en balde, desde la muerte de aquel caballero, doña Ana se ha encerrado en su casa, únicamente servida por una dueña y por un anciano escudero, y sólo sale a la iglesia tapada y en coche.

En el mundo de la sociedad del Siglo de Oro cada uno y cada cosa debe ser lo que es, y lo es porque encuentra su lugar jerárquico en el orden superior que respeta. Podemos ver otro ejemplo en *Mañanas de abril y mayo*, cuando don Hipólito se presenta en casa de don Pedro para averiguar la identidad de su vecina que, según él, es la dama tapada que vio en el Parque del Alcázar Real. La sencilla indagación, que podría resolverse con una simple pregunta y con una respuesta, va precedida de un extenso parlamento que comienza con la descripción del Parque, donde se halla el Palacio, y que ocasiona una digresión sobre la cabeza de la monarquía española, garante de un orden universal que une cielo y tierra, y que abraza desde Madrid a Europa, Asia, África y América:

*Esta mañana salí  
a ese hermoso verde sitio,  
a esa divina maleza,  
a ese ameno paraíso,  
a ese parque, rica alfombra  
del más supremo edificio,  
dosel del Cuarto Planeta,  
con privilegios de Quinto,  
esfera, en fin, de los rayos,  
de Isabel y de Filipo,  
desde cuyo heroico asiento,  
siempre bella y siempre invicto,  
están, católicas luces,  
dando resplandor al indio.* (vv. 842-855)<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> La definición de don Pedro plantea el dilema entre el honor heredado y el honor ganado mediante el comportamiento virtuoso del que es noble por nacimiento. En el caso de doña Ana, según su vecino, se cumplen los dos requisitos.

<sup>133</sup> Quiero notar la sustitución de la palabra «reyes» por «rayos» de otras ediciones de la comedia puesto que la consideramos más adecuada para el sentido de la metáfora ya que cierra la cláusula «dando

Con ello, el dibujo amoroso de don Hipólito se traza sobre la armonía del fondo de la Corte de los idealizados monarcas católicos Isabel de Borbón y Felipe IV, y la pujanza de la dinastía austriaca en un mundo ordenado. La historia galante de don Hipólito tiene justificada cabida en el orden armónico de la corona española y su corte madrileña.

Este mismo recurso se puede ver también en otros ejemplos del teatro de Calderón. En *Casa con dos puertas mala es de guardar* el ejemplo de la real pareja durante su estancia primaveral de 1629 en el Real Sitio de Aranjuez es el fondo sobre el que Calderón pinta la progresión de los amores de unos caballeros y sus damas que culminan en la *casa de dos puertas* de Ocaña. En esta comedia la vida de la Corte, en el segundo plano de la perspectiva y como parte superior del orden social, se representa mediante la descripción de tres estampas que ocurren en un jardín al borde de una fuente donde están sentadas las damas; en una escena cinegética cuando el Rey, a caballo, da caza a una garza con dos halcones, y en un paseo en barca de la Reina acompañada por sus damas. Es una pintura paisajística sobre la vida de la corte que también integra simbólicamente los cuatro elementos: tierra, aire, agua y fuego. La armonía que emana del fondo de la corte real en Aranjuez con la pareja formada por la reina Isabel, embarazada del príncipe Baltasar Carlos, y el joven monarca, representado iconográficamente como jinete y como cazador, contrasta con la dimensión de los personajes de la comedia y con la caótica (aunque gozosa) situación a que les llevan sus amores.

No podemos estar de acuerdo con la interpretación de John E. Varey de *Casa con dos puertas mala es de guardar* y en general con sus definiciones del género cómico, cuando concluye que en las comedias de enredo:

*...la intención del dramaturgo no es reflejar la realidad, por el contrario, está diciendo al auditorio que lo que ve no es en absoluto un reflejo de la vida, sino un cuadro hábilmente compuesto por el dramaturgo mismo, un cuadro perteneciente a un género artístico que el auditorio puede identificar y apreciar fácilmente.* (Varey, 1983, I, 259-260)

---

resplandor al indio». Ver en *Los empeños de un acaso* el parlamento del personaje de don Juan (p. 1052a) citado al comienzo de este capítulo. Sin embargo, en esta comedia la referencia de don Juan, meramente descriptiva, tiene una función distinta a la del personaje de Hipólito quien en *Mañanas de abril y mayo* enfatiza la presencia de los reyes y desarrolla una autoimagen de caballero galante en la estructura ordenada de las esferas.

Aun sabiendo que todo el arte es «artificio» y que la vida del escenario se eleva un metro sobre el suelo, el razonamiento de Varey desvirtúa el objetivo lúdico de la escritura dramática dirigido a la representación cómica. El estudioso lo plantea como la recepción intelectual del público (que adquiere el perfil de crítico literario) y acaba convirtiendo al dramaturgo en un pedagogo y en un moralista. Aunque en la cultura del Barroco la inversión carnavalesca tiene su lugar en el calendario y en la manifestación artística, aunque cumple una importante función social, y aunque Calderón escribió para las fiestas cortesanas algunas obras paródicas (*Céfalo y Pócris*, *El Toreador*, *El desafío de Juan Rana*, etc.), sin embargo, disintimos de Varey cuando afirma que «la comedia de capa y espada, la comedia de disfraz y enredo hace de *bufón oficial*, en el sentido de que comenta satíricamente la distancia que separa la armonía ideal de la realidad social: exagerando y subrayando así las diferencias sociales del presente» (Varey, 1983, I, 261). De esta tesis se desprende que el teatro, y en particular el dramaturgo, idealiza irrealmente el orden social estamental, la corte y el monarca, hecho que en general no era del todo así en la sociedad del momento, ni en los arbitrios de los pensadores políticos, ni en los escritos serios o satíricos de los hombres de letras. Calderón mismo usa su teatro mitológico para hablar directamente (pero con la prudencia oportuna) a su mecenas y monarca sobre los asuntos de la monarquía y del gobierno, incluso en una obra tan temprana como *Saber del mal y del bien*. Como consecuencia de estos razonamientos Varey concluye que en *Casa con dos puertas mala es de guardar* la corte regia es el marco de la comedia y es el «ideal al que deben aspirar los personajes, y, desde luego el público», «mientras que la trama principal de la pieza es un mal ejemplo que se debe evitar» (Varey, 1983, I, 269). O sea que las cosas de la comedia no son en absoluto reflejo de la vida pero podrían serlo si el dramaturgo no escribiera obras ejemplares. Según esto, la comedia es una fábula con moraleja sobre virtudes y vicios representados por el buen ejemplo de los reyes y el mal ejemplo de unos personajes que son títeres movidos por la mano de Maese Pedro-Calderón. Por todo ello disintimos de su explicación de la función de las escenas de la corte en las comedias de enredo, pues a nuestro modo de ver, entre otras cosas, sirven para plantear el conflicto entre orden y caos, así como para recrear el modo de pensar de los personajes que, a su vez, representa el imaginario individual y colectivo de la época. Los personajes no existen *per se* claro está, pero sí expresan la cosmovisión real del dramaturgo y de sus espectadores creando una ilusión de realidad artística que arrastra al público —aun

sabiendo que están viendo teatro— a *vivir* durante el tiempo de la representación la posibilidad de que toda esa ficción podría ser verdad. De ahí surge la emoción cómica.

Volviendo a *Mañanas de abril y mayo*, los rayos que iluminan a todo el orbe desde la esfera del *trono del Sol* de los reyes españoles (que son «católicas luces»), parecen fundirse con la luz primaveral de la mañana madrileña en la esfera del Parque donde don Hipólito, a su vez, persigue la más brillante luz «de cuantas al alba dieron envidia» pues ufano dice que «una hermosura embozada / tal ventaja a todas hizo / que obscureció con su sombra / las demás luces» (vv. 868-871). La hiperbólica afirmación del cortesano, no sin razón vuelve a recurrir a la imagen del sol para caracterizar a la desconocida dama: el proceso de descubrimiento de este sol conducirá las etapas del desvelamiento de la mujer y del crecimiento del amor (o del deseo) en el pecho del amante caballero.



3.- Primera jornada. Don Hipólito y don Luis en el Parque. Sergio Moral en el papel de don Hipólito y José J. Sevilla en el papel de don Luis. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD

Si bien este hidalgo acepta (y proclama) su lugar en el orden jerárquico, en el diseño de este don Hipólito el dramaturgo también evidencia el latido íntimo de una dimensión ideal en su auto-proyección y da muestras de la estructura superpuesta que condiciona gran parte de las actuaciones del personaje. Su particular versión de los valores caballerescos y cortesanos tiñe los aspectos más ordinarios de su proyección



personal tanto en la arena social como en su juego amoroso; una mezcla de vanidad e interés enfundados en una ampulosa exhibición gestual y verbal.

La retórica amorosa de don Hipólito emana de una idealización de la belleza. Sin embargo, no es más que la vulgarización de modelos literarios y plásticos comunes, tópicos de la cosmovisión barroca, que arrancan de Ovidio y de la retórica del amor cortés medieval para derivar en la versión más pragmática de la era moderna o su manifestación extrema del *amor al uso* que comentábamos anteriormente. Está compuesta por un repertorio de elementos literarios, pictóricos y emblemáticos, que en el relato de don Hipólito se insertan en una construcción mental de tres esferas, cada una con su astro solar, que integran una estructura jerarquizada, en orden y armonía. Siguiendo su prelación jerárquica el orden sería el siguiente: la primera esfera divina, con Cristo-sol y su Iglesia en el mundo, ampara la segunda esfera de los reyes españoles Felipe e Isabel (con sus rayos, iluminando desde el Palacio como «católicas luces»), que, a su vez, *valida* la tercera esfera (amorosa y particular) del caballero y su dama, cuyo *sol* determina también la órbita de don Hipólito (además de los otros soles de este sistema: los reyes y Jesucristo).

Calderón se sirve de la tradición cultural y cultural para formular la imagería y el pensamiento de su teatro. En «La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón de la Barca» la profesora Ana Suárez Miramón recuerda el legado renacentista y los intentos neoplatónicos de León Hebreo en sus *Diálogos de amor* para conciliar la filosofía de Platón con la Biblia y de la Cábala con el pensamiento de Aristóteles, concluyendo que en el teatro de Calderón «la esfera es no sólo uno de los términos más reiterados en su obra sino el eje estructural que justifica su sentido del universo y resume la propia creación suya» (Suárez Miramón, 2000, 264)<sup>134</sup>.

El sistema cosmológico místico de Hebreo situaba el origen de todo en un acto de amor de Dios. Todo lo existente se comportaba como un círculo dinámico y perfecto, impulsado por el motor del amor en un movimiento constante en su tendencia a

---

<sup>134</sup> Suárez Miramón, 2000, pp. 263-286.

Para la argumentación que sigue ver su estudio que destaca por su recuento de los modelos fundacionales, los referentes literarios, científicos y artísticos para explicar el valor de la esfera en Calderón. La autora aporta un exhaustivo estudio interpretativo del valor temático, simbólico y escenográfico de la esfera en su teatro y en particular en los motivos de la cueva, la gruta, la mina, el jardín, etc.; en definitiva en todo «el mundo abreviado» que encierra cualquier representación. Egido, 1995, pp. 1-35. Ver también, por la abundante bibliografía que aporta.

ascender en busca del ser y de la belleza de su creación y que permitía la armonización de todos los seres<sup>135</sup>. Suárez Miramón encuentra que las proposiciones de la teoría literaria de Calderón concuerdan, más que con Galileo o Copérnico, con las teorías de Kepler<sup>136</sup>. Para este matemático el mundo era una imagen y un reflejo de la esencia divina y había sido creado por Dios desde la eternidad usando formas geométricas perfectas. Según él la esfera es el modelo geométrico más perfecto y por ello el mundo, creación divina, sólo podía ser esférico. En esta ordenación, el sol, como imagen de la divinidad, sólo podía ocupar una posición privilegiada y a su alrededor giraban las órbitas de cinco planetas, de las cuales se podía llegar a conocer matemáticamente la relación de sus esferas.

El teatro de Calderón ofrece un desarrollo completo de la estructura esférica mediante gradaciones que se van abriendo en la mente del espectador por medio del lenguaje y de la imagen. Las bóvedas que inicialmente representan al cielo y a la tierra demuestran que sólo unidas en una esfera alcanzan la perfección. Por consiguiente, toda la expresión del ser humano se construye de una forma paralela que, además de la correspondencia entre las esferas, contempla el carácter dual de todo lo existente. Si retomamos la imagen de León Hebreo (de lo que podríamos definir como *macrocosmos*) conviene recordar que el *Tratado de las pasiones del alma* de René Descartes (estudiando el *microcosmos* del hombre) describe al amor como una emoción del alma causada por el movimiento de los espíritus que incitan a unirse con los objetos que parecen serle convenientes<sup>137</sup>. En el amor humano, continúa Descartes, «nos consideramos desde el presente como unidos con lo que amamos; de suerte que se imagina un todo, del cual uno piensa ser sólo una parte y la cosa amada otra» (Descartes, 1997, 152).

---

<sup>135</sup> El neoplatonismo místico se expresa muy bien en la lírica de Fray Luis de León, en su oda a Francisco de Salinas expone el mundo de las sombras y de la luz traspasado por la música cósmica que «traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera, / y oye allí otro modo / de no precedera / música, que es de todos la primera. / Ve cómo el gran maestro, / a aquesta inmensa cítara aplicado, / con movimiento diestro / produce el son sagrado / con que este eterno templo es sustentado. / Y cómo está compuesta / de números concordés, luego envía / consonante respuesta; / y entrambas a porfía / mezclan una dulcísima armonía». Esta imagen de un orden cósmico divino de origen agustiniano nos recuerda a la definición del historiador Luis Cabrera de Córdoba.

<sup>136</sup> Kepler adaptó las fórmulas copernicanas para ajustarlas a una interpretación matemática del mundo.

<sup>137</sup> Sobre la concepción del hombre como microcosmo, ver García Barreno, 2004, p.379.

En la construcción simbólica de don Hipólito la idea del orden se expresa por una imagen de gradación y de repetición de personificaciones solares que gravitan en esferas concéntricas y cuyos soles dan luz (a los reyes, a los indios y a él mismo) oscureciendo (a otras divinidades, a otros monarcas no católicos y a otras bellezas femeninas) en un movimiento continuo y atrayente de amor. En este marco, don Hipólito se representa como un personaje mitológico que desearía acercarse al sol de doña Ana «calzado de pluma» y, elevado por su vanidad, volar como Ícaro en la esfera luciente de la amada, sol donde «arde abrasada la pluma / y derretida la cera» (vv. 1202-1203)<sup>138</sup>. La frase de don Hipólito nos lleva a pensar que su amor por esta dama concuerda más bien con la definición de Descartes del *deseo*, pasión que se cifra según el filósofo en «querer para el porvenir las cosas que se representa como convenientes» (Descartes, 1997, 157). Pero este concepto de orden también se define por la imagen del espejo, o un sistema de espejos, puesto que la esfera inferior de don Hipólito es reflejo de la esfera anterior de los reyes, siendo la armonía y el amor de Dios, con el ejemplo vivo de Cristo y su mandamiento de amor, la imagen primera que ordena el mundo.

En el neoplatonismo, la unidad amorosa se logra con la unión de los contrarios. Para Suárez Miramón, la unión de las dos bóvedas (que representan, como diría Segismundo, un *pequeño mundo* masculino y un *pequeño cielo* femenino) logra una esfera «para mostrar la plenitud del afecto» y ya que «normalmente es el jardín donde ocurre tal fusión» es allí donde «la naturaleza y el hombre vuelven a recuperar su paraíso perdido original y la breve esfera del jardín se convierte, aunque sea por unos instantes, en círculo perfecto que reproduce en la tierra la armonía celestial» (Suárez Miramón, 2000, 271). El Parque es la esfera amorosa perfecta, y la atracción de su imagen fundamenta, consciente o inconscientemente, el cortejo de don Hipólito en *Mañanas de abril y mayo*.

---

<sup>138</sup> La referencia al vuelo de Ícaro tan abundante en la retórica amorosa, tiene su relación con la pasión de la ambición y la soberbia, representada por las plumas. Viene bien recordar el parlamento de la personificación de la Soberbia en el auto *El año santo en Madrid* cuando, al entregar al Hombre un sombrero de plumas, dice: «porque no / abatas de tus altivos / méritos la estimación, / con estas plumas te sirvo; / alas son, que la Soberbia / de tu propio ser nacido, / a grandes cosas te eleve, / con que podrán atrevidos / tus deseos aspirar, / no sólo al bello prodigio / de humana hermosura, pero / cuando sus rayos esquivos / te abrasaran, desde el sol / pudieras desvanecido / con estas plumas volar / a sus orbes cristalinos, / donde de mejor imperio, / o cortesano, o vecino / le hicieran tus altiveces» (vv. 518-536). También utiliza la imagen don César protagonista masculino de *El escondido y la tapada* quien se compara con Ícaro por las fatales consecuencias de su pretensión amorosa: «viendo pues que a todo un sol / alas fiaba de cera, / y que al generoso vuelo / sólo monumento era / el mar de mi llanto, donde / se apagaban sus centellas, / dispuse olvidarla» (vv. 125-131).

Así el encuentro con la tapada, a la luz dudosa de la mañana en el Parque, es para Hipólito la esfera del *nacimiento del amor* y le hace exclamar:

*¿Cuándo ha salido  
más hermosa el alba? ¿Cuándo  
se mostró el sol más lucido,  
que cuando el alba entre sombras,  
que cuando el sol entre visos  
da regateada la luz  
y anda dudoso el sentido  
haciendo apuesta entre sí,  
si lo ha visto o no lo ha visto?* (vv. 887-895)

La segunda esfera, de la *llama amorosa*, surge en el portal en casa de doña Ana donde don Hipólito vio (o, de hecho, creyó ver) cara a cara «al sol» y que le hace declarar:

*...lo que antes diera por verla  
diera por no haberla visto  
después, porque de sus rayos  
mariposa mi albedrío,  
entró enamorando el riesgo,  
salió halagando el peligro.* (vv. 921-927)<sup>139</sup>

La tercera esfera, de la *espera amorosa*, se propone en la calle y en el balcón de la casa de la dama donde Hipólito la imagina asomándose cada mañana «en tornasoles envuelta» personificada doblemente como el alba y como la primavera. La cuarta esfera del deseado *encuentro amoroso* culmina en casa de don Pedro, humilde cobijo de amor transfigurado por la llegada de la dama en un dosel primaveral (o nupcial) de «verdor y rosicler».

La construcción retórica de don Hipólito auto-idealiza sus pruebas en las sucesivas fases del cortejo amatorio, galante juego de sentimientos, gestos y retórica previo, en su caso, a un interesado desposorio, puesto que doña Ana resulta además ser

---

<sup>139</sup> Es interesante notar que la metáfora de la luz que atrae a la mariposa o al insecto tan común en la emblemática amorosa, es recreada por Calderón quien propone una nueva metáfora para significar lo mismo. En la comedia *El escondido y la tapada* es la voz la que atrae a un caminante perdido de noche. Como se ve en esta metáfora también sigue actuando la oposición luz/oscuridad: «Piérdese una noche oscura / en un monte un caminante, / y cuando con planta errante / hallar la senda procura, / más se ofusca en la espesura. / El can, que despierto está, / siente el ruido y a hacer va / que huya dél con pies veloces, / llamándole con las voces / que para que huya le da. / Yo así, confuso y perdido, / camino ni senda sé. / Bien que no veo se ve, / pues a tus pies he venido; / tú, despierta siempre al ruido / del desdén, velando estás; / voces porque huya me das, / mas como perdido estoy, / donde oyendo la voz voy, / me voy acercando más» (vv. 495-514).

«rica, noble y hermosa, / de buena opinión y honesta» y el pragmático caballero calcula que bien podrá «dentro de un mes / estar casado con ella» (vv. 1214-1217). Como vemos, a lo largo de este proceso, la esfera amorosa del jardín se mantiene en la proyección ideal de don Hipólito, y si bien en algunas escenas la idea coincide con la localización escénica del Parque y de La Florida, en otros momentos de la obra la idea esfera-jardín se logra por la identificación de doña Ana con la deidad de Flora y de su ámbito personal con el jardín florido de la primavera:

*Yo he visto  
salir al campo a traer rosas  
de sus jardines floridos,  
pero a dejar rosas no,  
sino hoy, que al desperdicio  
de un pie debió el campo cuantas  
fueron al contacto altivo,  
quedando blancos jazmines,  
quedando marchitos lirios. (vv. 871-879)*

La idealizada relación del espacio cotidiano donde está su amor con el jardín, responde a una necesidad de envanecimiento personal —auto-representándose como un ser favorecido por la Fortuna en «asuntos de mujeres»— y de enaltecimiento de su experiencia galante a un plano que sobreabunda en retórica y en pulsión erótica más que en verdadero sentimiento. En el curso de la comedia la tendencia idealista del personaje despierta la comicidad por la inadecuación entre la *idea* de Hipólito y la *realidad* de las vías madrileñas, proverbiales desde antiguo por su descuido y suciedad. Por ejemplo, en la segunda jornada al referirse a la calle de las Huertas, don Hipólito dice: «¿no es fuerza / que vaya a estarme en su calle? / No digo bien; en la esfera / luciente del mejor sol, / a cuya dulce violencia / arde abrasada la pluma / y derretida la cera» (vv. 1196-1203); y, un poco más tarde, cuando ve la fachada y el balcón de la casa exclama:

*esta es la calle feliz [...]   
¿Pero quién dudar pudiera  
que había de vivir Flora  
en la calle de las Huertas?  
Este es el balcón por donde  
en tornasoles envuelta  
sale el alba a todas horas,  
de jazmines y azucenas  
coronada, pues el día  
en sus umbrales despierta. (vv. 1230-1239)*

Sin embargo, desde el desengaño de doña Ana y de doña Clara en la casa de don Pedro, al final del segundo acto, se observa un cambio que afecta a la amplificación retórica de don Hipólito: en adelante, el personaje parece más ocupado en conseguir la prueba de su éxito (engañando y amando a dos mujeres al tiempo) que en recrear novelescamente su conquista. Las alas de su retórica abajarán el vuelo para no exponerse a nuevas decepciones públicas.

La excentricidad de don Hipólito, censurada por algunos personajes de la obra, se mantiene sin embargo dentro de la *norma* de su estamento. En el tercer acto, para demostrar su inocencia, la misma doña Ana cifra sus esperanzas en la *condición* de don Hipólito quien «por la obligación / que a ser caballero tiene» desengañará su «opinión» «pues los que son más corteses / caballeros, siempre amparan / el honor de las mujeres» (vv. 2300-2305). Por otro lado, don Hipólito, al ver tapada en el Parque a doña Ana y pensar que es doña Clara, exclama: «¡notable, vive Dios, eres, / pues que tan mal te aseguras / de quien te estima y no ofende!» (vv. 2329-2331). Esta cualidad de amante leal, fingida ahora pero apropiada a su posición, junto con la idea de defensor del honor de las mujeres, enunciada por doña Ana, se personalizan al final de la comedia cuando las dos damas cercan a don Hipólito, quien ya no puede escapar de la imagen de sí mismo y de sus obligaciones y sólo puede exclamar: «¡Vive Dios que me han cogido / por hambre las dos en medio!» (vv. 2665-2666). En las comedias, y en los dramas, se demuestra que la tipificación en cada estamento prevalece, no sin conflictos, sobre cualquier condición y deseo individual. Por ello en el Barroco, como apunta Fernando Bouza, en un orden mental enemigo de las novedades la pretensión de novedad sólo puede continuar en el inofensivo campo de la extravagancia estética aderezada, en el caso de don Hipólito, con cierta pose de *enfant terrible*.

Y es que aunque el mundo del Siglo de Oro parece teóricamente armónico, en la práctica es cruel porque está lleno de renunciaciones personales. La condición personal queda doblemente mediatizada por la renuncia general ante la idea de jerarquía y por el respeto al estamento al que se pertenece. Esto es el decoro que se define como la adecuación de una representación a su asunto o como la adecuación de una conducta a la condición estamental de su autor. El sentimiento de honra y de honor es como si fuera un *decoro moral*, de respeto (propio y ajeno) que debe guardarse a las prerrogativas y obligaciones de cada uno de los estamentos, sabiendo que en gran medida conforman las conductas

particulares. Lo que mancha el honor (y, por lo tanto, deshonra) es la comisión de un exceso, y éste sólo se repara con una satisfacción. En la sociedad de los siglos XVI y XVII la justicia, que es la restauración del equilibrio del orden, es conmutativa: da a cada uno lo que a su condición se le debe.

El sentimiento de honra tiene también un carácter supraindividual; por ello, puesto que son asuntos privados y públicos, en los casos de honra son muy importantes los gestos individuales y sociales, entendidos también como recompensa. Todas las sociedades tienen sus reglas de conducta que sancionan recompensando a quienes se conforman con ellas y castigando a quienes las desobedecen. En la sociedad del Barroco la honra se reconocía en ceder un sitio, recibir tal o cual tratamiento, ser objeto de menores o mayores ceremonias, etc.; y la deshonra por los supuestos contrarios. Por eso el Barroco se complace en rituales y en ceremonias: unos reclaman su preeminencia y otros muestran su nueva condición ennoblecida.

Para los personajes de *Mañanas de abril y mayo*, como para la generalidad de la clase media de hidalgos urbanos, no es asunto menor el recubrirse de los modos, de las galas, de llevar el tren de vida nobiliario. A pesar de ser hidalgos, lo que concede la *notabilidad* al individuo es la opinión ajena que, de modo especial, en las ciudades se crea por algo tan *aparente* como es todo lo que se despliega ante los ojos. Particularmente en las comedias de capa y espada y en los entremeses del Siglo de Oro los dramaturgos exponen cómica o irónicamente la poca cordura (de hombres y mujeres) empeñada *en y por* las apariencias<sup>140</sup>. En *Mañanas de abril y mayo* el personaje de Inés representa la voz del sentido común, cumpliendo la función de sirviente fiel, y, por ello, sus pensamientos son aforismos sobre la vanidad cortesana y la estulticia humana. Por ejemplo, viendo los modos fingidos, aunque extremadamente corteses, de doña Clara y don Hipólito, la criada concluye: «hombres y hembras / así unos a otros se engañan / cuando que se quieren piensan» (vv. 1133-1135).

---

<sup>140</sup> Este asunto se ve cuando don Hipólito y don Luis ven «la gente que va bajando» (vv. 385-441), escena que se explicará en el capítulo dedicado al auto sacramental *El año santo en Madrid*. En *Mañanas de abril y mayo* don Hipólito, y Calderón, proponen los ejemplos de don Sancho y la mujer del letrado, de Flora que excepcionalmente va a pie y no en coche y, por último, de doña Clara que en su casa vive «hacia la calle», asomada al balcón.

Honor y vergüenza son los dos polos de una evaluación social; cuanto más monolítico sea el jurado más enérgico será el juicio. Son el reflejo de la personalidad social en el espejo de los ideales sociales, ocupando el honor la cima de la pirámide de esos valores. Como se viene argumentando, un estudio de los juicios de valor concernientes al honor y a la vergüenza también viene a ser un estudio de los ideales temporales de una sociedad y de la encarnación de éstos en el tipo ideal de hombre o de mujer; es un estudio básico del carácter de la personalidad social (Peristany, 1968). En el caso de doña Ana, el ideal del mundo puede guiar una vida a una moral de reputación, frágil situación que cifra su equilibrio no sólo en la voluntad y en los propios actos sino en el acaecimiento fortuito de cualquier suceso que con carácter de *evidencia* se impone en la reputación como un hecho incriminatorio. Aun cuando esta evidencia pueda ser algo indemostrable e inconfesada, estigmatiza interior y socialmente a la persona quien sin ser abiertamente acusada tampoco puede defenderse.

El honor y la vergüenza son preocupaciones constantes para los individuos radicados en sociedades excluyentes de pequeña escala, como era el estamento de los hidalgos de la villa de Madrid. Aun cuando se hereda el honor, como es el caso de doña Ana, éste ha de estar continuamente afirmado o reivindicado. Aceptar eso es aceptar la omnipotencia de la opinión pública que adquiere el valor de juez o de superior jerárquico. En este orden social, el individuo se ve obligado a probarse a sí mismo y a hacer valer sus derechos; es decir, está en permanente exhibición.

El tema del honor, y de la vergüenza, es una veta importante de la dramaturgia calderoniana, también en el drama y en el entremés. Ya se ha dicho que las mujeres víctimas del código del honor forman un nutrido grupo de personajes encabezado por Mencía, Serafina o Mariene en los dramas, y de Leonor o Lisarda en las comedias tituladas *No hay cosa como callar* y *El escondido y la tapada*, siendo el personaje de doña Ana de *Mañanas de abril y mayo* integrante de este segundo grupo. Con enormes diferencias de carácter y de circunstancias, todas ellas tienen en común el ser víctimas inocentes aunque haya indicios materiales que las inculpen: una daga, un puñal, una carta, la presencia de un hombre en la casa e incluso la pérdida involuntaria de la virginidad. Desde que (aun inocentes) son culpadas, la situación en la que viven estas mujeres es la de exclusión o auto-exclusión: aisladas por sus hermanos, padres y esposos, o por ellas mismas como una manifestación personal de la vergüenza. En todos



estos supuestos, al hablar de sí mismas, estas damas recurren a imágenes relacionadas con la muerte o con el cautiverio. En general, el silencio suele ser la *cárcel* o el *sepulcro* donde ellas encierran y reprimen sus razonamientos o sus sentimientos, pues en casos de honor, como los hombres, estas mujeres también optan por no hablar porque, en nuevo aforismo, «al buen entendedor, pocas palabras o ninguna» (Hildner, 2002, 180; Neumeister, 1989, 327-328)<sup>141</sup>.

La crisis de este sistema de valores o la frustración personal, por quedar excluido del sistema de méritos o de la carrera por la excelencia, puede provocar el deseo silencioso o público de obtener una reparación o una satisfacción para dejar de estar en entredicho y volver a la situación anterior, pero como vemos también puede conducir a la autoexclusión y al desengaño. En el mundo del Siglo de Oro español la experiencia individual del desengaño armoniza con una atmósfera general que en nuestro país se va agudizando según avanza el siglo XVII, pues recoge la impotencia de una política cansada y el vacío de una hegemonía en la política europea ya en declive. Bouza Álvarez matiza que cuando nuestro Barroco se reconcentra en el desengaño de la vanidad del mundo y de la locura de Europa, busca refugio en el tiempo, no en el fugaz (*tempus*) sino en el histórico (edad, *aetas*).

El intento de regeneración institucional, política y monárquica del inicio del reinado de Felipe IV y de la política de Olivares de los años veinte intentó recuperar el pasado glorioso de la corona española que debía continuar en el esperanzado presente del joven monarca y en el futuro de los reinos de España. Este intento, en gran medida fallido, no podía ocultar el peso de desengaño del conflictivo presente del XVII, estado que se fue haciendo más acuciante según declinaba el poder de la corona española en la arena política europea y según se esfumaba la posibilidad real de la supervivencia de los Habsburgo españoles. En este contexto, se fue haciendo más vivo el recuerdo del siglo XVI, idealizado como un tiempo en que supuestamente no se contestaba el orden

---

<sup>141</sup> Parker, 1991b, pp. 229-244 y 265-291.

Ver para la clarificación de este tema, en concreto sobre el personaje de Leonor protagonista de la comedia de tintes dramáticos *No hay cosa como callar*. Conviene citar su parlamento en el tercer acto: «Y pues que ya la desdicha / tan deshecha sucedió, / callemos, honor, tú y yo; / que no ser de nadie dicha / una desdicha, ya es dicha; / y para obligarte a dar / el sepulcro singular / de mi pecho a mi dolor, / honor, en trances de honor, / *no hay cosa como callar*» (p. 1025a). Este modo de experimentar la vergüenza, de pensar y de actuar, contrasta con los modelos de las fragmentadas sociedades occidentales contemporáneas.

hispánico en Europa y que se elevaba como edad de oro para los hidalgos. En nuestra opinión en esta comedia de comienzos de los años treinta —en el contexto político europeo de estos años y en sus repercusiones nacionales y, en concreto, madrileñas— Calderón ya presenta el motivo del pasado glorioso de España, debilitado, en correlación con el presente personal del personaje del viejo Pernía, en su calidad de amante secreto de doña Lucía y de escudero en la casa de doña Ana de Lara en Madrid.

En esta comedia primaveral el dramaturgo muestra las pretensiones amorosas del viejo quien, como si fuera tipo de entremés, también es pretencioso e impotente<sup>142</sup>. La comedia presenta el tan repetido tema pictórico y literario del amor desigual por la disparidad de edad en la pareja; en este caso, es un triángulo amoroso de dos hombres con una mujer madura que desarrolla la porfía entre la pasión fogosa de un amante joven y el amor pragmático de un viejo quien, aunque exhibe unos ridículos celos de honor, llega a proponer a doña Lucía: «trueca el modo, crüel, / y desde hoy quiérole a él / y dame el abrazo a mí» (vv. 610-612). Poco antes, al sorprender el abrazo de la dueña con el joven Arceo, el viejo ha exclamado: «si otro / entrara como yo entré, / ¡estaba bueno el honor / de esta casa! A mi señora / he de contar cuanto ahora / pasa, pues de tu rigor / vengarme, ingrata, hoy espero. / Hecho estoy un fuego, un rayo: / ¿de cuándo acá así un lacayo / se prefiere a un escudero?» (vv. 595-604). Además de la experiencia íntima de demérito y de la estrategia del personaje (quien, como se ha visto, no duda en amenazarla con descubrir este deshonroso amorío), es de notar en la argumentación de Pernía, y en su auto-imagen, la reproducción de los valores de jerarquía, de honor y de privilegio que venimos tratando. Sin embargo en el contexto de la situación y en boca del personaje estas razones, expresión del ideal social, son una irónica representación de la realidad del individuo y, tal vez, de su contexto histórico, cifrándose ambos estados presentes en aquello que ya fue.

---

<sup>142</sup> Quiñones de Benavente, *La dueña*, pp. 379-387.



4.- Primera jornada. Doña Ana, la dueña doña Lucía y el lacayo Pernía en el zaguán de la casa de doña Ana. Lara López en el papel de doña Ana, Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía y Guillermo Rodríguez en el papel de Pernía. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

En el supuesto de que pudiéramos concretar la fecha de composición de la comedia en 1633, podríamos asentar que en la obra Calderón está aludiendo a la difícil primavera de aquel año, con los preparativos bélicos en Madrid de una incierta campaña en Europa contra los suecos y los franceses. Pero hagamos una recapitulación esquemática de la situación histórica entre 1629 y 1634. Ahora *era* Flandes, *no* las Provincias Unidas, quien estaba en estado de sitio. Allí los enemigos españoles estaban dentro y fuera. La infanta-regente Isabel, viuda de avanzada edad, y Aytona, su máximo consejero español, no podían detener la difusión del descontento dentro del ejército, ni la movilización de los estados del sur. Por su parte, la ofensiva holandesa siguió adelante, consiguiendo en 1632 la caída de Maastricht. Viene bien citar las palabras de Stradling:

*Durante un tiempo pareció que había llegado el momento del ajuste de cuentas final: hubo incluso una rebelión sin importancia en el País Vasco (la primera en la metrópoli española desde 1591) que hizo temblar los cimientos de la monarquía. (Stradling, 1992, 127)<sup>143</sup>*

En este escenario cercano a la catástrofe, se produce el desembarco sueco en Alemania, apoyado indirectamente por Francia, que añadió una nueva dimensión a la

<sup>143</sup> Nuestra argumentación es una extrapolación esquemática de su estudio.

política europea. Cuando Francia ocupó el ducado de Lorena y el emperador Fernando II se vio en un apurado trance a causa de los avances de Gustavo Adolfo de Suecia, Olivares y los miembros más influyentes del Consejo de Estado, Oñate y Feria, decidieron reunir una poderosa fuerza para contrarrestar el avance sueco y francés, y controlar Flandes. Aun cuando la muerte del rey sueco a finales de 1632, junto a las dificultades de la empresa, retardó el proyecto, éste se materializó en febrero de 1633 impulsado por el Duque de Feria. Se decide entonces crear un ejército (conocido como ejército de Alsacia) para solucionar la situación alemana, abriendo el paso de un corredor estratégico de comunicación entre los dominios españoles de Milán y los Países Bajos que facilitara luego el camino del cardenal-infante don Fernando de Austria, hermano del rey, hasta Flandes. Para ilustrar el estado general en la corte de esos años vamos a citar ampliamente un fragmento de *Felipe IV y el gobierno de España, 1621-1665* del historiador Stradling:

*En la década de 1630, cuando la crisis y el sacrificio iniciaron su vertiginosa escalada, Olivares solía exhortar al vulgo a olvidar sus miedos y prejuicios. Para ello hacía un llamamiento al deber y la obediencia en bien de la «causa universal» y calificaba al enemigo de malvado hereje cuyas maquinaciones estaban inspiradas por el diablo. El conde-duque demostró ser mucho más consciente del poder psicológico de la propaganda que la mayoría de sus contemporáneos, y clara prueba de ello son su insistencia en que los encargados del reclutamiento tratasen de atraer a los futuros soldados infundiéndoles un odio chauvinista y su constante uso de las iglesias para interceder y dar gracias por la victoria. Los púlpitos recibían regularmente noticias (por supuesto, censuradas) de las marchas, sitios y heroicas hazañas de los ejércitos. El exotismo de la guerra dio lugar a un teatro panorámico en el que docenas de dramaturgos competían por poner en escena las «verdaderas relaciones» de los cronistas. (Stradling, 1989, 196)*

El ambiente general en Madrid de estos momentos se ajustaba a la vehemencia del Conde-Duque, quien estaba decidido a jugar el todo por el todo en la arena bélica y ganar su batalla política. No parece extraño que, precisamente entonces, la opción patriótica del desengañado don Juan fuera a seguir esos cantos de sirena de la *propaganda* oficial, pues —si bien en Madrid había perdido al tiempo amores y honra— ahora, desde su *retraimiento* fuera de la corte, podía verse rehabilitado, o muerto, combatiendo honrosamente en la contienda de Flandes.

Don Juan personifica el tema del desengaño figurado como un carácter desconfiado, celoso y vengativo, incapaz de poner coto a sus dañinas ideas prejuiciosas. Como en otras obras, en esta comedia Calderón disecciona la pasión de los celos de honor y constata su diferencia con los celos de amor, atribuyendo principalmente a los primeros una causalidad de orden especulativo que prospera en un talante de ánimo proclive a la baja estima, a la envidia y a la venganza. Don Juan recurre a una metáfora, que usa la imagen del mar y de la navegación (en bonanza o en tormenta), para revelar que, en su caso y en general, los celos son producto de un proceso mental (no *cordial*) en el que también intervienen la providencia, el azar y la fortuna junto a los deseos, los pensamientos y los sentimientos individuales:

*viento en popa  
este amor, este deseo,  
en el mar de la Fortuna  
tuvo de su parte al cielo  
hasta que, alterado el mar,  
el bajel del pensamiento  
en piélagos de desdichas  
corrió tormenta de celos.* (vv. 105-112)

En esta primera definición de los celos ya se incluye una noción desengañada del amor y, por extensión, de la vida al atribuir idolátricamente a la diosa Fortuna el éxito o el fracaso de los asuntos del mundo. No en balde, un poco antes, don Juan ha sentenciado que «amor y juego, en fin, / son de la Fortuna imperios» (vv. 35-36). Esta premisa tendenciosa implica la invalidación de las nociones de justicia retributiva o de merecimiento personal y anula la importancia de las acciones humanas o la intervención de la providencia en el devenir de la vida social. Si todo es favor caprichoso de la Fortuna el hombre sólo puede confiar en la suerte o en su astucia y, por lo mismo, debe desconfiar de su realidad pues en ningún caso es merecida y siempre es evanescente. Por ello, al recordar los momentos felices de su amor, desde su situación actual de desgracia, don Juan dice: «en esto (refiriéndose a su felicidad) no me alabo, / antes me desluzgo en esto, / que en materia de favores / es tan desdichado el premio / que es el que le goza más / el que lo merece menos» (vv. 99-104).

La desengañada conclusión, que lamentablemente no siempre es equivocada, en este caso muestra una actitud prejuiciosa de don Juan que desacredita el valor propio y

el ajeno. Esta premisa también condena al personaje a una situación vital definida por la insatisfacción personal y por la envidia de la felicidad del otro, pues según don Juan el otro goza de un privilegio del cual él, injustamente, está privado. Esta actitud acechante aviva una predisposición de ánimo del personaje, consistente en aceptar como verdadera cualquier sospecha maliciosa, que le lleva a desconfiar de las constantes pruebas del bien. Por todo ello don Juan concluye: «dudo del bien / cuanto dice, y del mal creo / cuanto imagina, y mirad / cuál es más honrado, puesto / que uno siempre está tratando / verdad, y otro está mintiendo» (vv. 265-270) y así dice que, aquella noche del fatal suceso acaecido en el portal de doña Ana, él intentó «apurar la malicia» a sus desdichas, un comportamiento que se repetirá en otras escenas del tercer acto, en la casa de la dama y en La Florida. En ambos casos (aquella noche en su casa y días después en casa de don Pedro) lo ofensivo para él no sería la acción en sí misma, sino la contingencia que obliga al ofendido a ser testigo de ella.

Cuando la mera sospecha la erige en verdad, indemostrable pero suficiente, cualquier intento de argumentación o de refutación que se le haga resulta imposible puesto que tanto las pruebas como la falta de ellas no impiden que el desconfiado pueda emitir un veredicto interior unilateral e inquebrantable. En esta comedia la comunicación entre los demás personajes y don Juan se convierte en un proceso fallido, no porque los personajes se encierren en el ámbito del silencio o porque los elementos lingüísticos y el marco de referencias provoquen la incomunicación, como oportunamente apunta Hildner en su análisis de las comedias *Peor está que estaba* y *Dicha y desdicha del nombre*<sup>144</sup>, sino porque todas las «satisfacciones» y pruebas que aportan los personajes y que evidencian los hechos del argumento, rebotan en el refractario universo interior del desconfiado don Juan: mezcla de sala judicial sin abogado defensor y maraña tormentosa de sombríos temores.

Sin embargo, a lo largo de la comedia, el celoso caballero tendrá que reconocer pruebas parciales de la inocencia de doña Ana en los dos supuestos que la inculpan, escuchar argumentos y testimonios que invalidan o que ponen en duda la identificación de su dama como la «tapada» de la historia de don Hipólito, presenciar las sinceras muestras de amor y de dolor de doña Ana y, por último, comprobar con su propia

---

<sup>144</sup> Ver también García Gómez, 1988, pp. 13-29.

experiencia en La Florida la poca fiabilidad que merece la percepción de los sentidos (en concreto de la vista) pues él mismo confunde a una tapada (la misma que ha visto don Hipólito) con doña Ana. Este descubrimiento hubiera podido conducir a don Juan a la aceptación de que el error y el engaño forman parte de los juicios (propios y ajenos) para, desengañándose de sus propios juicios, hacerse eco del principio legal *In dubio pro reo* y adoptar una tendencia anti-rigorista que favoreciera la presunción de inocencia del inculcado, es decir, de su amada. En definitiva, hubiera debido seguir el modelo del virtuoso don Pedro quien, confiando en la inocencia de su vecina, aventura la explicación de todo el enredo cuando dice: «estoy tan confiado / del honor de doña Ana, que he pensado / que éste (don Hipólito) se desvanece / o que su amor algún error padece» (vv. 1447-1450).



5.- Segunda jornada. Don Pedro y don Juan. Pedro Granero en el papel de don Pedro y Jorge E. Gómez en el papel de don Juan. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD © Ezequiel Nobilis

Por todo lo expuesto hasta aquí, en lo que respecta al enredo de esta comedia, podríamos decir que don Juan está *enredado* en sus propios celos de amor y de honor. Aquí radica gran parte de la comicidad de la obra y del personaje, de tintes dramáticos pero definido elocuentemente por Arceo en el arranque de la comedia como un «muerto de capa y espada» (v. 11).

Calderón inicia la tercera jornada, haciendo que don Juan caiga desde el tejado de la casa de don Pedro al interior de la casa de doña Ana mientras exclama: «Nada me sucede bien» (v. 1882). Con esta lapidaria frase de don Juan, Calderón define toda su peripecia y el personaje provoca la risa de los lectores y de los espectadores, pues éstos saben que su afirmación es absolutamente cierta. Según pudimos comprobar con la representación de la comedia, también en la última escena de la obra, el público no podía por menos de reír cuando, ante la contundente argumentación de doña Ana que demuestra cómo don Juan y don Hipólito la han confundido con doña Clara, éste persiste:

*engaño y desengaño  
todo ha sido engaño; luego  
no te puedes excusar  
del agravio de mis celos,  
pues hoy, como del engaño  
del desengaño me ofendo,  
pues el engaño era agravio  
y el desengaño es desprecio. (vv. 2577-2584)*

Risas, que bien pensado, tienen su lógica, porque los excesos de la soberbia (en este caso, de quien no puede ver advertido de las limitaciones de su juicio) resultan siempre, a la luz pública, grotescas.

Pero si doña Ana logra justificar que don Hipólito pudo también creer que ella era la dama tapada que vio en el Parque, su proposición asimismo descubre la inconfesable verdad de don Juan, cuando le indica que:

*pensar que lo que vos  
creéis no puede otro creello  
es hacer más advertido  
al otro, y a vos más necio,  
y no hay ninguno que quiera  
tan mal a su entendimiento. (vv. 2565-2570)*

Podríamos concluir que don Juan sufre de *ignorancia invencible* cuando creyendo que culpa a doña Ana y al amor exclama: «mas no tiene la culpa él [el mes florido]; / yo sí, que una sombra sigo, / yo sí, que un áspid adoro, / yo sí, que amo un basilisco» (vv. 1404-1407). En este caso el lenguaje revela una ambigüedad causada por



la intención del hablante, quien creyendo decir una cosa está diciendo otra, y descubre un sentido del texto posiblemente ignorado por el emisor. La reproducción sintáctica de las tres cláusulas de don Juan también repite el pronombre «yo», sujeto de tres enunciados graduales y definidos por las acciones de «seguir», «adorar» y «amar», supuestamente, a doña Ana quien, al parecer, de modo metafórico estaría caracterizada como «una sombra», como «un áspid» y como «un basilisco».

Es de notar que en el teatro de Calderón estas tres imágenes (sombra, áspid y basilisco), entre otras, son propias del imaginario simbólico de los celosos en las comedias, de los soberbios en los dramas y tragedias, y de las personificaciones de la Culpa, del Pecado y del Demonio en los autos sacramentales.

Según esta nueva perspectiva, doña Ana no sería la sombra, el áspid, o el basilisco; en definitiva no puede ser el objeto del seguimiento, de la adoración y del amor de don Juan. Es la propia pasión de los celos de honor de don Juan la que dispara y absorbe sus potencias y sus acciones. Se puede afirmar que, junto a algunas evidencias indemostradas (como el caballero en el portal y el relato sobre el cortejo a una tapada de don Hipólito), una devaluada autoimagen es el principio y fin de los celos del personaje. No olvidemos que don Juan dice que ha venido a Madrid para marchar a Flandes y, desengañado, dejar («volver la espalda») a doña Ana.

Pongamos otro ejemplo, en la tercera jornada, después de recorrer La Florida buscando a doña Ana y a don Hipólito, don Juan no puede dar con ellos y se queja en estos términos:

*De toda La Florida  
la esfera de matices guarnecida  
celoso he discurrido,  
y hallar en ella, ¡ay cielos!, no he podido  
mis celos. ¿Cuándo, cielos,  
se hicieron de rogar tanto los celos,  
que se esconden buscados?  
Mas huyen porque están ya declarados. (vv. 2518-2525)*

El hablante dice que «no ha podido hallar sus celos», pareciendo implicar metonímicamente que en su búsqueda por La Florida no ha visto a doña Ana con don

Hipólito. El segundo enunciado implica que «los celos», entendidos como la prueba deshonrosa, «se hacen de rogar», «se esconden» y, consecuentemente, «huyen». Y el tercer enunciado, recogiendo lo anterior, concluye que esto es así porque «los celos» «están ya declarados»; es decir, el sentimiento en el interior del celoso sería razón suficiente para probar su *realidad*.

A continuación don Juan cree ver a doña Ana sola, verdadera prueba que, aunque debería alegrarle, sólo deslegitima su «enojo» y su «venganza» y le hace exclamar: «¿Quién creará que es tan necio mi cuidado / que me pesa de vella / no estando don Hipólito con ella? » (vv. 2529-2531). Al igual que ocurre en la famosa escena nocturna del jardín de Mencía y don Gutierre, esposo y *médico de su honra*, nuestro don Juan se debate sobre lo que debe hacer en ese trance, y dice: «volverme quiero, pero ¿cómo, cielos, / podré, que son mis rémoras mis celos?» (vv. 2532-2533). A diferencia del trágico vengador de *El médico de su honra*, quien decide tender una trampa a Mencía valiéndose de la oscuridad de la noche y disimulando su voz «hablando quedo», nuestro personaje, descubriendo su cólera y su rabia a plena luz del día, increpa a la dama con una invectiva de ocho versos que comprimen los baldones de «fiera enemiga», «falsa sirena», «engañoso arpía», «esfinge mentirosa» y «áspid de nieve y rosa».

Con los ejemplos citados, de cómo un tema en una misma situación debe desarrollarse de un modo u otro en distintos géneros, podemos ilustrar el precepto de la *poética* calderoniana y de su arte. Para ello Calderón perfila convenientemente las propiedades escénicas espaciales y temporales (jardín privado / jardín público y luz / oscuridad) y, en el dibujo de los personajes, dosifica la gradación de su «cualidad» (siendo don Gutierre un caso grave e incurable, a diferencia de don Juan).

Pero volvamos brevemente a don Juan, quien en su invectiva reproduce el tópico de la mujer como personificación de la mentira y causante del primer pecado, representado por el seductor áspid del Paraíso. No es de extrañar en un personaje que ya ha dado repetidas muestras de prejuicios contra el género femenino: «¡Qué pronto viene a mentir / el ingenio en la mujer!» (vv. 1493-1494) o «que criadas y amas tenéis / pacto explícito a mentir» (vv. 1552-1553). Calderón no ignora que los prejuicios individuales y generales de cada época forman parte en los juicios y en las acciones humanas y, por

tanto, también de sus personajes. Inés infiere esa verdad social cuando rebate a doña Clara citando irónicamente el consabido tópico: «No es en nosotras hoy nueva / esa culpa, ese pecado, / que pecar en lo vedado / es el patrimonio de Eva» (vv. 325-328).

Pero si ahora nos centramos en la configuración del carácter de don Juan y en sus ideas prejuiciosas, tal vez irreflexivas, no hay que olvidar que sus aprensiones son también producto de su adhesión al código del honor y de su derecho al orgullo. Al ratificar los preceptos del honor don Juan debe mostrar determinados gestos con el fin de recuperar su valía. Por ello don Juan hace creer a don Pedro que va a batirse con don Hipólito ya que, según dice, «el duelo de amor es ley tan fuerte / que dispone severa / que ofenda la mujer y el hombre muera» (vv. 1430-1432). Hecho por el que su prudente amigo le encierra con llave en un cuarto anexo a la pieza; y cuando más tarde don Juan salta por la ventana, don Pedro le busca por las calles de Madrid para que «no suceda algún fracaso» (v. 1863).



6.- Tercera jornada. Don Juan en la sala de doña Ana; escena nocturna. Jorge E. Gómez en el papel de don Juan.  
Dirección de Nuria Alkorta. RESAD © Ezequiel Nobilis

Pero para don Juan, la adhesión a los principios del honor no sólo requiere una exhibición retórica sino que comporta la aceptación de una coerción que le obliga a escoger la proposición peor o a acometer acciones poco decorosas. Cuando por

accidente don Juan da en casa de doña Ana, inesperadamente se le presenta una situación beneficiosa puesto que, por un lado, siendo un prófugo de la justicia, ha llegado a un refugio seguro y, por otro, ya a salvo, puede entrevistarse con doña Ana y, por fin, escuchar los desengaños de la dama. Sin embargo antes de descubrir (ni de interesarse siquiera por ello) dónde ha caído comienza profiriendo «Nada me sucede bien». Y en seguida, lejos de acomodarse a esta ventajosa interpretación de la situación, al iluminarse la entrada de la sala y ante la inminente llegada de doña Ana, don Juan exclama:

*¿Hay suceso semejante?  
¡Vive Dios que esta es la casa  
de doña Ana! ¡Si tomase  
hoy puerto en el mismo golfo  
esta derrotada nave!  
Ella es, ¿qué he de hacer, cielos?,  
que no es bien que aquí me halle  
y presumo que he venido  
cobardemente a quejarme  
de mis celos, sin vengarlos.  
¿Hay confusión más notable?  
¿Qué haré?, que no me está bien  
ya ni el irme ni el quedarme. (vv. 1910-1921)*

En su parlamento Calderón utiliza de nuevo la imagería de la navegación y de la tormenta para, en primera instancia, hacer decir a su personaje que tras una peligrosa travesía ha ido a «tomar puerto» (refugiarse) en el «golfo» (la casa de doña Ana). Es decir, don Juan afirma que ha llegado y está varado en alta mar, en el mismo centro de su peligro, ya que según Covarrubias *golfo* es un «mar profundo, desviado de tierra en alta mar, que a doquiera que extendemos los ojos no vemos sino cielo y agua»<sup>145</sup>. Al identificarse a sí mismo como una «derrotada nave» (enfaticando la doliente subjetividad del adjetivo por el uso del pronombre demostrativo) don Juan expresa el sentimiento de insatisfacción y desengaño que le abate desde el inicio de la comedia. En segunda instancia, el que debiera ser «puerto» no es sino profundo mar de celos y de vergüenza del que, al parecer, no puede escapar.

Las angustiosas preguntas «¿qué he de hacer, cielos?» o «¿qué haré?» reciben distintas respuestas. La primera confronta al personaje con su imagen ideal del

---

<sup>145</sup> Covarrubias.

comportamiento honroso y deshonroso que le lleva a hacer una valoración: «no es bien que [ella] aquí me halle». Para llegar a esta conclusión, don Juan prejuzga la intención de de doña Ana (quien puede presumir «que he venido/ cobardemente a quejarme / de mis celos») y expresa su interiorización del precepto del honor que manda al celoso vengarse. La segunda pregunta confronta al personaje con su deseo (quedarse y hablar a doña Ana para, tal vez, reconciliarse o poder «apurar nuevas malicias») y con su obligación (marcharse para batirse con don Hipólito). Y como la acción de esconderse en la casa de su dama es, en sí misma, desleal pero no deshonrosa, si don Juan evita ser visto; en tal «confusión», el personaje opta por esconderse de nuevo. Es decir, entre dos males evita el peor: ser visto por doña Ana en una nueva situación deshonrosa.

En nuestra opinión el personaje de don Juan ocupa el epicentro de la historia en cuanto a que, desde su particular visión desengañada, personifica el desenvolvimiento de los temas del amor, los celos y el honor. Sin embargo, también en su conjunto, el *dramatis personae* de *Mañanas de abril y mayo* refleja la cosmovisión de su tiempo, aquélla que comparten los ficticios personajes con el público y con su autor. La intrincada malla de conflictos intrapersonales e interpersonales con que se teje el argumento cómico, los actos individuales y esos otros azarosos que impulsan el enredo, y el abrupto final conciliador de su «soltura» al final de la fábula, evidencian la precariedad de la libertad y la seguridad personal, conformada y cercada, en los márgenes estrechos de una idea concreta del orden y puesta a prueba en una realidad contradictoria y conflictiva tanto en el ámbito personal como en el político, económico y social.

El éxito de ésta y otras comedias de capa y espada radica en la excelencia del argumento, constructo artístico que para su representación no requiere de ningún requisito escénico, técnico o material: sólo un grupo de actores en el escenario que actualice el trabado argumento de la obra. Esta premisa, que coloca al actor en el centro de la creación teatral, nos parece radical y altamente renovadora en unos tiempos en los que muchos responsables de las puestas en escena actuales apartan y usan al representante como mero objeto necesario para llevar a cabo su concepto creativo (ni siquiera necesariamente coincidente con el del autor de la obra que escenifican).

Sin embargo, muchas veces la crítica artística y literaria, frecuente un planteamiento determinista y reduccionista sobre las comedias de enredo de Calderón (en argumentos y personajes). Cuestionamos la comparación que hace Domingo Ynduráin (1982: 27-36; 1985:29) de la comedia áurea, englobando a todas, como:

*... un tablero de ajedrez, un arte combinatoria y lo que interesa es el desarrollo de la jugada, la manera elegante de resolver un jaque al rey, o a la dama o al galán, pero no el valor de las figuras: las piezas tienen sus movimientos determinados, su carácter perfectamente determinado y lo que interesa es el movimiento de esas piezas.*

Convenimos con él en la pluralidad y riqueza combinatoria de los dramaturgos quienes en cada comedia innovaban los argumentos (compuestos por las «jugadas» de las piezas). En las obras los lances son parecidos pero siempre hay variaciones y combinaciones nuevas. No olvidemos que el público asiduo del teatro pedía «novedad» a los dramaturgos. El símil del profesor Ynduráin presenta más limitaciones que aclaraciones y, por ello, disentimos de él cuando entiende que los personajes son caracteres determinados (como las piezas de ajedrez) y que sus movimientos también están estipulados de antemano. ¿Acaso nosotros mismos, en nuestra vida de hoy, podríamos vernos así y defender esa teoría? Menos acertada es su comparación de la comedia y del personaje del Siglo de Oro con las comedias de animales donde:

*... ya sabes que la zorra o el gallo o cualquier otro animal tienen su papel y su función y van a responder y a actuar de una manera determinada. Igual ocurre con los personajes de la comedia del siglo XVII: cuando hay un caballero en una situación determinada, va a actuar como «n» caballeros en «n» situaciones semejantes. (Ynduráin, 1982, 48-49).*

En el contexto de unos debates en Almagro, la posición del profesor Ynduráin es rebatida con acierto por Francisco Ruiz Ramón y Joseph H. Silverman. En otra publicación posterior Ruiz Ramón refuta la afirmación de aquéllos que subrayan la «inexistencia de caracteres en el teatro clásico español» cuestionando: «¿Cómo puede hacerse tal afirmación, si no es desde un concepto psicológico-naturalista del "carácter" o desde la negación, el desinterés o la incapacidad para *construirlo* como carácter, por defecto de lectura?» (Ruiz Ramón, 1989, 148).

En el teatro de Calderón —reacio a esos determinismos— los caballeros y las damas están personalizados por sus diferentes caracteres y situaciones; los criados, otro

tanto. Son muchos los ejemplos de ello, baste el que acabamos de presentar en estas líneas, y en concreto el personaje de Inés. No viene mal recordar aquí el ejemplo de *No hay burlas con el amor* en la definición del caso del criado Moscatel y de su señor don Alonso. El criado —y Calderón— concluye: «los pícaros, ¿no tenemos alma?» (vv. 13-14). En su tiempo, Calderón ganó el pulso a una tentación determinista en el diseño de los argumentos y de los personajes, realidad que nosotros debemos integrar en la crítica para desterrar simplificaciones que empobrecen el análisis y la representación. Tal es también el deseo de Francisco Ruiz Ramón en su *Historia del teatro español* (1986: 134-141), cuando estructura su análisis de los personajes del teatro del Siglo de Oro diferenciando «persona» y «figura». Sin embargo, parece limitada su asunción de las figuras del galán y de la dama, «deliciosas en su artificialidad», cuando dice:

*...nos parecen encantadores robots a quienes un ingenioso y artístico mecanismo de relojería teatral lanza sobre la escena para que realicen, a vertiginoso ritmo de ballet, sus mil y una piruetas. La mayoría de las veces coinciden en ellos ser y apariencia. Son su apariencia. [...] Sin embargo, a veces, nos parece sorprender su verdadero rostro.* (Ruiz Ramón, 1986, 138-139)

Por nuestra parte, creemos que el conjunto de los argumentos de las comedias urbanas de Calderón, y también de ésta, es un prodigio de variedad y de originalidad. Si bien todas ellas buscan su referente en el mundo coetáneo del dramaturgo, y concretamente madrileño, encuentran su originalidad en la multitud de casos y preocupaciones que el autor despliega con sus personajes, todos relacionados entre sí pero todos diferentes. Básicamente, como nosotros. Importa, para la exitosa escenificación de este teatro cómico, una aproximación filológica que, entre otras cosas, proporcione un conocimiento profundo de los modos de pensar de los personajes, antes de iniciar otras maniobras dirigidas, supuestamente, a acercar la obra del XVII a la recepción del público actual. También importa este análisis para descubrir e interpretar convenientemente los recursos poéticos y escénicos con los que el dramaturgo construye sus comedias.

La comedia de Calderón también es una obra con un alto valor simbólico aunque arraigada fuertemente en la realidad de su tiempo. De modo semejante el arte de Velázquez asombraba en su tiempo, y hoy en día, por la sensación de realidad que emanaba de sus pinturas, y, sin embargo, el autor de *Las Meninas* no tuvo duda en

calificar a esta obra, y en general a gran parte de su pintura, como «alegoría real». Igualmente, las comedias de Calderón, aún en el subgénero madrileño de capa y espada, son «alegorías reales» fundadas en el concepto filosófico y artístico de su siglo que asentaba que la realidad visible no era sino un signo aparente de una realidad invisible, de la que nadie dudaba. El problema de la interpretación de la realidad aparente, es la *res dramática* de estas comedias; fundamento que lleva aparejado el de la interpretación del papel por el actor. La «alegoría real» de Calderón alcanza con la representación de los actores una transfiguración, inaprensible e irrepitable, pues descubre (en sus relaciones consigo mismo y con el mundo) la precariedad, y consecuentemente, el riesgo: una realidad intrínseca a la naturaleza humana que los personajes cómicos abrazan con todas sus fuerzas.

#### **5.4. Creación artística y uso de las propiedades escénicas en la comedia** *Mañanas de abril y mayo*

El tejido de los argumentos y la definición de los personajes de Calderón evidencian su finísima introspección de la realidad social de su momento y de la interioridad del ser humano. Asimismo el uso del lenguaje, de las imágenes simbólicas, de la retórica y de las propiedades escénicas lo elevan a la condición de gran artífice conceptual y teatral. En los capítulos anteriores se han venido enunciando muchos de los recursos poéticos usados por el autor en *Mañanas de abril y mayo* y se puede afirmar que también en esta comedia Calderón da muestra de su maestría.

##### *5.4.1. Espacio*

La expresión escénica de todo lo que venimos analizando sobre don Juan se concreta en su definición de la obra y de su participación en ella, a la que califica como: «el juego del esconder» (v. 1608). Para las elecciones espaciales de la comedia, íntimamente ligadas al *caso* de don Juan, Calderón determina que el personaje esté oculto durante la mayor parte de la obra. En general, permanece encerrado en casa de don Pedro y luego, brevemente, en casa de doña Ana, y solo a partir de la segunda mitad del tercer acto don Juan anda escondiéndose en el Parque como *perseguidor* (de doña Ana y don Hipólito) y como *perseguido* (de don Pedro, de la Justicia y de don Luís). El atribulado caballero reconoce que es «en un caso mismo / persona que hace y



padece» (vv. 2460-2461). En esta comedia el rasgo desconfiado del personaje se expresa como propiedad escénica espacial y como nueva circunstancia dramática generadora de mayores enredos cuando en varias escenas don Juan se ve además obligado a retraerse todavía más, dentro de sendos cuartos sitos en las salas de don Pedro y de doña Ana.

El tránsito de don Juan por los tejados de una casa a otra, ahora embozado por la oscuridad de la noche, tiene primeramente una función argumental: es su modo de salir del claustrofóbico aposento en casa de don Pedro donde contra su voluntad estaba siendo testigo de sus «males, / imposibles de sufrirlos, / e imposibles de vengarse» (vv. 1887-1889), para llegar a la calle donde, ya a solas, poder llevar a cabo la venganza de sus celos, dando muerte a don Hipólito. Pero además, este tránsito encubierto por la oscuridad nocturna (y que al mismo tiempo le impide ver), sugiere simbólicamente la imagen de un *túnel* abierto en la noche y una *mina interior* de celos que pretende alcanzar la vindicación exterior de su venganza. Literalmente lo que pasa es que, al saltar por la ventana, el personaje «pierde el tino» y, en su ciego deambular por el tejado y por un patio de la finca colindante, da en la casa de doña Ana. En esta solución escénica del tercer acto, Calderón representa poética y teatralmente una idea común en su teatro que compara a los celosos con aquél que, a oscuras, anda «sin luz y sin razón / [...] dos veces ciego» (vv. 137-138).

El metafórico túnel, o mina, abierto en la oscuridad de la noche o de los celos del personaje, conduce a don Juan al epicentro de su pasión: la antesala de la alcoba de doña Ana. Si volvemos al argumento, al no poder averiguar el paradero de don Juan, para el resto de los personajes no hay explicación a tan «notable» suceso, porque como dice don Pedro: «de aquella / ventana que al patio cae, / para salir al portal / hay una puerta, y la llave / está echada, de manera / que ha sido imposible hallarle, / cuando ni en mi casa está / ni salir pudo a la calle» (vv. 1972-1979). El joven lacayo aventura una explicación del misterio, una hermenéutica que ilumina el sentido profundo del mismo, cuando dice: «no le hemos buscado bien, / si va a decir las verdades, / porque a un celoso, señora, / lo ha de buscar el que hallarle / quisiere, ahogado en los pozos / o ahorcado por los desvanes» (vv. 1980-1985).

Calderón desarrolló, dotándolo de significación metafísica y simbólica, el motivo de la reclusión de un personaje, haciéndose presente en su obra en diversas formas, en una gran variedad de situaciones y en todos los géneros dramáticos que cultivó. En la parte introductoria de este trabajo ya abordamos este asunto relacionando la cueva, la gruta, la sima, la torre, la selva, el sepulcro, etcétera, con estados individuales de pre-existencia (en los autos y en las tragedias) y, en general, con una privación de libertad, real o metafísica, para acometer el propio destino. En el ámbito de sus dramas y comedias, donde se trata el tema del honor, éste se relaciona con motivos como la tumba, la cárcel (del pecho, del vestido, etc.), el volcán o la mina.

En el corpus de la comedia calderoniana sobresale el ejemplo magistral de *El escondido y la tapada*. Recordemos que también en esta obra Calderón usa el espacio escénico y el interior de la casa de don Félix y Celia para desarrollar los duelos del alma de la pasión de los celos. Si por un lado la sala y el hueco de la escalera secreta se han convertido en una prisión, tumba o espacio claustrofóbico donde permanecen encerrados y cercados don César, Mosquito y Celia, por otro lado la sala y la casa en su conjunto se podrían comparar con un imán que atrae y expulsa al resto de personajes en función de los celos y del honor. Mientras que los celos son como una fuerza centrípeta que empuja a los personajes juntándolos en la sala al final de la comedia; el honor es una fuerza centrífuga que a lo largo del argumento los lanza fuera a vindicarlo. Las entradas y salidas de los personajes y sus movimientos en el tablado adquieren dimensión de propiedad escénica al representar, en el espacio y en el tiempo, las pasiones de los celos de amor y los celos de honor, que también bullen en el interior de los personajes.

La comedia *Mañanas de abril y mayo* es un recorrido simbólico: vía de la pasión destructora de los celos de don Juan. En el tercer acto el caballero no puede más y, escondido en el aposentillo, dice al borde de su paciencia: «temo que me declaren / mis congojas, mis desdichas, / mis recelos, mis pesares, / porque no es posible, no, / que un celoso sufra y calle» (vv. 1953-1957). Recuperada la sangre fría, por la amenaza de un nuevo peligro, don Juan logra escapar a la calle, no sin dejar de ser protagonista de una escena chocarrera en la que, a oscuras y en silencio (recordemos, dos realidades asociadas a la cárcel en el repertorio iconográfico calderoniano), le confunden con la

dueña doña Lucía o tiene que aparentar ser Arceo y, consecuentemente, sufrir los abrazos, primero del joven y luego de la vieja: una nueva «infamia» del amor.

En el Parque, las pesquisas de don Juan, a la vez protegido y expuesto entre tanta gente, desembocan en La Florida. Esta concurrida parte del Parque se excedía por su variada y frondosa vegetación que concentraba zonas arboladas formando «laberintos verdes» y apartados rincones protegidos por el follaje, recovecos naturales idóneos para escauceos junto al río y también encuentros más íntimos, como sugiere doña Ana cuando dice a don Hipólito: «hablaros me conviene / donde estéis solo» (vv. 2351-2352)<sup>146</sup>.



7.- Tercera jornada. Don Hipólito sigue a doña Clara tapada creyendo que es doña Ana en La Florida.  
Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

Si proseguimos con la significación poética y dramática del espacio en la configuración artística del conjunto, en esta comedia *La Florida* equivaldría a un

---

<sup>146</sup> En la comedia *Fuego de Dios en el querer bien*, don Álvaro de Acuña relata su encuentro con una dama en La Florida, y dice: «De sus laberintos verdes / las entradas y salidas / penetraba, cuando en una / parte oculta y escondida, / a una tropa de mozuelos / oí que una mujer decía: / «Cierta dama, gentilhombres, / que aquí se baña, os suplica / que torzáis hacia otro lado / la senda, por cortesía»» (p. 1251a). La posibilidad de que una dama pudiera desnudarse en un sitio resguardado con el fin de darse un baño en el río, nos da muestra de las características de lo que podían ser estos reductos apartados de La Florida.

laberinto vegetal con cobijos o retiros, a resguardo de indiscretas miradas, como si fueran *cuartos* o *grutas* vegetales. Es en uno de ellos donde van a dar todos los personajes. En primer lugar, este rincón semi-oculto dentro de La Florida aporta a la comedia un valor simbólico adicional para explayar la idea del personaje de don Juan y proseguir la expresión escénica, por medio del espacio, de la pasión del alma de los celos de honor. En segundo lugar, y no menos importante, constituye para el dramaturgo un decorado inigualable para solucionar con un buen efecto teatral la escena final, cúspide del enredo. En un reducido espacio del «laberinto verde» de La Florida sucede el desenlace de la comedia, puesto que allí, sin saberlo y sin desearlo, se dan cita todos los personajes, en un paso que, desde su vertiente cómica, podría compararse con la famosa escena del «camarote de los Hermanos Marx» de la película *Una noche en la ópera*.

Ese ansiado lugar de intimidad, escogido por doña Ana para hablar a don Hipólito, precisamente por ello, *imanta* primero a doña Clara y a don Juan y, posteriormente, a don Pedro y a don Luís en una encerrona donde sale a la luz todo el enredo y que muestra a la luz la *interioridad* del celoso. La expresión es real puesto que el encuentro ocurre a plena luz del día, con la rotundidad del sol de la mañana primaveral que marca el punto álgido de la comedia.

Siguiendo con la metáfora del navegante, tan activa en esta obra, en la singladura de su «derrotada nave» don Juan cae en una emboscada de la que no puede escapar. Ante testigos y a plena luz del día, el celoso debe reconocer la inocencia de doña Ana y, tras el apartamiento de don Luis de la causa abierta por la muerte de su primo, don Juan debe volver a aceptar públicamente a su dama. El *honroso* propósito de marchar a la guerra de Flandes, con el que don Juan regresó a Madrid, sería considerado ahora por los presentes como una deshonrosa huida. La sutileza de este final apunta a una especie de justicia poética del dramaturgo para el personaje protagonista de la obra<sup>147</sup>, quien además cierra la comedia ambiguamente hablando como portavoz del

---

<sup>147</sup> Antonio Regalado ha señalado la justicia poética del dramaturgo hacia los vengadores en sus tragedias del honor. El protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza* —tras asesinar impunemente a su propia mujer, doña Leonor, y al amante de ésta, Luis de Benavides— se incorporará a la expedición del rey Sebastián de Portugal. El público de la época bien sabría que en aquella ocasión Lope de Almeida perdería la vida con todos los demás soldados y caballeros, en la derrota de Alcazarquivir (Regalado, 1995, I, 296). También Alexander Parker (1991: 80) propone una intencionalidad de justicia poética del

autor, como primer actor de la compañía o como representante de sí mismo y de la personificación del celoso, pronunciando un escueto y encabalgado, ruego: «Mañanas de abril y mayo / dan fin: perdonad sus yerros» (vv. 2751-2752).

El motivo poético y escénico del *retraimiento* de don Juan, recluido durante 2135 versos de la comedia (también, a ratos, oculto en los aposentos de la casa de don Pedro y de doña Ana, y, de ahí hasta el final, en el refugio de La Florida), cobra la entidad de un concepto dramático que, como vemos, tiene su repercusión simbólica, retórica, argumental, escenográfica y actoral. El motivo desarrolla, visual y teatralmente, el tema de la pasión de los celos y el honor. También se aviene con el carácter desconfiado del personaje, cuya vida es o se ha convertido en «el juego del esconder», una situación que sugiere su exclusión transitoria del mundo social.

#### 5.4.2. *Tiempo*

En esta comedia de las *mañanicas* de abril y mayo, Calderón conjuga el motivo de la reclusión con la circunstancia temporal de la noche y la oscuridad. La luz de la mañana que baña el Parque y que, si nos dejáramos llevar por la invitación contenida en su título, debería iluminar toda la comedia, compite en cantidad de tiempo escénico con la oscuridad de la noche, que en su encierro (real y simbólico) envuelve a don Juan y poco a poco al resto de los personajes. Una aciaga noche ocurrió aquel suceso en casa de doña Ana; de noche y embozado llega don Juan a Madrid para ocultarse en casa de don Pedro; también de noche, «celoso y desesperado», éste huye para dar accidentalmente en casa de doña Ana; de donde, aprovechando la oscuridad y un disfraz involuntario, logró escapar sufriendo la rocambolesca impertinencia de pasar por amante de Arceo y, luego, de doña Lucía.

Después de este recuento, se puede afirmar que, a pesar del título, un gran porcentaje de la obra discurre en escenas interiores y nocturnas, aunque tímidamente iluminadas, y también en otras de total oscuridad. El juego de las escenas de «fingida oscuridad», es un recurso común en las comedias de enredo, y concretamente en la

---

dramaturgo cuando en el final de *El mayor monstruo del mundo* el personaje histórico de Herodes se quita la vida arrojándose al mar, hecho que no coincide con la biografía real del personaje.

comedia de Calderón, que sirve para potenciar la confusión de los personajes con sus entradas y salidas en escenas cómicas acuñadas con el modelo de *La dama duende*.

En esta comedia la oscuridad se aviene bien con la situación vital del protagonista y completa escénicamente la significación de la imagen de su reclusión. En otras comedias el motivo de la noche o de la oscuridad puede representar metafóricamente la confusión o la falta de certidumbre, como en el caso de don Manuel de *La dama duende*. En dramas y en autos sacramentales la oscuridad puede conformar una representación simbólica de la personificación del Pecado, la Sombra o la Culpa y de estados humanos definidos por la falta de entendimiento y de libertad. Por ejemplo, en su cautiverio de la torre, envuelto por la oscuridad de la noche, Segismundo aparece vestido de pieles y cargado de cadenas solamente alumbrado por la vacilante luz de una vela en el suelo. En su correlato sacramental, se descubre un peñasco y de su oscuridad sale el Hombre vestido de pieles, iluminado en su torpe avance por el hacha de luz de la Gracia, que le dice:

**GRACIA:** *Sigue esta Luz y sabrás  
della lo que fuiste y eres;  
más della saber no esperes  
lo que adelante serás,  
que eso tú sólo podrás  
hacer, que sea malo o bueno.*

**HOMBRE:** *De mil confusiones lleno  
te sigo. ¡Oh, qué torpe el paso  
primero doy!*

**LUZ:** *No es acaso  
que de libertad ajeno  
nazca el Hombre. (vv. 652-662)*

En cualquier caso, la oscuridad parece relacionarse con un estado de caos, definido por una masa informe «sin luz y sin sombra» a los que tantas veces alude Calderón. García Barreno (2004: 378) apunta que Calderón no participaba de la opinión de la luz de los filósofos griegos, confundiéndola con el sol y el fuego, «sino que fue una creación, calidad o fluido, que «arrugó el manto de la sombra» (dice con bellísima frase), adquiriendo después el sol en nuestro sistema la propiedad de ser luminoso, lo que sucedió en el cuarto día de la creación «en que el sol de la luz se apoderó».



8.- Tercera jornada. En La Florida, el engaño de las tapadas sorprende a don Juan. Macarena Herranz en el papel de Inés, Julia Piera en el papel de doña Clara, Jorge E. Gómez en el papel de don Juan, Lara López en el papel de doña Ana y Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

La comedia *Mañanas de abril y mayo* da comienzo en una escena nocturna porque la noche y la oscuridad favorecen a su protagonista, don Juan, prófugo que regresa a Madrid, donde le acechan la justicia y los enemigos. Pero la noche también representa su voluntad de ocultar cautelosamente su deshonor y su deseo de venganza. No olvidemos que en el teatro de Calderón la noche se aviene bien con los celosos del teatro profano o con el personaje de la Culpa de los autos —en su figuración como la Sombra— y con la representación de los seres vengativos de las tragedias, como pueden ser la reina Semíramis, *hija del aire*, o el tirano Aureliano, de *La gran Cenobia*. La significación simbólica de la dualidad luz-oscuridad queda suficientemente aclarada en el siguiente diálogo del auto *La vida es sueño*:

**SOMBRA:** *La Sombra, ¿imagen no es de la culpa?*

**PRÍNCIPE:** *Es evidente.*

**SOMBRA:** *La culpa, si introducida se ve, ¿que será no advierte, otra imagen de la muerte?*

**PRÍNCIPE:** *Es cierto. (vv. 767-772)*

En su teatro profano Calderón reitera eficazmente el uso retórico y poético del contraste entre la luz y la oscuridad para la plasmación escénica de los asuntos de

honor. Conviene citar el conocido parlamento de don Luis, hermano de la *dama duende* y amante no correspondido de su prima Beatriz, quien al descubrir inesperadamente el truco de la alacena exclama: «¡Ay de mí, cielos piadosos! / Que, queriendo neciamente / estorbar aquí los celos / que amor en mi pecho enciende, / celos de honor averiguo. / Luz tomaré, aunque imprudente, / pues todo se halla con luz / y el honor con luz se pierde» (vv. 2703-2710).

En *Mañanas de abril y mayo* si atendemos a la propiedad escénica de la luz, el personaje de don Juan se expresa por medio de la antítesis: desde la voluntaria oscuridad y ocultamiento hasta la exposición del personaje bajo el sol rotundo primaveral en la encerrona al aire libre de La Florida. Bajo la implacable luz, siendo liberado de sus cargas (aunque no de sus sospechas), don Juan se ve forzado a acallar sus aprensivos temores y a aceptar públicamente los desengaños de doña Ana en una fría reconciliación que no logra acallar el eco de los temores de la dama ni de los espectadores<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Conviene recordar el parlamento de don Lope de Almeida protagonista de *A secreto agravio, secreta venganza* cuando «apretando más el caso» dictamina: «¿en qué me agravia ni ofende? / Leonor es quien es y yo / soy quien soy, y nadie puede / borrar fama tan segura / ni opinión tan excelente. / Pero sí puede (¡ay de mí!); / que al sol claro y limpio siempre, / si una nube no le eclipsa, / por lo menos se le atreve, / si no le mancha, le turba, / y al fin, le oscurece. / ¿Hay, honor, más sutilezas / que decirme y proponerme? / ¿Más tormentos que me aflijan, / más penas que me atormenten, / más sospechas que me maten, / más temores que me cerquen, / más agravios que me ahoguen / y más celos que me afrenten? / No. Pues no podrás matarme, / si mayor poder no tienes: / que yo sabré proceder / callado, cuerdo, prudente, / advertido, cuidadoso, / solícito y asistente, / hasta tocar la ocasión / de mi vida y de mi muerte: / y en tanto que ésta se llega, / ¡valedme, cielos, valedme!» (p. 437a).

Recordemos que a lo largo de la comedia *Mañanas de abril y mayo* don Juan utiliza expresiones parecidas a éstas para referirse a su padecimiento. Por ejemplo en los versos 1500-1510 recurre a la terminología de la tortura judicial con la que se hacía confesar al reo sus delitos (*tormento, callar, confesar, delito*) y a las cuerdas del potro de tormento con las que apretaban al torturado hasta hacerle confesar (*cordel*). Más tarde, oculto en casa de doña Ana, don Juan intenta escuchar lo que ésta habla con su dueña sin entender y dice que «sólo» entiende «que temo que me declaren / mis congojas, mis desdichas, / mis recelos, mis pesares, / porque no es posible, no, / que un celoso sufra y calle» (vv. 1953-1957). Cuando queda a solas, el celoso don Juan, habla para sí: «Ahora, desconfianzas, / es tiempo de aconsejarme / si esto que pasa por mí / son mentiras o verdades» (vv. 2074-2077) y decide salir de la casa para «averiguar» el nuevo «cuidado» de la salida de doña Ana al Parque.

La diferencia de don Juan con don Lope de Almeida, personaje de estilo trágico, es que al menos el celoso de estilo cómico puede nombrar su pasión y con ello una mitad de su ser puede descansar con la otra mitad. No le ocurre así a don Lope, y en general a los personajes trágicos, cuando dice: «¿Quién hiciera cuerdamente / de sí mismo otra mitad, / porque en partes diferentes, / pudiera la voz quejarse / sin que el pecho lo sintiese? / ¡Pudiera sentir el pecho / sin que la voz lo dijese! / Pudiera yo, sin que yo / llegara a oírme ni a verme, / conmigo mismo culparme, / y conmigo defenderme! / Porque unas veces cobarde, / como atrevido otras veces / tengo vergüenza de mí. / ¡Que tal diga! ¡Que tal piense! / ¡Que tenga el honor mil ojos / para ver lo que le pese, / mil oídos para oírlo, / y una lengua solamente / para quejarse de todo! / Fuera todo lenguas, fuese / nada oídos, nada ojos, / porque oprimido de verse / guardado, no rompa el pecho, / y como mina reviente» (436a).



Al establecer los supuestos metafóricos para la interpretación de esta comedia, nos parece conveniente también poder ajustar y acotar su significado a un segmento, a un tema o a un personaje, puesto que la simbología no siempre se ajusta a toda la obra ni a todos sus caracteres. Por eso en nuestra opinión argumentaciones como la de John E. Varey en «*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía» proponen supuestos sólo parcialmente plausibles. Según el estudioso gran parte de las imágenes poéticas de esta comedia estriban en el contraste entre luz y oscuridad para señalar dicotomías tales como conocimiento o ignorancia, verdad o mentira, esperanza o desesperación, beldad o fealdad, entendiendo que la oscuridad significaría en todos los casos la carencia del bien. Ciertamente gran parte del argumento del segundo y del tercer acto de esa comedia depende del contraste entre escenas de luz y escenas de oscuridad que ocurren en el cuarto de don Manuel y también en el tránsito a la alcoba de doña Ángela (por la alacena y por la calle), pero con esto no se demuestra que «las confusiones morales de los *dramatis personae* están reflejadas en las escenas que tienen lugar en la oscuridad fingida, cuando los personajes se tropiezan unos con otros y se confunden mutuamente» (Varey, 2000, II, 250).

La oscuridad en el cuarto de don Manuel, podría simbolizar el estado de desconocimiento e ignorancia en el que se encuentran el caballero y su criado, en cuyo caso, no se aplicaría en general, sino en particular al enigma de la «dama duende» y, consiguientemente, a dos vías de interpretación y de conocimiento: desde la creencia supersticiosa del criado o desde el razonamiento lógico de su amo. Dos laberintos de razones y temores que ninguno logra desmarañar. Tal vez podría afirmarse de modo general, que la noche va echándose en la vida de don Manuel, desde que éste retrasa su marcha a El Escorial y, junto con el olvido de los papeles, provoca el encuentro con doña Ángela en su aposento al final del segundo acto. En adelante, el misterio de la «dama duende» ha germinado en el forastero como un secreto y como un incipiente afecto que el caballero tendrá que iluminar y avivar.

Si en *La dama duende* la oscuridad de don Manuel ensombrece cada vez más todas las parcelas de su vida, de algún modo también va a atrapando a los demás personajes que terminan la obra en su habitación. Don Luis descubre la alacena y con luz llega al cuarto del invitado. Oculta por la oscuridad de la noche doña Ángela sale de su casa para refugiarse en casa de Beatriz pero es descubierta y a continuación encerrada en el cuarto del huésped por su hermano don Juan donde más tarde volverá a

buscarla, etc. Resulta, en definitiva, necesario diferenciar los matices del recurso poético de la dualidad luz–oscuridad y sus significados, pues un paralelismo absoluto y continuado no resulta sostenible en una representación.

Contrapuestos a la noche y a la reclusión en sus *interiores*, en nuestra comedia Calderón propone las escenas de la mañana primaveral madrileña que acontecen en el exterior, especialmente en el Parque y en las calles de la villa. Gracias al juego de los mantos y del reflejo especular de dos mujeres con sus respectivas acompañantes, se vuelve a introducir de algún modo el concepto de reclusión y oscuridad. En *Mañanas de abril y mayo* el motivo de la confusión de apariencias se pone en marcha por doña Clara quien se presenta, tapada y disfrazada —oscurecida— en la luz primaveral de la mañana, como personificación de un movimiento o torbellino que avanzará desde el Parque por las calles de Madrid hasta llegar a la de las Huertas y allí entrará al portal de la casa de doña Ana, donde la dama se refugia con Inés en un semi-interior<sup>149</sup>.



9.- Segunda jornada. Doña Ana se dirige de incógnito a casa de don Juan, acompañada por doña Lucía y Pernía. Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía, Lara López en el papel de doña Ana, Guillermo Rodríguez en el papel de Pernía, en segundo plano Raquel Nogueira y Gracia Hernández. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

<sup>149</sup> El zaguán se puede definir como un espacio híbrido del ámbito doméstico pues comunica el interior de la casa con el exterior de la calle; allí se produce el encuentro de doña Ana con don Hipólito y se fragua en la mente del caballero la identificación de ésta con la misteriosa tapada. Las puertas y las ventanas que dan a la calle son las fisuras del reducto doméstico de doña Ana, o como diría don Pedro del «templo de la Fama» de su vecina. Aún a pesar de las prevenciones de su *guardiana*, diferentes sucesos —intencionados o azarosos— logran esquivar sus guardas exponiendo la frágil reputación individual y familiar a los peligros de la sospecha.

Por otro lado ya se ha visto que el ámbito de la aventura amorosa es idealizado por don Hipólito como una estructura superpuesta de esferas solares que incluye un mundo latente de la corte celestial y de la corte austriaca, y define su esfera amorosa como una personificación o eclosión de la primavera, estación del amor. Para las dos damas y por distintos motivos, la aventura galante en la que están enredadas y de la que son parcialmente ajenas, las ha lanzado en la tercera jornada a buscar en el Parque a aquél que podría devolverles la «vida». Por diferentes razones, don Hipólito es ahora el imán de ambas. En este punto de la comedia, el enredo caótico está a punto de engullir a todos los personajes en un movimiento vertiginoso de dobles apariencias, alarde de técnica dramática con que el dramaturgo explota todas las posibles combinaciones entre dos damas y dos caballeros, y que incluso obliga a don Hipólito a suspender el juicio para poder «admirarse» «de que de una mano a otra / así una mujer se trueque» (vv. 2516-2517). Sólo la verdad podrá amansar el proceso entrópico del que todos son víctimas, y por ello en el ritmo trepidante de los desvelamientos y de los diálogos, a modo de contrapunto cómico no exento de crítica, el dramaturgo intercala las frases con cierto retintín de la dueña doña Lucía que, a modo de aparte, se lanzan directamente al público: «¡Por Dios, que me ven el juego!» (v. 2630), «¿Quién diría mis secretos?» (v. 2646), «¡Que haya en el mundo parleros!» (v. 2672), y la conclusión de todo ello y de esta comedia: «Parlerías. / Ya todo se sabe, Arceo» (vv. 2683-2684).

## **5.5. Escenificación actual de *Mañanas de abril y mayo* en la Real Escuela Superior de Arte Dramático**

### *5.5.1. Motivos y principios de la puesta en escena*

La puesta en escena de esta comedia en Madrid, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (Sala Valle Inclán) en el mes de febrero de 2015, se explica como parte del proceso pedagógico de los alumnos de cuarto curso de la especialidad de Interpretación del itinerario de Teatro de Texto. También responde a la labor de investigación sobre actuación y escenificación del teatro calderoniano que llevo desarrollando durante veinte años como directora de escena<sup>150</sup>. En otras palabras, el

---

<sup>150</sup> Entre mis espectáculos de Calderón se pueden citar: *The Phantom Lady*, American Repertory Theatre-Experimental Theatre (1997); *Los tres mayores prodigios*, RESAD-Sala Valle Inclán (2003); *Céfalo y Pócris*, RESAD-Sala Valle Inclán (2007); *El año santo en Madrid*, Iglesia de San Jerónimo el Real (2009) y Teatros del Canal-Sala Roja (2011); el díptico titulado *El delito mayor: Beckett-Calderón*, RESAD-Sala Federico García Lorca (2011); *Todo no basta* (creación sobre el texto de Samuel Beckett *No yo* y la obra de Calderón *La hija del aire*), Laboratorio de las Artes de Valladolid (2013); *Darlo todo* y

montaje teatral persiguió dos objetivos distintos pero complementarios, pedagógico y de investigación: la capacitación profesional de los jóvenes actores con una experiencia interpretativa del teatro del Siglo de Oro, y la indagación lingüística, escénica, teórica y práctica del teatro de Calderón, y en concreto del subgénero de la comedia de capa y espada.

El estudio del lenguaje y de los conceptos de la obra ha sido fundamental para la interpretación de los papeles y para la creación del espectáculo. De hecho, el análisis de los recursos poéticos, retóricos, teatrales y actorales para definir la expresión escénica de los conceptos de la obra, viene siendo para mí como directora un ámbito fundamental de investigación. El resultado final ha tenido en cuenta la significación del discurso de Calderón y, también, la articulación de la pieza a un grupo de trece estudiantes que representaban la comedia en doble reparto<sup>151</sup>.

Con la creación de este espectáculo se ofrece a los alumnos una práctica profesional desde el punto de vista actoral así como en lo que respecta al espacio escénico y su equipamiento. Sin embargo, también hay que valorar los limitados recursos económicos de su producción y la precaria consolidación de un equipo artístico que depende siempre de la capacidad aglutinadora del docente y de su carácter pedagógico, incluso en los aspectos relacionados con el diseño. Importa poner en conocimiento todas estas circunstancias porque siempre, para la explicación y valoración de los espectáculos teatrales es fundamental conocer los objetivos que éstos persiguen, las circunstancias de su puesta en escena, los medios materiales y humanos de su producción, y la ocasión de su representación. El «práctico concepto» del dramaturgo se enlaza con el conjunto de circunstancias de cada puesta en escena, en cada ocasión irrepetible, que aglutina en un teatro en torno a un texto a un elenco y a un

---

*no dar nada*, Museo Nacional del Prado-Auditorio (2013) y *Mañanas de abril y mayo*, RESAD-Sala Valle Inclán (2015). Además a lo largo de varias promociones de Interpretación en la RESAD he realizado un trabajo escénico y de investigación consistente en unir diversas escenas del teatro de Calderón (de todos sus géneros) formando un conjunto titulado *Theatrum mundi: Amor, honor y poder*. Como resultado de este trabajo de investigación en la RESAD, en este caso tocando el tema de la música en el teatro de Calderón, presenté este espectáculo en la Fundación Juan March de Madrid-Auditorio (2011).

<sup>151</sup> Reparto *Jilgueros*: *Don Hipólito*, Sergio Moral; *Don Juan*, Jorge Eliseo Gómez; *Don Pedro*, Pedro Granero; *Don Luis*, José Juan Sevilla; *Pernía*, Guillermo Rodríguez; *Arceo*, Nicolás Illoro; *Doña Clara*, Julia Piera; *Doña Ana*, Lara López; *Doña Lucía*, Paloma García-Consuegra; *Inés*, Macarena Herranz. Reparto *Gorriones*: *Don Hipólito*, José Juan Sevilla; *Don Juan*, Mario González; *Don Pedro*, Guillermo Rodríguez; *Don Luis*, Nicolás Illoro; *Pernía*, Sergio Moral; *Arceo*, Pedro Granero; *Doña Clara*, Raquel Nogueira; *Doña Ana*, Gracia Hernández; *Doña Lucía*, Macarena Herranz; *Inés*, Paloma García-Consuegra.

equipo creativo y, finalmente, convoca a un público. La puesta en escena de *Mañanas de abril y mayo* debe entenderse según estos parámetros profesionales y pedagógicos que se acaban de exponer.

Por si no hubiera quedado sugerido hasta aquí, hay que destacar la juventud del elenco, hecho que, salvo en los personajes de Pernía y de la dueña doña Lucía, se aviene al rango de edades del *dramatis personae* de la comedia original. Por otro lado, ya se ha apuntado la necesidad de un doble reparto que equilibrara el *peso* del papel de todos los componentes de la clase. Esta necesidad pedagógica supuso varias cosas. En primer lugar, una adaptación propia del texto al que se añadió dos escenas que procedían del entremés de Luis Quiñones de Benavente titulado *Turrada*<sup>152</sup>; con ello se ampliaban dos personajes (Pernía y doña Lucía) y se ahondaba en el tema de los celos, continuándolo en una vertiente cómica que cuadraba con la función y el estilo del entremés original<sup>153</sup>. Recordemos que era práctica común de la *poética* de Calderón incluir parodias del honor, incluso en sus obras serias<sup>154</sup>.

En segundo lugar, se creó el ambiente de la fiesta primaveral madrileña<sup>155</sup>. En el texto original sólo está sugerido con la mención de Inés «parece que cantan» (v. 380), aludiendo a una parte del mundo de la obra que se desarrolla fuera de la escena. En mi versión de la comedia, ese mundo latente invadió el escenario dejando ver la celebración popular de la estación primaveral y en concreto la relativa a la fiesta de

---

<sup>152</sup> Quiñones de Benavente, *Turrada*, pp. 339-351. Para la datación consultar Bergman, 1965, p. 362.

<sup>153</sup> El argumento del entremés es el que sigue: «Lucía, cansada de las pocas dádivas y los celos extremados de su galán Turrada, decide romper con él. Turrada se venga inspirándole celos a la dama, tomando por objeto de sus atenciones al alcalde del pueblo, disfrazado de mujer» (Bergman, 1965, 362). La adaptación dramaturgica consistió en añadir el texto de Turrada a Pernía y el de Lucía a la Dueña. En la comedia se introdujo un nuevo personaje, el alcalde, al que llamamos Benito; las intervenciones de la Música fueron asumidas por la figuración de la comedia. Intercalados en *Mañanas de abril y mayo* estos fragmentos de *Turrada* formaban parte de la fiesta primaveral madrileña. Realicé una versión propia bastante adaptada del texto del entremés, utilizando aquello que se ajustaba a mis intenciones, justificadamente pero con libertad. Se tomó la primera escena, diálogo de Lucía y Turrada (hasta el v. 69) y se insertó a modo de diálogo cómico entre la primera y segunda jornada de la comedia. Se tomó la parte final del entremés: el alcalde se viste de mujer, dan celos a Lucía, se descubre el engaño, los músicos cantan a coro (vv. 149-245) y se insertó en el tercer acto, a continuación de la escena en casa de doña Ana (v. 2195), a modo de transición entremesil con canción y baile que incluía el cambio de decorado del Parque.

<sup>154</sup> Un ejemplo notable está en la tragedia *La hija del aire* con el triángulo formado por el matrimonio Chato, Sirene y, el soldado capigorrón, Floro. También en la comedia palaciega *La señora y la criada* el triángulo compuesto por el matrimonio de villanos, Perote, Gileta, y, el forastero, Fabio. Ver los tríos de criados en la comedia de enredo *El escondido y la tapada*, Mosquito, Beatriz y Castaño; y en el drama religioso *El mágico prodigioso*, el trío de Moscón, Libia y Clarín. En todos los casos a la *libertad* de las mujeres se suma el pragmatismo de sus maridos o galanes.

<sup>155</sup> Estas intervenciones añadieron los siguientes personajes: Reparto *Jilgueros*: Benito, Mario González; *La Maya*, Gracia Hernández; *Amiga*, Raquel Nogueira. Reparto *Gorriones*: Benito, Jorge Eliseo Gómez; *La Maya*, Lara López; *Amiga*, Julia Piera.

«Las Mayas», intercalada en las transiciones de escenas o en su transcurso. La canción popular introducida por Calderón «Mañanicas floridas / de abril y mayo, / despertad a mi niña, / no duerma tanto» (vv. 381-384)<sup>156</sup> que da título a la obra disparando la imaginación del dramaturgo, justificó la inserción aquí y allá a lo largo del espectáculo de otras cuantas canciones extraídas del folklore madrileño y español, que fueron interpretadas por los actores de esta figuración festiva en la recreación escénica de las calles y del Parque de Madrid.

Hay que destacar la cuestión del «horizonte de recepción» de la que hablaba Ruiz Ramón, tanto del texto de la obra (por parte del grupo de alumnos-actores) como del propio espectáculo, cuyo público estuvo mayoritariamente formado por jóvenes de menos de treinta años. Era evidente la necesidad de construir canales «de comprensión» que relacionaran la comedia, una obra culta del siglo XVII que bebe de la cultura tradicional, con el entendimiento de los jóvenes del siglo XXI, generación mayormente urbana y *multimedia*, cuyos intereses, en general, están muy alejados de la cultura española del XVII e incluso del mundo tradicional de sus propios familiares de tan sólo dos generaciones atrás. Pero este asunto de calado también se extendía al resto del público, a los más adultos, igualmente desligado del Siglo de Oro y del mundo folklórico tan evidente en esta obra primaveral. Como pedagoga y directora del espectáculo decidí introducir un doble objetivo filológico y etnológico que transportara a los actores y a los espectadores a la realidad artística que el espectáculo de Calderón permitía: era necesario acercar el texto original (en su absoluta integridad y pureza) consiguiendo su claridad, y también había que recuperar el sabor popular, español y madrileño, de la cultura tradicional.

Por ello era imperioso profundizar en la interpretación actual de la obra desde nuestro «horizonte de recepción». Analizando el significado de la idea del orden barroco y cómo ésta afecta a los personajes de la obra. Comprendiendo sus conflictos y el valor subjetivo de sus renunciaciones individuales, costoso precio de la identificación con su grupo. Y por último, relacionando todo ello con la idea del orden y los límites de

---

<sup>156</sup> Ver nota a los vv. 381-384, p. 64, de la edición de Arellano y Serralta: «*Mañanicas*: cancioncilla popular, que aparece en el *Cuarto cuaderno de varios romances*, Valencia, 1597; *Romancero de Barcelona*, núm. 125; en *El acero de Madrid* de Lope, etc. con diversas adaptaciones, serias o paródicas. Alatorre, 1987, p. 1101. En este estudio se recogen, por ejemplo, los textos de Calderón en el auto *El veneno y la triaca*: «Norabuena coronen / la edad del año / las mañanicas floridas / de abril y mayo»; o Lope, *El cardenal de Belén*: «Mañanicas floridas / del frío invierno, / recordad a mi niño / que duerme al hielo»...». La canción, de raíz y carácter popular, habla del mes de mayo, para ver ejemplos de ello consultar Caro Baroja, 1992, pp. 29- 58.

nuestras sociedades atomizadas y globales del siglo XXI (Amando de Miguel, 2004; Taylor, I, 2014).

Este planteamiento fundamental, que trata del conflicto entre libertad y límites sociales, se sumaba a la luminosidad que propone la imagen de las *mañanicas de abril y mayo* y los cielos de Madrid. Así se llegó a asociar la obra y todo lo que pasa en ella, con la imagen de aves encerradas dentro de una gran *pajarera*. La pintura del XVII, especialmente la pintura flamenca, también desarrolló la comparación paródica de los comportamientos humanos con los de un grupo de aves, podemos verlo por ejemplo en los óleos de Frans Snyders con tema de *Concierto de aves*<sup>157</sup>.



11.- Cartel de Luis La Madrid

---

<sup>157</sup> En diversas versiones y abundantes réplicas y copias de a partir de c. 1630. Destacan por su calidad, entre otras, las dos del Museo del Prado en Madrid (núm. inventario: P0-1761 y P0-1758), la del Hermitage de San Petersburgo (núm. inventario: ГЭ-607) o las dos de Petworth House en West Sussex, Reino Unido. En España y en toda Europa tuvieron un gran éxito estas composiciones entre las grandes colecciones de la alta nobleza y, de hecho, los dos ejemplares del Prado proceden de la gran colección del Marqués de Leganés, una de las más voluminosas y exquisitas del mundo en aquel siglo. Entre los numerosos seguidores de Snyders en este tema destacan Paul de Vos (de quien se puede contemplar, por ejemplo, un hermoso lienzo del mismo tema en el Museo de Bellas Artes de Bilbao, núm. inventario: 69/242) Jan Fyt o Jan van Kessel.

Pérez Preciado, 2003. pp. 281-285.

Es muy interesante y sugestiva la interpretación que hace Pérez Preciado, según este autor el tema del concierto musical de las aves surge en la corte flamenca de los archiduques Alberto e Isabel Clara Eugenia como alegoría del orden político y equilibrio social de estos regentes, en consonancia con el orden de la naturaleza.

Nuestra comparación con las aves en una gran jaula era invisible para el espectador, puesto que no se hacía explícita en ningún momento del espectáculo, pero fue una imagen eficiente para la creación de motivos escenográficos, detalles de caracterización y vestuario, acciones, movimientos, etc. Ejemplo de ello es el poster diseñado por Luis Lamadrid que anunciaba la función o la proyección de aves volando en una transición de escena o la jaula de pajaritos y los motivos del biombo en casa de doña Clara.



12.- Segunda jornada. Escena de calle, la Maya y su grupo piden dinero a don Luis. Mario González en el papel de mozo, Gracia Hernández en el papel de Maya, José J. Sevilla en el papel de don Luis y Raquel Nogueira en el papel de amiga. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ezequiel Nobilis

A la luz de esa idea, el planteamiento secreto del espectáculo distinguía unos *pájaros*-personajes, que actúan dentro de la pajarera del escenario (es decir, la obra de Calderón y su figuración festiva), y unos pájaros de nuestros días conjunto constituido por el público en el patio de butacas y por unos personajes (jóvenes de hoy), quienes desde el escenario observaban a los *pájaros barrocos* y se inmiscuían sutilmente entre ellos a lo largo de la obra, integrándose principalmente en su figuración festiva y fusionándose con los personajes en la canción final<sup>158</sup>. De algún modo, esta idea repetía el motivo de las esferas (ciertamente sin mayores pretensiones de profundizar en el

<sup>158</sup> Finalmente los dos repartos se completarían así: *Tres Jóvenes*: Julia Piera, Macarena Herranz, Sergio Moral; *Jóvenes raperos y reggae*, Guillermo Rodríguez, Nicolás Illoro, Mario González; *Pedrito el chirigotero*, Pedro Granero.



significado): la esfera del Madrid primaveral de 1633 y la esfera del Madrid pre-primaveral de 2015.

El espectáculo daba comienzo al oírse en la oscuridad de la sala una canción («Ya estamos a treinta / del abril cumplido...») que procedía del escenario, la *pajarera barroca*, mientras que en el proscenio se veía a tres jóvenes, de la *pajarera actual*, que observaban lo que pasaba en el escenario, a través de una gasa bajada en el foro, y a los que se sumaba un cuarto, como se puede apreciar en la imagen que sigue. La interacción del presente con el pasado continuaba durante la representación, principalmente en las transiciones de escena, porque estos jóvenes también cantaban canciones populares de hoy en día (rap, reggae y chirigotas) que eran afines a los propios actores (que las compusieron para la función) y se pueden oír en nuestras plazas cuando los jóvenes de hoy se juntan con una guitarra, tocando una percusión o, simplemente, acompañándose con unas palmas. La fusión de estas dos dimensiones temporales y vitales culminaba en la última escena cuando éstos, tras quemar al pelele y cantar el rap «Ya se acaba el mes de mayo...», se fundían con los personajes de *Mañanas de abril y mayo* en un coro final que entonaba la canción «Ya ha pasado el mes de mayo / y también la primavera...» que daba fin al espectáculo.



13.- Comienzo del espectáculo. Presentación de las esferas: tres jóvenes modernos observan a través del tul de la embocadura a los jóvenes barrocos celebrar la fiesta de mayo. Escena de conjunto. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD

### 5.5.2. Ambientación popular: la fiesta del amor en Madrid

Una fuente primordial de documentación sobre los usos populares de estas fiestas y romerías en el Madrid histórico fueron los libros de José Deleito y Piñuela, y en particular *También se divierte el pueblo*<sup>159</sup>. Desde una perspectiva etnológica, para el estudio de las fiestas que se desarrollan en nuestro país durante la primavera, fue fundamental el estudio de Julio Caro Baroja titulado *La estación de Amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*<sup>160</sup>. La literatura dramática también aportó valiosa información sobre las romerías madrileñas y, en concreto, sobre aquéllas a orillas del Manzanares, por un lado, y la tradición de las mayas, por otro; de entre ellas destacamos la conocida comedia de Lope de Vega titulada *Santiago el Verde*<sup>161</sup> y los entremeses de Luis Quiñones de Benavente (en concreto, el titulado *La maya*)<sup>162</sup>.

Si comparamos la obra de Calderón con la comedia de 1613 de Lope de Vega, *Santiago el Verde*, podemos fácilmente comprender que el ámbito general de la acción es el mismo en ambas: la primavera madrileña. La obra de Lope se circunscribe a los enredos de Celia y don García para impedir el amor de Teodora y don Rodrigo, en el marco general del primero de mayo y durante la romería de Santiago el Verde en el Soto del Manzanares. En cambio, en su comedia Calderón registra las andanzas de sus personajes propiciadas (como primera causa eficiente del enredo) por el ambiente primaveral de abril y de mayo. Así en nuestra representación de la comedia calderoniana *Mañanas de abril y mayo* la acción puede ubicarse durante los preparativos inmediatos y la fiesta (hasta el día 3) de la Santa Cruz, que daba lugar a la celebración de *Las Mayas* o de la *Reina de Mayo*. Con la quema del pelele y la canción final se proponía una anticipación del final de mayo (Deleito y Piñuela, 1966, 29-31), coincidente con el agridulce desenlace de la comedia y con el anuncio de don Juan «Mañanas de abril y mayo / dan fin...» (vv. 2751-2752). A diferencia de Lope, en *Mañanas de abril y mayo* Calderón prescinde de la caracterización costumbrista de la primavera madrileña sublimándola en el argumento y mediante la idealización amorosa de don Hipólito, quien constantemente superpone a la realidad (subjética, del galanteo, y objetiva, de la villa de Madrid) una primavera dibujada por su retórica verbal,

---

<sup>159</sup> Deleito Piñuela, 1966.

<sup>160</sup> Caro Baroja, 1992.

<sup>161</sup> Vega Carpio, *Santiago el Verde*, pp. 1211-1248.

<sup>162</sup> Quiñones de Benavente, *La maya*, pp. 367-377.

amalgamada por ideas e imágenes de la lírica amorosa del clasicismo y del Renacimiento. Con estas sutiles sugerencias, Calderón da pie, sin imponerlo, a que en la puesta en la puesta en escena se pueda desvelar aquel mundo folklórico que palpita en el trasfondo de la obra<sup>163</sup>.

En el contexto festivo español era general la celebración de la primavera en todas sus regiones. Después del rigor invernal y pasado el carnaval, la naturaleza da muestras cada año de su vigor renovado. Ésta es una época afortunada que dura desde mediados de abril hasta finales del mes de junio, en que entra el solsticio de verano, en torno a la festividad de san Juan y sus sanjuanadas. En la mentalidad popular, mayo es el mes de esplendor de la vegetación, de la fertilidad, el mes de las fiestas y de la celebración del amor<sup>164</sup>. Los tres elementos citados —vegetación, amor y fiesta— se compenetran entre sí de manera que los vegetales pasan a ser símbolos amorosos y el amor pasa a ser símbolo de la fecundidad vegetal. La lírica tradicional<sup>165</sup> canta a la vegetación y al amor celebrando la llegada del mes de mayo; también se canta al mes de abril, como antesala huidiza del mes del amor<sup>166</sup>. La lírica poética recogió o creó multitud canciones de las cuales conservamos ejemplos escritos desde la Edad Media; estos romances, que también formaban parte del folklore popular de las fiestas primaverales, reciben el nombre de «mayas» y son cantados principalmente por mujeres. La canción que introduce Calderón en la comedia *Mañanas de abril y mayo* pertenece a este grupo<sup>167</sup>.

---

<sup>163</sup> De los últimos años todavía resuena la puesta en escena del año 2000 de *Mañanas de abril y mayo* dirigida por Miguel Narros y con decorados de Andrea D'Odorico (Teatro Santa Marta de Jerez). Para ver las escenificaciones más importantes del siglo XX ver el catálogo de la exposición *Calderón en escena: siglo XX*, p. 381.

<sup>164</sup> Seguimos a Caro Baroja, 1992, pp. 29-124.

Muy sugestivo e íntimamente relacionado con lo que aquí tratamos es el ensayo sobre la experiencia popular del paso del tiempo, del ciclo anual y de la religiosidad que pone en relación los procesos de la naturaleza con el santoral, en Andrés Ruiz, 2007, pp. 17-37.

<sup>165</sup> Menéndez Pidal, 1956.

El estudioso propone que el término «poesía tradicional» refleja, mejor que «poesía popular», la dificultad para trazar límites entre poesía popular y culta, poesía amorosa sagrada y profana, transmisión oral y transmisión culta, etc.

<sup>166</sup> Alatorre, 1979, pp. 78-82.

<sup>167</sup> Deyermond, 1980, pp. 21-64; Alonso, 1979, pp. 65-68.

En el ámbito hispano el origen de la lírica romántica se ha encontrado en la moaxaja. La «moaxaja» es una especie de composición poética hispano-árabe utilizada asimismo por los poetas hebreos españoles y el «zéjel» hispano-árabe. Ambas difieren de la «qasída» que es por antonomasia la estrofa de la poesía árabe. La «jarcha» es el clímax lírico de las moaxajas. Casi todas las jarchas pertenecen a un género de poesía de amor femenino. La jarcha viene a ser un símil prolongado: el poeta sin la protección de su dueño es como una doncella privada de la protección de su amante, en la moaxaja, cuando esta analogía logra su máxima entidad deja paso a la *canción de la muchacha*, auténtico clímax emocional de todo el

En la fiesta folklórica entre los elementos simbólicos que hacen alusión a la fertilidad vegetal destaca el «mayo». Se refiere a una costumbre muy extendida en muchas regiones de España y de Europa, de colocar en la plaza del pueblo o en un lugar determinado, el último día de abril o los primeros de mayo, un gran árbol denominado «mayo», al que se le adorna lo mejor que se pueda. Era práctica común en la zona norte de España, cántabra, vasca, riojana, aragonesa, catalana... Esta tradición incluso se realizaba en ciudades como Barcelona donde se plantaba un pino frente a la casa de los canónigos, junto a la Catedral, celebrándose allí el baile correspondiente (Caro Baroja, 1996, 47). También hay testimonios de esta fiesta en Castilla e incluso en la provincia de Madrid.

---

poema. La moaxaja reproduce la forma de estrofa y glosa, característica de la primitiva canción amorosa hispánica y alcanza con la jarcha el punto emocional más alto y poéticamente más intenso. Casi todas las referencias son símiles o metáforas. Abundan referencias al corazón de la amante o a las penas del amor. También subjetivización del tiempo con referencias a la aurora en sus dos variedades: el «alba», en la que los amantes han de separarse al romper el día; y la «alborada», en la que los amantes se encuentran gozosamente al amanecer. El tema *Mañanicas floridas* es una alborada. También importa destacar la influencia de la poesía amorosa provenzal del siglo XII en la lírica catalana y en la galaico-portuguesa (*cantigas de amor* y *d'escarnbo*; y *cantigas de amigo*). Los *cancioneiros* (aun conservando hoy compilaciones alfonsíes del siglo XV) son el vehículo que conservamos para la transmisión literaria de las canciones.

Asimismo en el siglo XVI (aunque sean más antiguos) en Castilla empiezan a fijarse por escrito los «villancicos». Consta de dos partes: el estribillo (dos, tres, cuatro versos iniciales) que se repite al final de cada estrofa y la glosa (estrofa que desarrolla el tema propuesto por el estribillo). Son poemas amorosos en los que el interlocutor es una doncella, su asunto es el amor a un hombre; primando el amor desdichado donde se canta la ausencia del amado. Hay gran variedad de tratamientos, incluyendo el humor grosero (ausente en las *canciones de amigo* y raro en las jarchas). El repertorio lírico dedicado al mes de mayo arranca, cuando menos, de la Edad Media. En el *Libro de Alexandre* su autor canta: «El mes era de mayo, un tiempo glorioso, / quedando fazen las aues un solaz deleytoso, / son cubiertos los prados de uestido fermoso, / da sospiros la dueña la que non ha esposo. [...] Andan moças e viejas enbueitas en amores, / e aquellos plus tiernos tienen se por meiores.». También en las cántigas de Alfonso X hay una dedicada a las «mayas» en alabanza del mes, es un canto a los beneficios materiales y al optimismo que dispensa el mes.

A comienzos del siglo XVII la obra de Tirso de Molina *La peña de Francia* (1608-1611) recoge ecos de aquellas montañas salmantinas en esta canción de pastores. Sale Tirso con el mayo (el mayo es el árbol o ramo que es una de las representaciones del mes) y todos cantan:

*TODOS:*           *Entra Mayo y sale Abril:*  
                          *¡cuán garridico le vi venir!*

*UNO:*               *Entra Mayo coronado*  
                          *de rosas y de claveles,*  
                          *dando alfombras y doseles,*  
                          *en que duerme amor, al prado;*  
                          *de trébol viene adornado,*  
                          *de retama y toronjil.*

*TODOS:*           *Entra Mayo y sale Abril:*  
                          *¡cuán garridico le vi venir!* (p. 922)

Lope de Vega introduce multitud de dichos y cantares en sus comedias primaverales, ver *Santiago el Verde*, *Los muertos vivos*, *El despertar a quien duerme*, o *El rey don Pedro en Madrid*.

Ver estos ejemplos en Caro Baroja, 1992, pp. 29-32

Muy interesantes son a este respecto las entradas que hace Sebastián de Covarrubias en su célebre *Tesoro de la Lengua*:

*MAYO. Uno de los doze meses del año, letine maius, ii; Dicho assí por los romanos, según Macrobio, a maioribus, conviene a saber de los ancianos de su república, con cuya prudencia y sagacidad se governava; como también el mes siguiente se dixo junio en honor de los mancebos, a iunioribus, con cuyo esfuerzo y valentía era defendida la república, executando las órdenes de los mayores y del senado. Otros derivan este nombre de Maya, madre de Mercurio. Mayo suelen llamar en las aldeas un olmo desmochado con sola la cima, que los moços çagales suelen el primer día de mayo poner en la plaça o en otra parte; y por usarse en aquel día se llamó mayo; y así dezimos al que es muy alto y enxuto que es más alto que mayo; entiéndese deste árbol y no del mes, pues otros meses traen tantos días como él. [...]*

*MAYA. Ultra de significar la madre de Mercurio, maya y mayo es una manera de representación que hazen los muchachos y las donzellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que significan el matrimonio; y está tomado de la antigüedad, porque en ese mes era prohibido el casarse, como si dixésemos aora cerrarse las velaciones. [...]*

La obra de Tirso de Molina, *La peña de Francia*, en su jornada tercera, presenta el paisaje bucólico de La Alberca como contraste de las intrigas palaciegas en la corte del rey don Juan II. En su ámbito primaveral se incluye la tradición del mayo: el modo de elegir al mozo que va a cortar el árbol, la manera de cortarlo, de «hincarlo», los cantos tradicionales, etcétera<sup>168</sup>. En algunos puntos de nuestra geografía, en el «mayo» se coloca un monigote que recibe el mismo nombre. Este pelele colgaba del árbol y era quemado el último día del mes<sup>169</sup>.

Mucho más extendida que los mayos es la fiesta de «La Maya», la joven vestida como novia o engalanada con flores que representa a la Reina de Mayo. En España la encontramos desde la parte vasca, pasando por Castilla, hasta Andalucía. En esta festividad de La Maya, aún con sus particularidades regionales, las protagonistas son las mujeres, doncellas y niñas, cuyo rito comúnmente se ajustó con la fiesta religiosa de la Santa Cruz del tres de mayo. Valga, para nuestros intereses, citar la dilatada y amena reconstrucción que hace José Deleito y Piñuela de su celebración en el Madrid de Calderón y los personajes de sus comedias:

---

<sup>168</sup> Téllez, G., Tirso de Molina, *La peña de Francia*, t. II, pp. 916-918.

<sup>169</sup> Las variaciones son enormes en las distintas regiones, cada una aporta diversos detalles con sus significados. En muchas partes el «mayo» está durante las fiestas del pueblo y, entonces, éste se confunde o asimila con la cucaña. Lo mismo ocurre con el pelele que, a veces, se identifica con otros muñecos de fiestas tradicionales como son el Pero Palo o el Judas de Semana Santa; incluso, en La Coruña, el pelele se sustituye por un niño que hace de «mayo». Ver en cualquier caso el estudio de Caro Baroja.

*Presidía la fiesta de cada barrio, en el siglo XVII, una mujer, necesariamente soltera, elegida por los vecinos entre las más hermosas y honestas, la cual quedaba proclamada «Maya» o «Reina de mayo». Vestida ésta con rico guardapiés de brocado de oro o plata, y con el cabello adornado de flores naturales, instalábase junto al altar o en el zaguán de su casa, como una soberana en su trono, haciendo oficio de tal un dorado taburete, que se ponía sobre una alfombra de vivos colores. Acompañábanla corrillos de las muchachas del barrio endomingadas. Dos o tres mozelas destacábanse por las inmediateces a caza de transeúntes, a quienes llevaban a ver la Maya; a cambio de lo cual, provistas de salvillas o platos, les pedían en su nombre dinero para meriendas o refrescos, con esta copla o sonsonete: «Para la Maya, para la Maya, / para la Maya, que es linda y galana». (Deleito y Piñuela, 1966, 29-30)*

En el siglo XIX Basilio Sebastián de Castellanos hace una descripción de la fiesta de «La Maya» en Madrid (de la que Deleito y Piñuela pudiera ser deudor) del cual se tomaron algunos detalles relevantes para nuestra puesta en escena:

*Durante la fiesta, la casa de la «maya» en Madrid aparecía con las puertas y las ventanas enramadas. Por la mañana temprano, sus compañeras, las muchachas del barrio, elegantemente vestidas y precedidas de músicos, iban a buscarla. Había preparada en la misma casa una silla adornada con pañuelos y flores a la que se llamaba «sillita de la reina», en la que la «maya» se sentaba y era llevada por jóvenes parientes o amigos. La comitiva que conducía a la «maya» al lugar de la fiesta la formaban las muchachas en dos filas, precedidas de los músicos y adornadas con guirnaldas. En medio de ellas iba la «Mogigona», que era una mujer vieja alquilada para el caso, «vestida de «maya» y coronada de ristras de ajos y otras cosas extravagantes» que debía mover a risa por sus muecas y gestos. Además, a esta conducción que tenía lugar entre las ocho y nueve de la mañana, en los barrios bajos iba casi toda la gente. [...] Unas veces el trono de la «maya» se ponía bajo el árbol, pero otras se guarecía en un portal y aun en ocasiones se la veía sentada a la ventana de una casa. [...] Alrededor de la «maya» bailaban con un pandero y castañuelas bailes para los que algún poeta compuso letras. (Castellanos, 1847, 90)<sup>170</sup>*

Con todo lo expuesto hasta aquí, podemos hacer un recuento de los elementos extraídos de la tradicional fiesta de La Maya para su recreación escénica en la ambientación de *Mañanas de abril y mayo*: un gran «mayo hincado» en la plaza o en un lugar especial, los ramos, el pelele colgado del mayo y luego quemado, la «Maya» y su séquito femenino con la consabida cuestación a los transeúntes que va acompañada por canciones de petición y de reprobación, el personaje burlesco de la Mogigona, el trono de la Maya que recorre las calles y se detiene bajo las ventanas e incluso bajo el mayo, y, finalmente, un grupo de jóvenes que cantan y bailan al son de «letras» compuestas por poetas.

---

<sup>170</sup> Caro Baroja, 1992, pp. 72-73. La fuente originaria es Castellanos, 1847, p. 90.

Con todos estos elementos de la fiesta tradicional se compuso en nuestro montaje una historia teatral paralela a la principal de la comedia que se podría titular *La Maya y su amiga*, cuya peripecia evolucionaba a lo largo de la obra constituyendo el segundo plano de la acción.

5.5.3. *Ayer y hoy: concurrencia de sus esferas temporales en el Madrid de la comedia y la solución escenográfica de «Mañanas de abril y mayo»*

El teatro es un tejido ilusorio. A la dimensión fáctica de su naturaleza que enfrenta a un actor con un espectador en su máxima contingencia, se suma la proyección metafórica y simbólica, gracias a la cual podemos viajar imaginariamente en el espacio y en el tiempo sin que se lesione en nada la verosimilitud de la historia. Calderón sabía mucho de ello. Es algo bien sabido, pero no menos oportuno recordar, que en el género del auto sacramental el dramaturgo desarrolló al máximo los recursos de la alegoría y con ello la traslación y equiparación del espacio y del tiempo desde un *aquí-ahora* hasta un *allí-siempre*. En su teatro alegórico *siempre* es hoy, y *aquí* puede ser sombra, huella o eco de lo que aconteció o viene aconteciendo en otro lugar. Sus personajes alegóricos definen esta técnica dramática como la «síncopa» del tiempo o la abolición de las distancias. En esta narrativa dramática algunos personajes son observadores de excepción y ven desde otra dimensión lo que también pasa en la escena —que puede estar ocurriendo en otro tiempo o en otro lugar— y asimismo desde su lugar privilegiado pueden intervenir en el curso de la fábula. En el auto *No hay instante sin milagro*, la Fe usa el recurso para convencer a la Apostasía mostrándole *en escena* a la gran cortesana María Magdalena tocándose:

*Sí haré; y pues aquí nos vemos,  
ser representable idea  
de alegórico concepto  
en quien retóricos tropos  
no dan ni lugar ni tiempo,  
volvamos atrás los siglos,  
y la paridad corriendo  
de lo visible a invisible,  
sea el ejemplo primero  
la primera que me dio  
asunto para el ejemplo.* (vv. 280-290)

Por las razones ya explicadas, el recurso de representar en el espectáculo dos dimensiones temporales (dos ficciones, del pasado y del presente) fue ensamblado con naturalidad en una nueva ficción teatral que se fundaba secretamente en la idea de dos esferas temporales como si fueran dos *pajareras* superpuestas y concéntricas. Los personajes actuales, que se movían en el ámbito del proscenio y del patio de butacas, estaban figurados por tres jóvenes, que al comienzo del espectáculo escuchan y miran al otro lado de la gasa, y dos *raperos* que a lo largo de la comedia deambulan, se funden entre los personajes barrocos y cantan canciones que tratan del amor y de los celos. Siempre, salvo al final de la obra, estos personajes actúan en el proscenio sin ocupar el centro del escenario reservado a los personajes de la comedia. Sin embargo los personajes de la comedia también podían actuar en primer término e incluso en el proscenio en las escenas de calle o en las transiciones, abriendo la escena y acercándola al público, a nuestros días.



14.- Segunda jornada. Jóvenes modernos cantan. Tras el tul se aprecia la figura de don Juan. Nicolás Illoro, Mario González y Jorge E. Gómez. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ezequiel Nobilis

Si pensamos en representar una gran jaula de pájaros inmediatamente nos vendrá una imagen contradictoria de vuelo acotado. Además, para la realización de una jaula de animales se precisa un fingimiento casi teatral de las condiciones de libertad de sus habitantes. Estos dos supuestos justificaron el diseño de la escenografía de *Mañanas de*



*abril y mayo* que para ello propuso, en primer lugar, una teatralidad evidente: propia de la realidad de la jaula y que, a la vez, utilizaba libremente el estilo escénico barroco (Pérez Sánchez, 1989, 61-90; Rodríguez G. de Ceballos, 1989, 33-60). Se diseñaron y construyeron grandes elementos escenográficos, planos y móviles, que en los cambios de decorado, realizados a vista del público, jugaban desde el peine o entraban por los laterales del escenario montados sobre ruedas y transportados por los mismos actores que incluían este movimiento como parte de la fiesta callejera.

Estos elementos escenográficos móviles eran los siguientes: una puerta y una gran cortina grana para la habitación de don Pedro, un gran muro y un ligero columpio para el Parque, unas rejas que separaban el zaguán de doña Ana de la calle de las Huertas, un biombo y un gran columpio en la sala de la casa de doña Clara, unas celosías y una cortina de brocado verde montada sobre un bastidor de madera para la antecámara de doña Ana, unos matorrales de madera decorados con motivos de flores para el Parque y tres árboles planos de madera montados sobre peanas con ruedas para el decorado de La Florida. A estos elementos se sumaban mesas, sillas y un sillón frailerero que servían para distinguir entre sí los diferentes interiores.



15.- Primera jornada. Doña Clara con Inés por la calle. Al fondo doña Ana y doña Lucía en el zaguán de su casa. Julia Piera en el papel de doña Clara, Macarena Herranz en el papel de Inés, Lara López en el papel de doña Ana y Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ezequiel Nobilis

El vertiginoso juego escénico que cambiaba los decorados a lo largo del espectáculo contrastaba con la inmovilidad de un importante elemento escenográfico: un gran «mayo» (de 260 cm) anclado en el centro del escenario durante toda la representación. Este elemento adquiría el valor de signo. Estaba siempre presente e iluminado, tanto en los interiores como en los exteriores, sugiriendo una realidad general, altamente teatral, que acogía los cambios de decorado de las distintas localizaciones de la acción y no perturbaba la *verdad* de la situación dramática de cada escena. Esta estilización escenográfica se subrayaba además por el juego de los cambios de decorado a vista del público, por proyecciones de diversos motivos sobre una gasa que jugaba desde el peine y caía entre el primer término de escena y el proscenio, y por la iluminación que potenciaba la artificiosidad del juego teatral, por ejemplo, proyectando una luna llena sobre el panorama del fondo del escenario en el interior de la casa de don Pedro (segundo acto), o coloreando con texturas de hojas y ramas los troncos del mayo y de los tres árboles planos de madera.



16.- Segunda jornada. Escena en la casa de doña Clara, Isabel sentada en el columpio y doña Clara a su lado. El mayo con texturas detrás de doña Clara. Macarena Herranz en el papel de Inés y Julia Piera en el papel de doña Clara. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ezequiel Nobilis

5.5.4. *Madrid es música: canciones populares son el hilo conductor del argumento y del espectáculo*

La obra comenzaba al atardecer bajo el «mayo», cuando un grupo de jóvenes, tañendo guitarra y bandurria, bailaban alrededor de la Maya y cantaban el siguiente tono:

*Ya estamos a treinta  
del abril cumplido:  
alegraos, damas,  
que mayo ha venido.  
Bien venido mayo,  
bien venido sea  
con sus flores blancas,  
bellas azucenas.<sup>171</sup>*

Mezclado con el baile procedía un cambio de decorado que de golpe trasladaba la acción al interior nocturno en casa de don Pedro.

Finalizada la primera escena hay un nuevo cambio de decorado: llega la mañana y la acción se traspone a las calles de Madrid, próximas al Parque. Allí doña Clara e Inés escuchan cómo suena *dentro* la única canción original de la comedia de Calderón, que da título a la obra, cuya letra es de Lope de Vega (*El cardenal de Belén*) y cuya música ha sido publicada por Miguel Querol en *Romance y letras de a tres voces* (aplicada a la letra «Soberana María...»), dice así:

*Mañanicas floridas  
de abril y mayo,  
despertad a mi niña,  
no duerma tanto.*

En el segundo plano de la acción, el grupo de la Maya llega también al Parque: las dos jóvenes se asientan sobre un muro acompañadas a pie por dos galanes, uno de los cuales tañe una guitarra. Cuando en el primer término don Hipólito y don Luis ven a doña Clara e Inés, la figuración popular entona una canción con que aquel mozo requiebra a las jóvenes y que, al tiempo, en el primer plano acompasa el *columpiarse* de doña Clara y el *ver* de don Hipólito:

---

<sup>171</sup> Arnaudas, 1927, pp. 21-24.

Esta canción fue recogida en Teruel por Miguel Arnaudas. La costumbre se extiende a Cuenca y, en concreto, en nuestro caso la versión de la canción procede del pueblo de Huete, de donde es originario el actor Mario González que tañía la bandurria, todo /canción e instrumento) con el asesoramiento de Francisco García.

*Mes de mayo, mes de mayo,  
mes de las fuertes calores,  
cuando los enamorados,  
regalan a su amores.<sup>172</sup>*

Al final de la escena, una vez que se han ido las dos mujeres tapadas, la Maya y su amiga se acercan a don Hipólito y don Luis, a quienes piden dinero cantando:

*Den para la Maya  
que es bonita y galana;  
echad mano a la bolsa,  
cara de rosa,  
echad mano al esquero  
el caballero.<sup>173</sup>*



17.- Primera jornada. Transición al zaguán de doña Ana. Arceo con la Maya y sus amigos. Nicolás Illoro en el papel de Arceo, Gracia Hernández en el papel de la Maya, Julia Píera y Mario González como amigos. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD

La intervención de la figuración festiva en el proscenio ayuda al cambio de decorado, la escena figura ser el zaguán de doña Ana. Con la libertad que proporciona en el teatro áureo la *síncopa* del tiempo y la *abolición* de las distancias espaciales, el grupo popular se mezcla también con Arceo cuando éste camina por la calle de las Huertas para ver a su amante doña Lucía. Más adelante, al final de la secuencia en casa

---

<sup>172</sup> La canción procede del «Cancionero popular de la provincia de Madrid», volumen III, núm. 727, fue recogida en Daganzo por Manuel García Matos. Parés y Romeu Figueras, 1960, p. 82.

<sup>173</sup> «Las peticiones de dinero son parecidas a las que Rodrigo Caro oyó en Sevilla y Quiñones en Madrid», Caro Baroja, 1992, p. 78.

de doña Ana, también en el proscenio, el grupo de la Maya pide dinero cantando a los transeúntes que *salen* del portal: Pernía, doña Clara, Inés, doña Ana y la dueña:

*Ya ha venido Mayo,  
bienvenido sea,  
para que galanes  
cumplan con doncellas.*<sup>174</sup>

La tacañería de la dueña causa la gritería de las dos jóvenes quienes le increpan: «Como somos muchachas / somos traviesas, / y por eso nos guardan (¡jardan!) / todas las viejas»<sup>175</sup>. Esta intervención en el proscenio ayuda a la realización del cambio de decorado de la casa de don Pedro, con que da fin a la primera jornada. Entonces, la última frase de don Juan da pie a una paráfrasis cantada (rapeada) por los jóvenes modernos que continúa con «¡Para la maya, para la maya, ya!...», quienes desde el proscenio repiten los últimos versos del caballero enlazándolos con un nuevo tema popular y, a continuación, otro ya escuchado en una nueva versión *tuneada*:

*Mañanas de abril y mayo,  
noches para mí habéis sido.  
¡Para la maya, para la maya, ya!  
¡Para la maya, que es linda y galana!  
Las mañanicas de abril,  
dulces eran de dormir,  
y las de mayo mejor,  
si no despertara amor.  
¡Oh mayo! Una musa maya  
vaya sin vaya conmigo.  
Quién dice que esto no es  
Santiago el Verde y sus flores,  
no tengo dicha en amores,  
cuéstele mucho interés,  
corónese de ciprés  
y no de arrayán alegre.  
¡Para la maya, para la maya, ya!  
¡Para la maya, que es linda y galana!*<sup>176</sup>

---

<sup>174</sup> Canción de Camarma de Esteruelas.

<sup>175</sup> Quiñones de Benavente, *La capeadora*, pp. 419-431, vv. 188-189.

<sup>176</sup> Los dos primeros versos son el eco *cantado* del texto que acaba de decir don Juan, con ellos se introduce el rap/reggae. Los dos versos que siguen proceden del entremés de Luis Quiñones de Benavente *La maya*, p. 370, vv. 75-76. La armonía tradicional se moderniza en rap. A éstos les siguen una canción de cuatro versos precedente del tercer acto de la comedia de Lope de Vega *La ocasión perdida*, citada por Caro Baroja, 1992, p. 87. Siguen ocho versos que originariamente son la canción del segundo acto de la comedia *Santiago el Verde*. Vega Carpio, *Santiago el Verde*, p. 1226. Los dos versos últimos repiten la canción petitoria del comienzo.

Mientras se realiza el cambio de decorado para la casa de doña Clara, y al mismo tiempo que estos raperos, aparecen en escena los personajes de la Dueña y Pernía. A continuación del rap sigue su diálogo *entremesado* con que se hace tras la gasa la transición al segundo acto.

Al final de la escena en casa de doña Clara, don Hipólito y don Luis se desplazan por las calles de Madrid; su itinerario discurre desde la casa de doña Clara (en una ubicación que no se detalla) hasta la de doña Ana, en la calle de las Huertas. Siguiendo la convención de la comedia del Siglo de Oro la propuesta escénica acentuó el traslado de los personajes, en el primer término, acompañando su marcha y el texto a un acompañamiento musical de guitarra y flautín que se tocaba en directo. Dentro de este armazón sonoro se intercalaban también las entradas de Inés y de la figuración festiva, en segundo término. Durante la segunda jornada, mezclándose con el trasiego de los personajes, el grupo popular deambula cantando y bailando por las calles, llevando ramos y transportando la silla, el trono de la Maya. Piden dinero cantando de nuevo, como eco tradicional del rap anterior:

*¡Para la Maya! ¡Para la Maya!  
¡Para la Maya, que es linda y galana!*



18.- Segunda jornada. En la calle, el grupo de la Maya pide dinero a don Luis. Mario González en el papel de músico, Gracia Hernández en el papel de la Maya, José J. Sevilla en el papel de don Luis y Raquel Nogueira en el papel de amiga. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

Esta secuencia en la calle, se cerraba con la intervención de los jóvenes actuales, bien entonando un reggae «La noche no quiere venir...»:

*La noche no quiere venir,  
para que tú no vengas  
ni yo pueda ir.  
Pero yo iré,  
aunque el sol de alacranes me coma la sien.  
Pero tú vendrás,  
con la lengua quemada por la lluvia de sal.  
Ni la noche ni el día quieren venir  
para que por ti muera  
y tú mueras por mí.<sup>177</sup>*

**O bien cantando una chirigota titulada *Cuplé de los cuernos que dice:***

*Y resulta que hay en Madrid  
una epidemia de celos,  
y la gente se toca el pelo, [se repite tres veces]  
y en vez de piojos,  
se encuentran los cuernos.  
Este mayo sí es famoso,  
que otros mayos no lo son,  
éste sí que lleva galas,  
que los otros mayos no.<sup>178</sup>*

Durante este número musical se produce la transición a la casa de don Pedro donde va a desarrollarse una secuencia de varias escenas hasta el final de la segunda jornada que termina con un número musical de los jóvenes modernos, un rap titulado *Batalla de gallos*:

[Reggae] *No quiero cambiar tu manera de pensar,  
nada de ordenar, ni de atar,  
ni de armarme para matar.  
Porque amar no es cuestión de azar,  
y puedo reemplazar  
mi violencia, por besarte.*  
[Rap] *¿Tú quieres amor?  
¿Tú quieres pasión?  
Tú lo que quieres es  
tener todo bajo tu control.  
Ésa es tu obsesión,  
es tu mal de amor,  
es tu sinrazón.*

---

<sup>177</sup> Letra de Federico García Lorca del poema «Gacela del amor desesperado» de *Diván de Tamarit*. Música de Mario González y Nicolás Illoro, quienes la interpretaban en la función: el primero acompañando a la guitarra y el segundo cantando.

<sup>178</sup> Composición de letra y música de Pedro Granero, quien además la interpretaba en la función. Los cuatro últimos versos proceden de una canción interpretada en la comedia *La esclava de su hijo*. Vega Carpio, *La esclava de su hijo*, en Caro Baroja, 1992, p. 85.

*Te vuelves muy loco,  
 y muy agresivo,  
 no te fías de tu hermano,  
 culpa de estos celos subversivos.  
 Pero tengo esta duda:  
 temes a perderla  
 o sólo temes a que desnuda  
 otro pueda verla.  
 Tu cariño se parece más  
 a aquél que tiene una propiedad.  
 No es cuestión de azar,  
 simplemente hay que confiar,  
 es cuestión de amar,  
 amar de verdad.  
 Porque, ¡qué más da  
 lo que la gente dirá!  
 Todo el mundo sabe hablar,  
 pero pocos actuar,  
 y de todos eres,  
 el único que la quieres.  
 Y si es de verdad,  
 eres el primero  
 que la ha de respetar;  
 su amor sincero escuchar.  
 Los celos son señales de amor,  
 como la fiebre del enfermo,  
 tenerla es señal de tener vida,  
 pero es tener una vida enferma.  
 [Reggae] No quiero cambiar tu manera de pensar,  
 nada de ordenar, ni de atar,  
 ni de armarme para matar.  
 Porque amar no es cuestión de azar,  
 y puedo reemplazar  
 mi violencia, por besarte.<sup>179</sup>*

El tercer acto se inicia con una escena nocturna que transcurre en la antecámara en casa de doña Ana, al final de esta secuencia se realiza el cambio de decorado al Parque. Esta transición se enhebra en la escena *entremesada* del proscenio de Pernía dando celos a doña Lucía con Benito, vestido de mujer, que termina con una canción y un baile en el que interviene el grupo de la Maya. Con Benito como Mogigona se interpreta la adaptación de un número musical del entremés original de Quiñones de Benavente *Turrada*, que dice así:

**CORO:**            *No le dejes a este viejo,  
 ablándate Faraón,  
 que siempre están disculpados  
 los que yerran por amor.*

---

<sup>179</sup> Composición de la letra y de la música e interpretación de Nicolás Illoro (reggae) y Guillermo Rodríguez (rap). Mario González acompaña tocando percusión.



*¡Ea, dueña, dé sus brazos!*  
*¡Ea, dueña, y su perdón!*  
*Vayan en paz los amantes,*  
*vayan con mi bendición.*  
**DUEÑA:** *Celos me anda pidiendo*  
*siempre mi amante.*  
**CORO:** *Dale lo que te pide,*  
*pues es tan fácil.*  
**TODOS:** *Si en Madrid se pusiera tienda de celos,*  
*como hay prisa de todo, la hubiera de ellos.*  
*Si en Madrid se pusiera tienda de celos,*  
*como hay prisa de todo, la hubiera de ellos.*<sup>180</sup>



19.- Tercera jornada. Pernía y doña Lucía se reconcilian gracias a la intercesión del grupo. Guillermo Rodríguez en el papel de Pernía, Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía, Mario González en el papel de músico, Raquel Nogueira y Gracia Hernández en el papel de amigas y Pedro Granero en el papel de Pedrito *el Chirigotero*. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

A este baile sigue la chirigota interpretada por *Pedrito el Chirigotero* y coreada por el grupo:

**PEDRITO:** *La gente anda contagiá*  
*de una epidemia de celos*  
*una enfermedad muy chunga,*  
*muy envenená, esa de los celos.*  
*Hay celosos por amor,*  
*que asfixian su amor, con tantos recelos.*  
*Hay celosos por honor,*  
*que pierden el juicio, después la razón,*

<sup>180</sup> Versión de Nuria Alkorta y composición musical de Jorge Eliseo Gómez. En el texto original el tema es interpretado por dos coros que hacen la petición al alcalde. En nuestra versión sólo había un coro (el de la Maya y Benito, como Mogigona) quienes hacían la petición de clemencia a doña Lucía. También se cortaron algunos textos y se cantaron algunas réplicas. Ver en el original Quiñones de Benavente, *Turrada*, pp. 350-351.

y después los nervios.  
Celosos que quitan casas,  
los celosos del dinero.  
Y gente que en mayo  
se peina, se arregla y  
disfruta el amor,  
como lobo en celo. [Se repite tres veces.]

**TODOS:** Este mayo sí es famoso  
que otros mayos no los son,  
éste sí que lleva galas  
que los otros mayos no.<sup>181</sup>

Ya en el Parque, en el fondo de la escena, deambulan la Maya y su grupo mezclándose con las entradas y salidas de don Juan y de los demás personajes. La transición siguiente a La Florida se acompaña de una nueva intervención musical de unas seguidillas de Palencia interpretadas por el grupo popular:

**MOZOS:** Cantares te cantaré,  
ponerte el ramo no puedo,  
que están los años muy malos  
y me costará el dinero.

**MOZAS:** El ramo que me pusiste  
Dios te lo pague.  
Me rompiste más tejas,  
que el ramo vale.<sup>182</sup>



20.- Tercera jornada. Canción de la moziganga. Mario González en el papel de músico, Raquel Nogueira en el papel de amiga, Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía, Pedro Granero en el papel de Pedrito el Chirigotero y Gracia Hernández en el papel de la Maya. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

<sup>181</sup> Letra y música compuestas por Pedro Granero, quien además la interpretaba en la función. Los cuatro últimos versos repiten la canción «Este mayo sí es famoso...» de la obra *La esclava de su hijo* de Lope de Vega.

<sup>182</sup> Seguidillas burlescas de la provincia de Palencia recogidas por Jovita Coloma y Santana en su *Folklore de la provincia de Palencia*, citado en Caro Baroja, 1992, p. 95. Se cantaban en la enramada de los mozos a las novias la noche del treinta de abril.

Inmediatamente a continuación, mientras en improvisada verbena dos gigantones *bailaban* con los árboles de madera, apoyando el cambio de decorado Inés y un mozo cantaban el son tradicional:

*MOZO:*            ¡Ay, cómo llueve,  
                      cómo me mojo,  
                      con el agua que corre,  
                      por tu cerrojo,  
                      mes de Mayo!

*INÉS:*             ¡Ay, cómo llueve,  
                      cómo ha llovido,  
                      que hasta los patatales  
                      han florecido,  
                      mes de Mayo!

*TODOS:*           ¡Ay, mes de Mayo,  
                      mes de las flores,  
                      que en tu casa rumbona,  
                      venden naranjas y limones,  
                      mes de Mayo!<sup>183</sup>

En el decorado de La Florida discurre la última secuencia de la obra. El ambiente popular es el tapiz de fondo (visual y acústico) del enredo entre las damas y sus caballeros que se desarrolla en el primer plano. En esta situación sus prevenciones por no ser vistos, especialmente de don Juan y, también, de doña Ana, resultan infructuosas. Sin poderlo evitar, el desenlace se producirá a vista de todos: propios y extraños. La delicada situación de don Juan quien, sabiéndose enjuiciado, enuncia las últimas palabras de la obra «Mañanas de abril y mayo / dan fin: perdonad sus yerros» (vv. 2751-2752), de forma sutil se amplifica escénicamente con la quema del pelele en el fondo del escenario. Para ello, trayendo el muñecón, el joven rapero ha entrado por primera vez en el espacio propio de la obra, por el fondo del escenario, y, junto al mayo, reuniéndose con el grupo popular han manteado al pelele al que luego han dado quema. Todo ello se ha figurado escénica y simbólicamente por la potente iluminación de color rojo que teñía el árbol, el conjunto de los personajes y gran parte del centro del escenario.

A continuación, el joven entona un rap titulado *Ya se acaba el mes de mayo* que hace alusión al fin de la fiesta y al final de sus estudios:

---

183 La canción procede del «Cancionero popular de la provincia de Madrid», volumen III, núm. 703, fue recogida en Villavieja de Lozoya por Manuel García Matos. Parés y Romeu Figueras, 1960, p.75.

*Ya se acaba el mes de mayo,  
fin de esta comedia,  
se apaga aquí la estrella,  
de las noches de Madrid.  
Al pelele incineramos,  
que con la luz de su fuego,  
el nuevo mes iluminamos.  
Que con el humo se van  
los malos sueños de mayo,  
recuerdos nocturnos,  
que terminan como un rayo.  
Ya se acaba la RESAD,  
ya se acaba la escuela,  
y la sala A.  
Esperemos que no  
haya una secuela.  
Que escriba Luis, en el  
muro nuestra esquela,  
que nosotros para entonces,  
ya estaremos fuera.<sup>184</sup>*



21.- Tercera jornada. Tras la escena del desenlace, el grupo de jóvenes queman el pelele que pone fin a la fiesta de mayo. A continuación el joven rapero canta *Ya se acaba el mes de mayo*. Escena de conjunto. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

<sup>184</sup> Composición de la letra y de la música, e interpretación de Guillermo Rodríguez. Acompañamiento de percusión de Mario González o de Jorge Eliseo Gómez.

Esta licencia *metateatral*, sólo posible en aquel marco de representación académico, daba un giro revelador a la ficción, que ahora celebraba también la despedida de este grupo de jóvenes de lo que había sido su vida de estudiantes en los últimos cuatro años; primavera de su existencia. A esta canción, coreada por el grupo, se ligaba un emotivo tono tradicional que empezaba a cantar una de las actrices y al que, progresivamente en las sucesivas repeticiones de cada verso, se iba sumando la totalidad del elenco, a la vez que se agrupaban en el centro del escenario:

*Ya ha pasado el mes de mayo,  
y también la primavera,  
Unos ríen y otros cantan,  
y otros se mueren de pena;  
el que va detrás de todos,  
es el que más pena lleva.  
En el medio del camino,  
se presenta una manera.  
- Quítate del sol manera,  
no me vengas a matar.  
- No te vengo a matar,  
que te vengo a decir:  
que ha pasado el mes de mayo  
y también la primavera.<sup>185</sup>*

Notas de desengaño, de melancolía y de emoción personal se cuelan sutilmente en el final de la hilarante comedia, al igual que ocurre en el último acto de la fiesta tradicional; un límite que nos devuelve al tiempo corriente y que, cada año, remarca inexorablemente el paso de la vida del pueblo: una toma de conciencia de la finitud individual y la perduración colectiva.

#### *5.5.5. Combinación de las propiedades escénicas y la inspiración de Goya*

En esta puesta en escena la música se convirtió en la propiedad escénica por excelencia. El músico, y también actor, Jorge Eliseo Gómez se encargó de la composición de algunos temas de los cuales se conservaba la letra pero se había perdido la música; asimismo se encargó de la coordinación general de la música. La profesora de canto del grupo, Mercedes Díez Chopite, dirigió los ensayos de las canciones tradicionales. El repertorio de las canciones modernas (rap, reggae y chirigotas) fue

---

<sup>185</sup> Canción tradicional interpretada por Joaquín Díaz, de quien seguimos la interpretación musical, en versión de Nuria Alkorta.

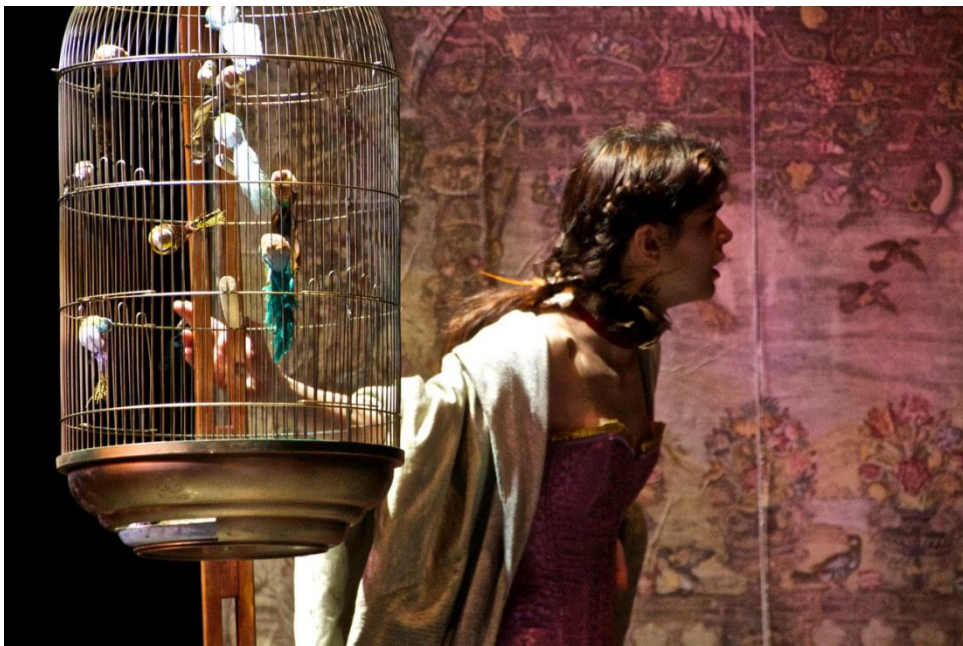
obra de varios actores; la elección de esos estilos dependió de la idiosincrasia de los compositores-actores y de su querencia musical. Los temas de rap corrieron a cargo de Guillermo Rodríguez y los de reggae de Nicolás Illoro. Las chirigotas fueron compuestas por Pedro Granero. En general el acompañamiento de guitarra corrió a cargo de Mario González (quien también tañía la bandurria), de José Juan Sevilla y de Jorge Eliseo Gómez (quien también tocaba el flautín). En el apartado anterior se ha articulado la justificación de las canciones populares (tradicionales y modernas) y el orden de su ejecución. Estas voces musicales personificaban a Madrid y a su gente que, entonces y ahora, celebraba la primavera en la fiesta de mayo. Ese fue el vehículo para unir la pulsión festiva de la juventud de entonces que, aun con diferencias, continúa en nuestros tiempos. La ilusión teatral de esta fiesta hizo al menos que así fuera durante las representaciones de *Mañanas de abril y mayo*.

El diseño escenográfico, a cargo de las profesoras Nuria Alkorta y Mercedes de Blas (profesora de Escenografía, de la asignatura de Técnicas escénicas), se justificó con las razones que se han apuntado en el capítulo anterior y, por ello, no creemos necesario abundar en el tema. Su realización, en cualquier caso muy digna, dependió de factores presupuestarios y estructurales.

Resta explicar el diseño del vestuario de las estudiantes de Escenografía Águeda Álvarez y Kira Roldán (supervisadas por la profesora y diseñadora Helena S. Kriúkova). El diseño general era historicista aunque con gran libertad en el uso de los detalles y los complementos. La paleta de color del vestuario se basó en los cartones para tapices de Goya, gracias a cuyo vistoso cromatismo se enriqueció la teatralidad de esta propuesta escénica. Sencillamente, vistiendo a los personajes con la moda del siglo XVII, éstos se diferenciaban fácilmente de los jóvenes modernos, que llevaban ropas de hoy en día. Gran parte del vestuario procedió de un préstamo del Teatro Español y otra parte pertenecía a la Sastrería de la RESAD, gracias a lo cual fueron pequeñas las necesidades de confección exprofeso. La suma creó un conjunto homogéneo, a la vez rico y a la vez exultante de juventud. Especial atención merecieron los mantos de las tapadas. La confección de esta prenda requirió una investigación sobre la tipología de los mantos y su uso (Herrero García, 2014, 306-316). Diversos detalles y adornos del vestuario, realizados con plumas en cuellos, pendientes, adornos de zapatos, tocados, plumas de los sombreros masculinos, etc., caracterizaban a los personajes con el fin de

sugerir sutilmente la idea de las aves. Este objetivo también se persiguió con el peinado, de los hombres y de las mujeres, rematados con crestas y cardados. En la caracterización se decidió crear un estilo natural, sin maquillajes excesivos que ocultaran la juventud del elenco.

La utilería apoyaba la línea historicista del vestuario. Pocos elementos, bien escogidos y justificados por las necesidades de la acción, combinaban elegantemente con la teatralidad de la escenografía y de la iluminación.



22.- Segunda jornada. Doña Clara en su casa. Con la jaula de los pajaritos y el biombo del fondo se incide de nuevo en el motivo de puesta en escena. Julia Piera en el papel de doña Clara. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

La iluminación corrió a cargo del diseñador Ezequiel Nobilis, su propuesta suponía una ruptura con el vestuario y apoyaba la teatralidad convencional de la escenografía. El diseñador creó contrastes poderosos entre la iluminación diurna de los exteriores y la iluminación nocturna de los interiores. Ya se ha dicho que las escenas de oscuridad son muy abundantes en esta comedia. Para ello el diseñador, apoyando lumínicamente la llama de las velas, que ardían en candelabros o en candiles, lograba crear teatralmente la verosimilitud de la nocturnidad. En la escena de total oscuridad de la tercera jornada, se recurrió a iluminar muy levemente el escenario dando luz a través de una ventana, cuyas rejas se proyectaban sobre el suelo y bañaban las zonas por donde

se movían los actores. En las escenas diurnas de las calles y del Parque la paleta cromática de la luz se saturaba por medio de dos recursos fundamentales: con la intensidad de la iluminación general filtrada y con la tintura con colores intensos del panorama del fondo del escenario. En las transiciones de escena y los cambios de decorado, el tul que separaba el proscenio del resto del escenario se teñía con diversas proyecciones y con luces coloristas intentando transmitir un estilo moderno y pictórico allí donde se mezclaban los personajes modernos con los de la comedia. El uso de este tul coloreado por la iluminación en el proscenio también permitía crear transparencias que mostraban en segundo plano el movimiento de las tramoyas y la colocación casi *latente* de los personajes que intervenían a continuación. Otra vez, por medios puramente teatrales se apoya la síncopa temporal y espacial propia del teatro barroco y, en concreto, de Calderón.



23.- Transición a la segunda jornada. En el proscenio, delante del tul iluminado, los raperos se funden con la discusión de doña Lucía y Pernía. Detrás del tul se puede apreciar el mayo. Nicolás Illoro y Mario González en el papel de raperos; Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía y Guillermo Rodríguez en el papel de Pernía. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

La lucha escénica fue creación de los estudiantes Mario González, Nicolás Illoro y José Juan Sevilla; fue supervisada y perfeccionada por su profesor de esgrima Javier Mejía. Finalmente su profesora de voz y lenguaje, Consuelo García, fue la asesora de verso del espectáculo.



### 5.5.6. Trabajo pedagógico con los actores: la técnica para interpretar el teatro áureo y, en particular, la comedia de Calderón

Una pregunta aparentemente básica se hace inevitable en este punto: ¿por qué en el siglo XVII el modelo de la nueva comedia lopesca apostó decididamente por una vía retardataria, un teatro en verso, polimétrico y estrófico, hasta convertirlo en la característica genuina de nuestro teatro nacional? La cuestión cobra su relieve cuando nos percatamos de que en el teatro español inmediatamente anterior la prosa también fue vehículo de la acción dramática, coexistiendo con el verso, como fue la progresión evolutiva en otras literaturas nacionales. Y a juzgar por nuestros parámetros actuales, quizás ésa habría sido la vía más natural, y por tanto más adecuada para el lenguaje dramático y la *verdad* escénica. A esto último se puede recordar que el estilo teatral naturalista se instaló en la escena occidental a fines del siglo XIX, al amparo de una sociedad burguesa y de sus consecuentes manifestaciones literarias y pictóricas. Esta estética burguesa se ha visto luego reforzada durante todo el siglo XX por el surgimiento y desarrollo de nuevos medios audiovisuales: el cine primero y la televisión después, que han impuesto una nueva idea (extraordinariamente artificial) de la *verdad* dramática; idea que ha vampirizado todos los campos de la actuación, a la vez que se ha ido haciendo asombrosamente reduccionista. Por nuestra parte, y ya casi a modo de digresión, podríamos proseguir con otra pregunta: ¿por qué en el teatro actual se ha desestimado tan drásticamente el empleo del verso como vehículo de comunicación dramática? Pero baste por el momento aventurar que el efímero estado actual del teatro dará paso a otro estilo interpretativo.

Volviendo pues al primer punto, resulta provocador el hecho de que en nuestro país el verso señoreara la poesía dramática y, consiguientemente, las tablas escénicas, quedando desterrada de ellas la prosa en un siglo, llamado de *oro* de las letras, en que también descollaron excelentes prosistas<sup>186</sup>. El metro fundamental es el octosílabo

---

<sup>186</sup> Valga una somera enumeración que comienza por Miguel de Cervantes (quien también escribió teatro en prosa) y sigue por Mateo Alemán, Cristóbal Suárez de Figueroa, Francisco de Quevedo, Juan de Zabaleta, Baltasar Gracián, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Vicente Espinel, Alonso de Castillo Solórzano o María de Zayas. La sátira contenida en el *Quijote* sobre los efectos de la lectura desordenada de libros de caballerías y, en particular, sobre la censura de los libros, en el capítulo del escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego por el ama y el cura, nos introduce en el poderoso cambio que supuso la imprenta para la lectura individual y como medio fundamental de difusión del conocimiento. Los libros llegaban a todas partes (perdiendo a veces calidad y rigor). La novela picaresca, la novela de aventuras, la novela satírica y costumbrista conformaban el grueso de la producción libresca, además de sátira, libelos

combinado en variadas estrofas, siendo las más frecuentes el romance, las redondillas, las quintillas o las décimas; y cuando se usan otros metros, como los heptasílabos o endecasílabos, también se forman sonetos, silvas y octavas. En el drama el uso de la polimetría está sistematizado según la situación dramática. En nuestro teatro el lenguaje es un admirable ejercicio de síntesis de contenido dramático y de forma literaria. Importa citar ampliamente a Francisco Ruiz Ramón cuando concluye:

*El lenguaje del drama y su forma es la resultante feliz de una voluntad sustantivamente dramática —y no simplemente literaria— que busca aunar la calidad estética de la palabra con su capacidad de plasmación de lo real. [...] hizo posible la difícil conjunción de ilusión y verdad en que estriba el teatro español del Siglo de Oro. Cada pieza teatral está concebida desde el punto de vista del estilo, como un «poema dramático», y su lenguaje, material y formalmente, es, por su equilibrio, el lenguaje de la «poesía dramática», y no, a secas, lo que poco ha solía considerarse lenguaje teatral, en el que, por un error de perspectiva, que atenta a la esencia misma de la palabra dramática, se amputaba bárbaramente la dimensión poética de esa palabra. Lo que confiere —y es su más honda raíz— su específico valor al lenguaje de nuestros dramaturgos no es sólo el verso, aunque éste, como vehículo de la comunicación dramática, lleve en sí un formidable poder de síntesis significativa y de economía expresiva, sino el espíritu que decide la elección del verso como tal vehículo de comunicación. Espíritu cuya nota fundamental es el afán de la totalidad, la vocación de integrar en su solo mundo - el del drama - la imagen poética y la imagen histórica de la existencia [...] su lenguaje va dirigido a nuestros cinco sentidos, a nuestra imaginación y a nuestro entendimiento, y así, trabajando al unísono sensibilidad, imaginación e inteligencia, descubrimos que es esa armonía de sonido y sentido la que constituye la esencia misma de esa palabra, que es la palabra de la poesía dramática. [...] uno de los factores del éxito popular del teatro español áureo que llevaba a los corrales a un público homogéneo ideológicamente, pero heterogéneo en educación literaria y artística, fue el lenguaje de la «Comedia», capaz de divertir encantando. (Ruiz Ramón, 1986, 130-131)*

Así pues, la pregunta inicial parece contestarse con dos razones fundamentales. En primer lugar la elección de la poesía dramática como vehículo de expresión y de comunicación teatral es consustancial al espíritu de este teatro que pretende integrar a la vez en cada obra una imagen poética, estilizada y *distanciadora*, con una imagen histórica de la existencia del hombre. Es decir, una visión metafísica, atemporal, ajena a las contingencias de la dimensión del tiempo, y una visión física, corporal y concreta,

---

y todo tipo de tratados. Para ver el ambiente de la publicación de libros y de los lectores del siglo XVII, así como de los bibliófilos y los coleccionistas, se puede consultar Bouza Álvarez, 235-253.

del hombre de su época en su aquí y su ahora. De manera semejante en algunos pintores contemporáneos, y destacadamente en genios como Velázquez, se nos ofrecen a la vez y sin contradicción, por ejemplo, una escena mitológica —un dios Apolo presentándose ante Vulcano y sus gigantes; Minerva compitiendo y castigando a Aracne; la pareja de Mercurio y Argos...— y una imagen irrenunciablemente humana, que aún hoy reconocemos y admiramos como figuras ceñidas a su tiempo, a su historia; que en su día asombrarían a un público que experimentaba vital y cotidianamente esas mismas escenas: un capataz con sus jóvenes ayudantes y aprendices en la fragua, unas mujeres de edad diversa en el taller textil, un boyero durmiendo la siesta al medio día...; pero que hoy no dejan de asombrarnos, porque reconocemos en ellas a los hermanos de los que nos cruzamos en las calles de nuestra ciudad, en la oficina o en el autobús de camino a casa<sup>187</sup>.

En segundo lugar, el lenguaje de este teatro habla a los sentidos y a la imaginación tanto como a la inteligencia, logrando una armonía de sonido y de sentido que emociona al espectador sea cual sea su nivel cultural (entendido éste aquí como acerbo de erudición)<sup>188</sup>. Por contraste, el lenguaje de nuestra sociedad actual está en muchos ámbitos casi tiránicamente dominado por la idea de información, entendida ésta como aporte de datos, a modo de estructuras o esqueletos para la construcción de una realidad propia, individual.

Estas dos razones expuestas, que se cifran, por un lado, en la intención creadora del dramaturgo y, por otro, en la recepción del público son, a nuestro ver, esenciales. De hecho, su comprensión hoy podría ser la base para un arte dramático que apueste decididamente por una representación poética de lo real.

En nuestros tiempos, sin embargo, este arte dramático afronta dos dificultades. La primera, el dominio del habla del verso, es quizás la menos inquietante. Más

---

<sup>187</sup> Gállego nos recuerda que el autor de las Meninas se refería a su obra con el calificativo «alegoría real». Ver, quizás especialmente, en el catálogo de la famosa exposición en el Museo del Prado *Velázquez* los siguientes cuadros, núm. catálogo: 23, 62 y 76. Domínguez Ortiz, Pérez Sánchez, Gállego, 1990. El fenómeno no es, sin embargo exclusivo de la pintura mitológica, al que nos hemos limitado aquí en aras de claridad y brevedad, sino a toda la obra velazqueña. Más adelante nos detendremos, por ejemplo, en los geniales lienzos de Esopo y Menipo, así como en los retratos de sabios de la antigüedad, por José de Ribera.

<sup>188</sup> Sin pretender desarrollar este aspecto, sólo queremos apuntar que la unión de sonido y sentido en el lenguaje nos lleva al ritual.

difícil para el actor y para su director es alcanzar a entender y, posteriormente, comunicar (expresiva y activamente) el verdadero sentido de la obra<sup>189</sup>.

Aunque en el ámbito de la pedagogía actoral se hace a menudo hincapié en el *problema del verso*, la verdad es que en la poesía dramática el verso por sí mismo no significa nada; es sólo el vehículo de la complicada línea de acción y de pensamiento de los personajes. Su atento análisis desde esta perspectiva nos conduce a la incorporación del conflicto dramático y del personaje, a hacer que *pase el sentido*. Como ya hemos tenido ocasión de ver, en los poemas dramáticos de Calderón el lenguaje está casi exento de amplificación retórica y, por el contrario, preñado de procesos de pensamiento que conducen a la acción. Por ejemplo, al hablar de la hermenéutica de la comedia (por ceñirnos a uno de los géneros, pero el caso es similar a todos ellos) se muestra que los personajes recuentan los sucesos del argumento con el intento de valorar convenientemente lo que les viene ocurriendo; pero es esto tan sólo un recurso para evidenciar su modo de actuar en la realidad contingente e incierta del teatro del mundo. Por otro lado, las descripciones que hacen los personajes, de sucesos que ya han pasado o que ocurren en ese momento fuera de escena, no son meras digresiones retóricas, sino parte del tejido ilusorio de la realidad de la obra. Así, en los autos muchas veces adquieren el valor de miniatura —a modo de leyenda pictórica— que evidencia la verdad escondida en la fábula. Definitivamente estas descripciones de los sucesos *off* del escenario amplían el mundo de la obra. En escena, las descripciones de sucesos acaecidos entre sujetos, obedecen a la necesidad de los personajes de transferir detalladamente la realidad caleidoscópica en la que están inmersos, tensada por oposiciones irresolubles. Cuando la relación describe fenómenos naturales (en el mar, en la selva, etc.) o sucesos sorprendentes, las palabras dan cobijo a la admiración y al

---

<sup>189</sup> El maestro y director de teatro polaco del siglo XX, Jerzy Grotowski lo explica en una entrevista con estas palabras: «El trabajo con la voz... ¿qué significa? Se dice que la voz es algo separado, pero eso sólo ocurre en ciertos ejercicios, y, además, hay que señalar que la voz separada es algo muy peligroso para el futuro de un actor. Así que cuando pienso en el trabajo sobre la voz, pienso en el trabajo sobre el cuerpo, del cual la voz emerge. ¿Y qué significa el trabajo sobre el cuerpo? Yo mismo me he ocupado de ello, durante muchos años, a través del trabajo sobre las grandes obras clásicas. Sin embargo todo el mundo decía que yo hacía teatro físico, cuando en realidad trabajaba en el campo de las relaciones entre la acción y el texto. [...] Veamos: la voz está en el cuerpo. Pero eso, ¿qué quiere decir? ¿Qué es lo que hace este cuerpo? En primer lugar hay algo que pasa a través del cuerpo, como los impulsos y las acciones; y ahí surge el problema de hacer que pase el sentido. Pensad que hay mucha gente en la vida cotidiana, que os dice cualquier cosa, pero esa cosa no pasa. [...] Para el trabajo sobre la voz es necesario que el cuerpo intente hacer pasar el sentido. Entonces, entre la voz y el cuerpo que hace el esfuerzo de hacer pasar el sentido, están las palabras. Ahí están las dos cosas: la voz y el sentido. Y el problema no está en acentuar las palabras de modo lógico, sino en conseguir que se carguen de la energía. Y de esta energía, cargada por el sentido y, que a su vez, carga la palabra, surge la vibración sonora.» (Grotowski, 1989, 4).

asombro... En suma, son antesala del silencio, y saber entenderlas, para luego encarnarlas, constituye quizás la parte esencial y más difícil de este trabajo actoral.

En efecto, *encarnar* el texto significa para el intérprete cambiar su propia disposición natural, alterar su organicidad, su disposición física y volitiva, su energía, su expresión y su comunicación. Esto es así por el hecho evidente de que el habla versificada y en general el habla escénica (un hecho eminentemente extra-cotidiano) es también una realidad corporal, en su dimensión puramente fisiológica y también emocional. Así los describe Jerzy Grotowski cuando se refiere al trabajo vocal del actor y en concreto con un lenguaje ritual, que aúna sonido y sentido:

*Así que tenemos la voz. Pero ésta no puede estar separada de la palabra. Como no podemos separar la voz del cuerpo. O separar el cuerpo de los impulsos y las acciones. O separar estos impulsos y acciones del sentido. Y para ello es necesaria la energía que carga las palabras. Es preciso aplicar la energía-voz, la energía-palabra, la energía cuerpo-voz, la energía cuerpo-voz-palabra. (Grotowski, 1989, 4)*

Merece la pena hacer un inciso y recordar: el actor nunca ha sido ni es ni será un busto parlante que enuncia *literalmente* el texto. El Autor de *El gran teatro del mundo* pide a su compañía de actores que interpreten, que «hagan bien» el personaje «con afecto, alma y acción» (v. 412). Sucinta definición que implica una actitud y una técnica del actor. Conviene consignar las entradas que hace de estos términos Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua Castellana*:

*AFECTO: Latine affectus, propiamente es pasión del ánima, que redundando en la voz, la altera y causa en el cuerpo un particular movimiento, con que movemos a compasión y misericordia, a ira y a vengança, a tristeza y alegría; cosa importante y necessaria en el orador.*

*ALMA: Del nombre latino anima [...] Dar alma a lo que se dize, o se pinta es darle espíritu, garbo, viveza y gracia.*

*ACCIÓN: Latine actio, del verbo ago, agis, vale actus, vel operatio, administratio, qualquiera cosa que se haze o se obra. [...] Acción significa, algunas vezes, la fuerça y energía con que alguno predica, lee o razona.*

Los testimonios sobre la capacidad de nuestros intérpretes del siglo XVII de mover al público con su acción y movimiento, así como la capacidad natural, o aprendida, de emocionarse (llegando, incluso, no sólo a llorar o reír, sino a sonrojarse a voluntad), iguala a aquellos otros testimonios que describen su maestría verbal.

Conviene detenerse en la línea argumentativa y en concreto en los inicios de las tesis sobre la técnica del actor barroco de la profesora Rodríguez Cuadros (1989: 35-53) para llegar a su libro sobre la técnica del actor barroco titulado *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. La autora acierta en el punto de partida: el interés por los aspectos prácticos de la representación y por establecer puentes con «los actuales *hombres de teatro*». Sin embargo, a partir de ahí no puedo estar de acuerdo con sus enunciados, ni por su punto de partida ni por las proposiciones de camino ni por sus conclusiones.

La definición reduccionista de la situación histórica de «ignominia» del oficio del actor desde la Alta Edad Media por «no contribuir al equilibrio dogmático de la salvación espiritual que es donde se asentaba el esquema social tripartito» y ya en los siglos XVI y XVII por «su nula aportación a la defensa y economía social» (Rodríguez Cuadros, 1989, 36), es incompatible con la necesidad de teatro de esa misma sociedad, *volcada* en las representaciones y en sus representantes, como un verdadero fenómeno de masas. Entre otras cosas que dignificaban su profesión no olvidemos que en 1631 se constituyó la Cofradía del Gremio de Representantes cuya patrona era Santa María de la Novena (o del Silencio) y cuyos ritos se harían (hasta hoy) en la iglesia de San Sebastián. En el impreso de compromiso para su creación los actores se comprometían a contribuir a su fundación y sostenimiento, así como también a construir «una capilla grandiosa para nuestra Patrona y en el sitio principal de ella una bóveda que sirva de entierro para tan solamente los Cofrades, y sus mugeres y hijos» (Subirá, 1960, 41). Sin embargo Rodríguez Cuadros presenta a los actores españoles del XVII, aquéllos que también actuaban en la corte, en la marginalidad y sin la dignidad de un estatuto profesional reconocido. Esta interpretación fue matizada por la propia autora en su libro de 1998 apoyándose en Oehrlein (1993: 282).

Tampoco parecen ni convincentes ni coherentes afirmaciones como que el actor era: «Proscrito pero estimado por el poder constituido, precisamente porque ayuda a dar

sentido a la gran construcción metafórica del cuerpo estamental, porque sirve de instrumento a una conciencia común» (Rodríguez Cuadros, 1989, 37). En su intento de encontrar una aproximación a lo que debió ser este *arte* práctico en tal penuria, la autora recurre primeramente a los testimonios de sus detractores en las controversias sobre la licitud del teatro, recogidos por Emilio Cotarelo y Mori en *Bibliografía de las Controversias sobre la licitud del teatro en España*. Pero suponer que los juicios de tales detractores pueden constituir un corpus de vocabulario técnico del actor barroco, resulta totalmente descabellado. Entre los conceptos que la autora elige para su propósito, hay unos pocos meramente descriptivos como son: *destreza en el baile, energía en el decir, desahogo en el decir, viveza de la representación, desenvoltura, muchas veras, razón bien dicha y expresión artificiosa de vivísimos afectos*. Ninguno de estos términos dicen nada sobre cómo el actor lograba todo ello, cuál era su técnica. Y ya todos los demás conceptos que se relacionan no tienen nada que ver con la naturaleza creativa del actor ni con los recursos técnicos para actuar: *donosamente vestido, garbo y galantería, afectando gracias, farsantas acicaladas, primor de los artificios, afeitadas y dispuestas con supersticioso aliño, primor, aliños, inmodesto desgarro, bizarría, palabras dulces y tiernas, travesura de mil ojos, mil variedades de estudiados artificios, palabra blanda, suspiro mentiroso, farsanta afeitada por el pensamiento, voz tierna y quebrada*.

En el artículo de la misma autora, «Descuido, desenvoltura, despejo, meneos y visajes: las codificaciones gestuales del actor y de la actriz en el léxico áureo», se afirma nada menos que «el registro de comportamientos a cargo de teólogos y clérigos nos ha legado, quizás, el mejor tratado de semiótica teatral que del barroco existe en los textos de la célebre controversia sobre la moralidad del arte escénico» (Rodríguez Cuadros, 2009, 596). Si aquellas descripciones tenían por fin demostrar la inmoralidad del arte de los cómicos (y especialmente de las *cómicas*), no parece que tenga ningún sentido usarlas en el presente para pretender explicar y reconstruir cuál fue el arte del actor del siglo XVII. Por otra parte, tampoco parece oportuno sustentar la técnica de aquellos cómicos (a los que sin embargo se les ha situado en la marginalidad social), basándose en su conocimiento de fuentes cultas como Cicerón, Castiglione, la tratadística pictórica y la ciencia de la *fisiognómica*. La generalización del conocimiento sobre estos autores bien podría tener, en el mejor de los casos, la entidad que hoy alcanza el conocimiento de la «Teoría de la relatividad» de Einstein entre el común de los mortales. Así, por

ejemplo, se refleja en el *Retablo de las Maravillas* cervantino, cuando el alcalde concluye que la verborrea de Chirinos es «sentencia ciceronianca, sin quitar ni poner un punto»<sup>190</sup>. Respecto a la doctrina de los tratados pictóricos, que ni se leían ni siquiera se publicaban, los cómicos podrían acaso ver el posible resultado de estas enseñanzas en la pintura religiosa de las iglesias, de donde bien podrían extraer ejemplos de gestualidad y, sobre todo, de actitud. Respecto a la fisiognómica, tomando los ejemplos que la autora propone, es evidente que un actor no puede transformar los rasgos que le ha dado la madre naturaleza para llegar al retrato de aquella galería de personajes, cosa que bien puede hacer un pintor, para quien borrar y añadir es fácil. Por ello en su obra de 1998, *La técnica del actor español en el Barroco*, la autora habla del maquillaje y no de la técnica corporal de transformación del actor. Si nos detenemos en el *Cortesano*, efectivamente el libro tuvo gran repercusión en nuestro país gracias a la traducción de 1534 de Boscán y ello se notó también en la literatura. Determinó la estética de los cortesanos y se convirtió en icono, incluso generalizado, de buen gusto en todos los órdenes. Podría pues aceptarse que llegara incluso a ser, indirectamente, un modelo para los actores; pero nada tiene eso que ver con una técnica. En nuestros días, en que sobreabundan los modelos, también hay damas y caballeros dotados de *gracia* extraordinaria que no tendrían nada que hacer en el escenario. Es necesario recordar que en la corte de Felipe IV, aun a pesar de la gracia y *estilo* de los reyes y sus cortesanos, dejaron su sitio de actores en las representaciones de palacio a los verdaderos cómicos.

Cuando Rodríguez Cuadros se refiere a los supuestos «meneos y visajes» de los actores, volvemos a topar con el juicio peyorativo de sus detractores. Sencillamente imposible cortar con tan poca tela el traje para heroínas calderonianas como Rosaura, Estrella, Mencía, Serafina, Mariene, Fénix, Astrea, Cenobia, Julia, incluso Semíramis, y tantas otras, sin entrar en la comedia, en el auto sacramental o en el drama mitológico. La evidencia textual desmonta toda pretensión de valor de conceptos como ese para todo lo que no fuera, si acaso, entremeses y bailes.

La autora escribe que «el moralista, de uno u otro signo, receta reprochando, testimonia destruyendo verbalmente y, con una pervertida oblicuidad» ofrece «la imagen de un gesto que el actor no pudo escribir» (Rodríguez Cuadros, 1989, 52), pero

---

<sup>190</sup> Cervantes Saavedra, *Entremés del Retablo de las maravillas*, p. 219.



no se percata de que precisamente por eso el moralista desprecia, se desinteresa y en definitiva desconoce absolutamente todo aquello que debió ser el arte y la técnica del actor. En consecuencia, los presupuestos teóricos e hipotéticos que cree reconstruir la autora resultan ser no otra cosa que una nueva mediación que oscurece y complica innecesariamente la indagación sobre el quehacer de nuestros cómicos del pasado. En otros ámbitos del conocimiento humanístico, como la etnología o la arqueología<sup>191</sup>, se aplican procedimientos contextuales y experimentales, consistentes en la elaboración de instrumentos iguales a los encontrados, con los mismos medios y experimentando lo que se supone que debieron ser las técnicas para examinar la apariencia y la eficacia de los resultados. Así, por ejemplo, saliendo de la biblioteca, usando el sentido común y echando mano del conocimiento que hoy tenemos de un cuchillo y su utilidad, podemos intentar construir uno como aquel ejemplar de piedra o de hueso, y comprobar a continuación su eficacia en un medio natural semejante a aquel en cuyo contexto fue fabricado el cuchillo original. Del mismo modo, si queremos conocer la técnica del actor barroco, antes deberemos explicar dos cosas. Primero reconocer qué es un actor y descubrir qué hace y cómo lo hace. Y segundo, valorar qué recursos técnicos de interpretación exige el poema dramático del Siglo de Oro, y en concreto el calderoniano. Para lo primero disponemos de actores contemporáneos, y para lo segundo, el texto de la obra dramática. Con esto basta; de todo ello brotará un conocimiento que ilumine el pasado y ayude en el porvenir.

Pero la ignorancia de estos requisitos es el obstáculo fundamental para que el erudito estudio de Rodríguez Cuadros titulado *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* llegue a concretar exitosamente lo que se propone. Su falta de interés sobre la sencilla realidad práctica del actor presente y la del tiempo pretérito se evidencia cuando la autora habla de los encuentros entre los estudiosos del teatro, «hiperpasivos del hecho teatral», y los directores o actores, «(hiperactivos) que acuden a mesas redondas para recordar lo que a veces sofoca sostener un endecasílabo mientras se cruza el escenario» (Rodríguez Cuadros, 1998, 12). La autora tampoco consigna el significado de los logros de aquellos actores barrocos, a los que quiere comprender, ni se cuestiona cómo los conseguían, cuando por ejemplo en su libro

---

<sup>191</sup> Tordera, 1989, 121.

El autor citado también aporta este ejemplo para comparar el estudio actual del arte del actor barroco.

recuerda la descripción del arte de Baltasar de Rueda (nada menos que escrita por Lope de Vega), Damián Arias, Antonio de Prado y María Riquelme, de quien:

*... Caramuel aseguraba estar dotada «de una imaginativa tan vehemente que, cuando representaba, mudaba con la admiración de todos el color del rostro; porque si el poeta contaba en las tablas sucesos prósperos y felices, los oía con semblante todo sonrosado; y si algún caso infausto y desdichado, luego se ponía pálida; y con este cambiar de afectos era tan única que era inimitable». Gran y emocionante prodigio que, sin embargo, como tendremos oportunidad de ver, se genera ya en Platón y recorre la biografía de numerosas actrices o actores [...] De los actores, pues, siguen quedándonos imágenes de imágenes. (Rodríguez Cuadros, 1998, 48-49)*

No son «imágenes de imágenes», son hechos del buen actor y realidades de una técnica que se repiten a lo largo de la historia de la humanidad y admiran a los que tuvieron el placer de ver sus actuaciones. La descripción de Caramuel nos hace dirigir la atención a un determinado tipo de «imaginativa» que ciertamente poseía esta actriz y que en general es propia del actor (Stanislavski la llamaría «imaginación activa») que tiene la capacidad de «mover» al intérprete creando en él sensaciones físicas, estados de ánimo, emociones e impulsos para la acción. Ya lo decíamos antes, que le lleva a interpretar el papel «con afecto, alma y acción». Atendiendo a este asunto Antonio Regalado (1995: I, 539-593) recuerda que en la cultura de la época estaba extendida la práctica de los ejercicios espirituales ignacianos y de sus visualizaciones —de personas, de «composición de lugar» y de recreación interior de afectos o de pasiones— para promover la conversión del practicante. Sin querer decir con esto que todos los actores del XVII practicaran o conocieran la técnica de los Ejercicios Espirituales, si podemos ver en este ejemplo una vía de trabajo con la «imaginativa» que los actores siempre han manejado. Actualmente, especialistas de la rama de la neurociencia que estudia las neuronas espejo se interesan por aprender de los profesores de interpretación (así ha sido en mi caso) lo que los actores han sabido hacer desde hace muchos siglos: reproducir a voluntad un tipo de acciones que tienen el poder de «mover» emocionalmente al espectador (Sofía, 2009).

El inmenso caudal de documentos de la época (y de los siglos anteriores y posteriores) aportados por la autora ofrece valiosa erudición pero no explicaciones convincentes, y sí bastantes dislates sobre el arte del actor. Del valor relativo de sus

fuentes para el fin perseguido es consciente la propia autora cuando por ejemplo dice de los grabados sobre actores que acaba de describir como fuente de su técnica: «muy pocas imágenes o grabados reflejan literalmente representaciones o actuaciones *in situ* del actor, sino que más de las veces son producto de invenciones idealizadas» (Rodríguez Cuadros, 1998, 262). O cuando, al hablar de los textos de las *Controversias*, el «documento más interesante y complejo que para reconstruir la técnica del actor nos ha quedado» (Rodríguez Cuadros, 1998, 32), acaba concluyendo: «por encima de estas contradicciones, las *Controversias* muestran, con el rigor poliédrico de su archivo de miradas, que la esencia del teatro y de su producción documental es, precisamente, el espectador» (Rodríguez Cuadros, 1998, 307). Llegados a este punto de su estudio, aún no sabemos cuál es su propuesta de reconstrucción de la técnica actoral barroca pero si conocemos cuál era la idea de sus críticos o admiradores.

Cuando la autora disecciona la «Epístola XIII (De los actores y Representantes)» de 1596, de López Pinciano, considerándola, con razón, una importante descripción del arte del actor de aquel tiempo, se centra en dos aspectos fundamentalmente: en el gesto como mimesis de la naturaleza —que la autora interpreta a nuestro juicio erróneamente como naturalismo<sup>192</sup>— y en el decoro. Aquí sólo podemos destacar que su análisis posterior le lleva a asociar la descripción de las acciones del Pinciano con los gestos de la mano de los *Chironogramas* de John Bulwer<sup>193</sup>. Para a continuación implantar esa codificación gestual sobre el parlamento de Isabel del comienzo de la tercera jornada de *El alcalde de Zalamea*, desde donde dice «Pues calle aquí la voz mía» hasta «Entiende tú las razones, / pues no hay voces que lo digan». Aunque podamos suponer que en el parlamento de Isabel, Calderón transcriba un repertorio de gestos propios del acervo cultural de su época, en ningún modo sería necesaria la ejecución concatenada de todos ellos por la actriz que interprete a Isabel, por lo tanto el ejemplo no parece concluyente para definir una técnica o estilo de actuación. Cuando la autora concluye que: «cada papel o al menos algunos de ellos, marcados por la tradición, supondrían en realidad un

---

<sup>192</sup> Cuando el Pinciano habla de «seguir a la naturaleza» alude con ello a un comportamiento natural y adecuado en función del lugar que ocupa el individuo en el orden del mundo. Al interpretar al personaje, el actor debe trasladar esa imagen de modo veraz para que pueda ser reconocida y aceptada como tal por el espectador. En ningún caso el tratadista del siglo XVI se refiere al «naturalismo», concepto que nos lleva a los presupuestos literarios de Zola y a sus aplicaciones en el drama y en la técnica de la interpretación de aquel tiempo y del siglo XX.

<sup>193</sup> Bulwer, *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rethoric*.

encadenamiento o repertorio de gestos codificados» (Rodríguez Cuadros, 1998, 381) parece sugerir que el arte del actor barroco en España se cifraría en el aprendizaje de una especie de coreografías gestuales, propias tal vez de la *Commedia dell'Arte* pero no de nuestra comedia. La puesta en práctica de este enunciado nos puede conducir a la técnica del actor oriental o a los postulados del afamado director Robert Wilson (2003: 150-163) y su teatro formal y visual, contrario al realismo y al naturalismo.

Para entender cuál es el modelo de la creación del representante barroco baste recordar al Pinciano cuando dice: «conviene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad...» (López Pinciano, 1973, III, 282). Ciertamente no se refiere a un calco de los tics concretos de tal o cual individuo, sino a la transformación del actor en una imagen escénica fiel a la definición del personaje —según el lugar que éste individuo ocupa en el orden social, según su carácter y según el género dramático donde ese personaje está inmerso— con el fin de lograr la reacción adecuada del público:

*[...] porque, según el afecto que se pretende, es diferente el movimiento que enseña la misma naturaleza y costumbre; y, en suma, así como el poeta con su concepto declara la cosa, y con la palabra, el concepto, el actor, con el movimiento de su persona, debe declarar y manifestar y dar fuerza a la palabra del poeta. (López Pinciano, 1973, III, 285)*

Pero llegados a este punto, para comenzar a atisbar la técnica del actor todo se reduce a la siguiente máxima que en el libro de Rodríguez Cuadros pasa desapercibida: «mueva a sí primero, conviene, como habemos dicho, el que hubiere de mover a otro» (López Pinciano, 1973, III, 282-283). El modo de lograr esta transformación interior —o la «imaginativa», como diría Caramuel— es una de las preguntas ineludibles si queremos trazar la técnica del actor.

Volviendo al curso principal de nuestra argumentación ya se ha apuntado que la polimetría —junto a la polirritmia— de este teatro obedece a la definición de cada situación, ajustándose metros y estrofas a las necesidades dramáticas de la obra, es decir, marcando su *ritmo*. En este aspecto, aunque Lope lo declara expresamente en su *Arte nuevo*, advertimos que también usa con libertad los metros, sin atenerse al pie de la letra a su propio precepto. Sirva esta aclaración para mostrar que en la práctica, aunque

no haya una conclusión definitiva sobre la función dramática de cada verso y estrofa, no se excluye la comprobación de ciertas correspondencias subyacentes. Y por tanto podemos decir, sin intentar llegar a una formulación excluyente, que el ritmo aporta significados a las palabras y se relaciona con el tiempo dramático (García Aráez, 1997, 62). Aristóteles sentó las bases del ritmo: es una ordenación en el tiempo. En griego significa «movimiento regulado y medido» y por ello, su conocimiento está asociado a la aritmética. Puesto que cualquier situación de la vida o estado personal se caracterizan por un ritmo que les son propios, un objetivo del arte del actor será poder reconocer y reproducir conscientemente los diferentes ritmos que brotan de manera natural y espontánea en la vida.

Aunque para ello actualmente las técnicas actorales proponen diversas herramientas<sup>194</sup>, hay que reconocer que el lenguaje en verso contiene en sí mismo una *metodología* propia para recrear esas situaciones, estados internos y atmósferas, comunicándolas al oyente del poema o al espectador de la obra teatral. El ritmo se fundamenta en la repetición periódica y cercana de un elemento dominante, que ordena varias series de unidades; de ahí se explica la elección en cada caso dramático de determinadas estrofas. El mismo lenguaje nos propone la vía de la creación del estado emocional del actor en la escena (y no olvidemos también del público), la incorporación de la situación dada, e incluso provoca su atmósfera, salvando así muchos de los grandes escollos de la técnica de la actuación.

En este punto, para impulsar el discurso, nos parece oportuno citar a Javier Sánchez González cuando relaciona la emoción del teatro con la palabra y la forma del lenguaje dramático:

---

<sup>194</sup> En la escenificación de sus obras a Stanislavski le preocupaba crear los ritmos de las escenas (o del espectáculo) y el tempo-ritmo interno del personaje en cada situación. Cualquier situación de la vida así como todo estado individual se caracterizan por un ritmo determinado que les define y que brota natural y espontáneamente; en la recreación teatral debemos saber reconocer y reproducir a voluntad estos ritmos. Stanislavski desarrolló ejercicios diferenciados para trabajar el ritmo escénico y el tempo-ritmo interior del actor, puesto que en la vida y en el teatro muchas veces estas dos realidades pueden ser opuestas. Lo importante es que por medio de la incorporación del ritmo el actor comienza a transformar su estado natural y se traslada a otra situación afín a la determinada por el autor. Al trabajar el tempo-ritmo general y particular (es decir, de un momento concreto) del personaje, el actor también puede incorporar su personalidad, no sólo física sino también anímica. Mijail Chéjov avanzó en este camino de la relación entre el ritmo, la verdad escénica y la emoción, proponiendo ejercicios sobre atmósferas (la atmósfera es un hecho grupal que excede la individualidad) para transportar al elenco de una obra a penetrar en la atmósfera de la escena y del mundo de la obra. La atmósfera es el alma del espectáculo.

*Que el teatro precisa de emoción, nadie, creo lo niega; tanto si se trata de teatro naturalista y/o costumbrista, como del más idealizado y fantástico. El asunto es cómo llegar a esa emoción; y, en particular a efectos de nuestro curso, cómo llegamos a ella mediante la palabra. [...] No puede haber emoción de altura sin belleza; y no puede haber belleza sin forma, una forma que posea los atributos adecuados: orden y número, variedad en su estructura interna, y al tiempo coherencia y unidad mediante parsimonia o economía de medios. Estos atributos la convierten (a la forma) en perceptible y en bella. ¿Pero está aquí la emoción? No, aparentemente, porque no se introduce específicamente como ingrediente, como elemento del todo. Pero sí efectivamente, porque esa forma bella trae, genera la emoción en los oyentes y además, aquí está lo sorprendente, en el propio fabricante de sueños que es el actor; él mismo se ve arrastrado por la fantasmagoría que él mismo fabrica mediante artes, artilugios y técnicas varias. [...] Una vez ahí llegados, el artista (sólo ahora merece tal nombre, porque emana arte) puede «dejarse llevar» para utilizar la expresión de Agustín García Calvo, sólo entonces puede subir en el carro que va fabricando, y esperar modestamente, sin provocarlo, sucesos inesperados en el dominio de la emoción artística y el dominio de su propia psique: entonces puede obrar la intuición y efectuar cambios sutiles en aquella forma original, la forma técnica, y dar una vuelta de tuerca a la forma artística: entonces puede crear, entonces llega a la «libertad» del arte.<sup>195</sup>*

El actor puede estudiar la situación dramática descubriendo el ritmo del lenguaje poético y puede llegar a la emoción —aunque, según vemos, no sólo— desde el reconocimiento y dominio de su forma. El punto de partida de cualquier trabajo práctico del actor con el texto requiere la *preparación* de su aparato: relajando y tonificando el cuerpo y especialmente la zona del habla; en adición, debe ejercitar la dicción y la articulación de las palabras así como la proyección de la voz. Desde ahí y como consecuencia de lo anterior, en primer lugar el intérprete debe aprender a pilotar la palabra dramática en las aguas de los versos, ya acompasadas o ya agitadas, dependiendo de su ritmo y, por consiguiente, de una determinada ordenación de los acentos, de las pausas y del número de sílabas de cada verso. Todo ello nos habla de la duración. El actor debe sentir y manejar la intensidad: dominar los grupos de intensidad,

---

<sup>195</sup> Ya que estamos abordando la pedagogía del actor, nos permitimos citarnos aquí estas palabras en el contexto de la pedagogía de Javier Sánchez González en el contexto de un seminario que impartió a un grupo de profesores de la RESAD en 2003: «Llevar el texto al habla, el verso a la acción». El texto citado formó parte del material pedagógico del seminario y lleva por título «Emoción y forma». En él, y en el planteamiento del programa del curso, se puede ver una impronta de los principios básicos de Konstantin S. Stanislavski sobre el actor y la actuación, y un valioso acercamiento entre filología y técnica actoral que merece reconocerse.

puesto que los acentos son el fundamento rítmico esencial y, a la vez, los portadores del sentido del enunciado y de la acción verbal del personaje; y, además, utilizar creativamente la pausa. También debe ampliar el timbre: apoyándose en el timbre propio se logra potenciar el valor tímbrico del verso contenido en la medida, en la rima y en la armonía vocálica. Debe saber conservar la entonación natural del habla, aun a pesar de que en el lenguaje poético ésta puede naufragar, especialmente por los encabalgamientos y, en general, por la dificultad de interpretar convenientemente el dibujo de entonación de una frase enunciativa, interrogativa, etc., cuando son varias las cláusulas que se superponen y se complican con diversas figuras, especialmente los hipérbaton. A tal fin, debe clarificar el léxico, la semántica de la palabra y de la frase, encontrar el valor de la sintaxis, reconocer la prelación de las cláusulas del discurso, y coordinar el ritmo versus la sintaxis (encabalgamiento). El hablante de este teatro debe dominar de un modo práctico el arte de la Retórica y del Ornato, reconociendo en sus parlamentos las figuras de dicción y las figuras de pensamiento, y distinguiendo los tropos tan habituales del lenguaje poético (metáfora, metonimia, sinécdoque, ironía, perífrasis, antonomasia, énfasis, litote o hipérbole). Todo ello es un trabajo ingente que se ve recompensado con creces cuando la escena se *pone en pie* y, como por arte de magia, el intérprete actúa verazmente en muy poco tiempo<sup>196</sup>.

En la experiencia *física* de este lenguaje dramático-poético se moviliza en grado sumo el aparato respiratorio, el aparato fonador y el aparato resonador del intérprete<sup>197</sup>,

---

<sup>196</sup> Para la docencia —que no necesariamente para la interpretación— importa manejar la bibliografía especializada. Ver, entre otros, Navarro Tomás, 1995; Quilis, 1986; Spang 1983; Domínguez Caparrós, 1999 y 2000. En relación al verso y el teatro, García Aráez, 1997. En este campo, el mundo anglosajón, con su atención reverencial a Shakespeare, nos lleva la delantera en cuanto a la publicación de trabajos dedicados al actor, valga citar Barton, 1984. Para la retórica, ver Aristóteles, *Retórica*; Cicerón, *El orador*; Cicerón, *La invención retórica*; Lausberg, 1966-1968; Mortara Garavelli, 1991; y, por último, basándose en ejemplos de los siglos XVI y XVII, ver Mayoral Ramírez, 1994.

<sup>197</sup> La voz natural es la suma de aire, energía y apertura, y esos son también los ámbitos de trabajo del actor. Nuestra naturaleza está dotada de un «aparato respiratorio» gracias al cual usamos los músculos involucrados en la respiración para poder producir un fenómeno acústico voluntario. El hombre respira automáticamente, pero el profesional de la voz y el actor deben aprender a fragmentar antinaturalmente su respiración con el fin de controlar la inspiración (corta y voluntaria) y la expiración (larga y sostenida). Para ello se debe entrenar el músculo del diafragma que, con la ayuda de los oblicuos y de los serratos, va a impulsar el aire hacia arriba de forma controlada (como cuando se presiona la bolsa de una gaita). El aparato fonador se compone de la laringe y de las cuerdas vocales. Las cuerdas vocales vibran debido al paso del aire por la laringe; en función de la presión del aire y, consecuentemente, del número de vibraciones de las cuerdas se obtienen los diferentes tonos (a más cantidad de vibraciones por segundo mayor altura tonal). La vibración del sonido depende del deseo (necesidad o implicación), del aire, de la ejercitación muscular y del dibujo de ese tono en el cerebro (la «imagen acústica»). Por último, el aparato resonador es el amplificador natural del cuerpo; se trata de nuestras partes óseas y especialmente a la cavidad bucal, con el paladar, los dientes, los labios y la lengua. En la cultura occidental ha sido

al tiempo que se involucra su inteligencia y su imaginación para obtener el imprescindible compromiso personal con las palabras y los enunciados que defiende su personaje<sup>198</sup>. Como resultado de este trabajo con la palabra, el actor alcanza un nivel energético que concierta los grados de relajación y de exaltación adecuados, abre nuevos canales de expresión y, consecuentemente, de comunicación para *pasar el sentido* del texto y crear con su cuerpo y su proyección en el espacio la conjunción de ilusión y verdad única de este teatro.

En relación a este asunto volvemos a recordar la importancia del estudio de la época y la manera de pensar de los personajes, que condicionará su comportamiento. El análisis de la obra desde un punto de vista, diríamos sociológico y desde la historia del pensamiento, forma parte del trabajo del actor cuando se enfrenta a la representación de una obra del Siglo de Oro, como ha quedado expuesto en el análisis previo de la obra *Mañanas de abril de mayo*<sup>199</sup>. Tal es, según creo, el modo genérico y básico de plantear los fundamentos de la preparación de nuestros actores para interpretar el corpus dramático del Siglo de Oro.

Lamentablemente en nuestro país el verso ha sido relegado de los planes de estudios de muchas de sus Escuelas Superiores de Arte Dramático<sup>200</sup> y, donde se

---

fundamental, en la técnica del canto y también del habla teatral, trabajar la resonancia del rostro (la máscara). Muy interesantes los trabajos de Blandine Calais sobre la anatomía del movimiento y la fisiología vocal. Como un ejemplo de cómo organizar el trabajo vocal a partir de la anatomía, ver en concreto Calais-Germain, 1999; 2005; 2011. También ver el estudio de Berry, 2006. Ver el libro clásico de Grotowski, 1974, pp. 109-151.

<sup>198</sup> En referencia al trabajo físico con el texto ver Berry, 2014. De modo general, muy útil el libro de Knébel, 1998. Importantes las ideas expresadas sobre la relación cuerpo-voz-sentido en Grotowski, 1989, pp. 2-11.

<sup>199</sup> En este terreno es bastante lo que se ha hecho desde los estudios de Aubrun, 1968.

Aun discrepando con sus conclusiones, ver también Maravall, 1975. Se debe reconocer el clásico estudio de Justi, 1999 (ver en concreto el capítulo IV y especialmente cuando habla de Calderón como dramaturgo en el Palacio del Buen Retiro, pp. 337-339). Ver Díez Borque, 1978. Absolutamente fundamental es el estudio de Antonio Regalado (que venimos citando); su amplio conocimiento de la mentalidad, la religiosidad, la cultura, o la ciencia de la época de Calderón ha abierto vías todavía ignotas para el análisis de su obra.

<sup>200</sup> Encontraremos una gran disparidad en lo que respecta a la enseñanza del verso si analizamos los programas de estudios de las Escuelas Superiores de Arte Dramático de España. Tal situación es debida a la competencia autonómica para definir dichos planes y, sobre todo, al hecho absurdo de que, pese a otorgar títulos de enseñanza superior, estas escuelas están sometidas al régimen de enseñanzas medias. Como se puede imaginar hay razones lingüísticas que explican este orden de cosas pero, principalmente, un inexplicable desinterés por el teatro clásico español, hecho que sería inaudito en otros países como Alemania, Francia o Gran Bretaña. La situación de la educación superior en universidades privadas y públicas que ofrecen grados de teatro es parecida, y nada que decir del sinfín de escuelas privadas de actuación cuyos estudios son mucho más limitados, reducidos por lo general a un número de asignaturas básicas. La Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD) es la única institución



imparte, no siempre se llega a la experiencia de la representación, en cuyo caso los alumnos no prosperan realmente en el dominio práctico de la poesía dramática, que siempre implica la encarnación de un personaje. Hago mención a este medio institucional de transmisión del saber actoral porque actualmente para el trabajo con el verso no existe otro medio, salvo las valiosas iniciativas formativas de jóvenes actores profesionales de la Compañía Nacional de Teatro Clásico. Sin embargo y pese a la probada experiencia de nuestra educación teatral, como ocurría en el siglo XVIII hoy en día sigue en pie el encendido debate a favor de unos estudios reglados del arte dramático o la formación en la *escuela* de las tablas, o de los rodajes de cine y de televisión. La transmisión de la técnica del actor desde el Siglo de Oro hasta nuestros tiempos es la historia compleja del teatro y de la sociedad española, cuyas sucesivas etapas bien podrían significarse con la siguiente frase: «no sólo ha dejado de ser eficaz el modo de interpretar [en verso] de la generación anterior sino que no se llega a un acuerdo en cómo hay que hacerlo» (Granda, 2000, 79)<sup>201</sup>.

---

educativa del panorama de la Enseñanza Superior Artística que ofrece una cuidada educación del verso. Su departamento de Voz y Lenguaje ha sido nutrido en los últimos tiempos por profesores relevantes en la materia como Concha Doñaque o Vicente Fuentes (ya jubilados), y otros que aún siguen en activo como Izaskun Azurmendi, Vicente León, Beatriz Suárez o Consuelo García. Los profesores del departamento de Interpretación (Rosario Amador, Jesús G. Salgado, Yolanda Porras... y yo misma) también nos dedicamos a la práctica docente de este teatro desde el punto de vista de la interpretación del papel barroco. Por otro lado, recientemente se están creando sendos Master de Teatro del Siglo de Oro en la RESAD y en la Universidad de Alcalá, donde se impartirán asignaturas de verso y de interpretación del teatro del Siglo de Oro. La RESAD fue pionera con la impartición de un curso de teatro del Siglo de Oro anual que culminaba con la puesta en escena de una obra y su representación en el Festival de Teatro Clásico de Almagro. Sobre la historia de la RESAD, ver Soria Tomás, 2010.

<sup>201</sup> El artículo «Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX» de Juan José Granda repasa la historia de los cómicos españoles, prestando atención a algunos puntos de inflexión desde el teatro áureo. Desde el esfuerzo renovador en el siglo XVIII de Mariano José de Larra y Gaspar Melchor de Jovellanos (frente a Enrique Funes y José Yxart) abogando por la educación teatral; pasando por el surgimiento en las tablas de un modo nuevo de actuación, más natural, representado por Isidoro Máiquez y, luego, la fundación en 1831 del Conservatorio de Declamación —siguiendo las directrices generales expuestas por Jovellanos en su *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*—. El autor se detiene en la actividad actoral y docente (en esta institución), durante los dos tercios restantes del siglo XIX, de algunos grandes actores del momento como Teodora Lamadrid, Antonio Vico, Matilde Díez, Carlos Latorre o Julián Romea, entre otros. También recuerda las compañías privadas de comienzos del XX regentadas por figuras tan importantes de la escena como fueron Emilio Mario, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, entre otros. Para llegar al intento renovador de la Segunda República, el surgimiento del «teatro poético» cuyos máximos exponentes fueron los dramaturgos Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Luis Fernández Ardavín, Joaquín Dicenta, Manuel y Antonio Machado, etc. Trata de la Guerra Civil y la posguerra, y la situación creada con la muerte y el exilio de muchos de los dramaturgos y actores del momento. Continúa el repaso por la política de teatro desde la década de 1940 en el Teatro María Guerrero (dirigido por Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, y luego por Claudio de la Torre) y en el Teatro Español (dirigido por Cayetano Luca de Tena, y después por José Tamayo). Hace un recuento de las producciones de los Teatros Nacionales y de los Festivales de España hasta la creación en 1981 del Centro Dramático Nacional, ya en plena democracia. En 1978 se funda el Festival de Teatro Clásico de Almagro y en 1986 la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), dos instituciones dedicadas expresamente a la representación del teatro clásico. El análisis histórico aporta algunas conclusiones en el asunto de la preservación del teatro

Pero si los profesionales del teatro no nos ponemos de acuerdo en el modo de decir y enseñar el verso —dejándolo al arbitrio de cada puesta en escena y, por lo tanto, dificultando al público la adquisición de un conocimiento— debemos al menos elegir un modo que acomode, con naturalidad, artificio y sentido. Puede valernos como definición general la opinión de Enrique Díez-Canedo extraída de su crítica de la compañía de Margarita Xirgu representando la obra *La cantaora del puerto* de Fernández Ardavín en 1927:

*No quiero con lo dicho defender la necesidad de una versificación rebuscada, ni preferirla a una versificación natural. El verso es arte sobre arte, y no cabe confundirlo con el desaliño y la falta de esfuerzo. Ni cabe preferir el desaliño al rebuscamiento, porque no se trata de elegir entre dos males, sino de encontrar la inconfundible vena de la poesía, tan turbia en un caso como en otro.* (Granda, 2000, 90)

Dejando aquí este asunto pasemos a otro, también significativo, que afecta a la praxis de la puesta en escena de este teatro; me refiero al trabajo con los actores en el momento del ensayo de la escena y del espectáculo. En nuestro arte dramático —proceso analítico y creativo— es importante que el conocimiento no invalide el vuelo libre de la invención artística y del *juego*. Hacemos teatro porque jugamos, porque nos divierte jugar. Todos los conocimientos sólo serán útiles o significativos para el intérprete si éste logra encontrar en ellos los apoyos para su libertad creativa en la encarnación del personaje. La técnica no nos hace más técnicos, sino más libres: ayudándonos a reaprender la ardua tarea de ser fieles «al instinto de cada momento» (Brook, 2006, 9).

---

áureo, a saber, su programación ha sido escasa en las etapas posteriores a su creación, puesto que en cada momento histórico se representaba en primer lugar el teatro contemporáneo —nacional y extranjero—; y aunque se supone la solvencia de los actores, su técnica interpretativa del verso —de la que tenemos descripciones del modo en que trabajaban ciertos actores— ha sido duramente criticada en muchas ocasiones dejando en duda la calidad objetiva del trabajo actoral en verso. En todo caso, no ha habido una transmisión clara de una forma de decir el verso. Aun con la creación del Festival de Almagro y de la CNTC y la consecuente proliferación de espectáculos de autores españoles del Siglo de Oro, y también de Calderón, no hay intención de reconocer unos valores posibles o generalizados del verso. Junto a esto, la pedagogía teatral de la técnica del actor del teatro áureo es irregular, luchando en el presente contra el reconocimiento del valor de la palabra y, mucho más, del verso. En nuestra opinión, la situación ha empeorado en los quince años que han transcurrido desde este artículo.



24.- Segunda jornada. En casa de don Pedro concurren todos los personajes. Mientras don Juan está escondido en otro cuarto, don Hipólito llega con los dulces de Portugal para obsequiárselos a doña Ana. Lara López en el papel de doña Ana, Pedro Granero en el papel de don Pedro, Sergio Moral en el papel de Hipólito y Nicolás Illoro en el papel de Arceo. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ezequiel Nobiliis

En la pedagogía teatral es importante asumir riesgos en un ambiente de buen humor y de exigencia. En el momento de incorporar el texto y la acción (como decimos en nuestro argot: de *ponerlo en pie*) debemos atrevernos a probar y dar vuelo a aquello que surge de la proyección del conflicto del personaje en la realidad del espacio; aunque para ello dejemos de lado algunas de nuestras asunciones teóricas o métricas previas. Durante los ensayos surgen esos nuevos concretos que muchas veces logran finalmente ahormarse en la forma prevista, pero algunas otras nos descubren nuevas soluciones audaces y genuinas que no podemos desechar. En este caso, la excepción siempre es mejor que el rigor.

Este espíritu de permisión es especialmente necesario para introducir al actor en la técnica de la comedia: género teatral que aúna a partes iguales la maestría y la precisión con la libertad creativa y la ligereza. Importa recalcar que, a pesar de la enorme cantidad de preceptiva publicada sobre los géneros dramáticos —que abordan el tema estrictamente desde el punto de vista literario—, no existen estudios serios y monográficos sobre la adecuación de la técnica actoral para la interpretación en distintos géneros, si exceptuamos los recuentos diseminados aquí y allá de los propios actores hablando de su propia experiencia o los valiosos incisos aludiendo sucintamente al tema

en los libros de maestros de la actuación<sup>202</sup>. Falta iniciar este estudio y publicar material que pueda enriquecer el debate, artístico y filológico, y también mejorar la pedagogía teatral. Otra vez, a día de hoy, el conocimiento de esta materia se transmite por vía directa: de maestro a discípulo. Por ello su contenido, además de ser un conocimiento técnico, metodológico y literario, también es una cuestión de actitud.

Sucintamente vamos a plantear ciertas premisas. En lo que respecta a lo que en el argot teatral llamamos *vivencia*, que López Pinciano define como la capacidad del actor de «moverse a sí mismo», el actor cómico debe partir de la *absoluta* posibilidad de que lo que le pasa en escena podría ser verdad y, consecuentemente, ya en el escenario puede inminentemente acarrearle profundas consecuencias. De ahí que el sistema Stanislavski (o cualquier otra metodología moderna fundada en estas premisas de la verdad de la vivencia y de la incorporación de la acción) sigue siendo pertinente como técnica básica del actor para la incorporación del personaje barroco y, en concreto, del calderoniano. El actor debe repetirse hasta el convencimiento: los personajes no son cómicos, lo son sus circunstancias. Esta verdad se aplica a toda la comedia, incluida la de Calderón. Por tanto (y como hemos repetido suficientemente) es imprescindible conocer en profundidad las circunstancias del personaje y el valor subjetivo que éste otorga tanto a lo que pasa en la obra como a lo que él mismo hace según avanza el argumento. El personaje de la comedia no está excluido del mundo en que vive, muy al contrario, a menudo las circunstancias opresivas de su entorno soportan un giro de tuerca adicional. El primer acercamiento del actor a la *situación dada* debe partir de la seriedad de su conflicto y de su vivencia, incluso dolorosa, de los hechos del argumento.

---

<sup>202</sup> Podemos extraer opiniones o consejos para adecuar la técnica actoral al género dramático de diversos libros de memorias o recuerdos de actores. También podemos ver ejemplos de cómo trabajar en distintos géneros dramáticos mediante el recuento de diversas puestas en escena, ver Vajtánov, 1987 y 1997; Toporkov 1961; Stanislavski, 1993. En estos dos últimos libros los autores tratan de demostrar que el Sistema de análisis activo y el Método de acciones físicas de Stanislavski era válido para trabajar con los distintos géneros dramáticos; el libro de Toporkov relata el proceso y metodología de ensayo de tres espectáculos del director ruso: *Desfalco* de Valentín Katáiev, la adaptación teatral de la novela *Almas muertas* de Nikolái Gógol y la comedia *Tartufo* de Molière. Por su parte Stanislavski recuenta la metodología seguida en los ensayos para la escenificación de las siguientes obras: la comedia *La desgracia de tener ingenio* de Alexander Griboiédov, la tragedia *Otelo* de Shakespeare y la comedia satírica *El inspector* de Nikolái Gógol. Para encontrar algunos consejos concretos al actor para actuar en la tragedia, el drama y la comedia ver Chéjov, 1999. Por otro lado, son relevantes las búsquedas del maestro de interpretación basada en el movimiento Jacques Lecoq en el trabajo con los «grandes territorios dramáticos» que, según su técnica de actuación, incluyen el melodrama (el teatro de los grandes sentimientos), la comedia del arte (que trata de la comedia humana), los bufones (personajes propios del misterio, de lo grotesco y de lo fantástico), la tragedia (teatro de grandes textos que confronta al héroe y al coro) y los clown (personajes que habitan lo burlesco, el absurdo y las variedades cómicas). Ver Lecoq, 2003, 157-224. Si nos ceñimos al teatro barroco, Rodríguez Cuadros (1998) intenta una definición de la técnica del actor barroco en los distintos géneros dramáticos, aporta rasgos de expresión o de tiempo, que son descriptivos y que no sirven a todos los casos. En concreto, diferimos de sus conclusiones sobre el actor en el teatro sacramental.

Ése fue nuestro punto de partida en los ensayos de *Mañanas de abril y mayo*. Sólo cuando el intérprete comprende —en acción— la línea del papel, podemos *aligerar* la vivencia del conflicto dramático, en su trazado general o en puntos concretos de la línea de acción. Éste, en mi opinión, es el punto más delicado de comprender de la vivencia cómica. Gracias a la observación de buenos actores cómicos y a mi propia experiencia como actriz, como directora y como pedagoga, he adquirido un *saber hacer* que intento transmitir a mis alumnos, pero, en concreto, para este punto suelo recurrir a una definición, de fácil proyección práctica, que enuncia Alonso López Pinciano en su tratado de 1596. Su *Philosophía Antigua Poética* habla de los «temores cómicos» distinguiéndolos de los «temores trágicos»:

*... la tragedia tiene grandes temores llenos de peligro, y la comedia, no; [...] Y la diferencia que hay de los temores trágicos a los cómicos es que aquéstos se quedan en los mismos actores solos, y aquéllos pasan de los representantes en los oyentes; [...] la comedia viene a fines alegres por medio de mil gustos y pasatiempos en los oyentes, porque, aunque en los actores haya turbaciones y quejas, no pasan, como he dicho, en los oyentes, sino que de la perturbación del actor se fina el oyente en risa.* (López Pinciano, 1973, III, pp. 273-274)

Según se adecuen a los distintos códigos de los géneros dramáticos, los «temores» del Pinciano, a los que hoy también llamamos la *vivencia*, se diferencian entre sí por su intensidad, por su calidad y por su proyección.



25.- Tercera jornada. Don Pedro intenta serenar a doña Ana. Lara López en el papel de doña Ana y Pedro Granero en el papel de don Pedro. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

Mientras que la *intensidad* de las vivencias trágica y cómica puede ser la misma, pues de algún modo representan momentos de exaltación fuera de lo común; la *calidad* y *proyección* de ambas es diferente. En la tragedia, el intérprete se sumerge por completo en la pasión del personaje viéndose gradualmente sometido por las turbaciones y penalidades que le son impuestas, de modo que su final alcanza una realidad artística tan poderosa de dolor que logra proyectarse al público despertándole un sentimiento de horror y de compasión por su trágico destino. Si en la comedia, la *intensidad* de la vivencia es como en la tragedia, su *calidad* requiere un freno interior del actor que limite la profundidad de su vivencia de los pesares y turbaciones del personaje, de modo que en su desarrollo y en el final de la comedia, aunque éstos pudieran despertar la compasión del público, nunca el horror, y mayormente provocan la risa y el divertimento. El porqué de ello precisaría otra aclaración que ya haremos en su momento. En el drama o el melodrama modernos, la intensidad de la vivencia del actor se rebaja —dentro de los límites teatrales, que ya sabemos no son los de la vida real— a un grado más próximo al estado normal, es decir, al espectador; la calidad de su vivencia expresa una subjetividad emotiva del actor-personaje en la relación con su ámbito, sentimiento que se proyecta hacia el espectador despertando su comprensión y empatía emocional.



26.- Segunda jornada. Arceo cuenta a doña Lucía la llegada secreta de don Juan a Madrid. Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía y Nicolás Illoro en el papel de Arceo. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD

Según avanzaron los ensayos, pudimos acometer estos conceptos y aplicarlos a la comedia de Calderón. Y efectivamente, en algunos momentos de dramatismo surgieron las primeras risas en el auditorio.

Para avanzar en la exposición de la encarnación cómica hace falta enunciar otros conceptos. En lo que respecta a la expresión importa establecer que el humor sólo brota cuando un intérprete trabaja con control, con sentido de facilidad y con belleza. La más mínima torpeza del actor enturbia su imagen escénica y molesta al espectador.

Importa además sentir el ritmo apropiado de la comedia y específicamente de cada escena o situación. En general, el intérprete cómico debe manejar con exquisita maestría el tiempo: el valor intrínseco y relativo de la acción y de la pausa. Al trabajar la comedia solemos decir «que no caiga la pelota al suelo», aludiendo a diferentes supuestos que implican ajustar la duración, intensidad, timbre, energía... queriendo decir, en definitiva, *estar* en la acción. Todos estos aditamentos, imprescindibles para la comedia, matizan la expresión y la vivencia de los «temores cómicos». A menudo los directores y los actores tienden a confundir, con consecuencias fatales, el ritmo apropiado a la comedia con la rapidez. Éste último concepto en el teatro hace referencia a la velocidad relativa de la enunciación de las palabras y de la ejecución de las acciones, es, en cualquier caso, una medida relacionada con la duración. Mientras por el contrario, el ritmo es una ordenación del tiempo que implica la regulación del movimiento y de la pausa —en relación a la acción y a la situación— y que contiene diferentes velocidades. Una actuación cómica eficaz debe estar formada por una secuencia de distintos esquemas rítmicos, cuya vivencia en suma provoca en el actor un estado interno de creciente arrojo y urgencia. A menudo se reconoce el valor de la «pausa trágica» como una cúspide dramática, de igual modo en la comedia la «pausa cómica» es una verdadera implosión; con una medida exacta (que en la comedia debe estar milimétricamente medida para lograr el efecto cómico) ésta catapulta al personaje a una nueva andanada de acción.

En lo que respecta a la comunicación con el público, en la comedia el actor actúa con amplitud y apertura, y, en el fondo, guiado por el deseo de entrar en contacto con cada espectador, de *concelebrar* con él, sin que eso signifique supeditar su vivencia del papel a querer gustar o hacer gracia a todo trance, o a lastrar el ritmo general con el *comentario* o la relación puntual, casi de *flirteo*, con un espectador. La comedia se hace para todos, es la fiesta lúdica por excelencia y —por ello o gracias a ello— el espíritu de

celebración expansiva debe envolver a los actores y a los espectadores durante la función dejándoles a su término estremecidos por una poderosa sensación de vitalidad o, incluso, de euforia. El juego cómico estipula que el espectador siempre *sabe* más que el personaje, y esa anticipación genera gran parte del disfrute de la comedia. El arte del actor cómico es alimentar con su *ingenuidad* el peligro que anticipa el espectador, pues éste conoce datos del argumento vedados para el personaje.

Todo esto es válido para la comedia de enredo calderoniana, pero además hay que añadir en la preparación del actor calderoniano su comprensión teórica y práctica del concepto del enredo y de la hermenéutica. Estos principios se han explicado en el capítulo anterior, por tanto no es necesario abundar sobre ellos. Pero sí conviene recordar al actor que la técnica del enredo se fundamenta en una sucesión de acciones arriesgadas y de lances inesperados que envuelven —activa o pasivamente— a todos los personajes de la obra y les llevan a actuar en una situación creciente de entropía. En la comedia, saber *fingir* ambas cosas con verosimilitud no es tarea fácil; pues para acometer una acción arriesgada hace falta una extraordinaria imaginación *activa* del peligro y como consecuencia, el surgimiento de un deseo potentísimo de actuar. Y para reaccionar con espontaneidad e intensidad a un suceso *desconocido e inesperado* por el personaje (pero *conocido y preparado* por el actor) se requiere el temple suficiente para no anticipar y, en definitiva, estar dotado de un finísimo «sentido de la verdad». Por supuesto todos estos aspectos se deben entrenar como parte de una capacitación técnica general y previa, y luego poner a prueba en la vivencia cómica de la obra.



27.- Primera jornada. De camino al Parque doña Clara rebate las críticas de Inés. Julia Piera en el papel de doña Clara y Macarena Herranz en el papel de Inés. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ezequiel Nobilis



Resta hablar sobre la caracterización del personaje y en particular sobre el personaje de la comedia de enredo calderoniana. En un sentido coloquial podríamos contestar a la pregunta «¿qué es un personaje?» con la explicación del actor Yoshi Oida:

*Desde el punto de vista del público, un personaje está formado por un conjunto de detalles: la manera de caminar, de sentarse, de levantarse; por los gestos, los giros de la cabeza, la manera de coger una taza, la intensidad de la voz, la suavidad de las manos. Los detalles que nos desvelan la naturaleza de un ser humano. (Oida y Marshall, 2010, 104)*

Pero como él mismo sabe ésa sólo es la punta del iceberg de la vida humana y, por tanto, del personaje teatral. El filósofo, y fino espectador de la vida, Ortega y Gasset en su conferencia *Idea del teatro* afirmaba que: «El escenario y el actor son la universal metáfora corporizada, y esto es el teatro: la metáfora visible» (Ortega, 1977, 40). Comparando la metáfora lingüística, del habla coloquial y del literario, con la «metáfora corporizada» —es decir, una realidad ambivalente en la que aun cuando se suman la realidad del personaje literario y la del actor, al tiempo mutuamente se niegan—, Ortega concluye que el «como si»<sup>203</sup> teatral logra físicamente la expresión máxima de lo imaginario, la pura fantasmagoría. En cada interpretación el actor trabaja —entre el éxito o el fracaso de su actuación— para conseguir en sí mismo esa inestable duplicidad de realidad e irrealidad que es, en suma, el personaje teatral, o mejor, la imagen escénica del personaje. Pero si decimos que el actor puede fracasar es porque en su representación no acierte a matizar y combinar adecuadamente los rasgos propios de su yo y los rasgos propios del personaje dramático, y, consecuentemente, no atine en la caracterización del papel.

Ya en este punto, cuando estamos tratando de la creación del personaje no podemos eludir el tema de la caracterización. Para Konstantin S. Stanislavski, el maestro ruso de actuación que acuñó su «sistema» en el primer tercio del pasado siglo XX, «la caracterización es un aspecto importante de la vida psicológica del personaje y no unos superficiales y ocasionales signos de la persona» y, por otro lado, ésta «no sólo consiste en reflejar la miopía, la cojera o el encorvamiento del personaje. Es mucho más

---

<sup>203</sup> Con un ánimo de índole práctica, sustentada en su propia teoría, Stanislavski hizo del «si mágico» la principal herramienta imaginativa del actor para ayudarlo a ponerse a sí mismo en las circunstancias dadas de la obra. La invitación contenida en el «qué pasaría si...» despierta inmediatamente impulsos y deseos internos para actuar. Los niños constantemente usan este tipo de formulaciones en sus juegos.

importante para caracterizar un personaje su forma de hablar, de escuchar, la naturaleza de su comunicación con los demás. [...] En estas peculiaridades de la comunicación se revela el carácter de la persona, se manifiesta su sostén interno» (Knébel, 1996, 125 y 126)<sup>204</sup>.

La apreciación del maestro ruso vincula la caracterización al habla del personaje y al texto dramático. También revela la existencia de una caracterización interna y de una caracterización externa, y, según él, ésta última sería producto de la primera. Hay que insistir, como también sabe el actor Yoshi Oida, que ambas son necesarias. Muchas veces, se invierte esta prelación y la caracterización se limita a la segunda, creando únicamente su cáscara «exterior». Tal enfoque actoral es responsable de personajes (solemos decir en nuestro argot) sin *alma*, sin sostén psíquico interior, seres huecos cercanos al *tipo*. La representación del tipo es una imagen convencional —dictada por la simplificación del análisis o por su rentabilidad económica en un entretenimiento inocuo— que además puede incluir una caracterización *fortuita*, accidental o caprichosa, que en realidad limita la imagen y la «idea» del personaje.



28.- Segunda jornada. En casa de don Pedro, doña Ana se explica con don Juan. Paloma García-Consuegra en el papel de doña Lucía, Lara López en el papel de doña Ana, Pedro Granero en el papel de don Luis y Jorge E. Gómez en el papel de don Juan. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ezequiel Nobilis

---

<sup>204</sup> Ver la concreción final de su «sistema» en este libro, verdadero manual de técnica actoral.

En este punto, al hablar del tipo, recuerdo la simplificación del personaje del Siglo de Oro en muchos estudios literarios y filológicos: cuando los personajes son convertidos en mera categoría teórica sus rasgos no soportan la representación. La clasificación tipológica de los personajes del Siglo de Oro puede informar de aquellas características generales que acotan las expresiones individuales en una estructura jerárquica y ordenada del mundo barroco. Hecha esta salvedad, en general, Calderón no prioriza la caracterización exterior de sus personajes, por entender que es sólo accidente; sin embargo sí atiende a la definición del carácter, de la situación y de la estructura. El personaje es un ser en relación y, por ello, al estudiarlo desde la perspectiva actoral, debemos analizar la estructura de la que forma parte, definiendo en cada obra el conjunto de variantes y analizando el conjunto de sus relaciones. Como vemos, el texto sigue siendo la fuente de creación.

Al caracterizar interiormente al personaje debemos recordar que debido a la hermenéutica del teatro calderoniano el actor se ve obligado a cuestionar constantemente su interpretación del papel, revisando los sucesos del argumento y su lugar en la trama. Gracias a este proceso activo de lenguaje poético, el actor expresa la interioridad psicológica, consciente, del personaje con una imagen sonora y corpórea. Por otro lado, gracias al análisis dramaturgico y al descubrimiento de lo que en tiempos modernos, después de Stanislavski, se conoce como «super-objetivo y acción transversal» del personaje, el intérprete también desvela su «subconsciente», o lo que Calderón llamaba su *carácter*, que se hace visible por las acciones y su proyección exterior en forma de imagen física y de «energía». En nuestra opinión ésta sería la mejor vía de caracterizar externamente el personaje de Calderón. Por supuesto en este trabajo no están proscritos la incorporación de ciertos rasgos externos de la caracterización, sólo que ocupan un lugar secundario. En cualquier caso, hay que valorar la importancia de los detalles accidentales de la caracterización del personaje calderoniano con el fin de preservar su eficacia y el estilo de su teatro.

Como colofón a este capítulo dedicado al análisis metodológico de la puesta en escena queda un aspecto por tratar: la recepción del público. Pensando en el espectador —figura imprescindible del teatro— nos viene a la memoria el drama de Calderón titulado *El médico de su honra*, cuando el criado Coquín, como «cofrade del contento», «mayordomo de la risa, / gentilhombre del placer / y camarero del gusto» (vv. 759-761),

se ve forzado a aceptar el insólito y abusivo trato que le propone el rey Pedro I, conocido como el Justiciero pero al que sus actos le apellidaron el Cruel: si en el plazo de un mes el gracioso no logra hacer reír al monarca, éste le hará sacar los dientes. El criado desespera de poder arrancar la risa al severo rey, del que dice que es «un prodigio de todos los animales» pues:

*La naturaleza  
permite que el toro brame,  
ruja el león, muja el buey,  
el asno rebuzne, el ave  
cante, el caballo relinche,  
ladre el perro, el gato maye,  
aulle el lobo, el lechón gruña,  
y sólo permitió dalle  
risa al hombre, y Aristóteles  
risible animal le hace,  
por difinición perfeta;  
y el Rey, contra el orden y arte,  
no quiere réirse. Déme  
el cielo, para sacarle  
risa, todas las tenazas  
del buen gusto y del donaire. (vv. 1509-1524)*



29.- Segunda jornada. En casa de don Pedro, don Juan y Arceo escuchan desde su escondite el parlamento de don Hipólito. Hacemos notar la convención escénica de *escuchar al paño* por medio de la iluminación. Jorge E. Gómez en el papel de don Juan, Nicolás Illoro en el papel de Arceo y Sergio Moral en el papel de don Hipólito. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

Coquín alcanza y enuncia el misterio de que el hombre que no ríe actúa contra el orden de la naturaleza, actúa de forma inhumana. La risa rasga la realidad, introduciendo una dimensión metafórica y lúdica en lo que está pasando. La risa en esta comedia de las *Mañanas de abril y mayo* debería ser expansiva, generosa, cordial. Nuestro trabajo actoral hecho con *buen gusto y donaire* debería, como Coquín, saber *sacar la risa* de nuestro público.



## **6. MADRID EN LA OBRA PROFANA Y SACRAMENTAL DE CALDERÓN**





La comedia urbana de Plauto así como los ejemplos de Torres Naharro con su comedia *Himenea* y de los poetas dramáticos valencianos (especialmente del Canónigo Tárrega y su comedia escrita hacia 1589 titulada *El Prado de Valencia*) influyeron en la comedia urbana desarrollada por la generación de Lope de Vega. Estos dramaturgos introdujeron a la villa de Madrid en muchas comedias, presentándola con bellas descripciones de su topografía y de sus construcciones, de su naturaleza, de su cielo, de su río y de sus costumbres. Comedias como *El acero de Madrid* o *Santiago el Verde*, escritas por Lope de Vega en los quince primeros años del siglo, y *Las bizarrías de Belisa* de 1634 discurren íntegramente en Madrid. Entre la décadas de los veinte y los treinta, Tirso de Molina también ambientó en la villa y corte algunas de sus comedias de enredo más chispeantes como *Por el sótano y por el torno* (que comienza en Viveros), *Los balcones de Madrid* y *En Madrid y en una casa*. La utilización dramática del espacio en la comedia urbana española por las generaciones de Lope y Tirso supera a los intentos de Miguel de Cervantes con su comedia de enredo *La entretenida* y aventaja ampliamente a la comedia urbana de William Shakespeare<sup>205</sup>.

Calderón recoge estas innovaciones superando a sus modelos en la recreación dramática de la ciudad y la significación activa de las localizaciones urbanas para el enredo de la comedia de capa y espada, para el género menor entremesil y para la composición simbólica de su teatro sacramental. El joven Pedro Calderón logra aventajar a sus predecesores incluso en sus comedias más tempranas de los años veinte con tres obras maestras del género cómico ubicadas en Madrid: *Hombre pobre todo es trazas*, *La dama duende* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*. De la década de los treinta también resaltan *El astrólogo fingido*, *No hay burlas con el amor*, *Antes que todo es mi dama*, *Los empeños de un acaso*, *El escondido y la tapada* y *No hay cosa como callar*.

En las comedias de capa y espada ubicadas en Madrid, Calderón de la Barca instituye una idealización del mundo urbano que el público de los dos corrales de la villa —de la Cruz y del Príncipe— además de reconocer, recreaba en su imaginación definiéndolo individualmente. En muchos pasos de las comedias de enredo, los personajes comparan a la ciudad con un *laberinto* recurriendo a la misma imagen que

---

<sup>205</sup> Durante los últimos años del siglo XVI y los albores del XVII, Shakespeare escribió sus comedias urbanas: *The Two Gentleman of Verona*, *All's Well that Ende Well*, *As You Like It*, *Much About Ado Nothing*, *The Merry Wives of Windsor*, *The Comedy of Errors*, *Twelfth-Night*.

usan para describir el lío de engaños de la peripecia en el que frecuentemente andan enmarañados. Esta topografía urbana contaba con un sinfín de calles y callejas, plazas y mercados, casas y locales, algunos comercios, los corrales de comedias y los trucos, iglesias y conventos, palacios, lugares extramuros, jardines, arboledas y paseos que formaban parte del trazado de la ciudad y en donde se albergaba al activo enjambre de sus habitantes<sup>206</sup>. La combinación de amos y sirvientes en las obras posibilita diferentes recorridos de Madrid. En *Hombre pobre todo es trazas* explica don Diego a doña Clara:

*Ya sé que tengo de ser  
Argos la noche y el día.  
Por la mañana estaré  
en la iglesia a que acudís;  
por la tarde, si salís,  
en la carrera os veré;  
al anochecer iré  
al Prado, al coche arrimado;  
luego en la calle embozado.  
Ved si advierte bien mi amor  
horas de calle Mayor,  
misa, reja, coche y Prado. (p. 208a-b)*

En esta obra, además de seguir a su señor, por su parte el criado también se reparte como «Argos» detrás de la criada. Cuando Isabel informa a Rodrigo de «que hay tienda y hay carbonera, / compro, limpio y salgo fuera», bien «advertido» éste le responde:

*Argos la noche y el día,  
así estaré repartido.  
Por la mañana estaré  
en la tal carbonería,  
en la tienda al mediodía,  
y luego a la tarde iré  
al Rastro; de allí vendré,  
ya anochecido, al portal;  
y a las once, pese a tal,  
en la calle. (p. 208b)*

Se puede suponer el efecto que provocaban estas referencias en el público de los corrales. Aún hoy, todavía surge en el espectador la sensación de que lo que acontece en el tablado ocurre ahí, a la vuelta de la esquina. En su tiempo el dramaturgo particularizó

---

<sup>206</sup> Ver las descripciones de González Dávila, *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, pp. 11-13. Cámara Muñoz, 1990, pp. 243-244.

rincones urbanos que operaron como denominador común del auditorio, un conjunto de vecinos de la misma ciudad que podían reconocer en la comedia las circunstancias generales de su existencia<sup>207</sup>. En la comedia *El astrólogo fingido* —con la recreación ilusoria del espacio *off* de la Villa y Corte por donde don Antonio y el criado Morón andan esparciendo embustes— se traza un laberinto urbano de la fama que discurre por el centro de las diversiones:

*Al punto que de vos me aparté, luego  
fui a la casa de juego;  
dijelo a dos mirones,  
que es lo mismo llamaros a pregones.  
Salí de allí y entreme en los corrales  
de las comedias, donde  
la más oculta cosa no se esconde.  
Pasé adelante a aquellas cuatro esquinas  
de la calle del Lobo y la del Prado,  
a quien por nombre ha dado  
una discreta dama «Mentidero  
de varones ilustres»... (vv. 1590-1601)*

En sus comedias, el dramaturgo llega a menudear con los detalles más precisos y sugerentes de Madrid, así en *Fuego de Dios en el querer bien* Doña Ángela indica a su hermano las confiterías de la calle Mayor y las chucherías que en ellas gustaban las damas:

*Que si a las confiterías  
vas de la calle Mayor,  
en ellas hay puntas, cintas,  
abanicos, guantes, medias,  
bolsos, tocados, pastillas,  
bandas, vidrios, barros y otras  
diferentes bujerías,  
que son cosas que yo puedo  
decir que acaso tenía  
en mis escritorios. (p. 1252b)*

---

<sup>207</sup> Hoy en día asistimos a un fenómeno similar, aunque artísticamente empobrecido, con el éxito de audiencia que alcanzan algunas series de televisión, de corte cómico, ubicadas en la ciudad, en Madrid fundamentalmente. En estos programas televisivos, que se emiten una vez por semana durante varias temporadas en capítulos que duran algo más de una hora, un grupo fijo de personajes se interrelacionan en un entorno urbano —idealizado pero reconocible por el público— que se determina con unas pocas localizaciones fijas y tópicas —son simples decorados y no un espacio escénico complejo como el de las comedia de enredo de Calderón ambientadas en la ciudad— donde interactúan los personajes, vecinos de un barrio más o menos popular. Algunas de estas series introducen a una comunidad de vecinos y muestran los decorados de sus respectivas casas, los locales comerciales alrededor de la finca y la calle.

Si bien abundan en su comedia este tipo de apuntes, a diferencia de Lope y de Tirso, Calderón siempre logra trascender el costumbrismo. En «Realidad y símbolo en los itinerarios madrileños de Calderón de la Barca» Suárez Miramón argumenta cómo el dramaturgo, partiendo de todos los detalles que le ofrece la realidad de la ciudad, llega a presentar «un Madrid real, costumbrista, auténtico y vivo, al tiempo que una ciudad que se acerca a la abstracción mítica sin perder por ello en ningún momento su dinamismo de ciudad bulliciosa» (Suárez Miramón, 2004, 539). El proceso de idealización que Calderón aplica en su teatro a la realidad madrileña ofrece otra realidad trascendente:

*...una metáfora de luz que, adelantándose a Guillén, proclama la eternidad de los objetos o los transfigura para devolver su magia perdida. Su mayor novedad y aportación [de Calderón] consiste en contemplar cuanto le rodea con ojos de quien está acostumbrado a ver más allá de lo que la realidad aparentemente le ofrece. Por eso [...] no es la cita textual o la alusión lo válido en su obra, sino la impresión casi de miniaturista que con un breve trazo sabe recoger y vivenciar de cuanto selecciona su vista para ofrecérselo transfigurado, eternizado por su propia actualidad, y Madrid, contemplado así, curiosamente parece agrandarse a nuestros ojos. (Suárez Miramón, 2004, 540).*

En este estudio, del cual extraemos algunos ejemplos, la autora aborda una ordenación simbólica de las localizaciones madrileñas de la obra de Calderón que sin renunciar a la realidad presenta a Madrid desplegado en círculos concéntricos, desde el centro cortesano hasta las afueras de la diversión y del retiro espiritual. En nuestra selección de tres puestas en escena para este trabajo —de distinto género dramático, pero todas ellas relacionadas con Madrid— hemos seguido también esta sugerencia, dándole la vuelta y empezando por la comedia de enredo madrileña *Mañanas de abril y mayo*, siguiendo por el auto *El año santo en Madrid* y finalizando con la comedia cortesana, recreación mitológica representada en la corte de Felipe IV, *Darlo todo y no dar nada*.

La definición ilusoria de la realidad en el teatro de Calderón incluye a los espectadores, quienes gracias a la recreación de Madrid —en la escena o como *miniatura verbal* del espacio latente— entran a formar parte de su tejido ficticio y trascendente. Por ello, como sus predecesores, el dramaturgo introduce en sus comedias urbanas situaciones conocidas por el público, propias o endémicas de la gran ciudad, y que, al menos en Madrid, siguen siendo pan nuestro de cada día.

La primera caracterización de Madrid como la «nueva Babilonia», la «corte del siglo» o la «patria de todo» —en definitiva, un centro bullicioso de habitación humana, de actividad, devoción y diversión— se resume en la sentencia del Pecado del auto *El año santo en Madrid* quien presenta a la Corte del Mundo como sede de «la confusión, el trato, / el tráfigo, y el bullicio» (vv. 305-306). El lacayo Chacón en la comedia *El maestro de danzar* resalta la proverbial hospitalidad madrileña cuando dice: «En Madrid, patria de todos / (pues en su mundo pequeño / son hijos de igual cariño / naturales y extranjeros)»<sup>208</sup>. A la experiencia y opinión sobre la villa y corte de los madrileños, se suma la interpretación del lugar de los recién llegados: caballeros y sus criados que aterrizan en la capital, originarios de otras provincias, con distintos objetivos<sup>209</sup>. El protagonista de *Hombre pobre todo es trazas* describe su impresión de la gran vía de Madrid:

*y vine a ver  
la gran villa de Madrid,  
esta nueva Babilonia,  
donde verás confundir  
en variedades y lenguas  
el ingenio más sutil,  
esta esfera soberana,  
tronco, dosel y cenit  
de un sol español, que viva  
eternos siglos feliz;  
después que ciego admiré,  
después que admirado vi  
todo el mundo en breve mapa,  
rasgos de mejor buril,  
porque en sus hermosas damas  
consideré y advertí  
el ingenio en el hablar,  
el aseo en el vestir,  
y en sus nobles cortesanos  
(de quien también recibí  
mil honras) ingenio, gala,  
valor, cordura... (p. 202b)*

Cuando don Diego Osorio recibe a su criado Rodrigo, que acaba de llegar desde Andalucía, recibimos otra versión de la capital. Por lo que el criado le espeta nada más verle, se sabe que su entrada en la villa y corte ha sido infructuosa pues, a pesar de las

---

<sup>208</sup> Calderón de la Barca, *El maestro de danzar*, *Comedias*, p. 1539b.

<sup>209</sup> A la opinión de estos personajes de ficción podemos sumar la de diversos viajeros que describieron Madrid como Camilo Borguese (Nuncio apostólico elegido Papa en 1605), Francois Bertaut, Jacobo Sobiesky, etc. Ver en López Carcelén, 2014, p. 38.

direcciones que don Diego le envió a Granada, Rodrigo asegura «que ha tres horas» que llegó y «tres mil» que anda buscando la posada:

*¿En Madrid, no es cosa llana,  
señor, que de hoy a mañana  
suele perderse una calle?  
Porque, según cada día  
se hacen nuevas, imagino  
que desconoce un vecino  
hoy adonde ayer vivía.  
Y dado caso que hallé  
la calle, ¿qué me importó,  
si en tu misma casa yo  
por ti mismo pregunté,  
y me dijeron que allí  
no estaba tal caballero?  
A donde más considero  
la confusión que hay aquí,  
pues la huéspeda ignoraba  
quién en su casa vivía,  
la criada a quién servía,  
y el huésped quién le pagaba. (pp. 203b-204a)*

La comedia *La dama duende* se inicia cuando desde Burgos llegan a Madrid un caballero, «de paso a la corte», y su criado, quienes (tras haber dejado en una posada sus monturas con el equipaje) buscan la casa de don Juan de Toledo donde van a alojarse. Esa misma noche, el criado vuelve a la posada para recoger el equipaje y ya de vuelta —tras una especie de *vía crucis* con paradas en varias tabernas del camino— comienza a renegar de su estancia en la corte con hiperbólicas invectivas:

*Docientos mil demonios  
de su furia infernal den testimonios  
volviéndose inclementes  
docientas mil serpientes  
que, asiéndome de un vuelo,  
den conmigo de patas en el cielo,  
del mandato oprimidos  
de Dios, por justos juicios compelidos,  
si vivir no quisiera sin injurias  
en Galicia o Asturias  
antes que en esta Corte. (vv. 697-706)*

Para justificar el lamentable estado en que trae el equipaje, Cosme dice que cuando venía por la calle cargado de cojines y maletas cayó en la zanja de una de las muchas fuentes de la villa. Las molestas obras en la capital, a causa de su habitación y

de su paulatina ampliación desde que fue elegida como corte (Alvar Ezquerro, 1995, 81-84), se recrean también en el teatro de Calderón. La criada Inés de *Mañanas de abril y mayo* alude a ello cuando al llegar cerca de la calle de Álamos dice: «hemos llegado / a la calle que fue Prado / en virtud del azadón» (vv. 374-376).

José Deleito y Piñuela en *La mujer, la casa y la moda* detalla que: «Tres cuartas partes, al menos, de la población de Madrid se hacinaban en casas de vecindad humildísimas, sórdidas, mezquinas, lóbregas y sucias» (Deleito y Piñuela, 1954, 88). Calderón se sirve de esta realidad social para ubicar la acción farsesca de su entremés titulado *La casa de los linajes*. Don Tristán describe la casa «no muy segura» de su rival donde dice que está dispuesto a ir a «buscarle / con ánimo siquiera de matarle» (vv. 26-27)<sup>210</sup>. Coincidente con el punto de vista del criado de *Hombre pobre todo es trazas*, tal es la descripción de don Tristán de aquel rincón madrileño:

*Sé que vive en la casa  
que desta calle a esotra calle pasa,  
cuyo corral es todo aposentillos  
llenos de vecinillos;  
por cuyas varias gentes,  
de oficios y de estados diferentes,  
tratos, usos, naciones y lenguajes,  
la Casa se llamó de los Linajes.* (vv. 30-37)

Deleito y Piñuela también informa de que «la mayoría de las viviendas eran de un solo piso o *a la malicia*, como se decía entonces, para sustraerse a la carga llamada *Regalía de aposentos*, la cual, desde que Felipe II trasladó la Corte a Madrid, pesaba sobre los pisos principales, haciéndoles alojamiento forzoso de la real servidumbre y de los cortesanos» (Deleito y Piñuela, 1954, 88). En la comedia burlesca *Céfalo y Pócris* Rosicler se ofrece como consorte a Filis; ante el rechazo de la infanta, el joven rey —que previamente se ha jugado a Filis a las tabas y ha ganado *dos cuartos de infanta*— le espeta: «Pues no me habléis con rigores; / que tengo en vos de vivienda / dos cuartos» (vv. 2024-2026). A lo que la socarrona princesa contesta: «Pues cuando tenga la suerte / libro de aposentadores, / este es hecho a la malicia / y ningún huésped acoge» (vv. 2031-2034).

---

<sup>210</sup> Calderón de la Barca, *La casa de los linajes, Entremeses, jácaras y mojigangas*, pp. 281-282.

En el teatro de Calderón los personajes hablan y, en ocasiones, son también víctimas de situaciones de violencia y peligrosidad urbana o padecen molestias como los trastornos causados por un tráfico nutrido y los atascos de la vuelta a la capital después de un día en el campo durante la época estival. La comedia *Fuego de Dios en el querer bien*, comienza con la narración de don Álvaro de Acuña sobre los sucesos acaecidos una tórrida tarde de julio cuando cabalgando en su rocín llegó a los márgenes del Manzanares para mitigar los efectos del calor, «solo a ser en sus orillas / número añadido a tanto / concurso como las pisa» (p. 1250b). La descripción de este madrileño del siglo XVII acierta a retratar una realidad similar al modo en que muchos madrileños de hoy pasan los sofocos estivales en las pocas zonas verdes de la capital o en la recientemente acondicionada ribera del Manzanares, si no han emprendido el éxodo hacia abarrotadas playas. Aquella tarde, don Álvaro se adentró por un área arbolada discurrendo con su caballo por «sus laberintos verdes» hasta que llegó a una zona «oculta y escondida» próxima al agua donde una joven se bañaba. Allí don Álvaro ampara a la desconocida de una tropa de mozuelos interponiéndose entre el grupo de gamberros y su víctima en un lance que se salda con un herido. A petición de la dama, don Álvaro escoltó su carruaje, cabalgando en medio de un nutrido tráfico de «tropas infinitas de otros coches», hasta llegar al centro de Madrid donde, ya a salvo y restablecida del susto, ella le pidió que no la siguiese.

En los márgenes de la ciudad en su vertiente occidental y oriental, los personajes acuden a lugares públicos para disfrutar de las celebraciones municipales y reales o de las diversiones y fiestas patronales diseminadas en el calendario a lo largo del año. En su estudio Suárez Miramón (2004: 547-554) alude a la ribera del Manzanares como «un itinerario sensual» y a los Prados de Atocha, Recoletos y San Jerónimo junto al Parque del Retiro como «un recorrido de ocultación y escauceos amorosos». Como se ha visto al hablar de *Mañanas de abril y mayo*, Calderón propone estos contextos de esparcimiento al aire libre, propios de la estación primaveral y estival, para ubicar la acción y justificar los avatares que impulsan la trama de la obra.

Los personajes aprovechan la bondad del clima en esa época del año para salir más a la calle y se benefician de la ocasión para ver y dejarse ver. Son comunes los paseos en coche, las salidas a los parques y lugares arbolados en la parte occidental de la villa tales como el campo del Moro a los pies del Alcázar; más allá, la Casa Real de



Campo, la Moncloa, o el parque de La Florida y todas las demás huertas, jardines y paseos a lo largo de la vega del Manzanares hasta la Puente Segoviana y la ermita de San Isidro. La Casa de Campo, inmensa extensión en las cercanías del Alcázar que fue comprada por la corona a los herederos de don Fadrique de Vargas en 1558, era la frontera natural de la ciudad en su salida hacia Extremadura y Portugal. La comedia *El escondido y la tapada* se inicia allí; recién llegado a Madrid desde Portugal (donde ha permanecido oculto por la muerte que dio a un caballero), don César dice a su criado Mosquito:

*Pues no podemos entrar  
en Madrid, hasta que sea  
de noche, ata las mulas  
a esos troncos, y sobre esta  
tejida alfombra de flores,  
(que bordó la Primavera,  
entre estos estanques, donde  
la Casa del Campo ostenta  
tanta variedad) podemos  
esperar a que anochezca.* (vv. 1-10)

En esta escena de *El escondido y la tapada* el espacio escénico representa un claro entre la arboleda —que estaría *fuera* de la escena rodeando al *dentro* del tablado— caracterizado verbalmente como una fresca y umbrosa pradera con hierba y flores entre estanques. El frescor del agua, la sombra de los árboles y la luz del sol que, según se nos informa, comienza a declinar, crean en la imaginación de los oyentes un espacio recogido y ameno. En la representación, el movimiento y la gestualidad de los intérpretes lograrían completar la ilusión creada por la palabra al desplazarse por el desnudo y duro tablado como por una mullida campiña. Poco más tarde se oye en escena el ruido de un carruaje, desde el escenario don César lo observa y da cuenta de cómo el coche vuelca en un arroyo arrojando fuera de él a sus ocupantes. El fatal accidente hace que todos los personajes se movilicen —entrando y saliendo del tablado— para restablecer la normalidad y poner a salvo a las ocupantes del carruaje: don César corre dentro de escena a socorrer a las mujeres, el cochero entra a escena trayendo en brazos a la criada y Otañez, un escudero de la casa, da cuenta a Mosquito (que ha quedado en el tablado) del salvamento de su maltrecha señora gracias a la ayuda de cierto caballero que se acerca tras ellos. Sin perder tiempo, se separan en direcciones opuestas: el uno para avisar al padre de la joven «que allá en los jardines queda» y el

cochero se dirige a la torre de los guardas, en el extremo oriental del parque más cercano al Alcázar. Por momentos el espacio *off* de la *Casa del campo* va ampliándose y concretándose gracias al texto y a las salidas y entradas de los personajes, recursos que invitan a visualizarlo como un calidoscopio de variada topografía y verdor en donde la «fábrica» de la naturaleza se conjuga con las construcciones civiles en un conjunto ameno que propicia el disfrute de los cortesanos y, en general, de los madrileños.

En el margen oriental de Madrid se encuentran las alamedas del Prado Viejo, conjunto formado por diferentes trozos y posesiones reunidos sucesivamente que discurría desde el convento de Atocha hasta la puerta de Recoletos, siendo éste desde mediados del siglo XVI el sitio preferente de reunión para los habitantes de la nueva corte, especialmente la nobleza y las clases acomodadas, tal como casi un siglo después describe Mesonero Romanos:

*Lllaman a estas alamedas el Prado de San Hierónimo, en donde de invierno al sol y de verano a gozar de la frescura, es cosa muy de ver y de mucha recreación la multitud de gente que sale, de bizarrísimas damas, de bien dispuestos caballeros, y de muchos señores y señoras principales en coches y carrozas. Aquí se goza con gran deleite y gusto de la frescura del viento todas las tardes y noches del Estío, y de muchas buenas músicas, sin daños, perjuicios ni deshonestidades, por el buen cuidado y diligencia de los alcaldes de la corte. (Mesonero Romanos, 2000, 222-223).*

Durante el reinado del cuarto Felipe la villa sufre una importante ampliación en su banda oriental al sumar a sus zonas de recreo la construcción, al otro lado del Prado, del Real Sitio del Buen Retiro, ideado por el Conde-Duque de Olivares como un significativo escenario político y como un lugar de esparcimiento y de educación de la corte con su monarca a la cabeza. Como se ha visto en el capítulo anterior, debido a un proceso de auto-idealización y su orgullo de pertenencia a un mundo ordenado, los caballeros abrigan bajo la sombra del rey y su palacio sus negocios mundanos y sus aventuras galantes que discurren en las calles y en los jardines de Madrid, tal y como sucede a don Hipólito en *Mañanas de abril y mayo*. En otras ocasiones, la hiperbólica idealización de la belleza de la dama también les puede hacer elogiar al Prado madrileño sobre los campos Elíseos. En *Antes que todo es mi dama*, Lisardo describe a una belleza diciendo:

*al Prado bajé, y en uno  
de esos jardines del Prado,  
acaso entré, si es que amor  
hacer supo nada acaso.  
En él una mujer vi  
a quien por diosa juraron  
de las flores y las fuentes,  
los cristales y los cuadros;  
saludando su hermosura  
todo el florido aparato [...]  
Pero ¿qué mucho, don Félix?  
si vi en más amenos campos  
que los Elíseos, a Venus,  
lascivamente jugando  
con las flores... (vv. 399-427)*

Para los madrileños de la época, los esparcimientos al aire libre o la asistencia a otras diversiones mundanas como las comedias, bailes o mascaradas, o religiosas como las romerías, propiciaban que las damas, de ordinario celosamente guardadas, pudieran ser admiradas o abordadas por sus galanteadores. En general, eran asediadas por cortejadores y cercadas por deudos. En *El galán fantasma*, española versión de las costumbres de la ciudad de Sajonia, Julia dice a Astolfo refiriéndose al duque Federico: «acaso me vio una tarde / que al mar a verte salí / —barbarismo de amor grande / salir a ver, y ser vista—» (vv. 112-115). En ese contexto, ellas también podían con mayor facilidad fraguar encuentros casuales o concertar citas amorosas secundadas por sus diligentes y, a veces, veniales criadas. En general, las actividades y las situaciones relacionadas con el buen tiempo, propiciaban múltiples ocasiones de peligro, voluntario o involuntario, para las jóvenes hijas casaderas de las familias acomodadas de la villa y corte. Esta sencilla circunstancia es relevante para los dramaturgos a la hora de componer sus comedias de capa y espada en las que el amor es uno de sus ejes temáticos y fundamenta, en gran parte, el argumento.

El teatro de Calderón dramatiza la dimensión social del individuo, expresada teatralmente a través de la interrelación de los personajes con el espacio escénico. En las obras ubicadas en Madrid, además de estos parques, la localización pública más habitual es la calle; *locus* que se particulariza en función de los personajes, del tema y de la estructura de la pieza dramática. Ejemplos comunes en las comedias son la vía donde radica la casa de la dama (o de las damas) y sus inmediaciones, como en *Casa con dos puertas mala es de guardar* y en *No hay burlas con el amor*; o la calle donde

está la morada o la posada del galán (o de los galanes), como en *El astrólogo fingido* y *Antes que todo es mi dama*; o aquella donde se erige algún templo, como la iglesia de San Jorge en *No hay cosa como callar*; o, en casos de celebración festiva, algún paso cerca del festejo regio en el Alcázar como ocurre en la comedia madrileña *La dama duende* que comienza con la celebración del bautismo del «primero» Baltasar. En los autos sacramentales las calles y localizaciones urbanas corresponden a los ámbitos de vida social en Madrid y también a las rutas de las devociones públicas. A continuación, en el análisis de *El año santo en Madrid*, detallaremos los procedimientos de Calderón para superponer la realidad y la idealización de un Madrid costumbrista que representa una ciudad festiva y devota para trascender como actualización del lugar de la oveja perdida de la parábola bíblica. En ocasiones, en el teatro sacramental los nombres de las calles hacen referencia a un itinerario espiritual, como ocurre en la loa al auto *Las órdenes militares*.

Los dramaturgos del XVII no pretenden una caracterización detallista del *locus* y, por supuesto, al diseñar el espacio escénico no abrigan ninguna intención decorativa o verista. Calderón sugiere escénicamente estas localizaciones urbanas valiéndose de elementos físicos o virtuales tales como el empedrado y el pavimento, o puertas y portales, ventanas, rejas y balcones, por donde salen y entran los personajes, aguardan o acechan. El espacio se dibuja en los parlamentos que describen las vías como largas o cortas, con esquinas, con portales, con recovecos o diáfanas. Al comienzo de *La dama duende* Cosme se vale de la «industria» de la carta para detener en una calle a don Luis. Don Manuel, que sigue atento los pormenores del intercambio entre ellos y que está pendiente de la huida de doña Ángela con su criada, dice: «¡Oh, qué derecha / es la calle! Aun no se pierden / de vista» (vv. 142-144).

En la comedia *No hay burlas con el amor* Calderón ubica un número de escenas en las calles de Madrid donde acechan los pretendientes de Beatriz y Leonor, dos hermanas, hijas de don Pedro Enríquez. El dramaturgo demuestra en esta comedia su gran sensibilidad de director de escena al aportar dinámicas soluciones para mover a los actores, organizar sus entradas y salidas, realizar los cambios de localización (de la calle a la casa) y hacer avanzar la acción y el enredo sin que decaiga el ritmo. Vamos a servirnos de *No hay burlas con el amor* para sugerir una propuesta de movimiento escénico «virtual», pero adecuada al corral de comedias y que ilustre una posible

recreación teatral de la calle de Madrid y del interior doméstico en el teatro calderoniano. Asumiendo que estas elucubraciones virtuales nunca deben tener un valor definitivo, esta aportación se suma al análisis de César Oliva (2000: 224-228), ofreciendo una posible realización escénica derivada de la lectura del texto y proponiendo la posibilidad de que en el corral de comedias el escenario también podría *girar* virtualmente con el desplazamiento del actor<sup>211</sup>.

Al comienzo de la primera jornada, don Juan (que galantea a Leonor) ha conducido a su amigo don Alonso y a su criado Moscatel hasta la calle donde vive su dama; allí don Juan propone que, mientras Moscatel se entra para entregar secretamente una carta, aguarden metidos «en algún portal» para no ser vistos. En ese preciso instante otros dos caballeros —don Luis y su amigo don Diego— cruzan la calle y, por tanto, don Juan opta por retirarse y volver más tarde. A su vez don Luis —pretendiente de Beatriz, quien viene a la «capaz esfera», el «abreviado cielo» y el «hermoso centro de la ingratitud» que adora— también decide dar la vuelta a la calle hasta que quede libre la vía. A continuación se desarrolla una escena en una sala en casa de don Pedro, donde Calderón presenta a los personajes femeninos y dispone una serie de lances, en relación a la carta de don Juan (incluyendo el paso de la carta rota en dos mitades), que hacen avanzar el argumento durante el resto de la primera jornada.

La segunda jornada comienza en una «calle» por donde regresan don Juan y don Alonso comentando los riesgos que acaban de correr. Inés, después de haber «dado a Madrid mil vueltas», entrega a don Juan una carta de Leonor comunicándole que vaya a verla. A su vez don Luis —que junto a don Diego viene siguiendo a la criada con el fin de «darla un recado» para su dama— al encontrar a Inés con don Alonso y con su criado Moscatel interpreta erróneamente que aquel caballero es su rival. Sin embargo don Alonso, alérgico a los afanes enfadosos del amor y aficionado al trato fácil con el sexo femenino, ha puesto su interés en Inés y ordena a Moscatel que acompañe a la criada hasta su casa para que en el trayecto éste haga de tercero. Calderón aúna el espacio (la calle, la distancia hasta la casa de don Pedro) con el tiempo (lo que tardan los dos criados en recorrerla) para tejer escénicamente el conflicto (desarrollado en el texto),

---

<sup>211</sup> Idea que puede aclarar la representación de muchas escenas de calle o de interior, incluidos los relativos a la alacena de *La dama duende*. Oliva, 2000, 210-216; Varey, 1983, 165-183; Ruano de la Haza, 2000a.

subrayando además la dimensión subjetiva en la vivencia del tiempo. Ya de camino Moscatel explica a Inés lo que le pasa y transmite la infamante proposición de su señor; Inés castiga a su pretendiente anunciándole que ella irá a servir a don Alonso —porque no siendo de «aquellas / mujercillas que se pagan / en almuerzos y meriendas» (vv. 1084-1086) es «moza de capricho»— y finaliza la conversación diciendo: «Eso digo; / y presto de aquí te ausenta, / no te vean en mi casa, / mira que ya estamos cerca» (vv. 1089-1092). Moscatel quiere seguirla pero Inés le dice: «No me sigas, no me veas» (1094). El enamorado Moscatel obedece, dejando sola a Inés que concluye: «Aquesta es mi casa» (v. 1099). El diálogo implica el movimiento y el desplazamiento de la acción por Madrid. Del exterior de la casa se pasa al interior de la misma pues Calderón repite el recurso que usó en la primera jornada.

La representación de estas escenas de *No hay burlas con el amor*, teniendo en cuenta las convenciones de la representación de la época y la estructura del corral de comedias, ofrece un buen ejemplo de la técnica teatral de Calderón. Intentemos proponer cómo podría ser el movimiento de los actores. Como es sabido, en el teatro barroco los dramaturgos declaran por el lenguaje de los personajes la localización y otras circunstancias dramáticas; en la representación los intérpretes actualizan esa información con la recreación imaginativa y corporal de aquellas ficciones, en las que se comprime el espacio y el tiempo. En este caso, las dos puertas laterales del tablado del Corral podrían figurar, para la localización de la calle, portales o una vía pública, y, para la localización de la casa de don Pedro, los accesos a distintos aposentos. Si suponemos que el autor de comedias Antonio de Prado, que en 1635 estrenó esta nueva comedia de Calderón a las puertas de la Pascua<sup>212</sup>, utilizó para su escenificación el «palenque» —o plataforma central que se elevaba en el patio y se unía con la escena, por la que podían representar los actores— podemos pensar que el uso de este tablado accesorio sirvió para reforzar el dinamismo en las escenas de la calle.

En la escena que transcurre en la calle de don Pedro del primer acto las dos puertas laterales representan portales: de la casa donde viven Leonor y Beatriz y de la casa adyacente donde se refugian don Juan y don Alonso. El palenque representaría la calle por la que llegan don Juan y don Alonso con Moscatel (cuando dice: «Esta es la

---

<sup>212</sup> Ver la datación en «Estudios y Apéndices» de la edición de Arellano de la comedia. Arellano, 1981, pp.141-143.

calle») y luego don Luis y don Diego. De este modo el texto se funde con el movimiento de los actores sin pausas innecesarias. Iniciando el desplazamiento desde el palenque, los dos grupos de personajes harían en la escena un movimiento circular que sería como sigue: el primer grupo se encaminaría hacia el portal de la casa vecina (primera puerta, a derecha o a izquierda según el giro elegido) y una vez allí verían llegar al segundo grupo (compuesto por don Luis y don Diego), hecho que les obliga a continuar su marcha por el fondo del escenario sin detenerse hasta pasar por delante del portal de la casa de don Pedro (segunda puerta), donde disimuladamente se podría colar Moscatel con la carta, y, continuando el giro, llegar al proscenio y salir de escena por el palenque. Don Luis y don Diego seguirían el giro (siempre enfrentados a los otros caballeros) hasta quedar solos en escena y llegar al portal de don Pedro en el comienzo de su texto: «Esta es la capaz esfera, / este el abreviado cielo / de la más bella deidad» (vv. 373-375). Durante el diálogo que sigue, los dos caballeros se moverían a su gusto por el tablado y después saldrían por el palenque justificando las palabras de don Luis: «La vuelta demos / a la calle. No otra vez / pasen estos caballeros / que ya miro con cuidado» (vv. 412-415).

De este modo el cambio de escena y de decorado —de la calle a la sala en casa de don Pedro— se pudo realizar con agilidad. Mientras don Luis y don Diego se entran de escena por el palenque, por una de las puertas del fondo —que en la ficción representa la que comunica con los cuartos de las hermanas— salen a escena Inés y Leonor preguntando: «¿Está mi hermana vestida?»; a lo que Inés contesta: «Tocándose ahora quedó» (vv. 419-420).

La segunda jornada se inicia con una escena en la calle. Como en el ejemplo anterior, don Juan, don Alonso y Moscatel podrían salir al tablado por el palenque indicando que vienen de casa de don Pedro. Mientras recuentan los avatares sucedidos con el lance de la carta, Inés (tapada) les viene siguiendo por el palenque hasta llegar al proscenio donde se desarrolla la continuación de la escena. A un lado don Juan lee la carta que ésta le entrega y a otro don Alonso toma nota de la hermosura y proporciones de la «fregona», a pesar de que Moscatel intente evitarlo interponiéndose entre Inés y su amo. La *mise en scène* en el proscenio y el detallado «baile» escénico de los personajes —de sus acciones en la situación— subraya la violencia del conflicto del criado Moscatel. Cuando don Juan camina por el palenque para volver a la casa de don Pedro,

don Alonso detiene a Inés en el escenario donde tiene con ella unas palabras (a distancia de don Luis), que permiten la entrada a escena (también por el palenque, una vez que ha salido don Juan) de don Luis y don Diego que vienen siguiendo a Inés desde su casa. Desde un lado del proscenio, Don Luis observa cómo la criada habla «con don Alonso de Luna» y, dando por hecho que el caballero es su rival, decide irse porque «reñir un desvalido / es valentía muy necia» (vv. 1011-1012). Don Luis y don Diego se volverían por donde entraron y don Alonso continuaría hacia su casa metiéndose por una puerta del escenario que representaría en esta ocasión otra calle (por necesidades escénicas ulteriores, esta puerta debe ser la misma que representa el aposento de las hermanas en la sala de don Pedro).

Desde ese lado del escenario los dos criados comienzan el trayecto hasta la casa de don Pedro que ahora estaría ubicada en la otra puerta del tablado. Así los personajes podrían moverse circularmente por el tablado hasta dar una vuelta casi completa y llegar al portal de la casa en el fondo del otro extremo. Moscatel seguiría su recorrido y se entraría por el palenque (puesto que según la convención propuesta en la última escena, todas las direcciones se han modificado, como si hubiera girado el escenario con el recorrido de los actores). Inés se entra en su casa pidiendo la complicidad del público, trasladándoles así al siguiente decorado, la sala en casa de don Pedro:

*Aquesta es mi casa; el manto  
me he de quitar a la puerta,  
que para esto solamente  
creo que en las faldas nuestras  
usamos los guardainfantes.  
Ahora, aunque mi ama la necia  
me haya echado un rato menos,  
no sabrá que he estado fuera.  
Nadie de ustedes lo diga,  
que los cargo la conciencia. (vv. 1099-1108)*

En efecto, por la otra puerta, la que figura los aposentos de las dos hermanas en casa de don Pedro, salen Leonor y don Juan continuando una conversación en la que la dama ha informado al galán de lo que pasa: «Esta mentira ha sido / la que nuestro cuidado ha divertido» (vv. 1109-1110).



Calderón introduce en su trazado de Madrid huertas o jardines privados, también retirados caminos de acceso a la ciudad, como en la comedia *No hay cosa como callar*, y lugares extramuros, como en la escena final de *Hombre pobre todo es trazas* que sucede junto a las tapias y muros de la iglesia de San Jerónimo. Al aire libre pero dentro del ámbito doméstico, abundan escenas que transcurren en un jardín interior o en un huerto donde se suceden los encuentros nocturnos entre los amantes y se producen peligrosos lances provocados por la llegada del padre, del hermano o la intromisión del caballero rival. En la comedia *Primero soy yo*, ubicada en Valencia, hablando de su relación con don Gutierre Centellas, Laura dice: «No quiero / con los lugares comunes / de amor malograr el tiempo; / pues papel, noche y ventana / son personajes primeros / de cualquier farsa de amor»<sup>213</sup>.

La comedia madrileña *El astrólogo fingido*, que se ha tejido con una recreación del mundo urbano como un peligroso ámbito para la vida social donde la calumnia y la mentira tejen y destejen opiniones, ha suprimido las escenas de amor en el jardín, de las que sólo se habla. En esta comedia el jardín de la casa de Leonardo —centro nunca visto de los continuados encuentros amorosos de doña María y don Juan— es el lugar donde se produce el desenlace de la comedia en una situación repleta de confusiones y de asombros. El dramaturgo reúne allí a todos los personajes creando un juego de ficción y de realidad, o de teatro dentro del teatro, donde la propia villa de Madrid se transmuta en la imaginación del escudero Otañez quien llevado por el deseo (con botas y espuelas, vestido de galán) inicia la escena exclamando:

*¡Adiós, Madrid! Desta vez  
no pienso volver a verte,  
que va a buscar buena muerte  
quien tuvo mala vejez.* (vv. 2713-2716)

El escudero víctima del engaño del criado Morón, quien le ha hecho creer que cabalga sobre una mula voladora rumbo a su añorada tierra, acaba con los ojos vendados y atado a un banco del jardín de la casa de su amo. Mientras el escudero interpreta que sobrevuela por diversas regiones, en el primer plano de la escena los parlamentos de los personajes trazan los detalles de este jardín doméstico. Don Diego entra diciendo:

---

<sup>213</sup> Calderón de la Barca, *Primero soy yo*, *Comedias*, p. 1179b.

*Agradable vista ofrece  
este jardín: bien le adorna  
con su hermosura esta fuente  
y esta fresca galería. (vv. 2762-2765)*

En contraste con esta realidad, al escuchar la conversación entre María y don Juan, desde el banco, Otañez supone: «Que paso sin duda ahora / por algún lugar parece, / porque en el viento he escuchado / hablar a diversas gentes» (vv. 2751-2754). Luego, al oír otras voces, profiere: «Ya es otro lugar aqueste, / pues de las que oí no ha mucho / son las voces diferentes» (vv. 2766-2768). La irrupción de Violante con el aviso de que viene «siguiendo a un hombre, / que es el que tu hija quiere / y está dentro de tu casa» (vv. 2779-2781) sorprende a todos los presentes menos a Otañez pues, prevenido por Morón, escucha las «lastimosas» exclamaciones sin espantarse. En el consiguiente jaleo que se forma para encontrar al hombre oculto en el jardín, dan con el bulto del lacayo, al que sin dilación desatan y ponen de pie, acciones que el escudero Otañez interpreta como el final de su viaje y que le hacen exclamar: «Ya he llegado. ¡Ah, patria mía, / deja que tu tierra bese!» (vv. 2797-2798). La confusión del lacayo llega al extremo del disparate cuando allí ve a su señor:

*LEONARDO: ¿Qué es esto, Otañez?  
OTAÑEZ: ¡Jesús!  
¿Pues tú también, señor, vienes  
a las montañas? ¿A qué?  
Oigan y qué honrada gente;  
todos estamos acá.  
MORÓN: Figurilla de bufete,  
en Madrid estáis.  
OTAÑEZ: Por Dios  
que es verdad. ¡Jesús mil veces! (vv. 2799-2803)*

El efecto cómico de *El astrólogo fingido* no oculta el orgullo de la raigambre cántabra del escudero (pues sólo cuando *ve* allí a su amo y a los demás les atribuye hidalguía probada) y el desarraigo de este madrileño de adopción que tras pasar toda su vida en la Villa y Corte sigue siendo un forastero emocional, oriundo de otra patria. El juego de transfiguración de Madrid de esta comedia —en la imaginación del escudero avivado por el engaño de Morón y el propio deseo de Otañez— es un elemento constante del tejido alegórico del teatro sacramental puesto que la Corte del Mundo es eco de la Corte de Dios, y el hombre un peregrino de la tierra hasta llegar a su verdadera patria.

La recreación simbólica de Madrid en el teatro sacro de Calderón también ofrece una lectura teológica y política de Madrid, cuyo asentamiento geográfico adquiere una dimensión eterna, entre otras cosas, por medio de la intervención etimológica de su nombre *Maredit*, así como los de su río Manzanares, su sierra de Guadarrama, sus puertas, sus calles y plazas. Enrique Rull y José Carlos de Torres (1996: 275-299) han estudiado los recorridos y semblanzas de este Madrid «a lo divino» de Calderón en la loa y el auto *El nuevo Palacio del Retiro*; las loas para los autos *La segunda esposa y triunfar muriendo*, *¿Quién hallará mujer fuerte?*, *El nuevo Hospicio de pobres* y *Las órdenes militares*; así como en los autos *El año santo en Madrid* y *La vacante general*. Con estos ejemplos concretos, detalladamente analizados, los autores concluyen que el «proceso de mitologización de Madrid» y de alegorización se fundamentan:

*... en la «nomenclatura» más que en realidades específicas de cualidad y en la «función» de las calles, edificios, ermitas, iglesias, etc. Siempre esa mitologización de Madrid cobra un aspecto sagrado que la convierte en nueva Jerusalén bíblica, heredera de la antigua, como la nueva Ley de Gracia es heredera de la antigua Ley Escrita. (Rull y Torres, 1996, 297).*

En el capítulo que sigue, dedicado al auto sacramental *El año santo en Madrid*, trataremos de detallar el trazo realista y simbólico de Madrid así como los recursos poéticos y escénicos desplegados por Calderón para conseguirlo.



**7. EJEMPLO ESCÉNICO DEL USO DRAMÁTICO DE  
LA ALEGORÍA: *EL AÑO SANTO EN MADRID***



## 7.1. Sobre la obra

En el auto *El año santo en Madrid* escrito por Calderón para el Corpus de 1652<sup>214</sup>, el hombre viador, al llegar a la Corte del Mundo, cambia su traje de peregrino por el de cortesano. El auto despliega la lucha del hombre viador consigo mismo; combate en el que juegan un papel los siete vicios, encabezados por la Lascivia, personaje que encarna el deseo libidinoso, y la Soberbia, que personifica la tendencia del Hombre a tomarse a sí mismo como medida de todas las cosas. En este combate interior, en el que el Hombre caerá para finalmente volver a levantarse con la ayuda de la Gracia, juega un papel esencial la libertad de elección del Hombre, capacidad por la que éste puede vencerse a sí mismo y «devolver la razón» de su Albedrío.

Se trata de una obra de impecable dramaturgia que representa la dimensión existencial del ser en el mundo, de la naturaleza humana emplazada entre el nacer y el morir, y de los límites de la representación. Una obra que se alinea, por tanto, en la notable serie barroca de las que siguen las prolíficas metáforas del *theatrum mundi* y de la vida como camino o peregrinación con consecuencias trascendentales. La vida como lugar de paso con una o varias posadas en el tránsito del hombre hacia su verdadera morada.

*El año santo en Madrid* es en realidad una «segunda parte» del auto que el año anterior había escrito Calderón *El año santo en Roma* y que conmemoraba el jubileo romano decretado en 1650 por el pontífice Inocencio X. En aquella obra se despliega la idea de que la vida es «jornada de todos» en la que el hombre debe elegir entre dos caminos, uno agradable y otro trabajoso, y en el curso del viaje debe hospedarse en mesones llenos de pruebas y de tentaciones. Con motivo de que el papa extendiera y trasladara el jubileo a nuestra villa en 1651, Calderón continúa en *El año santo en Madrid* la historia de aquel peregrino, que ahora regresa de Roma y entra en Madrid, *Corte del Mundo*.

---

<sup>214</sup> Ver la «Introducción» de la edición y texto facsímil del auto en Arellano y Mata, 2005. Sobre la fecha de composición y representación del auto, rebatiendo la datación de Alexander Parker, los autores concluyen que es 1652, después de valorar los textos autógrafos de los autos *El año santo de Roma* y *El año santo en Madrid* y de sus respectivas loas, y tras consultar las fuentes de Juan de Vera Tassis y Villarroel y de León Pinelo. Con respecto a la alegoría del auto ver Mata-Induráin, 2002.

El estudio de Enrique Rull (1997: 435-468) dedicado al auto alegórico historial de 1670 *Sueños hay que verdad son* ofrece un notable ejemplo de argumentación ocupada principalmente en indagar el modo en que la palabra poética construye el objeto último de la representación. El autor parte de la premisa de que un auto es «una arquitectura artística cuyo fin primordial consiste en la realización de un objeto de específico y directo valor estético, organizado para revelar no sólo un mensaje religioso, sino hacerlo de la manera más persuasiva posible, mediante la utilización de una disposición y realización original y sugestiva» (Rull, 1997, 435)<sup>215</sup>. Su metodología de análisis de las perspectivas, la alegorización y la estructura de *Sueños hay que verdad son*, aun salvando las distancias de éste con el auto que nos ocupa, han guiado este análisis del texto y de los artificios estéticos de *El año santo en Madrid*. Así, haciendo propia la propuesta del profesor Rull, aplicaremos a este auto un análisis desde tres planos distintos: alegórico, alegórico-real y de perspectivas, a través de los cuales pretendemos clarificar la raíz estructural de la obra, el tratamiento simbólico poético que en ella aplica Calderón, y el valor de las imágenes escénicas para estos fines. Pero además, nuestro estudio intentará dar un paso más, que va del análisis teórico a la experimentación práctica y la constatación de sus resultados, mediante el uso de las propiedades escénicas de la puesta en escena del auto por la Compañía *delabarca* entre los años 2009 y 2011.

### 7.1.1. Plano alegórico

En la primera escena, expositiva o propedéutica, las personificaciones de la Gracia y el Pecado disputan dialécticamente a la vez que se batien con las espadas, para demostrar su influencia sobre la humanidad y, por consiguiente, su permanencia en la Tierra y expulsión del contrincante. La argumentación teológica se concentra en el caso particular del personaje del Hombre, *homo viator* a la vez que ser individual en el teatro del mundo; pues lo han elegido para afirmar con su *experiencia* la radicalidad de sus irreconciliables argumentos: bien que el pecado original ha hundido definitivamente a la humanidad, o bien que el pecado fue definitivamente abolido por la Pasión y Resurrección de Cristo, cuyos efectos de Redención siguen renovándose por medio de

---

<sup>215</sup> Las categorías de análisis de la obra por medio de planos y el modelo de «Perspectivas y estructuras», de que nos servimos aquí, fueron propuestas por el autor ya en su edición de *El diablo cojuelo* de Vélez de Guevara, 1968, p. 33.



los sacramentos. La personificación de Gracia y Pecado batiéndose a espadas, una actividad propia del teatro profano y en especial de la comedia de capa y espada, propone una clave de expresión del contenido teológico del auto. La irreconciliable disputa teológica cobra cuerpo en el esgrimir de los dos contendientes, igualados así a los personajes que pululan en las tablas de los teatros y a los caballeros de carne y hueso en las calles de las ciudades españolas.

En un punto de la disputa la Gracia propone trasladar la argumentación teórica a la experimental y observar el curso de una *experiencia* que habrá de llevar a cabo un peregrino recién llegado a Madrid desde el jubileo de Roma. Mientras que el Pecado cifra su éxito en la convicción de que estando el hombre en camino puede ser tentado y volver a pecar sin remisión, la Gracia confía en la eficacia del Sacrificio de Cristo y en la firmeza de la fe de este peregrino. Ambos comprenden que la representación del Hombre, de la que van a ser observadores, será una prueba que de forma definitiva habrá de demostrar una de las dos proposiciones en debate y refutar su contraria. Los espectadores asistimos también a este espectáculo —insistimos, con valor de experimento— pero desde un plano distinto al de los dos entes alegóricos, porque éstos desde su dimensión tienen la capacidad y licencia de bajar al el plano de la acción y confundirse entre los actores de la misma.

Todavía en la primera escena—disputa propedéutica, la Gracia ilumina la clave para entender la alegoría que a continuación se va a desarrollar, pues dice que «es fuerza usar del estilo / de alegóricas figuras», y confirma que la interpretación de su propuesta de *metateatro*, para *El año santo en Madrid*, no debe entenderse «en exterior, / sino en interior sentido» (vv. 190-194)<sup>216</sup>. El escenario, las propiedades escénicas, los personajes, sus interrelaciones, sus acciones y el lenguaje poético son por tanto signos que expresan la lucha interior de un hombre consigo mismo en su relación con el mundo y con Dios y deben analizarse simbólicamente en su conjunto. También, por ejemplo, en el auto *No hay instante sin milagro* la puesta en escena plasma en «visible materia» la «invisible gracia», logrando así por medio de señales exteriores «interiores efectos». En ese auto la Fe, como directora de escena, plantea una representación como respuesta

---

<sup>216</sup> Calderón de la Barca, *El año santo en Madrid, Autos Sacramentales*, p. 541a. A continuación citamos este auto de Calderón por la edición de Á. Valbuena Prat, *Obras completas, Autos Sacramentales*, vol. III. Ver Valbuena Prat, 1967, pp. 539-558

a la Apostasía, que negando que haya milagros pide a la Fe que le dé «visibles efectos / de milagros invisibles» (vv. 278-279). En *El año santo en Madrid* desde el punto de mira asignado por los personajes de la Gracia y el Pecado observamos el libre albedrío humano representado por la relación, en este caso, por la lucha entre la voluntad (Hombre), la curiosidad instintiva o deseo (Albedrío) y las pasiones del yo (los siete pecados capitales) dentro de este peregrino.

El hecho de que los autos sacramentales (al menos en su forma de consolidación del género) traten y penetren dentro del misterio eucarístico, justifica, o más bien hace imprescindible, el discurso alegórico. El dogma católico implica que mediante su consagración el pan y el vino se convierten en Cuerpo y Sangre de Cristo, permaneciendo solamente las especies de pan y vino, es decir, sus accidentes perceptibles por los sentidos corporales: figura, color, sabor, etc.; pero bajo esa apariencia es Jesucristo quien está por entero en todas y en cada una de las sagradas especies<sup>217</sup>. Como recuerda Alexander Parker (1983: 48): «el sacrificio eucarístico es el sacrificio del Calvario, el dogma de la Redención, junto o por separado de los dogmas del Pecado Original y de la Encarnación».

Este argumento fundamental e invariable se enriquece en cada Auto con otras cuestiones dogmáticas y doctrinales. En *El año santo en Madrid*, que trataba de las celebraciones del jubileo madrileño de 1652, se inserta el tema del sacramento de la Penitencia. En la gran disputa inicial el Pecado recuerda su victoria sobre todo el orbe y en especial sobre la humanidad gracias al «primer delito» que fue el pecado de Adán<sup>218</sup>.

---

<sup>217</sup> *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de San Pio V. Traducido en lengua castellana por el P. Fr. Agustín Zorita, religioso dominico, según la impresión que de orden del papa Clemente XIII se hizo en Roma año de 1761, (Parte segunda, capítulo IV), pp. 124-150. Especialmente ver p. 126: «lo que era pan y vino ántes de la Consagración, después de consagrado es verdaderamente sustancia del cuerpo y sangre de Christo». También ver pp. 132-133: «ante todo enseñen los Pastores con todo cuidado, que deben apartar el juicio y la razón de aquello que perciben los sentidos. Porque si llegan á persuadirse los fieles, á que no hay otra casa en este Sacramento, que aquello que perciben los sentidos, es preciso se despeñen en una suma impiedad. Porque no encontrando allí los ojos, el tacto, el olfato, y el gusto otra cosa, que las especies del pan y del vino; juzgarían que solo pan y vino había en el Sacramento. Se ha de procurar pues que los entendimientos de los fieles se aparten quanto puedan de lo que los sentidos perciben, y que se exciten á contemplar la inmensa virtud y poder de Dios». Y por último ver p. 133: «Tres cosas sumamente admirables, y dignísimas de toda veneración, cree y confiesa la fe Católica sin la menor duda, que se obran en este Sacramento por las palabras de la consagración. La primera es: *Que está en él el verdadero cuerpo de Christo Señor nuestro [...]*».*

<sup>218</sup> La réplica termina con un rimbombante epitafio del género humano: «Aquí del Género Humano, / yacen los villanos Hijos / de Adán, infames pecheros / del Pecado, cuyo rito, / en tres edades, tres leyes / le confesaron a gritos. / Job en sus lamentaciones, / el Real Profeta en sus Himnos, / en sus epístolas

Para negar la generalidad del argumento, la Gracia apela a la excepción de la Madre de Dios, nacida sin pecado, y a la concepción de su Hijo, salvador del mundo y vencedor sobre el pecado y la muerte (vv. 55-110). Pero su argumento principal, objeto luego del experimento, será la redención del peregrino—cortesano—penitente a través de la Pasión de Cristo.

A su vez, estos nudos doctrinales se enhebran en una alegoría afianzada por las convenciones metafóricas del mundo como teatro y de la vida como peregrinaje. El hombre viador calderoniano camina al representar, relacionándose con otros hombres, con la naturaleza y con la divinidad, es decir con la totalidad de la *res dramática*, en la que trascendencia y mundo se confunden —entendiéndose *mundo* en el sentido paulino, esto es la condición humana en su relación menesterosa con la muerte y la divinidad<sup>219</sup>—. Como en este auto el enfoque es interior se representa la evolución espiritual del peregrino en el átomo interno de su estructura psíquica y anímica, campo de batalla donde luchan entre sí la gracia y el pecado y donde se pone a prueba la propensión del hombre al bien y al mal. Este proceso anímico provoca afectos y acciones con consecuencias reales en uno mismo y en los demás, que en esta construcción alegórica no presenciamos escénicamente.

En el teatro realista de los siglos XIX y XX la representación deja ver los efectos externos de los procesos internos de los personajes. Al contrario que en esta obra alegórica, en la que las acciones están expresadas en las acciones de los distintos agentes internos, en el teatro de autores como Henrik Ibsen, Antón P. Chéjov o David Mamet, para crear el interior anímico del personaje el actor debe construir el *subtexto* o el

---

Pablo, / diciendo, que no ha nacido, / ni ha de nacer quien no nazca / de mis Imperios cautivo, / señalado con mis hierros, / y marcado con mis signos” (vv.41-54).

El Pecado caracterizado como un sofista no tiene inconveniente en servirse de las Escrituras para justificar su tesis. En concreto se refiere al libro de Job (el lamento en Job 3) y a los Salmos, cuya organización y creación fundamental corrió por cuenta del rey David (en especial tratan de la maldad y el pecado de los hombres los Salmos 12, 14, 36, 38, 51, 53, 58). A continuación se refiere a los escritos de san Pablo, ver especialmente Romanos 5, 12-21.

<sup>219</sup> Etimológicamente en sus acepciones latina y griega, los términos para definir al mundo se refieren al orden, la limpieza, la disciplina... Estos términos reflejan la concepción pre-filosófica de que el mundo constituía una construcción bienintencionada. En el contexto filosófico, y más precisamente ontológico, es un concepto abstracto que posee el significado absoluto que le da la fenomenología: todo lo que no es parte del «yo», todo lo que *no es* el hombre. En concreto se refiere a la realidad como experiencia, como realidad empírica. Ver las definiciones de Parménides, Platón en la antigüedad y de Hegel, Schopenhauer, Wittgenstein o Heidegger en los tiempos modernos y contemporáneos. Para la concepción teológica judeocristiana el mundo representa lo material o la esfera de la vida profana. En los autos sacramentales el mundo, junto con el demonio y la carne, también puede representar uno de los tres enemigos del alma.

*monólogo interior* que justificará los conflictos, las acciones externas y, en definitiva, el comportamiento del personaje<sup>220</sup>. Calderón, inversamente, vivifica los presupuestos doctrinales y las figuras teológicas del auto. El Pecado, la Gracia, la Iglesia, la Fe, el Hombre, el Albedrío y los siete vicios son más que personificaciones simbólicas; son relaciones dinámicas del combate violento en el interior del hombre viador que también avivan sentimientos y desgarros en cada una de las partes en conflicto y en el conjunto. La Gracia y el Pecado conocen el sentido profundo de la representación y, aunque distanciados de la historia juzgan desde su dimensión la marcha del experimento del Hombre en Madrid, no por ello dejan de ser personajes activos en la historia, pues también se juegan en ella el ser.

La disposición estructural, argumental y poética de las escenas de *El año santo en Madrid* presenta plásticamente la historia de la caída del Hombre, de su levantamiento gracias a la intervención de la Fe y el socorro de la Gracia, y del perdón de Cristo con la actualización redentora de su Sacrificio. El asunto eucarístico aflora de forma contundente en la Apoteosis final del triunfo del jubileo y desvela la oculta intervención de Cristo que acompaña con su renovada Pasión el padecimiento del pecador, la oveja perdida en Madrid, que es el argumento de este auto. Asunto y argumento se funden de modo natural en una asombrosa síntesis de sentido y expresión al final de *El año santo en Madrid*.

Calderón mismo explicó el sentido de los autos sacramentales en su prólogo *Al lector* en la edición de 1677:

*Habrá quien haga fastidioso reparo de ver que en los más de estos autos están introducidos unos mismos personajes, como son: la Fe, la Gracia,*

---

<sup>220</sup> El sistema de actuación de Stanislavski (matriz de las derivaciones americanas de, entre otros, Lee Strasberg, Stella Adler o Sanford Meisner; y en España de William Layton), desarrolla los términos «segundo plano» y «subtexto» como procedimientos necesarios para la creación actoral del personaje y para la justificación del comportamiento, de las acciones y de las palabras que éste explaya o enuncia a lo largo de la obra. En la técnica de la actuación stanislavskiana el término «monólogo interno» se fundamenta en la realidad psíquica humana. En la vida, las palabras que pronunciamos son sólo una parte mínima del caudal de nuestro pensamiento. Por ello, el actor debe reconstruir el pensamiento del personaje, ya que en el teatro el autor únicamente proporciona las palabras que se dicen. Según Stanislavski es preciso que el actor piense en el escenario como el personaje que interpreta. Por ello le es necesario imaginar y recrear en la actuación un monólogo interno. Los pensamientos del personaje se hacen familiares y queridos para el actor y finalmente brotan espontáneamente en la escena. Es también el procedimiento del actor para aprehender la visión del mundo del personaje. Este trabajo apareja un fuerte entrenamiento y uso de la «visualización». Para estos temas ver Knébel, 1996, pp. 95-111; Knébel, 1998, pp. 71-93 y 115-135.

*la Culpa, la Naturaleza, el Judaísmo, la Gentilidad, etc., a que se satisface, o se procura satisfacer, con que siendo siempre uno mismo el asunto, es fuerza caminar a su fin con unos mismos medios, mayormente si se entra en consideración de que estos mismos medios tantas veces repetidos, siempre van a diferente fin en su argumento. (Rull, 2003, 21)<sup>221</sup>*

La línea argumental de nuestro auto acontece en el interior de una casa y por las calles de Madrid donde el Hombre y el Albedrío entran en relación con los siete vicios, pasiones del mal en el individuo que en la alegoría se convierten muy pronto en sus allegados: servidores y amigos. Ambas escenas, la de la casa y la de la calle, están separadas por un bloque de acciones que ocurren en dimensiones distintas del interior del hombre: el seno de la Gracia, el abismo del Pecado y el ámbito de la Iglesia, de quien la Gracia arranca la concesión extraordinaria de un año jubilar en Madrid para ayudar al pecador. El auto termina con una Apoteosis eucarística conjunta en la Tierra y en el Cielo, que está precedida por una conclusión teológica a cargo de la Gracia y del Pecado a modo de demostración argumentativa en la forma retórica de siete décimas intercaladas en el romance de la escena.

El experimento, y con él la alegoría, comienza argumentalmente en Madrid donde a la llegada del Hombre una canción le inspira interiormente: «aunque la esclavina trueque / al cortesano vestido, / no por eso el Hombre deja / de ser siempre peregrino, / pues es la vida un camino, / que al nacer empezamos, / y al vivir proseguimos, / y aún no tiene su fin, cuando morimos» (vv. 361-368). El Hombre vive, sin saberlo, en estado de gracia, una situación íntima de privilegio desde donde puede oír y coincidir con la voz divina que resuena en su interior y que explyea el motivo de la vida como peregrinación:

*es verdad, dígalo Job  
mostrando, que este prolijo  
curso, no es más que un viaje,  
que hace de un sitio a otro sitio,  
pues pasando del primero  
sepulcro, que es el nativo  
seno, al segundo sepulcro  
de la tierra, solo ha sido  
huésped de su misma Patria,  
que extranjero advenedizo,*

---

<sup>221</sup> Para Parker (1983) esta distinción sobre asusto y argumento es fundamental para poder establecer una diferenciación matizada de los elementos simbólicos de cada auto en relación con cada argumento.

*cuando su fin llega, es, cuando  
se reduce a su principio.* (vv. 372-381)

Ayudado por el Albedrío, caracterizado como criado, el Hombre se despoja del traje de peregrino y se viste el de cortesano. La entrada en el mundo urbano espolea en el Hombre el deseo y la curiosidad incita a su Albedrío a gozar de los placeres en este nuevo camino, más regalado, olvidando las asperezas de la peregrinación: «porque, / si Job, dos veces podrido, / con su mujer, y sus llagas, / aquí su sentencia dijo, / por eso los Epicuros / dijeron también, amigos, / breve es la vida, y nosotros / la abreviamos con pudrimos» (vv. 394-401)<sup>222</sup>. Aliados del Pecado e invitados por el Albedrío, también asisten al Hombre sus allegados, los siete vicios. El Hombre cae seducido por la belleza de Lascivia y envanecido por su propia imagen, «a hechura de Dios», que se refleja en un espejo que la dama le muestra. Desde ese momento, el Hombre acoge a los demás vicios que le engalanan para poder galantear y poseer a Lascivia, su nuevo amor. El cortejo amoroso del Hombre a la Lascivia, enaltecido por la Soberbia y luego secundado por los demás vicios, significa la tendencia humana a creerse el centro del universo y rey de su autonomía. La Gracia interviene para ayudar al Hombre, pero éste, sordo a los ruegos de la que había sido su dama, se aleja por Madrid con sus nuevos compañeros bailando y cantando: «Vivamos hoy alegres y festivos, / mañana moriremos, y es delirio / que, tristes y afligidos, / nos matemos porque hemos de morirnos» (vv. 796-799).

El auto muestra a continuación las conclusiones de los dos observadores (y participantes) de la prueba. Por un lado, el Pecado se jacta de lo fácil que ha resultado su victoria y, por otro, la Gracia en su dimensión propia, al lamentarse de la brevedad de la dicha y de la inconstancia humana, cae en la cuenta de que el Hombre también puede arrepentirse y volver junto a ella, es decir, junto a Dios. Para recuperar a su antiguo amante, ahora pecador, la Gracia solicita al Oído —que es el sentido de la Fe— la obtención de una audiencia ante la Iglesia, en la Corte del Universo. En esa audiencia recibe la concesión extraordinaria de un año santo en Madrid. El Pecado, replegado en su abismo de oscuridad, ha escuchado, al igual que el espectador, la conversación entre la Iglesia y la Gracia, y extrae conclusiones que se evidenciarán en el curso de la escena

---

<sup>222</sup> El mismo proceso interior está expresado en el auto *La nave del Mercader*. En una cueva el Hombre vestido de pieles duerme y el Deseo a su lado le dice al oído: “Nacer a vivir muriendo, / Hombre, no es haber nacido, / sino de cadáver muerto / pasar a cadáver vivo. / Salgamos de aquestos montes, / olvidados de qué fuimos / tierra en ellos, y seremos / en ellos tierra, atrevidos, / vanagloriosos y osados; / vivamos lo que vivimos, / que, para estar muertos, harto / tiempo queda” (vv.174-185). Calderón de la Barca, *La nave del mercader*, pp. 98-100.

siguiente. La evaluación del curso de la experiencia por parte de los observadores (Gracia y Pecado) provoca por ambas partes el consiguiente replanteamiento de las circunstancias de la prueba. Por la primera, con la concesión de un año santo que proveerá de la indulgencia plenaria y la participación del Oído (sentido de la Fe) caracterizado como un pregonero ciego. Y por parte del Pecado, su intervención directa como personaje, caracterizado de otro cortesano que hace amistad con el Hombre.

La alegoría nos devuelve al tablado —recordemos, representación interior del hombre viador— donde, en su deambular por las calles de Madrid, los siete vicios, el Hombre y su Albedrío llegan cantando y bailando a la unión de las calles Mayor y del Prado. El estribillo de su canción expresa el nuevo ideario que rige su vida: «en aquesta gran Corte del Mundo, / solamente es quien vive, quien vive a gusto» (vv. 1033-1034). Para el Hombre «todo es delicias y amores» y obstinado vive, sin saberlo, sometido al Pecado quien, vestido de cortesano, se ha unido a la bullanguera tropa. Detenidos en Prado se divierten viendo y mofándose de «los ociosos del lugar». En un sentido profundo, la escena nos dice que la conversión interior del Hombre, se pone a prueba en el mundo y en la relación con el prójimo. La representación de un corrosivo proceso interior de pecado y culpa se exterioriza en la escena mediante acciones comunes del hombre entregado a los placeres mundanos, reproducidos a través de la música y el baile, así como en un engolfarse de los personajes en la crítica maliciosa de cuantos ven pasar por la calle. Del daño que podría llegar a causar este vicio moral fue especialmente sensible una sociedad que como la del Siglo de Oro atribuía desproporcionado valor a la opinión ajena (Alvar, 2000, 151-168; Álvarez-Ossorio, 2000, 111-138).



30.- Momento de ensayo en la Iglesia de San Jerónimo el Real. La composición escénica representa el sentido de la vista versus el sentido del oído (de la fe). El grupo de los vicios, el Hombre y el Albedrío se sientan a mirar a los que pasan. Germán Scasso en el papel de la Avaricia, José Rubio en el papel del Hombre, Joseba Gómez en el papel de la Gula, Esther Pumar en el papel de la Lascivia, Laura Cabrera en el papel del Albedrío, Catalina Pueyo en el papel de la Pereza, Paula Rodríguez en el papel de la Soberbia, Begoña Díaz en el papel de la Ira y Álvaro Mayo en el papel de la Envidia. Dirección de Nuria Alkorta. ©Anna Dalmás

En la comedia madrileña de Calderón titulada *Mañanas de abril y mayo* el dramaturgo propone la misma situación en el Parque de Palacio donde van, para «entretener la mañana», don Luis y su amigo don Hipólito, un caballero a quien la criada Inés ha presentado como «un hombre, / por loco y por maldiciente / conocido por la gente / más que por su propio nombre» (vv. 333-336). Una vez en el Parque don Hipólito elige el mejor puesto para ver «la gente que va bajando» (posiblemente por la Cuesta de san Vicente). Al poco, distingue a un tal don Sancho acompañado por la mujer de un letrado amigo suyo y dice: «a un pleito está aquí, y yo digo / que parecer tomará / de los dos, pues le conviene / verla a ella por el que tiene, / como a él por el que da» (vv. 404-408). A continuación, el incorregible caballero distingue a una tal Flora, que viene «a pie», motivo por el que relata jocosamente la conversación atribuida con su marido: «por aquesta / fue por quien se ha presumido / que le dijo a su marido: / «Con lo que la casa cuesta / de alquiler, echemos coche». / Y volviéndola a decir: / «¿Pues dónde hemos de vivir / y estar el día y la noche?» / Dijo: «Si el coche tuviera, / sin casa vivir podía, / en el coche todo el día / y de noche en la cochera» (vv. 417-428). Contagiado también por el gusto de criticar, don Luis menciona a doña Clara, dama de costumbre de don Hipólito y de la que éste confirma: «cierto día, / cumpliendo el plazo, el casero / vino a pedirle el dinero / de la casa en que vivía, / y ella dijo: «¿Hay tal traición? / ¿Esta desvergüenza pasa? / Aunque yo alquilo la casa, / no vivo sino el balcón» (vv. 433-440).

La similitud de la comedia con la escena del auto es evidente, tanto por la situación y decorado como por la actividad de los personajes; sin embargo el pasaje de *El año santo en Madrid* trasciende a un significado mayor. Calderón lo ha delineado como una representación lírica y satírica de la sociedad y de la desafección humana, conseguido mediante la crítica de varios vicios representados en la burla de un recién ennoblecido vanidoso con peluca, que va en un ostentoso carruaje; un rico-avariento que rueda en un coche desvencijado; dos busconas engalanadas y a pie; un soberbio que huye a caballo perseguido por un grupo y unos fanfarrones iracundos enzarzados en una riña. La escena del auto no trata únicamente de la murmuración y de la invalidación del otro, como en la comedia, sino que representa simbólicamente el proceso interior de las pasiones que justificarían múltiples actos humanos de la vida social. En ambos casos Calderón recrea un mundo *latente*, descrito verbalmente por los personajes que representan en el escenario, pero, en el auto, sus figuras en movimiento envuelven y



engloban al grupo del Hombre y sus amigos en un paisaje irreal dominado por el tráfigo de los «*viciosos* del lugar». La narrativa de estas viñetas transfigurada por la fuerza del lenguaje en un *mundo en miniatura*, también registra las referencias del mundo real de los madrileños de aquel tiempo y, por ello, los espectadores podrían reconocerse al ver dramatizados su intimidad y su entorno social<sup>223</sup>.

Al igual que don Hipólito y don Luis de la comedia, el Hombre y sus acompañantes del auto asumen el rol de espectadores de un *teatro* que ocurre fuera del escenario, en las calles de Madrid; consiguientemente la representación incluye ahora al espectador que de algún modo, en el auditorio, también es testigo o parte de la acción descrita por los personajes. Sin embargo el dramaturgo figura en los individuos aludidos —don Sancho, Flora y doña Clara en la comedia; y el vanidoso, el avariento, las lujuriosas, el soberbio y los cobardes que pelean en el auto— fenómenos y vicios universales que afectaban a la sociedad del siglo XVII y de todos los tiempos.

En la escena de *El año santo en Madrid* el mundo referido y real sufre otra transformación alegórica que consiste en asociar a algunos de los aludidos con personajes bíblicos del Antiguo Testamento: al vanidoso con peluca postiza se le llama «Absalón» y a las dos «damas» se las asocia con las hijas de Lot<sup>224</sup>. Con estas alusiones Calderón haría las delicias de un auditorio que conocía masivamente a los personajes y sus crudas referencias, como también pudimos comprobar en el presente durante las representaciones del auto entre el público docto que reconocía las referencias bíblicas y podía valorar su sentido. Es sabido que la obra calderoniana atestigua continuamente la libertad del dramaturgo en el uso de las fuentes. En este caso el desenfado consigue transmitir eficazmente el significado alegórico en un *interior* sentido. El Albedrío, recién llegado a Madrid y por tanto curioso ante la novedad de la corte, señala a una llamativa carroza:

ALBEDRÍO: ¡Brava carroza es aquella!  
¿Quién, Envidia, en ella va?  
ENVIDIA: Su caballo lo dirá,  
Absalón es quien va en ella.

---

<sup>223</sup> Ver Morán Turina, 2000b, pp. 221-234.

<sup>224</sup> Para el estudio de los autos es importante manejar el *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*. En concreto para este auto ver Arellano, 2000c, p. 13 y p.139.

*ALBEDRÍO: Mal pudiera conocello  
yo en esas señas.*  
*LASCIVIA: ¿Por qué?*  
*ALBEDRÍO: Porque ya cualquiera fue  
Absalón, por su cabello.*  
*SOBERBIA: No fue, que aquel le vendía  
para uno y otro tocado,  
y éste quizá le ha comprado.*  
*ALBEDRÍO: Antigua genealogía,  
la de los rizos postizos  
es.*  
*IRA: Y aun con esa nobleza,  
no puede probar limpieza.*  
*HOMBRE: Di algo, Lascivia, a esos rizos.*  
*LASCIVIA: [Cantando.] De los bienes del pelo  
nadie se fie,  
porque más son muebles,  
que no raíces. (vv. 1076-1096)*

El malicioso diálogo, comparable al arriba referido de don Hipólito y don Luis en *Mañanas de abril y mayo*, sirve aquí para mostrar los pliegues de un pernicioso proceso interior provocado por el endiosamiento personal y la falta de empatía hacia el prójimo, y también para exponer unos modos de relación en cantidad de situaciones —que no vemos, puesto que todo es interpretado en un sentido interno— donde priman y se eslabonan el amor propio, la envidia, la soberbia y la ira. La curiosidad malsana del Albedrío por ciertos comportamientos —y no por otros— ilustra el estado moral del protagonista de la obra, caracterizado por un desprecio hacia el prójimo y una sobredimensionada estimación de sí mismo. Y así dentro del individuo ante la percepción del codiciable objeto de una carroza, su pasión de la Envidia interviene para abajar con una burla irónica a su propietario llamándole «Absalón» y aludiendo con ello a su calvicie y a su vana pretensión de ocultarla. A continuación la Soberbia dogmatiza sobre esta carencia física pues sugiere que, a diferencia de Absalón (de hermosa cabellera) y tal vez al igual que muchos otros, éste lleva peluca —en la representación la frase se acompañaba del gesto de arrancar la peluca a la Gula—. A la carencia física del pelo, la Ira añade una mofa por la suciedad de la peluca, que da pie a la insinuación de carencia moral y *suciedad* de su sangre, tildándole de judío o converso y, por lo tanto, privado de honra. La *inocente* burla da paso a un ofensivo baldón, aniquilación del otro o profunda desafección, extremos que quedan reafirmados de modo general por la jocosa canción de la Lascivia que promueve la malquerencia cuando ironiza sobre los

«bienes muebles» de las pelucas y los «bienes raíces» del pelo. La pintoresca escena revela la corrosiva interioridad del individuo y también la aparente inocuidad del mal.

Un poco después el Albedrío pregunta a la Lascivia quiénes son dos damas que pasan por allí:

*LASCIVIA: Las hijas de Loth.*

*GULA: A mí  
me toca volver por ellas,  
porque en comer y beber  
no se ahorran con su padre,  
y ambas tienen una madre  
de tan nuevo proceder,  
que con sus hijas no medra,  
y a ningún galán enfada.*

*TODOS: ¿Cómo?*

*GULA: Como es muy salada,  
y no habla más que una piedra. (vv. 1110-1117)<sup>225</sup>*

Calderón reinterpreta la historia incestuosa de Lot y sus hijas tras escapar de Sodoma y después de haber perdido a su madre convertida en estatua de sal. En boca de la Gula (vicio que incluye a la borrachera) el dramaturgo usa la historia para presentar una escena de promiscuidad incestuosa y de prostitución gracias al doble significado de la palabra «madre» que alude a la mujer de Lot del episodio bíblico y a una celestina o a aquella que regenta la prostitución de las «hijas» o pupilas del burdel. El conjunto sirve para recrear el mundo urbano de las casas de mancebía, también retratado por Calderón en el género entremesil, en *La casa holgona* y *Guárdame las espaldas*, o supuesto para las dos hijas del rey Tebandro en su farsa *Céfalo y Pócris*. Es un motivo común en la literatura picaresca y costumbrista de la época y ampliamente descrito en sus datos históricos por autores de la época como Zabaleta y del siglo pasado como Deleito Piñuela en *La mala vida en la España de Felipe IV*<sup>226</sup>.

---

<sup>225</sup> La historia de la destrucción de Sodoma y la salvación de Lot con su familia a la que alude el parlamento de la Gula en Gn 19. La conversión de la mujer de Lot en estatua de sal en Gn 19, 26. El relato del incesto de las hijas con el padre en Gn 19, 30-38: "Entonces la mayor dijo a la menor: "Nuestro padre es viejo y no queda varón en la región que pueda entrar a nosotras conforme la costumbre de toda la tierra. Vamos, pues, demos de beber vino a nuestro padre y acostémonos con él y así sobrevivirá descendencia de nuestro padre" hasta "de este modo las dos hijas de Lot quedaron en cinta de su padre. La mayor tuvo un hijo y le llamó Moab; que es el padre de los actuales moabitas. También la menor parió un hijo y le llamó Ben-Ammi, y es el ascendiente de los actuales amonitas".

<sup>226</sup> Deleito y Piñuela, 1987.

Los entremeses de Calderón en *Entremeses, Jácaras y Mojigangas*, 1982.

En definitiva, en esta Babel urbana nada es lo que parece, o más bien nada parece bien al escéptico observador que mira haciendo suyo el conocido refrán que dice: «cree el ladrón que todos son de su condición». El adagio expresa el hecho de que a menudo el observador interpreta la realidad del mundo según sea su realidad interior. Los antiguos llamaban *destructora* a la «concupiscencia de los ojos» nos recuerda el filósofo Josef Pieper que argumenta sobre la progresiva y preocupante pérdida de la capacidad de *ver* en el hombre moderno. Calderón coincide con Pieper (2015: 29) en retratar (por dentro) la prevaricación de la «capacidad espiritual de percibir la realidad visible tal y como es en realidad». Puesto que en la escena el juicio del Hombre es incapaz de «ver con sus propios ojos», el individuo del auto también pierde su autonomía interna y «sucumbe a los conjuros demagógicos de los poderosos de turno, convirtiéndose en su víctima» (Pieper, 2015, 33). Es decir, secunda la difamación gratuita y abraza la demagogia de la pureza de sangre que tantas víctimas se cobraba en la España de los siglos XVI y XVII. La visión libre está enturbiada por pasiones bastardas e interesadas que fundamentan los prejuicios y las acciones de exclusión que estos pueden acarrear. En cualquier caso, insistimos, Calderón muestra cómo la percepción errónea es producida por la prevaricación moral.



31.- La composición escénica representa la acción de la voz de la fe dentro del hombre. El conjunto expresa físicamente el sentido del oído. Al fondo, tras del grupo de personajes, el Oído, pregonero ciego, anuncia el jubileo; el grupo de los vicios, el Hombre y el Albedrío no pueden ver aún al Oído pero oyen el aviso. En este momento de la obra, la figura gran del Cristo (un fragmento del descendimiento de Ribera, formada por las gasas del fondo) está desgarrada y la iluminación de la escena totalmente saturada. En primer término José Rubio en el papel del Hombre y Laura Cabrera en el papel del Albedrío; en segundo plano Germán Scasso en el papel de la Avaricia, Begoña Díaz en el papel de la Ira, Joseba Gómez en el papel de la Gula, Paula Rodríguez en el papel de la Soberbia, Esther Pumar en el papel de la Lascivia, Álvaro Mayo en el papel de la Envidia y Catalina Pueyo en el papel de la Pereza; en el fondo, y en elevación, Muriel Sánchez en el papel del Oído. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

En este estado de pobreza interior, la Fe desciende a la escena para ayudar al Hombre. Actúa con la apariencia de un pregonero ciego, a su vez caracterización simbólica del sentido del Oído. Su simbolismo se acomoda al argumento en su localización urbana y además expresa la transformación de la virtud teologal de la Fe en una voz que pregona y que, por ser a la vez una voz íntima, interactúa dentro del ser del hombre intentando abrirse camino en el abigarrado *paisaje acústico* de la ciudad y en la ruidosa cacofonía interior. «Aquellos que no están ya capacitados para ver la realidad con sus propios ojos son igualmente incapaces de escuchar de forma correcta» escribe Pieper (2015: 33).

En la obra el personaje del Oído, caracterizado como la figura popular del pregonero, se acerca al grupo repartiendo unos pliegos y anunciando a voces la extraordinaria concesión del Jubileo que puede absolver los «mayores delitos» y los «pecados más feos». El argumento se explica a dos luces puesto que la voz de la fe resurge al oír, y luego leer, el Hombre el anuncio del jubileo. La Lascivia y los demás vicios logran convencer al Hombre para que ignore la proclama, desoyendo al pregonero, y se deshaga del papel que éste le ha entregado. El diálogo que a continuación mantienen los personajes expresa un auto-convencimiento interior con el fin de posponer y alejar la radicalidad de un cambio de vida. Persuadido de su indignidad y ahogando un incipiente propósito de enmienda, en este contexto simbólico, el peregrino-cortesano toma una decisión que se representa así: el Hombre —el juicio y la voluntad— entrega el pliego al Albedrío —su deseo— para que éste se lo dé a la dama —su amor a sí mismo— y lo rasgue.

HOMBRE: *Albedrío,  
dáselo tú.*  
ALBEDRÍO: *Sí haré, puesto  
que el Albedrío es quien pone  
en sus manos tus afectos:  
toma, y rómpete.*  
LASCIVIA: *Sí haré,  
que no será este el primero  
propósito que yo rompa. (vv. 1250-1256)*

El discurso alegórico expresa escénicamente el supuesto del individuo atrapado en su egoísmo y que por tanto no es dueño de su libertad. En el laberinto urbano, la dama propone a su amante marchar por una calle para alejarse de las celebraciones del jubileo; pero por cada vía discurre una procesión que hace detener y, poco a poco, disgregar al grupo. El sonido de campanas alerta de esta realidad y se une a la voz del

Oído. Los parlamentos del Hombre y luego de los vicios describen las procesiones que se realizaron por los principales templos y calles de Madrid con motivo del año santo de 1651. Los personajes son espectadores de un mundo latente que convencionalmente simula ocurrir fuera de escena y, sobre todo, en el recuerdo del espectador. El ejemplo virtuoso es tan masivo que el deseo del cambio de vida va conquistando terreno al egoísmo dentro del individuo y va ganando su voluntad, personificada por el Hombre.

En este momento Calderón propone una *arquitectura escénica* que consiste en la imagen de los vicios desligándose del grupo y colocándose a un lado del escenario, en una posición latente. Con ello se quiere significar el arranque de un proceso de ascesis, de modo que a cada virtud que el Hombre encuentra «se va / un Vicio desvaneciendo» (vv. 1306-1307): La Pereza cede ante la Diligencia, representada por los Ministros del Salvador, y con ello el Hombre «liberado de sus cepos» puede iniciar un cambio interior. A continuación, la Ira cede ante la Paciencia, representada por la Hermandad del Refugio, virtud que conjuga la compasión que obtiene el contrito y su padecimiento en los inicios de la expiación. La Avaricia cede ante la virtud de la Generosidad representada por los Menores Terceros de San Francisco, ejemplo de desprecio de los bienes y placeres del mundo en pro de la justicia. La Envidia se retira ante las órdenes militares y la virtud teologal de la Caridad. La Gula cede ante la virtud cardinal de la Templanza y la presencia de los mendigos de Madrid que aquel año participaron en los ritos del jubileo en la iglesia del Salvador. La Soberbia claudica ante el ejemplo del monarca Felipe IV que, acompañado por la familia real, también desfiló en aquella ocasión por las calles y los templos madrileños. Y finalmente el Pecado con sus falsos argumentos se retira ante las proposiciones teológicas de la Santa Inquisición<sup>227</sup>. El Hombre y su Albedrío quedan únicamente con la Lascivia que grita:

*LASCIVIA: Sola conmigo he quedado,  
que todos mis compañeros,  
retirados, si no huidos,  
están.*

*HOMBRE: No me espanto de eso,  
que eres tú sola, Lascivia,  
la raíz, las ramas ellos;*

---

<sup>227</sup> Ver los datos sobre la celebración del jubileo de 1651 y de su extensión en Madrid en el estudio preliminar del auto de Ángel Valbuena Prat, 1967, vol. 3, pp. 537-539. Ver la «Introducción» de la edición del auto *El año santo en Madrid*, de Arellano y Mata. Arellano y Mata, 2005. También ver la «Introducción» de la edición del auto *El año santo de Roma* de Arellano y Cilveti. Arellano y Cilveti, 1995, pp. 11-79.

*y así, a ellos puedo apartarlos,  
y a ti arrancarte no puedo,  
que pendes del corazón,  
y cada vez que lo intento  
sale contigo un pedazo.*(vv. 1410-1420)

La réplica del Hombre ilustra el valor simbólico de la arquitectura escénica que los actores han desplegado en el escenario con sus parlamentos, acciones y desplazamientos en el espacio. El último eslabón de la cadena es la afición del Hombre y del Albedrío por la Lascivia: la idolatría del yo. Vencer esa adicción egocéntrica supondría el inicio de un cambio de vida tendente al bien y a la Gracia. El Hombre duda agónicamente entre permanecer junto a la dama o dejarla, pero finalmente decide marchar llevándose a la fuerza a su Albedrío, que se resiste a obedecerle.

En *La vida es sueño* el príncipe Segismundo, devuelto a la torre, abraza la voluntad de *vencerse a sí mismo* y de someter la tendencia destructora de su carácter, cuyos desbocados apetitos tan mala pasada le habían jugado en palacio. El comienzo de su cambio de vida reposa sobre una hipótesis frágil pero efectiva, y esta decisión inicial se irá acrisolando con sus actos hasta permitirle conquistar una primera muestra de su verdadero ser como hombre y como príncipe virtuoso. Un logro fundamental en el camino de *llegar a ser* que es toda vida humana. En *El año santo en Madrid* no se aborda la explicación de ese mismo proceso pero en esa prueba última el Hombre también adopta la decisión de vencerse a sí mismo a pesar de que su deseo (el Albedrío) rehúsa seguirle y separarse de Lascivia.



32.- La composición escénica representa la duda interior del hombre. El Hombre arrastra al Albedrío junto a los vicios y la Pereza corre a unirse a la cadeneta en zigzag. José Rubio en el papel del Hombre, Laura Cabrera en el papel del Albedrío, Esther Pumar en el papel de la Lascivia, Paula Rodríguez en el papel de la Soberbia, Germán Scasso en el papel de la Avaricia, Begoña Díaz en el papel de la Ira, Joseba Gómez en el papel de la Gula, Álvaro Mayo en el papel de la Envidia y Catalina Pueyo en el papel de la Pereza. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

La duda del hombre viador se expresa por medio de otra *arquitectura escénica* de gran impacto: en el escenario el Hombre avanza arrastrando a su Albedrío y a Lascivia, a quienes siguen en cadena los otros vicios y el Pecado, intentando detener al Hombre. El esfuerzo de éste le lleva a sucumbir, pero entonces implora el auxilio de la Gracia, quien evita la caída y deshace la cadena del Pecado. El peregrino se despoja de las galas de cortesano con que los siete vicios le habían vestido, y ya desnudo de «todas sus pasiones», huye avergonzado «de ver, que yo soy el malo, / adonde tantos son buenos» (vv. 1560-1561). El experimento en el tablado ha dado un vuelco radical. El Hombre y el Albedrío se han desligado de los siete vicios, quienes sin un enganche de afectividad humana huyen del escenario, puesto que no son entes absolutos sino la personificación de afectos en el hombre.

De nuevo el tablado trasciende a la dimensión de la Gracia y el Pecado. Calderón dispone la conclusión doctrinal que, en estructura paralela, cierra la primera disputa de los contendientes en la introducción del auto. Argumentación y contra-argumentación cuyos acerados conceptos recuerdan al cruce de las espadas de la primera escena. El diálogo de la Gracia y el Pecado extiende el ámbito de la representación para mostrar hechos que acontecen al mismo tiempo fuera y dentro del escenario, siendo los segundos expresión alegórica de los primeros. Narrativamente estos hechos suponen la continuación del proceso del Hombre: dolor de contrición, dolor de atrición y examen de conciencia, que culminan con el sacramento de la Penitencia.

A su vez, la dualidad de Gracia y Pecado se concreta en dos objetos escénicos que respectivamente guardan en su pecho ambos personajes: una corona de diez flores y un manojo de áspides. Lo que ocurre fuera del escenario y es enunciado por ambos personajes que lo *ven* desde el tablado, se manifiesta dentro de escena con la vida o con la muerte de las flores y de los áspides. De este modo, la explicación oral de éstos dibuja en la imaginación del oyente la escena que sucede fuera, mientras que de modo efectivo y apasionado el espectador comprueba su correlación con la alegría por el revivir de las flores en el pecho de la Gracia y con la desesperación por la muerte definitiva de los áspides en el pecho del Pecado. El emblema escénico aglutina magistralmente dogma teológico, doctrina católica, significado alegórico del argumento, propiedades escénicas, pasiones de los personajes y acción dramática. Las



personificaciones del Pecado y de la Gracia prueban con sus experiencias de muerte y de vida, sus respectivas refutaciones en la disputa que mantienen en escena, mientras desgranar explicaciones doctrinales y teológicas sobre la eficacia del sacramento del Perdón, la justicia divina y la remisión total de la pena gracias a la acción del jubileo. Pues las flores han revivido y los áspides han muerto, la Gracia demuestra al Pecado que hoy su victoria ha sido completa obligándole a admitir la eficacia de la Puerta del Perdón, arco triunfal imaginario desde donde le obliga a presenciar el jubileo de la Iglesia en Madrid.

La recreación del mundo latente gracias a la relación verbal de la Gracia, da un salto trasladándose a la celebración del Corpus y describiendo los cuatro grupos procesionales que, desembocaron por todas las vías de la capital uniéndose en la Apoteosis escénica de los sacramentos del Perdón y de la Eucaristía. La descripción de la Gracia reinterpreta los detalles históricos trascendiéndolos para construir, con detalles del hecho real, una composición artística nueva. Se trata de una escena vigorosa de conjunto que, aglutinando dialécticamente a todos los personajes del auto, reinterpreta la imagen clásica del *triumfo* para formular una síntesis conceptual y visual que sigue actuando a través de los ecos de la canción, a modo de un pregón universal. Las explicaciones de la Gracia se representan a continuación en el escenario, conformándose a modo de retablo horizontal o de friso ilustrado, especie de *tableau vivant* con dinamismo procesional. La conclusión dogmática y escénica demuestra la tesis enunciada por la Gracia en la primera escena cuando dice que frente a la libertad del hombre, para «cerrar» al «Cielo / las Puertas, y los oídos» (vv. 129-130), la Pasión del Hijo del Hombre ha sido, y sigue siendo, el don, el «Jubileo / del gran Pontífice Cristo, / cuando Inocente Cordero / fue del Padre Sacrificio» por cuya concesión «abiertas las puertas vimos / del Perdón, con remisión / general de los delitos, / más enormes y más feos, / más torpes y más indignos» (vv. 146-150).

Doctrinal y argumentalmente los sacramentos de la Eucaristía y del Perdón exhiben al fin su unión indisoluble. El Pecado sale huyendo y el auto se cierra con el triunfo de la Fe y del Hombre en una teofanía que tiene su equivalente en los *rompimientos de cielo* de la pintura religiosa contemporánea: cielo y tierra se unifican en una escena solemne y un coro de la Iglesia convoca a los presentes a unirse a la

celebración cantando: «venid mortales, venid, / al triunfo donde se ve / cómo celebra la fe, / el Año Santo en Madrid» (vv. 1885-1888).

### 7.1.2. Plano alegórico-real

De lo hasta aquí expuesto se evidencia que las personificaciones de la Gracia y del Pecado no son meras figuras simbólicas. Ciertamente se trata de entes absolutos que representan la acción efectiva del bien y el mal en el hombre y en el mundo; pero en el tejido dramático de Calderón estas figuras cobran vida por medio de una personificación con carga emocional equivalente a la de cualquier otro personaje dramático. En la relación de la Gracia con el Hombre, ésta aparece como su enamorada, y así, al comienzo de la obra, su recuerdo late en el pecho del peregrino, quien camina embargado por la presencia activa del amor de su dama. Más adelante, el dolor por el alejamiento del hombre se figura en la Gracia como celos de amor, que la llevan a presentarse ante él y descubrirse como la protagonista del sentimiento amoroso que hasta ahora latía en el pecho de éste, y como «un bien infinito» que ahora pierde al seguir a la Lascivia, segunda dama de esta comedia sacramental.



33.- El Hombre obsequia a su dama, a través de la Gula, con una cesta de frutas, en respuesta la Lascivia le canta emotivamente: “Yo de ti lo recibo / porque es el don idioma del cariño” (vv. 633-634). Esther Pumar en el papel de la Lascivia y Joseba Gómez en el papel de la Gula. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

Así pues, el concepto teológico se expresa en la alegoría como un triángulo amoroso formado por la Gracia, el Hombre y la Lascivia. Por su comparación con la serpiente —que es el animal asociado a la Culpa y al Pecado— como por sus fingimientos de consumada actriz que domina la retórica, la gestualidad y la emoción, la Lascivia de *El año santo en Madrid* corresponde a la función de la Culpa en el teatro calderoniano. En el personaje de la Culpa del género sacramental Calderón volcó todas las posibilidades histriónicas, teatrales y metateatrales de la época; por ello el dramaturgo la eligió para desarrollar su teoría teatral. Suárez Miramón (2006: 989-999; 2015: 665-674) relaciona la función y definición del personaje de la Culpa en los autos —y concretamente en *El gran mercado del Mundo*— con el quehacer del actor barroco —según las descripciones de Cervantes en su *Pedro de Urdemalas*, y otros relatos como son *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas o la novela de Yáñez y Ribera *Alonso, mozo de muchos amos*—. Concluye que el papel de la Culpa ofrece una función metateatral de excepción que aúna en su actuación la teoría y la praxis teatral, y que logra en inigualable síntesis la realización práctica de la teoría dramática expuesta en *El gran teatro del mundo*. La profesora Suárez Miramón amablemente nos ha indicado el interés del personaje de la Lascivia en el auto *Tu prójimo como a ti*. En este caso comparte escenario con el personaje de la Culpa quien abre el auto convocando al Mundo, al Demonio y a la Lascivia para que bajen desde sus respectivas montañas al valle y tomen las sendas del «confuso laberinto» de la vida del Hombre. La Lascivia, que acaba de emerger del interior de una montaña pintada de flores y vestida igualmente, dice:

*¿Qué intentas, que ya la errada  
huella de tus voces sigo,  
girasol de tu semblante  
que siempre idolatré? (vv. 37-40)<sup>228</sup>*

En sus autos, caracterizada con los matices propios de una atractiva dama, Calderón construye a la Lascivia como un personaje seductor que arrastra al Hombre mediante emotivos fingimientos y lo conduce hacia el pecado y la culpa. En *El año santo en Madrid* los siete vicios, sus allegados, conforman con ella un conjunto aparentemente adulator y servil, que envuelve al Hombre y le atrapa sentimentalmente. Actúan individualmente «cada uno con su afecto», pero también formando un grupo compacto que la Gracia desenmascara llamando «monstruo de siete cabezas» del Pecado.

---

<sup>228</sup> Calderón de la Barca, *Tu prójimo como a ti*, p. 75.

Como en este auto el movimiento, las acciones y los parlamentos de los personajes son interpretados en un sentido interior, la transformación interior de un individuo virtuoso se expresa como una escena de seducción amorosa donde los vicios, llamados por el Albedrío, visten y sirven al Hombre con un espejo, un sombrero de plumas, joyas, frutas, una capa y una espada. Al comienzo de la escena el Hombre acepta el *arbitrio* del Albedrío y admite a la figura de la Lascivia —símbolo del amor hacia sí mismo— que en un espejo le muestra su imagen con ropas de cortesano: imagen de su ser en su actual situación vital. La seducción que provoca en él su amor hacia sí mismo se expresa con la acción y con el canto de Lascivia cuando le dice: «no hay sentido, de que yo / no sea objeto, o sea hechizo: / con mi hermosura, a los ojos; / con mi voz, a los oídos; / con mis blanduras, al tacto; / con mis aromas lascivos, / al olfato; como al gusto, / con mis manjares distintos, / siendo el encuentro mío, / arco de Venus, flecha de Cupido» (vv. 482-491)<sup>229</sup>. El Hombre, rendido por esta pasión, obedece al Albedrío.

A continuación éste introduce a otra figura, la Soberbia, quien le cubre con un sombrero de plumas diciendo: «alas son, que la Soberbia / de tu propio ser nacido, / a grandes cosas te eleve, / con que podrán atrevidos / tus deseos aspirar, / no sólo al bello prodigio / de humana hermosura, pero / cuando sus rayos esquivos / te abrasaran, desde el sol / pudieras desvanecido / con estas plumas volar / a sus orbes cristalinos, / donde de mejor imperio, / o cortesano, o vecino / le hicieran tus altiveces» (vv. 522-536).

Cautivado por la idea de ser igual o mejor que Dios, inculcada por su soberbia, el Hombre decide vivir según sus propias leyes y atender sólo a su gusto representado en el amor hacia Lascivia. Para ello requiere las joyas con que le adorna la figura de la Avaricia, quien como su Guarda-Joyas advierte «que no deja impío / de ser con otros avaro / quien es liberal consigo. / Quien dé a su apetito, no / da, que compra su apetito» (vv. 595-599).

Como consecuencia del prendimiento interior de la Avaricia llega la Gula con un azafate de frutas que entrega al Hombre para que lo ofrezca a su dama mientras les

---

<sup>229</sup> En el auto *El nuevo hospicio de pobres* la Lascivia es caracterizada por una descripción que de ella hace el Príncipe diciendo: «Tú, según eso, / pródigo, símbolo eres / de aquél áspid que en el seno / de la muerte a quien le abriga; / de aquella esfinge enemiga / que su enigma es su veneno; / de aquel basilisco lleno / de blanda pluma traidora, / víbora que en flores mora, / hiena y sirena que encanta / con suavidades si canta / y con lástimas si llora. / ¿La Lascivia, en fin?» (vv. 1661-1673).

prepara «mejor mesa». Se presenta así el amor libidinoso y pasional como ansia que toma cuerpo en la mesa de un festín voluptuoso, en abierta simetría y contraposición al posterior y definitivo banquete eucarístico, como insinúa el personaje: «Lascivia y Gula nacimos, / tan de un parto, que sin Ceres, / y sin Baco, no hay Cupido» (vv. 626-629).

El deseo de placer insaciable espolea la envidia del Hombre y, como consecuencia, se manifiestan unos enfermizos celos hacia aquél que pueda colmar el amor de Lascivia. Para no ver «el fin de tan mal principio» el Hombre pide la capa y se acerca la figura de la Envidia. Una vez más, en su obra, Calderón expresa la fuerza destructora de la pasión de los celos de honor y así el Hombre exclama que: «no es noble el amante, / ni honrado, ni bien nacido, / que aunque pasase a otro amor, / no tenga por enemigo / al dueño del que descubre / de infamia, no sé qué visos, / de sufrir lo que será, / quien no siente lo que ha sido» (vv. 662-669). Resulta extremadamente sugestiva la relación psicológica y moral que, en este auto, el dramaturgo atribuye entre celos de honor y envidia, indicación de calado que ayudaría al análisis de las acciones y pasiones de los celosos calderonianos, especialmente de los protagonistas de las tragedias del honor: Lope de Almeida, Juan Roca o Gutierre Solís.



34.- En su proceso de caída moral, el Hombre quiere, por un instante, “ausentarse” de la ira pero la Pereza poniéndose en medio dice: “Yo / me atravesaré al camino” (vv. 670-671). En primer término izquierda el Albedrío muestra su descontento. Laura Cabrera en el papel del Albedrío, Sonia de la Antonia en el papel del Pecado, José Rubio en el papel del Hombre, Álvaro Mayo en el papel de la Envidia y Catalina Pueyo en el papel de la Pereza. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

La Pereza, caracterizada como la personificación de la vejez apoyada en un bastón, llega y «atravesándose en su camino» impide que el Hombre pueda escapar del efecto de la Ira, que termina de vestir al Hombre ciñéndole la espada.

El análisis psicológico de Calderón, expresado con este didáctico ejemplo teatral al pueblo de Madrid, contrasta con el diagnóstico a veces simple en exceso de nuestro tiempo, donde se abusa del influjo (casi siempre insalvable) de la herencia, de las circunstancias y, especialmente de los traumas psicológicos, para explicar la *inevitabilidad* de los procesos mentales del individuo y de sus actos derivados. La concatenación de pasiones detallada en el ejemplo de Calderón, si bien no exime al hombre de su protagonismo y responsabilidad moral, le mantiene abierta la posibilidad de adueñarse de su voluntad y redirigir su propensión al mal. En definitiva, al entender la psique humana como un proceso dinámico de potencias y sentidos, se libera al individuo de una especie de determinismo psicológico que se ha impuesto en nuestra sociedad.

La progresión de la caída moral del individuo se expresa también con los movimientos en el escenario del Pecado y de la Gracia, acercándose y alejándose respectivamente del Hombre. El significado de estos movimientos queda explicado por el diálogo:

PECADO:     ¿Por qué te apartas?  
GRACIA:       Porque  
                  *habiendo el Hombre venido,  
                  no pueden Gracia y Pecado,  
                  que son afectos distintos,  
                  hallarse juntos; y así,  
                  a otra parte me retiro,  
                  hasta ver a cuál nos toca  
                  el acercarnos o el irnos.* (vv. 438-445)

Según avanza la escena, la Gracia seguirá retirándose mientras que el Pecado avanza hacia el centro del escenario. Cuando el Hombre está a punto de *rodar por el precipicio*, con «callados avisos» la Gracia le advierte que la está perdiendo y así dejando ir «un bien infinito». En la batalla que se libra dentro del hombre viador, en el momento de máxima duda, alentados por el Pecado, los vicios azuzan al Hombre, «cada uno con su afecto», haciéndole creer que ya no podría vivir sin sus beneficios. La duda

del Hombre se escenifica con un forcejeo dialéctico, y físico, de treinta y ocho versos de tenso diálogo que terminan con un tono cantado que repite como síntesis:

*TODOS:*        *A la Corte has venido;  
                              goza su aplauso, y deja tu retiro.*  
*GRACIA:*        *A la Corte has venido;  
                              mas no por eso no eres peregrino. (vv. 766-769)*

En la tensa relación espacial entre las figuras *dentro* del escenario hay grandes dosis de lo que podría llamarse una *geometría espiritual*. No se puede entender el desplazamiento o el gesto de cada actor, el movimiento, la altura y la composición del conjunto, si todo ello no se explica como expresión visual y dramática de la lucha moral en el interior del individuo.



35.- La Gracia implora a la Iglesia la extensión del jubileo romano a Madrid para salvar al Hombre y para: “que dé su favor / nuevas flores al monte eminente” (vv. 995-996 y siguientes). Marta Morujo en el papel de la Gracia, Pilar Belaval en el papel de la Iglesia y Muriel Sánchez en el papel del Oído. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

El triángulo amoroso de *El año santo en Madrid* reúne los requisitos teatrales comunes: apasionados encuentros y dolorosas rupturas. Cuando el Hombre decide seguir el bando de la Lascivia y de sus nuevos amigos (los siete vicios), se produce una emotiva escena de ruptura sentimental en la que, al desairarse de la Gracia, el Hombre rompe la corona de flores, objeto simbólico de su antiguo amor por ella. La reacción apasionada de la Gracia —al ser despreciada por el Hombre, que prefiere a la Lascivia— fluye por el despecho, la queja, el lamento, la denuncia, el dolor, la pena, la compasión y, finalmente, la resolución de ayudar a su antiguo amante. En el emocionado monólogo, cuyos dos primeros versos dicen «qué bien el proverbio nombra

/ a la dicha breve flor» (vv. 843-844), Calderón despliega la gama de sentimientos propia del comportamiento humano que se manifiesta alegóricamente como celos de pareja, si bien depurando todo viso de posible desesperación o de ánimo de venganza, que serían incompatibles con este personaje. También cuando la Gracia pide ante la Iglesia clemencia para el pecador, evidencia en su monólogo los celos hacia su rival cuando dice: «y porque de una metáfora en otra, / no sirva una a otra de más confusión; / el Hombre entre Envidia, Avaricia y Pereza, / Soberbia, Ira, Gula, siguiendo el error / de su albedrío, miró a la Lascivia, / y el alma, y la vida a su vista rindió; / que como ella es la incauta serpiente, / de todas aquestas la más superior, / entre todas aquestas se lleva / la vida, y el alma de quien la miró» (vv. 972-981). Como el amor divino es puro don, Calderón no olvida la compasión de la Gracia al pedir elocuente y emocionadamente a la Iglesia «que dé su favor / nuevas flores al monte eminente, / porque de nieve talado el verdor, / tan yerto su pecho, tan pálido yace / y tan sin matiz, que la más bella flor, / al mirar la blancura del pecho, / al oro amarillo le hurtó su color» (vv. 995-1001).

En el teatro las palabras encarnadas por el actor dejan de ser tinta y se truecan en experiencia actual y emocionada del texto. En las sucesivas representaciones del auto por la Compañía *delabarca* este parlamento vibrante y emotivo de la Gracia siempre arrancaba las lágrimas a la actriz y al público. El desvelo de la Gracia por recuperar a su amado se mostraba, más allá de lo doctrinal, como una experiencia operante, liberadora y catártica en el hombre-público.

La afección del Hombre por la Lascivia progresa desde el asombro del primer encuentro hasta la total sumisión a una pasión amorosa que le hace exclamar «más que al alma te quiero» (v. 1254) y luego «pues porque veas, que atento / sólo a tu amor vivo, guía / mis pasos, que dar no quiero / uno tan sólo sin ti» (vv. 1259-1262). En el encuentro del grupo con el pregonero ciego, el anuncio del jubileo en Madrid es interpretado por la Lascivia como un *consejo* para hacer al Hombre olvidar y renegar de su amor por ella. El Hombre otra vez sucumbe a las lágrimas de la dama y aunque le entrega el pliego en que se anuncia el jubileo, la Lascivia se niega a tocarlo porque no quiere, dice, «que pienses / que me da la Gracia celos, / que es quien le escribe» (vv. 1248-1250). Se ha iniciado aquí ya, sin embargo, un proceso de dolorosa y progresiva



separación de la Lascivia, que habrá de culminar con la petición de ayuda por parte del Hombre y la asistencia de la Gracia.

La despedida final de la Lascivia está cargada de emoción. Mientras el Hombre vuelve junto a la Gracia deja atrás a la Lascivia a quien dice: «tú, Lascivia, toma (sólo / me duele arrancar tu afecto), / toma tu afecto, y tu llanto / sea mi arrepentimiento» (vv. 1554-1557). La potencia emotiva de la separación se asienta sobre la fuerza de lenguaje: con los dos vocativos «tú» y «Lascivia», con los versos encabalgados, con la repetición de «tu afecto» que es complemento directo de dos verbos realizados por el Hombre («me duele arrancar» y «toma», que se repite) y, finalmente, con el contraste de los afectos de los dos amantes que concurren en el interior de un único individuo: el «llanto» de la mujer y el «arrepentimiento» del hombre. En la estructura de la obra, la imagen de este triángulo formado por las dos damas y el galán es el reverso de aquel triángulo del comienzo, cuando el Hombre salió con la Lascivia alejándose de la Gracia.



36.- La composición escénica representa el inicio de un proceso de ascesis dentro del hombre. El Hombre se ha despojado de todos sus vestidos, ha recuperado el bordón de peregrino para acercarse a la Gracia y dice a la Lascivia: “tú, Lascivia, toma (sólo / me duele arrancar tu afecto), / toma tu afecto, y tu llanto / sea mi arrepentimiento” (vv. 1554-1557). La figura quebrantada del Cristo se ha reunificado. Esther Pumar en el papel de la Lascivia, José Rubio en el papel del Hombre, Marta Morujo en el papel de la Gracia, en segundo plano Muriel Sánchez en el papel del Oído, Joseba Gómez en el papel de la Gula y Begoña Díaz en el papel de la Ira. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

Al igual que en otras obras calderonianas religiosas y profanas, también en *El año santo en Madrid* el Pecado intentará sabotear la prueba del Hombre con su

fraudulenta intervención en el argumento. Activados sus agentes, los siete pecados capitales, para que intervengan en el desarrollo dramático del hombre, tampoco excluirá, cuando estima que puede perder a su presa, entrar él mismo *en escena*, uniéndose al grupo, disfrazado de caballero, y asumiendo el papel de *rival amoroso* del Hombre en el cortejo a Lascivia. El diálogo y las reacciones de los personajes realzan la tensa recepción del recién llegado por parte del Hombre, quien sospecha la íntima relación de éste con Lascivia:

PECADO:       *Buenas tardes.*  
 TODOS:               *Bien venido.*  
 HOMBRE:       *¿Quién a imitar nuestros modos*  
                   *llega?*  
 PECADO:       *Un amigo de todos.*  
 HOMBRE:       *Vos seáis muy bien venido.*  
 PECADO:       *Que me conozcáis deseo*  
                   *por muy vuestro.*  
 HOMBRE:       *Y desde hoy*  
                   *a vuestro servicio estoy.*  
 PECADO:       *Y yo la fineza creo,*  
                   *que siendo amigo de quien*  
                   *la vida, y el alma fío,*  
                   *fuerza es ser amigo mío.*  
 HOMBRE:       *Sentaos aquí.*  
 PECADO:               *Estoy bien. (vv. 1064-1075)*

La ironía del diálogo deja traslucir cómo el Hombre está siendo engañado por sus aparentes amigos y cómo es incapaz de reconocer una verdad que se insinúa entre los retóricos saludos del recién llegado: que vive sometido al poder del pecado. La alegorización de los personajes consigue mostrarlos como *personajes-en-relación*, ya sea en el plano mundano del Madrid cortesano, ya como pasiones fuertemente arraigadas en el interior del Hombre.

### 7.1.3. Plano de perspectivas

Hasta aquí el análisis de *El año santo en Madrid* viene probando lo que apunta Rull en referencia al auto de la historia de los sueños de José:

*Todo signo argumental, todo episodio, se hace hecho nuevo en el escenario, recobra un significado distinto, humano, ético, trascendental; la trivialidad se hace gravedad, la anécdota se recubre de significado, el*

*matiz renueva su tono, la historia, siendo esencialmente la misma, se ha potencializado de tal forma que hemos descubierto en ella una riqueza inusitada que nos la transforma en un objeto complejo y lleno de profundidad. Pero para lograr esto el autor ha seguido un proceso de elaboración complicado y lleno de enfoques plurales.* (Rull, 1997, 452)

La *perspectiva espacial* ha quedado explicada al hablar de los planos alegóricos de la obra, y no creemos necesario volver a insistir en ello; sólo cabe recordar la multiplicidad y elasticidad de estos supuestos en el teatro de Calderón y, en concreto, en sus autos sacramentales. Las unidades neoclásicas de lugar, tiempo y acción son a menudo estrechos corsés de un teatro racionalista que nada tiene que ver, si nos remitimos a las obras, con la alegoría y, en general, con el carácter español.

La *perspectiva temporal* del auto también se distingue por su cualidad moldeable y plural. Mientras que el tiempo del Hombre avanza de modo lineal, puesto que el experimento de su proceso interior contiene un principio, un medio y un final; el tiempo (y el espacio) de las escenas en que interactúan entre sí la Gracia, el Pecado, la Fe y la Iglesia, contiene la inexplicable unión de una dimensión atemporal y, a la vez, de absoluta *facticidad*: un aquí y ahora actual y eterno. Es el tiempo de la trascendencia.

Al final del auto la Apoteosis eucarística congrega a Cielo y Tierra en solemne concelebración del sacrificio de la Pasión de Cristo y de la indulgencia del sacramento del Perdón otorgado de modo especial por el jubileo. En la representación se abre una dimensión que es a la vez cósmica y terrenal, eterna e histórica, anclada en un punto: la fiesta del Corpus Christi en Madrid, 1652. Importa señalar que en ese momento Calderón pide que la acción se desarrolle simultáneamente en cuatro carros, número común de elementos móviles para la escenificación de los autos madrileños<sup>230</sup>. El número cuatro ha sido simbólico en toda la historia de la religión (Ries, 2013, 217). Aquí simboliza los cuatro extremos de la tierra, o sea todo el universo, el mundo en que vivimos. El movimiento implícitamente circular del tiempo y del espacio, englobándolo todo, nos traslada a la dimensión litúrgica de la representación.

En el auto la alegría instrumental del toque de chirimías con que en este momento se abren los cuatro carros (que en la representación de la Compañía *delabarca*

---

<sup>230</sup> Para este tema es imprescindible ver Varey, 1997, pp. 553-564.

fue sustituido por el toque de multitud de campanas procedentes de los cuatro extremos del patio de butacas), recuerda la expresión que acuñó Santo Tomás de Aquino en uno de sus himnos eucarísticos: *Quantum potes tantum aude* (atrévete cuanto puedas). En su ensayo teológico sobre la Liturgia titulado *La fiesta de la fe*, Joseph Ratzinger (1999: 177) explica el significado profundo de esta expresión: «utiliza todo el esplendor de la belleza cuando quieras expresar la alegría de todas las alegrías. El amor es más fuerte que la muerte, Dios está en Jesucristo en medio de todos nosotros»<sup>231</sup>.

Si tratamos de encontrar una *perspectiva irreal* de este auto habría que pensar en la dimensión que se abre en el argumento entendiéndolo también como una *disputa cantada* entre el bien y el mal. Al bien corresponden las Voces que personifican a la propia Música y que cantan: «Aunque la esclavina trueque...», «Mira en su cristalino campo...», «Abrid, abrid, la Puerta del Perdón...» y «Venid, mortales, venid...»<sup>232</sup>. Al mal corresponden las intervenciones cantadas, y bailadas, por el conjunto de los vicios con la Lascivia como solista: «Vivamos hoy alegres, y festivos...» y «En aquesta gran Corte del Mundo...». El nudo de esta contienda dialéctica se define en la letra del tono cantado, antes mencionado, «A la Corte has venido...»; un mismo enunciado con el que los vicios dicen al Hombre «goza sus aplausos, y deja tu retiro» y con el que la Gracia le recuerda «mas no por eso no eres peregrino». De similar modo, como ocurre con los sueños de José en *Sueños hay que verdad son*, las canciones de *El año santo en Madrid* expresan las diversas tesis, sirven a su desarrollo y contienen la síntesis significativa del auto.

La proposición inicial de la Música, en «Aunque la esclavina trueque...», interpreta la vida como un camino que no acaba con la muerte. La tesis contiene la promesa de una vida que ha vencido a la muerte pero no aclara el problema del dolor ni contesta a la pregunta de Job: ¿por qué sufre el justo? En el auto, el Hombre-peregrino parte de la aceptación del sacrificio —como imitación de Cristo y como conformidad con el misterio divino sobre la *necesidad* del dolor— y así, desde una perspectiva estoico-cristiana, cree en la inmutabilidad del ser en su camino hacia el bien —siempre en proceso pero siempre uno mismo, aunque «mude el traje»— a través de los cambios de estado: del paso de la abundancia a la necesidad o de lo penoso a lo placentero.

---

<sup>231</sup> Especialmente interesante para cuanto aquí nos ocupa porque el libro desarrolla una explicación litúrgica del Corpus.

<sup>232</sup> En la escenificación de la Compañía *delabarca* los dos últimos eran interpretados por el personaje de la Iglesia. Los motivos fueron de índole práctica pero, en cualquier caso, no se alteraba el sentido doctrinal y estético del auto.



37.- El Albedrío todo lo goza. Laura Cabrera en el papel del Albedrío. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

Las argumentaciones del Albedrío, citando a los epicúreos, eliminan del discurso la cuestión de la trascendencia de la vida, cuando dice: «comamos, pues, y bebamos / hoy alegres y festivos, / que mañana moriremos» (vv. 402-404). Su tesis materialista es una paráfrasis personal del conocido estribillo del villancico de Juan del Encina, con que daba fin su *Égloga representada la misma noche de Antruejo*, cantado por los pastores exhortando a gozar del momento presente y cuyo estribillo dice:

*Oy comamos y bevamos,  
y cantemos y holguemos,  
que mañana ayunaremos.* (vv. 201-203)<sup>233</sup>

La frase, atribuida a Epicuro, es también utilizada por san Pablo en I Corintios 15, 32: «Si con vistas humanas luché con las bestias en Efeso, ¿qué me aproveché? Si los muertos no resucitan «comamos y bebamos, que mañana moriremos». Esto es, *vivamos hoy* pues no existe un mañana.

Han quedado presentadas las dos opciones en liza. También se ha mostrado la expresión poética del proceso de conversión del Hombre, y cómo Calderón utiliza las canciones de Lascivia y el tono «A la Corte has venido...» para expresar la tensión dialéctica en su interior. La conclusión de este primer combate se enuncia en el tono:

---

<sup>233</sup> Encina, 1998, pp. 159-160

*Vivamos hoy alegres, y festivos,  
mañana moriremos, y es delirio,  
que tristes y afligidos  
nos matemos, porque hemos de morirnos.* (vv. 796-799)<sup>234</sup>

La conclusión de la canción parte de la tesis del Albedrío del *Carpe Diem*, popularizado en nuestros días con el conocido *Living la vida loca* de la canción de Ricky Martin. Pero también impone nuevas premisas, pues califica como «delirio» el no agarrar al vuelo los bienes del mundo porque, asegura dogmáticamente, sin remedio «hemos de morirnos». Conviene recordar que el argumento del Albedrío ha escamoteado el problema de la muerte y la fe en la Resurrección, anulándolos. Desde esta nueva creencia, la canción subvierte los términos *matar* o *dar vida*, con un eslogan reduccionista que desprecia el sacrificio como sinónimo de *tristeza* y *aflicción* y considera el sufrimiento como máximo pecado de esta fe hedonista («nos matemos»). La evolución de una creencia materialista, excluyente y totalitaria del Pecado se impone más adelante, como nueva fe del Hombre, en la siguiente canción:

*LASCIVIA: En aquesta gran Corte del Mundo,  
solamente es quien vive, quien vive a gusto.*  
*TODOS: En aquesta gran Corte del Mundo,  
solamente es quien vive, quien vive a gusto.*  
*LASCIVIA: Que el que a vivir nace  
mísero, y triste,  
aunque vive, no puede  
decir que vive.* (vv. 1033-1039)

El primer enunciado axiomático que afirma —«en el mundo (y en Madrid) *es* quien vive»— se subvierte a continuación con otra especie de eslogan definiendo qué es *vivir*: «en el mundo (sólo) es quien vive *a gusto*». El coro repite la proclama de este credo concupiscente, y su sentido dogmático se justifica en la estrofa que, al excluir el dolor de la vida, elimina del censo de los vivos —pues «no puede decir que vive»— a aquél que sufre «mísero» y «triste», sea cuál sea la causa de su desgracia.

El eje argumental de la obra se cifra en la concesión del jubileo por la Iglesia y se expresa en la canción interpretada por la Música: «Abrid, abrid, la Puerta del Perdón / que llama la Gracia, y conozco su voz...» (vv. 918-919). Al repetirse dos veces (antes y después del *exordio* de la Gracia) la canción impulsa con vehemencia la proposición

---

<sup>234</sup> La última copla del villancico de Encina desarrolla el mismo concepto: «Tomemos oy gasajado, / que mañana vien la muerte; / bevamos, comamos huerte, / vámonos carra el ganado. / No perderemos bocado, / que comiendo nos iremos / y mañana ayunaremos» (vv. 225-231).

movilizadora (reforzando los imperativos «abrid, abrid») que contiene la letra. Este canto preanuncia la clemencia de Dios hacia el Hombre, administrada a través de su Iglesia. Ya hemos visto cómo más tarde la ayuda de la Gracia y el arrepentimiento del Hombre, provocarán una vuelta al estado primero.

La puesta en práctica de este plan salvador dentro del hombre se realiza por medio de otro tema musical. Nos referimos a la intervención del personaje del Oído, que es el sentido de la Fe, caracterizado como un pregonero ciego. El pregón es una forma de comunicación popular —con función de anuncio, propaganda, o bando— que aúna un texto (de habla popular) con un soporte musical sencillo (a modo de recitativo) y que era común en las ciudades de aquel tiempo, perviviendo en la cultura tradicional española hasta bien entrado el siglo XX.



38.- La composición escénica representa la concurrencia de la fe y del pecado dentro del hombre. Pasando entre los vicios, sentados en las escaleras, el Oído muestra un pliego y pregona el jubileo, el Hombre al fondo escucha y mira otro pliego que sostiene en la mano, el Albedrío escucha en primer término derecha. Begoña Díaz en el papel de la Ira, Joseba Gómez en el papel de la Gula, Muriel Sánchez en el papel del Oído, José Rubio en el papel del Hombre, Álvaro Mayo en el papel de la Envidia, Catalina Pueyo en el papel de la Pereza y Laura Cabrera en el papel del Albedrío. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

La profesora Ana Suárez Miramón (1997: 527-551) ha estudiado la integración del pregón en el contexto culto del teatro alegórico, de las loas y de los autos sacramentales, de Calderón. Para la autora, de la misma forma que músicos como Händel o Purcell, construyeron grandes óperas integrando en ellas melodías folklóricas, también Calderón en su género sacramental (especie de zarzuela sacra) llevó al pregón

callejero a la más elevada dimensión artística: refinando su uso como transmisor de todo el mensaje doctrinal y teológico de sus autos<sup>235</sup>. La asociación del pregón a la loa parece natural puesto que ambos recursos, en la vida pública y en el teatro, sirven para convocar, anunciar, informar o intrigar a la congregación. Dentro de la estructura del propio auto —ya sea al comienzo del mismo o en su transcurso— el pregón sigue cumpliendo esas mismas funciones, tanto que parece ser una «verdadera estrategia escénica y de recepción». El pregón inserto en estas representaciones al aire libre, era un recurso, diríamos, *metateatral* pues gracias a sus ecos y conocidas tonadas trastocaba poéticamente la relación entre escenario y auditorio, *confundiendo* estos dos planos y, con ello, la ficción con la realidad.

Más de una treintena de loas y aproximadamente unos cincuenta y tres autos de Calderón incluyen un pregón. En su género sacramental cualquier figura puede ocupar el papel de pregonero pero éste especialmente recae en el personaje de la Fama. En cualquier caso, estos anunciantes hablan por boca de otro, representando a un plano superior: Dios, la Gracia o la Fe. En el auto que nos ocupa es la propia Fe la que vocea la noticia del jubileo en Madrid, mera invitación que no coarta la libertad de elección del Hombre. Su anuncio es precedido por «música dentro» que informa de «nueva fiesta» en Madrid; por el toque de una «guitarra dentro» que indica que el Oído se acerca tañendo el instrumento, y finalmente por unas «chirimías» que informan al Hombre de que la celebración es de carácter religioso y de que puede tratarse de alguna procesión devota. La curiosidad incita al Albedrio a querer saber y a preguntar qué pasa al ciego —al que *ve* entre bastidores—: «porque él es quien lleva / relación de cualquier nueva» (vv. 1165-1167). La acotación indica que «sale el Oído con instrumento, guitarra, y algunos pliegos de ciego en la mano». Su anuncio está compuesto por tres estrofas de cuatro versos (continuación del romance, rima -eo) que cantadas se intercalan en el texto de la escena, y cuyo mensaje (de idéntica estructura) repetirá saliendo del escenario, esa vez, a la par del recitado del Hombre que, en escena, lee el anuncio. El pregón del Oído dice así:

---

<sup>235</sup> El estudio de la profesora Suárez también pone en valor el uso cómico del pregón, ya que éste era una reproducción del habla y del ambiente callejero de Madrid (*La plazuela de la Santa Cruz* o *Los instrumentos*). Con una función paródica, en los entremeses calderonianos (o atribuidos a él) los pregones hacen referencia a los gritos de los mercaderes, a los anuncios estafalarios (*La Barbuda*), se burlan de la Fama (*Los degollados*, *El triunfo de Juan Rana* o *La Pandera*), incluso dan instrucciones para componer un pregón (*El escolar y el soldado*) o parodian al mismo pregón por el poder de la convocatoria de la voz y su publicidad (*Los dos Juan Ranas*).



*Llebad, mortales, llevad  
la copia del Jubileo,  
nuevamente concedido  
del Pontífice Inocencio.*(vv. 1216-1219)

*A fin de que el Hombre vea  
el Año Santo, volviendo,  
que hoy es para él nueva Roma  
la Corte del Universo.*(vv. 1222-1225)

*De los más grandes pecados,  
de los delitos más feos  
quedando por esta Gracia  
a culpa y a pena absuelto.* (vv. 1228-1231)

Aunque la acotación dice «cantando» sabemos por Querol (1981: 86) que, en realidad, debía tratarse de un recitativo cantado<sup>236</sup>. Los pregones conllevaban una imagen musical, que con el tiempo daba lugar en muchos casos a formas fijas de música que se asociaban al objeto del anuncio: la melodía era el mensaje.

La particularidad de esteregonero es que, a la vez que canta, rasga las cuerdas de una guitarra y muestra unos pliegos de ciego con la letra escrita del anuncio oral. La iconografía del ciego cantando al son de un instrumento musical —la guitarra y generalmente, la zanfonía que es una especie de violín mecánico de sonido continuo, melódico y monótono— se remonta a la Edad Media, donde se encuentra decorando capiteles y misericordias. Algunas obras del pintor francés Georges La Tour culminan en el siglo XVII el tratamiento de este tema, destacándose el óleo del Museo del Prado *Ciego tocando la zanfonía*<sup>237</sup> (basado a su vez en un grabado de Jacques de Bellange<sup>238</sup>). A diferencia de su modelo, de aire más siniestro, la calidad del ciego de La Tour se asocia a la manera de los filósofos antiguos comunes en la iconografía de este tiempo.

Como el pintor de Lorena, en su auto Calderón idealiza a la figura del ciego superponiendo diversos planos de caracterización y de significación para definir al

---

<sup>236</sup> La cita corresponde a la descripción del bando de la Gracia en el auto *La redención de cautivos* donde Querol dice: «Aunque se diga que la gracia canta el pregón, debe entenderse que lo recita cantando, como todos los pregones que hemos oído a lo largo de nuestra vida en los pueblos españoles».

<sup>237</sup> *Ciego tocando la zanfonía* datado entre 1610-1630 (Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inventario: P-7613). En las colecciones del museo desde 1992, tras su compra en una subasta.

<sup>238</sup> El grabado (aguafuerte y buril) *Ciego tocando la zanfonía*, de hacia 1614, Washington, The National Gallery of Art, Ailsa Mellon Bruce Fund, núm. inventario: 1989.17.1.

personaje del Oído y representar así un concepto teológico. Al ser ciego, el dramaturgo destaca, frente a la vista, el sentido del oído —propio de la Fe— y resalta su particular idiosincrasia, formulada por el Hombre cuando le llama: «¡Oh tú, ciego / Oído! Que alimentado / vives de la voz del viento» (vv. 1205-1207)<sup>239</sup>. El pregonero ciego, asociado al mundo de la literatura de cordel o del romancero, confiere un halo de peligro y de misterio a su proclama, ya que (siendo en realidad la Fe) anuncia algo inverosímil, que aún no puede verse, y cuya naturaleza y detalles son dudosos para los descreídos. La pintura y la literatura<sup>240</sup> junto con la historiografía nos ayudan, finalmente, a identificar a este ciego como un mendigo que se gana la vida vendiendo los pliegos junto a la recitación<sup>241</sup>.

---

<sup>239</sup> En este caso, en íntima unión consigo mismo, se alimenta de su propia voz, que procede de Dios. En otros autos los personajes se refieren a la presencia sobrenatural o extraordinaria de la voz de la Fe con las expresiones «encanto del aire», «sacro acento» o «acento misterioso», como apunta la profesora Suárez.

<sup>240</sup> El personaje del ciego aparece profusamente en la literatura española hasta bien entrado el siglo XX. Recordemos a los personajes teatrales de Valle Inclán: el Pobre de San Lázaro de *Romance de Lobos* (1908), con los ojos llagados por la lepra; o el Ciego de Gondar de *Divinas palabras* (1920) y, finalmente, destaquemos su reinterpretación, urbana y trágica, del arquetipo en Max Estrella, protagonista de *Lucas de Bohemia* (1920). Desde antiguo se suele retratar al personaje del ciego como un visionario (pensemos en Tiresias, de la tragedia griega) o como un ser desconfiado, cruel y astuto, en el *Lazarillo de Tormes* (1554); también como un tipo interesado y resabiado, de poco fiar, en sainetes de Ramón de la Cruz como *La Plaza Mayor por Navidad* o *El sarao*. El ciego animaba la fiesta con el toque de su guitarra y, con canto desgarrado, voceaba cruentas historias verdaderas o imaginadas que atraían la atención de todo el mundo (como decía Lázaro de su amo) «especialmente mujeres, que cuanto les decía creían». El óleo sobre lienzo de 1778 *El ciego de la guitarra* de Francisco de Goya (Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inventario: P-778) presenta una escena, a las afueras de la ciudad, que protagoniza el personaje, acompañado por su lazarillo, al que escuchan un corro de personas de índole variada. La escena de Goya, pensada para un tapiz, suma a la idealización del tema un toque popular y picaresco concentrado en la figura truhanesca del ciego y la atención ingenua de sus oyentes. Contrasta con el anterior el cuadro, de hacia 1786, de *El ciego músico* de Ramón Balleu (Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inventario: P-2522) que con el retrato del ciego presenta sutilmente el tema de la inconstancia de la Fortuna. Interesa también el pastel, de hacia 1775, titulado *Ciego vendedor de romances* de Lorenzo Tiepolo (Patrimonio Nacional, Madrid, Palacio Real, núm. inventario: 10006792) como una escena aparentemente costumbrista que contiene un *aviso* sobre el amor y el engaño. Ver el artículo «Música y baile. Romances de ciegos» del catálogo de la exposición *Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775-1794*, Mena Marqués y Maurer, 2014, pp. 186-191. Como documento de fines del XIX, ver la fotografía de B. Cue «*Ciego de la zanfoña y su lazarillo con los pliegos de cordel. Llanes (Asturias)* del Museo del Pueblo de Asturias, 1891-1894», parte de la exposición *Inmaterial. Patrimonio y memoria colectiva*. Jiménez Díaz, 2014, p. 153.

<sup>241</sup> Ver Sanz Ayán, C., «Minorías y marginados», *La vida cotidiana en la España de Velázquez. El retrato vivo y contradictorio de un imperio que inicia su decadencia*, ed. Alcalá-Zamora, J. N., Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1995, pp. 138-142. Por su interés citamos a continuación el siguiente fragmento: «La mendicidad era un derecho para aquellos que no podían trabajar por razones de enfermedad, edad o mutilación. Estos eran los mendigos «reconocidos», que poseían una licencia concedida por el párroco de su pueblo, ciudad o barrio, que les permitía ejercer el pordioseo en su localidad y en seis leguas a la redonda. De entre ellos, los más respetados y los que conseguían mantener su indigencia más dignamente eran los ciegos, que solían acompañarse de una guitarra o de la chinfonía (instrumento que, según indica Covarrubias en su *Tesoro de la Lengua*, llevaban los ciegos junto a un perrillo que bailaba). En ciertas ciudades, los ciegos se agrupaban en cofradías cuyos estatutos eran oficialmente reconocidos por la autoridad municipal, permitiéndoles el privilegio de recitar con exclusividad coplas y oraciones, y vender pliegos de cordel o almanaques» (pp.138-139). Calderón también repite el tema en la loa que precede a su auto *La serpiente de metal*, abordando el concepto de la

La transmisión de su pregón ha creado una ilusión que rasga la *cuarta pared*<sup>242</sup> de la ficción sacramental y ha incluido otra vez al auditorio, junto con la plaza donde estaban levantados los carros, logrando un contexto (hoy diríamos) *performativo* y un efecto de inclusión, contrario al *distanciamiento* brechtiano<sup>243</sup>.

Una llamativa tendencia del teatro y del arte contemporáneo, desligada del texto, reivindica la ruptura de barreras entre la platea y la escena, y la inserción del hecho teatral en el tejido cívico de la comunidad. La representación se saca a la ciudad y se lleva a cabo por medio de *instalaciones* integradas en el paisaje urbano. La distinción entre actantes y espectadores se difumina, ya que en este tipo de hecho teatral se potencia la intervención del espectador como individuo que actúa o acciona en el constructo escénico. En su tiempo, las representaciones sacramentales de Calderón ya integraban la ficción dramática —de los autos y de las loas— con la ciudad, su arquitectura y sus habitantes. La fuerza motriz del texto y su desarrollo dramático aseguraban la profundidad de la experiencia lúdica, artística y religiosa del público, evitando las derivas de sentido o sin sentido, necesariamente casuales e impremeditadas, de la propuesta artística actual. Nuestros conceptos de *individuo* y de *libertad* creativa sustentan los postulados modernos.

El coro último es la síntesis argumental y doctrinal del auto: «Venid, mortales, venid, / al triunfo donde se ve, / como celebra la Fe, / el Año Santo en Madrid» (vv. 1853-1856). Como propone la profesora Suárez en su estudio, la fórmula del primer

---

Penitencia y el Perdón, como en el auto que nos ocupa, la Fe «cantando al modo de los ciegos» invita a traspasar la Puerta del Perdón.

<sup>242</sup> La cuarta pared es un término acuñado por Stanislavski para acotar la concentración del actor al ámbito del escenario y ayudarle a olvidar la presencia del público, principal foco de la tensión y desconcentración del intérprete. Es una fórmula enunciativa adecuada para el entrenamiento de la atención y de la concentración. En el marco de la representación este principio queda supeditado a la necesaria comunicación del actor con el público. En nuestra opinión, el término se ha vulgarizado en diversas metodologías.

<sup>243</sup> El distanciamiento, o extrañamiento, es la traducción del término *Verfremdung* de Bertold Brecht, que literalmente significa desplazar algo conocido / habitual a un contexto desconocido / inusual. En la teoría y en su práctica, este término de Brecht establece la relación entre la escena y el espectador sobre la base de la no identificación. En consecuencia en la representación todas las disposiciones escénicas y dramáticas así como la técnica de interpretación de los actores debe perseguir la no identificación emocional del público con la ficción teatral.

Ver Ruiz, 2008, pp. 326-332.

La performance puede ser una acción teatral con un fuerte componente de improvisación (o de participación), que persigue la provocación, el asombro y un gran sentido de la estética. Está ligado al Happening, el movimiento Fluxus, al Body Art y, en general, al arte conceptual. Generalmente se produce en escenarios alternativos que incluyen diversas dependencias interiores no teatrales o localizaciones exteriores en la ciudad.

verso está asociada también a las variantes comunes del pregón; al ser coral, el anuncio se traslada a un plano *universal*, por su alcance espacial, y *superior*, por la armonía de su coro<sup>244</sup>. Se ha comentado la función de esta canción en el conjunto poético de la concelebración, a la vez cósmica y particular de Madrid y sus ciudadanos. Ahora se pueden resaltar otros aspectos de la música y de la escenificación. La letra de la misma propone a la Fe como el sujeto que «celebra»: es la fiesta de la fe.



39.- Triunfo de la fe. Fragmento del retablo final en torno al altar, la Gracia (fuera de la imagen) dice: “Y por remate de todo, / porque de todo esto es Dueño / el Hombre / su Albedrío a sus pies puesto” (vv. 1827-1830), el Hombre y el Albedrío forman un conjunto inspirado en la escultura de Leoni Carlos V sujetando al Furor. A su lado el Pecado quien —según el motivo del triunfo clásico y su recreación cristiana— representa al general vencido en esta guerra espiritual. Germán Scasso en el papel de la Avaricia, Pilar Belaval en el papel de la Iglesia, Begoña Díaz en el papel de la Ira, José Rubio en el papel del Hombre, Laura Cabrera en el papel del Albedrío, Paula Rodríguez en el papel de la Soberbia, Joseba Gómez en el papel de la Gula, Catalina Pueyo en el papel de la Pereza, Sonia de la Antonia en el papel del Pecado y Esther Pumar en el papel de la Lascivia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

La adecuación del sentido del auto con la doctrina emanada de Trento es total. El Concilio de Trento vio la necesidad de esta fiesta de la fe del Corpus Christi para suscitar, de forma *unificante*, el agradecimiento y el recuerdo del Señor. Trento también afirmaba que el día del Corpus Christi celebraba la victoria de Cristo sobre la muerte, su triunfo. La palabra *triunfo*, presente también en la canción final del auto, alude a la antigua costumbre romana de reverenciar al jefe del ejército, *imperator*, que volvía a casa en marcha triunfal y, seguido de sus soldados victoriosos, subía al Capitolio a dar

<sup>244</sup> La fórmula constaría de una convocatoria «venid, mortales, venid» (con diferentes variantes) dirigida a *todos* (mortales, mendigos, etc.) con la invitación puntual (al certamen, al amparo, al convite, al duelo, a la fiesta, a la Iglesia, a proveer vacantes, o, en este caso, *a ver*).

gracias a Júpiter Óptimo y Máximo por la protección concedida durante la batalla. El general había luchado en la guerra y allí había sobrevivido a la muerte, trayendo esperanzas de prosperidad y vida a su pueblo. El triunfador, revistiendo el traje de Júpiter, era verdaderamente Júpiter que subía a su morada capitolina<sup>245</sup>. En el mundo de la civilización romana, azotado por constantes guerras, las entradas triunfales eran una gran fuente de alegría; no en vano, el cortejo triunfal no dejaba de estar emparentado con la *pompa circensis*, la procesión que precedía a los juegos. En el mundo cristiano el *triumfo* de la Eucaristía también responde en última instancia a la pregunta por la muerte y ofrece como respuesta de la fe el encuentro con el amor, *ágape*, que es más fuerte que la muerte. La celebración del Corpus Christi era la respuesta a ese núcleo del misterio eucarístico.

En el triunfo final de la Fe de *El año santo en Madrid*, Calderón reelabora el orden y significado del *triumfo*, una de las mayores celebraciones religiosas del mundo romano. Según describe Pierre Grimal, en Roma, el cortejo partía del Campo de Marte entraba en la ciudad por el Forum Boarium y desfilaba a lo largo del Circo Máximo, caminaba por la Vía Sacra y cruzaba el Foro para ascender por la Subida al Capitolio. A su paso, todas las puertas de los templos permanecían abiertas para que las divinidades estuvieran presentes. A la cabeza del cortejo iban los magistrados en ejercicio y los senadores. A continuación, tocadores de cuerno precedían a una larga hilera de portadores cargados con el botín. Después los victimarios conducían a los animales destinados al sacrificio solemne, toros blancos inmaculados, con cuernos dorados y adornados con cintas rituales. Junto a ellos marchaban los *camilli*, niños que servían a los sacerdotes durante el sacrificio. Detrás de las víctimas seguían los príncipes cautivos, cargados de cadenas. Durante largo tiempo la costumbre impuso que éstos fueran ejecutados en prisión durante el sacrificio de las reses<sup>246</sup>. Los prisioneros iban inmediatamente seguidos por sus vencedores: en primer lugar, el *imperator* triunfante ataviado como Júpiter<sup>247</sup>. Su carro, en el que iba acompañado por sus hijos, estaba rodeado por los *ludiones*, actores a la moda etrusca que danzaban cómicamente al son de la lira. Siguiendo al carro marchaban los ciudadanos a los que el enemigo había

---

<sup>245</sup> Ver Grimal, 2007, pp. 173-176.

<sup>246</sup> Después de 167 a.C. esta costumbre dejó de realizarse con la excepción de cautivos cuyos actos, a juicio de los romanos, merecieran el castigo (como Yugurta o Vercingétorix).

<sup>247</sup> Túnica de púrpura bordada de oro, toga de púrpura realzada en oro, sandalias doradas, cetro de marfil coronado de un águila, el ave sagrada de Júpiter, corona de laurel, y la cara cubierta de afeites rojos, a la manera de las estatuas etruscas.

hecho prisioneros y su derrota había liberado; éstos, tocados con el gorro de los libertos, precedían a los soldados vencedores que marchaban cantando coplas mezcladas de elogios y notas satíricas alusivas a sus jefes. Su justificación es la *religio* del triunfo: en uno de los más altos momentos religiosos de la ciudad, estas canciones intentaban paliar los peligros inherentes a la felicidad suprema del hombre, siempre cercana a los trastornos de la fortuna y proclive a los celos de los dioses.

En el auto, el *triunfo* de la Fe adopta la forma de un cortejo procesional romano que Calderón muestra segmentado en cuatro carros como si fuera un *tableau vivant*. Su disposición y significado son una reinterpretación del dramaturgo del triunfo pagano. Como en Roma, en la villa y corte, al paso de las procesiones todos los templos de la ciudad abrieron sus puertas y repicaron las campanas de las torres de las iglesias. En el auto, al toque de chirimías se descubren las apariencias de cada carro para representar la procesión. En esta *marcha* estática y estilizada, el *triunfo* de la Fe está encabezado por la Iglesia, máxima autoridad del pueblo de Dios en la tierra. A continuación se descubren los vicios, ya vencidos, ondeando estandartes. En comparación con el cortejo romano, en este triunfo cristiano los vicios son al mismo tiempo *prisioneros* y *botín* pues con su actual conversión como virtudes —tal y como representan los estandartes que ondean— se han transformado en la mayor de las riquezas, preciado botín de esta contienda moral y espiritual. Sometido por la Gracia, el Pecado también participa como prisionero en la celebración. Con el tercer carro del auto se descubre un altar en elevación, también en este contexto verdadero carro triunfal, donde se asientan el Cáliz y la Ostia, único *imperator* revestido también con la dignidad de máxima divinidad, pues es Cristo mismo que con su Sacrificio ha vencido a la muerte. En este *triunfo* cristiano el sacrificio solemne de las reses ha sido abolido por el memorial del Sacrificio de Cristo, Dios y Cordero de la nueva Alianza. Y siguiendo al altar —carro triunfal— aparece el Hombre con su Albedrío a los pies, acompañado por la Pereza junto con la Envidia redimidos de las prisiones del Pecado —verdadero príncipe que ha sido hoy derrotado por Cristo—. El conjunto del Hombre remata el monumento del triunfo como un emblema que representa al *Hombre en Gracia*, ciudadano de pleno derecho de este mundo, pues ahora se identifica con la verdadera imagen de Dios, tal y como sugirió la Música en la primera escena: «Mira en su cristalino / campo la perfección con que has

nacido» (vv. 462-463)<sup>248</sup>. Por último, la canción del coro final representa la entrada de toda la Iglesia militante, que hoy en Madrid marcha como vencedora, pero a la vez agradecida. Su pregón anuncia el jubileo a todo el mundo y sus «voces» continúan rebatiendo a la muerte.

La disposición de todas estas canciones a lo largo del texto concluye con una verdadera apoteosis musical, visual y poética de perdón y de agradecimiento. La celebración final de *El año santo en Madrid* es una gran fiesta de triunfo y alabanza.

#### 7.1.4. Configuración artística

El género sacramental acoge el motivo de la Corte del Mundo y lo expresa con una recreación pujante de Madrid y de sus habitantes. Aparentemente costumbrista, éste no es sino un procedimiento deliberado del dramaturgo de idealización simbólico-teológica<sup>249</sup>. En las loas y autos urbanos de Calderón, aunque la acción transcurra en diversos lugares, algunos no determinados, siempre se respira el aroma popular madrileño reconocible en muchos detalles, como ocurre en *El año santo de Roma* o *El gran mercado del mundo*. Pero, además, Madrid es la protagonista declarada de muchos de los autos calderonianos, bien porque es *allí* donde transcurre la acción, como en el caso de *El año santo en Madrid*, o bien porque al convertirse en un personaje dramático interviene personalmente en la ficción, como ocurre en el auto *El nuevo Palacio del Retiro*.

Las representaciones de estos autos en las celebraciones públicas del Corpus madrileño, lograban una inaudita transfiguración —fusión de realidad y de alegorización— que además revelaba la importancia de Madrid como centro capital de los reinos de España, en lo político y dinástico, y como cénit teológico sacramental del mundo católico. El conocimiento y el amor de Calderón por su ciudad, de los que da testimonio en toda su obra, nunca se deslizó hacia el costumbrismo o la anécdota. Sirviendo a un ambicioso proyecto artístico, gracias a la suma de detalles bien escogidos, armonizados y convenientemente realizados, en sus autos sacramentales

---

<sup>248</sup> La imagen *triumfal* rememora a lo divino imágenes bien conocidas en el Madrid de la época como la escultura de Leone y Pompeo Leoni *Carlos V y el Furor*, hoy en el Museo del Prado y que durante los reinados de Felipe IV y Carlos II adornaba el jardín del Palacio del Retiro.

<sup>249</sup> Ver Rull, y Torres, 1996, pp. 275-299.

Calderón logró transmutar *su* Madrid en ámbito poético de desbordamiento espiritual de la realidad, pregonando los designios mundiales de su monarquía austriaca y proponiendo la proyección trascendental de la persona y la presencia activa de Dios en su mundo.

Ejemplo notable de lo anteriormente expuesto es el auto *El año santo en Madrid* tal y como apunta Ana Suárez Miramón<sup>250</sup>. La transformación simbólica de Madrid comienza con la reinterpretación etimológica del nombre, muy del gusto del dramaturgo<sup>251</sup>. En este auto, el Pecado es el responsable de manipular la etimología de Madrid y presentar a la Corte del Mundo como un ámbito caracterizado por «la confusión, el trato, / el tráfigo, el bullicio» (vv. 305-306) y, por lo tanto, idóneo para la prevaricación moral del Hombre, ya que allí estará «asistido» por sus «parciales, que son / los familiares amigos / de la Humana Corte» (vv. 334-337). Puesto que el experimento al que se va a someter al Hombre se cifra en saber discernir y *escoger* lo mejor entre la seductora y abigarrada oferta de la metrópoli, el Pecado explaya este concepto por medio de la etimología:

*La Corte del Mundo, dije,  
cuyo imperio, siempre invicto,  
diócesis de Toletot,  
que en el caldeo sentido  
habitación significa  
de muchos, por apellido  
tiene en arábigo idioma  
Maredit, por haber sido  
Madre de Ciencias, con que  
bien a dos luces explico  
ser Madre, y de Ciencias, donde  
saber del bien, y el mal quiso.* (vv. 313-324)

Además de aclarar las condiciones de la prueba, el Pecado propone una identificación mítica que establece los orígenes y la original naturaleza de la actual sede religiosa de España, «Toletot» —en la lengua de la tribu semítica de los caldeos, relacionada con los arameos y que formó el imperio caldeo–babilónico, sede del culto

---

<sup>250</sup> Para esto, y todo lo que se viene diciendo, ver el estudio de Suárez Miramón, 2004, pp. 540-571, y en concreto pp. 566-567.

<sup>251</sup> Viajando en el tiempo desde su primera aparición en los *Comentarios* de César, como «Mantua Carpetana», hasta la transcripción arábiga como «Maredit», Calderón presenta su antigüedad, su cultura, y su apertura para escoger y para convivir como indica su nombre «Madre de Ciencias».



de los asirios—. Para denominar a su diócesis, «Maredit», el Pecado recurre a la variación etimológica arábiga del latín original, «Mantua Carpetana». El *revisionismo histórico y científico* del Pecado, por medio de la etimología, afianza su tesis del origen pagano de Madrid y puede sugerir la pervivencia de la dominación árabe en España cifrada en su influencia semántica en nuestra lengua.

En un momento de decepción, la Gracia también compara a Madrid con un *abrasador* lugar mítico de mal y pecado, llamado «Libia», que funde la *tibieza* del Hombre: «¡Infausto día, / oh Corte, fue el que a tu Libia, / con Fe tibia / le trae su Naturaleza, / a ser cortesano entre Envidia, y Pereza, / Codicia, Ira, Gula, Soberbia y Lascivia!» (vv. 857-862). Más adelante la Gracia se presenta ante la Iglesia y reutiliza alguno de los nombres usados por el Pecado, pero incluyendo ahora unas ideas nuevas sobre el «alto monte» bañado por el «dorado Tajo» de «la Imperial Toletot», restituyendo la entidad cristiana de su sede española como centro espiritual del mundo. Al referirse a su diócesis, «la gran Maredit», la Gracia alude a la cualidad de fuego de su tierra, refiriéndose sin duda a su climatología continental pero también, más significativamente, al hecho de que en ella, como «Corte del Mundo en sentido mejor» (v. 943), vive y reina Felipe IV, por tanto —siguiendo la metáfora que identificaba al rey con el sol— «por cuarto planeta su Rey es el Sol» (v. 945). La simbología mítica de Madrid incluye ahora la idealización religiosa, política y dinástica de la casa de los Austrias.

En su exhortación, la Gracia convierte el presente del Hombre en Madrid —contemporáneo al del dramaturgo y a su público— en un *ahora y siempre* bíblico ya que su caída actualiza la parábola de la Oveja Perdida y se refiere al Buen Pastor del Evangelio<sup>252</sup>. Y por ello la exposición de la Gracia del caso, datado en 1651, concluye que «una Cordera se va sin Pastor» (v. 955). Calderón ha realizado una nueva transformación de Madrid, que desde ahora está claramente transfigurada como sede del Evangelio y, por lo tanto, cercana a la presencia real de Jesucristo.

Volviendo al siglo XVII madrileño y siguiendo la personificación de Cristo como «Pastor», en su súplica ante la Iglesia la Gracia dibuja verbalmente una delicada

---

<sup>252</sup> Ver las parábolas de la oveja perdida en Mt 18, 12-14 y Lc 15, 3-7. Ver la referencia al Buen pastor y sus ovejas y a Jesús, el Buen Pastor en Jn 10, 1-6; 11-18.

*miniatura* que representa un entorno rural y cuyo motivo es la pérdida de la Cordera. Para ello el poeta utiliza profusión de matices léxicos del campo semántico del mundo pastoril tradicional y de la trashumancia<sup>253</sup>. Según este recuento simbólico, el rebaño del «Mayoral» (Cristo) está dividido en «cabañas» (las congregaciones religiosas de Madrid) guardadas por «jornaleros» (el ejemplo y las reglas de sus fundadores) que son: «Basilio, Bernardo, Benito, Agustino, / Francisco, Domingo, Ignacio» (vv. 958-959) y estas ovejas se distinguen por el «vario» color de su lana, es decir, de sus diferentes hábitos<sup>254</sup>.

Los autos urbanos de Calderón se tejen con escogidas hebras de la realidad social, de sus diversos grupos humanos y sociales, de los gustos populares, y de la actividad de sus calles, paseos, jardines, parques, templos, mercados, saraos, etc., como el resto de su teatro. El ejemplo anterior ha mostrado cómo Calderón dispone con precisión y delicadeza de orfebre la profusión de datos y detalles de la realidad de su época, y cómo inserta la *miniatura* en el conjunto mayor de la obra, gracias a una extremada depuración poética y simbólica. El Madrid real y su ficción en el auto han sido transfigurados por medio del lenguaje en nueva parábola evangélica, *paisaje con figuras* metafórico que recuerda a la técnica del Greco en sus cuadros: *Vista y plano de Toledo*<sup>255</sup> y *Alegoría de la Orden Camaldulense*<sup>256</sup> donde el pintor revela las dos dimensiones de un hecho. Igualmente en Calderón, esta *orla* verbal de la Gracia ayuda a interpretar el significado de la escena, aparentemente costumbrista, que se desarrolla a continuación.

En la escena localizada en las calles de Madrid, Calderón integra guiños realistas para la caracterización de los siete vicios, delineados como unos ociosos cortesanos enredados en situaciones habituales de las comedias de capa y espada. Los motivos

---

<sup>253</sup> Terminología propia del oficio tradicional son: pastor, rebaño, mayoral, cabañas, jornaleros, cayados, o rediles; relativas al animal: cordera, piel, vellón, o vellocino; a las muchas diferencias en el color de la piel: vario color, blanco, pardo, negro piel sin mancha y piel de blancos armiños; o referentes al paisaje: por breñas, o valles. Verbos que conforman la interrelación del pastor y su oveja, y que desarrollan el tema de la Cordera Perdida: la cordera huyendo, siguiendo a otro, se va; y el pastor la guarda y guardar. Otro campo semántico habla de cómo afecta al Pastor la pérdida de la Cordera y reúne expresiones como: es grande el dolor, le da tanta pena, y no alivian su justa aflicción.

<sup>254</sup> Para un estudio sobre las distintas órdenes monásticas en España con abundante bibliografía, ver Cantera Montenegro, 2004, pp. 113-126.

<sup>255</sup> Óleo sobre lienzo, pintado cerca de 1600, actualmente en el Museo del Greco en Toledo, núm. inventario: CE00014.

<sup>256</sup> Óleo sobre lienzo, pintado cerca de 1600, actualmente pertenece a la colección del Instituto de Valencia de don Juan, núm. inventario: 6204.

costumbristas de la comedia urbana se funden sin problema en la significación teológica del conjunto. Como se ha dicho, el conflicto interno del hombre viador consigo mismo entre obrar bien y obrar mal se construye alegóricamente gracias a la relación amorosa del Hombre, como galán, con dos damas: la Gracia y la Lascivia<sup>257</sup>. Tonos de la literatura picaresca y rasgos satíricos tiñen los diálogos y las acciones del grupo, especialmente en las intervenciones de algunos personajes como la Gula o la Pereza.

En su ambientación urbana de los tipos de Madrid, para caracterizar al Oído que anuncia el jubileo como un pregonero ciego, Calderón recurre esta figura iconográfica, repetidamente representada en la pintura, que en el Barroco también se asocia a los retratos de ancianos pobres —filósofos astrosos, alegorías de los sentidos, de José Ribera<sup>258</sup>, Diego Velázquez y otros menores—. En esta línea de representación, los modelos humanos reales procedentes de marginalidad social sirven para figurar las personificaciones de santos, de sabios y de sentidos. En estos cuadros sus protagonistas están dolorosamente marcados por las duras consecuencias del vivir cotidiano y transmiten, desde su experiencia del desengaño, la conciencia de la vanidad de toda ambición humana, de todo poder temporal y de toda riqueza terrenal. Esta representación artística emana de las tendencias de pensamiento y de comportamientos derivados de la adopción, en clave moderna, de algunos aspectos del estoicismo adoptados tras el Concilio de Trento. El ciego de nuestro auto conforma esta línea iconográfica y se aparta de la vía picaresca.

Para conseguir el dibujo estilizado de esta escena callejera, ya se ha dicho que Calderón integra a los personajes populares (que representan en el escenario) con su

---

<sup>257</sup> Y entre sendos banquetes, hemos de insistir, porque la imagen del banquete como acto amoroso reviste especial fuerza doctrinal a la vez que plástica si la interpretamos a la luz de la diferenciación entre *ágape* y *eros* y *tánatos*. Ver Rougemont, 1978, pp. 314-319.

<sup>258</sup> Los cuadros pintados por Ribera, su taller e imitadores, pertenecientes a sus series de filósofos clásicos de la Antigüedad y también de los sentidos, con numerosas copias, dan cuenta del éxito de este modelo que como contrapunto laico de las series de los Apóstoles ofrecían retratos llenos de vigor y de inmediatez visual no exentos de simbolismo. Ribera tomaba como modelos personas de la realidad cotidiana, reinterpretabándose sus retratos en el clima de las extendidas corrientes neo-estoicas que circulaban en Roma y en Nápoles entre 1629 y 1632. Es común la representación de Demócrito, Tales de Mileto, Arquímedes... Los originales forman parte de las colecciones museísticas y privadas de todo el mundo. En el Museo Nacional del Prado se conservan, entre otros, un *Demócrito* y *El tacto (El ciego de Gambassi)*. Se pueden citar los siguientes cuadros CAT.: A10, A59, A58, A62, A61, A64, A63, C4, A104, A109, A102, A106, A108, A162, A213, A214, A224, A225, y de santos CAT: A23, A31, A36, A35, A72, A88, A261, A126, A124, A122B, A127, A128, A138, A152, A167, A172, A174, A202, A347, A349, A363, entre otros muchos. La influencia de Ribera en la pintura de Velázquez se manifiesta también en sus filósofos o en los tipos populares que protagonizan las fábulas mitológicas. Ver Spinosa, 2008, pp. 171-178.

verbalización de una realidad latente, que ocurre fuera de escena. En la primera parte de la secuencia, con una ambientación general, casi abstracta, del Madrid primaveral y florido, los vicios y el Hombre discurren por la Calle Mayor y del Prado para llegar al paseo donde se sientan a *ver* y a criticar a los «ociosos del lugar». La escena del auto se descompone —y recompone ganando un nuevo sentido— con una serie de episodios narrativos tratados con sabrosa soltura y gracia que se suceden alrededor, si bien a cierta distancia, del grupo del Hombre, quienes posiblemente están observando a los que pasan desde la Torrecilla de la Música del Prado (en la confluencia de la calle del Prado con la Carrera de San Gerónimo)<sup>259</sup>. A pesar del espacio indiferenciado del relato, aunque descrito como florido y primaveral, sabemos que los protagonistas de estas viñetas, siempre en movimiento, se desplazan en coche, a caballo o a pie por una amplia vía entre alamedas y fuentes, que bien serían el Prado de San Gerónimo y el Prado de Atocha. Por el lugar donde están, mirando a un lado y a otro, el Hombre y sus acompañantes pueden ver cómo se comportan personajes de los diferentes estratos de la sociedad ociosa de Madrid, un pretexto para evocar la temática del *mundo al revés*. Pero en la imaginación del auditorio este *mundo* se extiende aún más, a otras calles periféricas de dónde vienen los personajes evocados o a dónde irán a culminar sus asuntos, tejiéndose un trayecto imaginativo en el que surgen otros personajes, como es la «madre» del burdel de las dos busconas o los corchetes (sólo sugeridos en el texto) que detendrán sin mayores consecuencias el duelo entre los «valientes de mentiras», en expresión de Quevedo<sup>260</sup>.

En el segundo segmento de la escena, después de la intervención del Oído, la bullanguera comitiva encabezada por la Lascivia se adentra por las calles y callejas de Madrid, situación escénica que se asocia con el motivo de la ciudad como *laberinto*<sup>261</sup>.

---

<sup>259</sup> Este lugar (donde hoy está la fuente de Neptuno), obligado en el camino al monasterio de San Jerónimo, era el escogido por los galanes para avistar y aguardar a la dama. Tiene la conveniencia de que es el punto central donde se unen los dos Prados y por tanto posibilita *ver* a las clases más elevadas, que paseaban por el Prado de San Gerónimo, y también a las clases medias, que lo hacían por el Prado de Atocha. En el Prado desembocaba la calle de las Huertas, y otras calles de fama equívoca según apunta Mesoneros Romanos (2000: 213) “Habiendo obtenido desde el mismo siglo XVII hasta nuestros días el triste o alegre privilegio de servir de centro principal al comercio amoroso *al pormenor*”. Deleito y Piñuela (1959) describe el ambiente de esta *Corte de los milagros*.

<sup>260</sup> El recurso nos lleva a pensar en Miguel de Cervantes y en Nikolai V. Gógol especialmente en su novela *Almas muertas*.

<sup>261</sup> La metáfora de la ciudad como existencia humana y del laberinto como ciudad no es, sin embargo, en absoluto exclusiva del mundo hispánico; al contrario, tiene uno de sus frutos más explícitos y hermosamente líricos en la obra de un protestante centroeuropeo: el *Laberinto del mundo y paraíso del corazón* del checo Jan Amos Komensky, publicada por primera vez 1623 pero que su autor fue

En este caso, de forma original en Calderón, debido a la transformación de la ciudad por el anuncio del Jubileo del año santo en Madrid de 1652, el grupo no puede encontrar el camino o la salida del laberinto porque su avance es impedido por la marea humana de distintas congregaciones, hermandades y cofradías masculinas que, en rogativa, acompañados por el repique de campanas y el toque de chirimías, salen de sus sedes «como arroyos» para reunirse en los templos designados para hacer las cuatro estaciones consecuentes a la obtención de la indulgencia del jubileo. Más tarde, todas las procesiones (masculinas y femeninas) *desaguarán* en el «mar» de una celebración multitudinaria que se consumará al final del auto sacramental. Para Calderón el laberinto donde ahora están atrapados los agentes del Pecado es también una red *fluvial* de afectos virtuosos que riega y purifica la corrupción de las calles. La misteriosa transformación se hace evidente para el Hombre que compara a Madrid con otra «Nínive», ya que la ciudad entera —empezando por el rey hasta los mendigos— se ha convertido en ejemplo cristiano de penitencia.

Calderón no necesitó especificar los detalles de los itinerarios y lugares de las procesiones, porque sin duda eran de sobra conocidos por los espectadores del auto. Sin embargo el dramaturgo no deja de aportar detalles que pueden ayudarnos a reconstruir, con un fin filológico, el posible recorrido del Hombre y su comitiva. Conviene establecer que, en los actos del jubileo, éstos se encuentran con los grupos que, portando estandartes, marchaban a las estaciones designadas a los hombres. Justificaría esta suposición la mención al monarca Felipe IV, desfilando a pie; al que sigue el patriarca y arzobispo de Toledo, don Baltasar Moscoso y Sandoval, junto a los representantes de la Inquisición. El arranque de este zigzagueante itinerario estaría en los alrededores de la Iglesia de San Salvador, sita en la plaza de San Salvador (actualmente Plaza de la Villa)<sup>262</sup> y abarcaría un reducido espacio acotado hasta la plaza de las Descalzas, donde en las celebraciones de 1651, se situó la primera estación de culto para los hombres.

---

modificando en sucesivas ediciones hasta su muerte. Ver Komensky, *Labyrint sveta a raj srdce*. Un interesante estudio en español de esta obra en Cagnolati, 2009, pp. 123-132. Sin duda alguna un estudio comparativo entre los dos autores contemporáneos, Calderón y Komensky, podría aportar luminosas ideas sobre los paralelismos y antagonismos entre aquellos dos mundos enemigos del catolicismo y el protestantismo del siglo XVII europeo.

<sup>262</sup> Estamos hablando de la parte más antigua de Madrid. Antes de la cesión de Madrid («Mayrit») por el rey taifa Al-Qadir a Alfonso VI, en 1083, la iglesia pudo haber sido una mezquita levantada en la cercana zona de extramuros.

En el punto de arranque de la secuencia, el Hombre y sus amigos encuentran al primer grupo formado por «un concertado concurso / de eclesiásticos, y legos» (vv. 1268-1269), de la iglesia de San Salvador, que ocuparía la calle Mayor «en devota / rogativa» (vv. 1270-1271). Cerca de allí, en dirección al Real Convento de Nuestra Señora de la Consolación, sito en la Plaza de las Descalzas, avanzan los de la Hermandad del Refugio. En otra calle inmediata encuentran a los menores terceros de Francisco y poco después ven desfilar en dos sitios distintos a los caballeros de tres Órdenes Militares: primeramente «la de Santiago con los religiosos agustinos de San Felipe» y en la misma plaza «las de Calatrava y Alcántara con los Benitos de San Martín»<sup>263</sup>. Con la llegada de estos últimos, Calderón nos advierte que el Hombre y sus acompañantes están muy cerca del inicio del culto religioso pues éste iba a comenzar en el convento de las Descalzas Reales con la inminente llegada de Felipe IV (como indica en el texto el grito de «¡Plaza, plaza!»), continuando por el nutrido sequito eclesial, y todos ellos, monarca y preladados, precedidos por los mendigos de Madrid, «devotamente compuestos».

Escapando como ratas de la *crecida* de Fe que invade las calles anexas a la Plaza de las Descalzas, el grupo (ya disgregado) hace una pausa; el Hombre presencia *ahora* —gracias al poder sincopado de la acción teatral— y relata las devociones y rogativas por los ocho templos. Primero sigue visualmente el recorrido de las cuatro estaciones señaladas para los hombres: el Real Convento de religiosas de Nuestra Señora de la Consolación, más conocido como las Descalzas Reales; el convento-iglesia de religiosos benedictinos de San Martín, la iglesia de San Ginés y el convento de religiosos agustinos de San Felipe el Real. A continuación sigue el recorrido de las cuatro estaciones señaladas para las mujeres: la iglesia de San Sebastián, los conventos de religiosos de la Santísima Trinidad y de Nuestra Señora de la Merced, y, por último, el Colegio Imperial de San Pedro y San Pablo de los jesuitas.

Si reconstruimos imaginariamente el recorrido masculino podemos ver que éste discurrió cerca del Alcázar Real y al norte de la Plaza Mayor, iniciándose en la Plaza de las Descalzas en cuya margen norte se realizó la primera estación, en el convento de

---

<sup>263</sup> Para todos los detalles de la celebración del jubileo de 1652 en Madrid y su inclusión en el auto, ver el trabajo de Valbuena Prat, 1967, pp. 537-539. También Valbuena Prat, 1950, pp. 27-36. Ver Arellano y Cilveti, 1995, pp. 16-19. Arellano y Mata, 2005.

Nuestra Señora de la Consolación, y cruzando la plaza, al lado opuesto, se hizo la segunda en el convento e iglesia de San Martín. Saliendo de la plaza se llegaba con facilidad a la calle Arenal donde se realizaba la tercera estación, en la iglesia de San Ginés. Desde allí se alcanzaba la calle Mayor y, subiendo en dirección a la Puerta del Sol, en el punto donde confluye con la calle Santa Cruz, se hacía la cuarta y última estación, en el convento de San Felipe el Real.

El recorrido de las mujeres, que discurría ligeramente al sureste de la Plaza Mayor, se iniciaba en la calle Atocha, en la iglesia de San Sebastián, donde se hacía la primera estación. Subiendo un poco por la misma calle, en dirección a la Plaza Mayor, se llegaba al convento de la Santísima Trinidad donde se hacía la segunda. En el punto que hoy es la plaza de Jacinto Benavente, se torcía a la izquierda hasta dar con la calle de la Merced, sitio del convento de Nuestra Señora de la Merced donde era la tercera estación. A continuación, bajando por la calle de la Compañía se llegaba a la calle de Toledo y, girando a la izquierda, al Colegio Imperial de San Pablo y San Pedro, donde se realizaba la cuarta y última estación.

Y si el espacio latente de la escena anterior en el *Madrid galante* se caracterizaba por la movilidad de sus figuras, siempre individuales, que evolucionaban en el ámbito del jardín de las delicias mundanas del Prado de San Gerónimo y de Atocha, en este otro cuadro procesional, muy del gusto barroco, impresiona la concurrencia humana que, ondeando estandartes, avanza ritualmente con un ritmo solemne y acompasado por distintas vías a ambos lados de la Plaza Mayor. Es el corazón de Madrid el que palpita con las pisadas de los congregados. El ejemplo es tan abrumador que el Hombre del auto inicia un proceso de contrición y penitencia que le devuelve a su estado primero de peregrino. El círculo se ha cerrado.

Calderón utiliza una vez más el recurso de recrear oralmente el mundo latente de Madrid. La Gracia describe a modo de gran pregón o bando las celebraciones «del triunfo, que a la Iglesia / ha dado este Jubileo» en el contexto de la fiesta del Corpus (vv. 1713-1714). El relato comienza con la reunificación de los grupos masculinos y

femeninos en el templo del siglo XI de Santa María de la Almudena<sup>264</sup>. Desde allí arrancaba una procesión multitudinaria que congregaba a toda la ciudad portando hachas y antorchas en acompañamiento de la imagen de la Virgen, patrona de Madrid. La perspectiva de los entes alegóricos, hoy diríamos que es a «vista de pájaro». Desde la altura, la nutrida hilera procesional traza en la planta de Madrid un gran círculo («sierpe enroscada de fuego») que discurre por sus calles entre los edificios, se detiene en la Plaza Mayor y, luego, regresa al templo para devolver a su titular, la Almudena:

*De este Templo de María  
Almudena, más que Templo,  
pues del trigo de Belén  
guarda las espigas dentro,  
sale el numeroso aplauso,  
y tan numeroso el Pueblo,  
que golfo ondeado de luces,  
todo el distrito ha cubierto,  
que delineó para el triunfo  
el siempre cristiano celo  
del que otra vez vuelve a darnos  
sin ejemplar el ejemplo:  
¡Oh tú católico atlante! (vv. 1727-1739)*

Las imágenes poéticas del texto abundan en el motivo del círculo y de la fecundidad. La virgen de la Almudena es el templo, pues alberga en su seno «el trigo de Belén» que será «espigas» y, finalmente, Pan eucarístico: el templo recorre las calles de la ciudad. A continuación, para hablar de la procesión multitudinaria Calderón continúa el motivo bautismal del agua, añadiendo a éste el motivo de la luz de la Resurrección formando una metáfora pascual de extrema belleza: «golfo ondeado de luces». Es el pueblo de Madrid, con su monarca, en procesión el día del Corpus Christi. El rey, en el papel de *pictor*, «delinea» el *triunfo* en el que también participa como protagonista caminando junto a sus súbditos. El hecho refuerza la importancia simbólica del acto cívico y religioso. La exaltación final recurre de nuevo a la figura del círculo —como un símbolo que representa la preeminencia de la monarquía española en el mundo— sugerido elípticamente como el globo terráqueo que Felipe IV *sostiene* como «católico atlante».

---

<sup>264</sup> Sobre donde estuvo la Mezquita Mayor o *Aljama* sita en la Medina de la ciudad árabe.



La Gracia intercala una, aparentemente *inoportuna*, digresión doctrinal a modo de culterano «jeroglífico». Con la metáfora y el símbolo «sierpe en círculo», Calderón se refiere a la presente procesión del Corpus pero también alude a la victoria de la Virgen sobre la serpiente y sobre el Pecado, ya que la Virgen misma (la talla de la Almudena) desfilaba *hollando* con sus pies el recorrido procesional y, simbólicamente, pisa el animal del génesis. Por último, la metáfora propone una referencia escatológica que habla de un tiempo circular en el que Cristo volverá, con fuego, al fin de la Historia (vv. 1740-1758). Este jeroglífico, compuesto de imagen y letra, invalida definitivamente la derrota de la humanidad a causa del pecado original, concepto con que el Pecado abría este auto. El círculo se ha cerrado.

La descripción posterior del triunfo, en el momento en que se van abriendo los carros, intercala sucintas referencias a la procesión del Corpus de 1652, un itinerario que ha quedado minuciosamente aclarado por Enrique Rull y José Carlos de Torres (1996: 285-288), por lo que no creemos necesario insistir en este aspecto. El recorrido tradicional de la procesión del Corpus debió modificarse, a causa del derrumbamiento en 1647 de una torre junto a la fuente de la Puerta Cerrada. A causa de ello se cambió el trayecto que fue en adelante por la Plaza Mayor, portales de Provincia y bajada de Santa Cruz, volviendo por la calle Mayor. En el auto, la referencia a la «Casa del Pan» (v. 1785), nos indica que el *triumfo* llega a la Plaza Mayor, donde tal vez también fue representado el auto, proporcionando otro ejemplo de desbordamiento poético y escénico de la ciudad, como si fuera una estructura de cajas rusas que siempre se contiene y se desvela a sí misma.

Si en el auto la travesía del Hombre por Madrid comienza como una huida de la virtud, al perderse en su laberinto mundano, termina con un desplazamiento vertical hacia Dios en ascensión hasta la victoria de *su* arrepentimiento alentado por el ejemplo de las congregaciones, hermandades y cofradías de Madrid de 1652.

En *El año santo en Madrid* escenográficamente Calderón formula unas apariencias sencillas dispuestas en cuatro carros y que intervienen en dos escenas. En primer lugar, un carro descubre a los personajes en la Corte de la Iglesia. Al final del auto, al son de chirimías y para figurar la conjunción de la Tierra y del Cielo, se van abriendo progresivamente los cuatro carros hasta formar un gran *retablo* que reúne en

torno al altar de la Almudena, dispuesto sobre el tablado, y bajo un segundo altar en elevación (con un Cáliz y la Hostia), a todos los personajes de la obra que portan estandartes y que están dispuestos en conjuntos *escultóricos* mientras cantan a coro en la celebración eucarística del jubileo madrileño<sup>265</sup>.

El resto de la acción del auto discurre en la Tierra, la Corte del Universo, figurada por uno o por varios tablados. Allí transcurren las dos escenas del Hombre, el Albedrío y los siete vicios en Madrid, y allí suceden también las disputas teológicas y los contraataques del Pecado y de la Gracia. No se conserva, si la hubo, la *memoria de apariencias* y sólo contamos con las acotaciones de la edición posterior del texto pero se puede observar que, en comparación con la profusión y el preciosismo de las apariencias de otros autos, Calderón resuelve el espacio de *El año santo en Madrid* con sencillez escénica y con sutil precisión en el diseño del movimiento y de la disposición espacial de los personajes.

La primera apariencia se menciona después del verso 919, dando la impresión de que las escenas previas se representarían sobre uno o sobre varios tablados. Planteo la posibilidad de que en la representación original bien podrían utilizarse varios tablados dispuestos a diferentes alturas para figurar diversas dimensiones localizadas en la Tierra (Corte del Universo); que representan, por un lado, el interior del *homo viator* como protagonista del experimento y, por otro, el ámbito del Pecado y de la Gracia, bien cuando disputan entre sí o bien en los puntos distantes de su irreconciliable separación simulando en ese caso sendas *esferas* de oscuridad para el Pecado y de luz para la Gracia (donde está primero sola y luego acompañada por el Oído).

El cambio espacial desde la Tierra hasta la Corte de Dios se produce después de la invocación cantada del Oído a la «curia romana» y tras el son de la Música que dice: «Abrid, abrid la Puerta del Perdón, / que llama la Gracia, y conozco su voz». En ese momento, al son de chirimías se abre el primer carro «cayendo la fachada de él al tablado y quedando hecha una escalera que sirve de grada para un trono, que ha de verse

---

<sup>265</sup> En la escenificación de la Compañía *delabarca* los dos altares (madrileño y cósmico) propuestos por Calderón se fusionaron en uno sólo sobre el escenario, sustituyéndose el altar celeste (con Cáliz y Hostia) por la imagen a gran escala del propio cuerpo sacrificado de Cristo que pendía en elevación sobre el otro altar y sobre el conjunto de los personajes formados escultóricamente como parte de un gran retablo.

arriba, en que ha de aparecer sentada la Iglesia, con manto imperial, tiara en la cabeza, en una mano el báculo de tres cruces y en la otra una llave dorada. Todo este trono al compás de las chirimías ha de ir subiendo en elevación, lo más que se pueda, con gran majestad» (Valbuena Prat, 1967, 548a). En esta escena la Gracia representaría en el tablado mientras que la Iglesia está en alto. Al final, después de la repetición musical a coro (al que se ha sumado el Oído) del tema «Abrid, abrid, la Puerta del Perdón...», la Gracia sube al trono, que comienza a descender, para fundirse en un abrazo con la Iglesia mientras se va cerrando la apariencia al son de la música y de chirimías.

Se vuelve a dar un cambio de dimensión; de nuevo el tablado representa la Tierra y en concreto el *abismo* reconcentrado del Pecado, figurando la inmensa oscuridad desde donde exclama «¿Que llama la Gracia y conozco su voz?» (v. 1012). Allí, pues no se le resiste «la mayor distancia», el Pecado ha escuchado la audiencia de la Iglesia con la Gracia, acompañada por el Oído, y también oye (sonando dentro de escena) los «instrumentos y baile» del Hombre con el Albedrío y los vicios por Madrid.

Con la entrada del Hombre, la localización de la acción vuelve al interior del *homo viator* protagonista de la *experiencia* que, en este instante, pone a prueba su relación con el mundo. Este momento de la caída del Hombre está figurado escénicamente con el baile por las calles de Madrid, Corte del Mundo, de la cuadrilla de cortesanos que desemboca en el Prado, mentidero de la sociedad ociosa de aquel tiempo. En ese ámbito, del yo-en-relación, entrará el Pecado disfrazado de cortesano y luego se introducirá el personaje del Oído, pregonero ciego y cuyas voces anuncian el jubileo. Finalmente la Gracia acudirá a la llamada del Hombre y con su auxilio ahuyentará a los vicios del interior del pecador.

En el tablado, simulando ahora un lugar a distancia del Hombre, la Gracia y el Pecado disputan y *observan* la evolución de su arrepentimiento con la culminación del sacramento de la Penitencia y la revocación definitiva de sus culpas, hecho que significa la derrota del Pecado y supone un nuevo cambio de dimensión. Abierta la Puerta del Perdón los dos personajes observan en altura la confluencia del «innumerable vulgo» que, discurriendo «como arroyos», se une ahora formando un único «cuerpo» en el

centro de Madrid, sede de la monarquía española. La celebración conjunta del jubileo y del Corpus Christi madrileño de 1652 culminará con la teofanía final.

Con cada descripción de la Gracia y con el toque final de chirimías, se provoca la apertura de cada carro y el descubrimiento de unas sencillas *apariencias* que fundan su efecto en la disposición compositiva de los personajes y la significación de cada grupo y del conjunto. En el primer carro aparece la Iglesia flanqueada por los vicios de la Avaricia, portando un «estandarte blanco y en él las cinco llagas de Cristo», y de la Ira, «con otro estandarte y en él una imagen de la Concepción», significando que ahora están vencidos por las virtudes de la Generosidad y de la Paciencia. En el segundo carro, junto al altar de la Almudena, están los vicios de la Lascivia, «con un estandarte y en él un Jesús», y la Soberbia, «con otro estandarte con las armas reales», ahora vencidos por las virtudes de la Castidad y de la Humildad. El tercer carro descubre un altar «en lo alto», con Cáliz y Hostia, y a los lados el Oído, «con el estandarte de las armas de la Inquisición», y el vicio de la Gula, «con otro estandarte y en él un capelo pintado», significando que ha sido vencido por la virtud de la Templanza. Finalmente se abre el cuarto carro que descubre al Hombre con su Albedrío a los pies, flanqueados por los vicios de la Pereza, «con un estandarte, y en él un rostro del Salvador», y la Envidia, portando «otro estandarte con las armas de la Órdenes Militares», es decir, vencidos por las virtudes de la Diligencia y de la Caridad.

La composición conjunta de las cuatro apariencias forma un retablo o *custodia* donde se representan las figuras de la Iglesia, la Fe, siete virtudes y el hombre viador en estado de gracia. Desde el tablado, el Pecado, que hoy ha sido definitivamente vencido, es obligado por la Gracia a formar parte y a *leer* las imágenes de este conjunto triunfal. El coro final exacerba su pasión rencorosa pero, aunque intenta huir, el Pecado es alcanzado por los ecos de la Música procedente del retablo que entona:

*Venid, mortales, venid,  
al triunfo donde se ve  
cómo celebra la fe,  
el Año Santo en Madrid.* (vv. 1853-1856)

## 7.2. Sobre la puesta en escena de *El año santo en Madrid* de la Compañía *delabarca*

En el panorama de los estudios calderonianos, durante los últimos años ha cobrado fuerza una veta de investigación centrada en la documentación y el análisis de las obras atendiendo a la representación, ya sea como reconstrucción de lo que ésta pudo ser en los días del autor o estudiando las condiciones de realización escénica del momento, bien en los teatros comerciales, en los escenarios cortesanos y en las funciones litúrgicas al aire libre, sobre los carros del Corpus<sup>266</sup>. Ciertamente la aportación de estos estudios ha enriquecido la perspectiva filológica y ha generado abundante documentación e inspiración a las producciones actuales del teatro clásico en general, y de Calderón en particular. Sin embargo sus enfoques no pueden suplir el diálogo directo con el texto teatral, en lo que respecta a la importancia del valor artístico intrínseco de las obras, y tampoco deben pretender eclipsar la imaginación de los creadores actuales que quieran medir su arte con el genio de Calderón puesto que una representación teatral, ni ayer ni hoy ni mañana, nunca es mera *arqueología*.

Fieles al principio que nos hemos marcado en este trabajo pretendemos mostrar los frutos del conocimiento generados por una investigación peculiar, o cuando menos inusual, que metodológicamente combina las herramientas filológicas con las puramente artísticas, en lo que respecta a la técnica teatral y a la creación escénica.

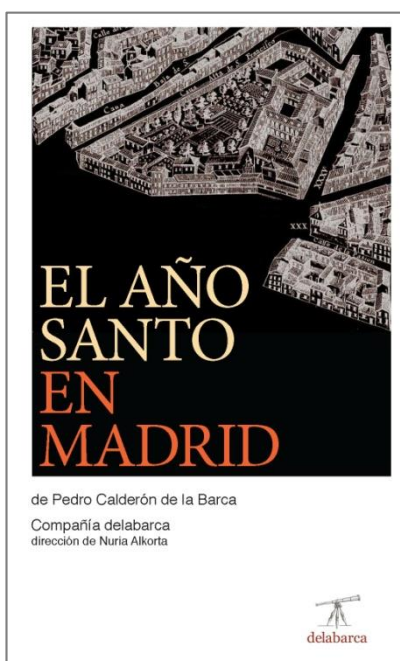
### 7.2.1. *Motivos de la representación actual de este auto*

Las representaciones de *El año santo en Madrid* demostraron que esta obra tiene la capacidad de conmover a todos los públicos, de despertar motivos de reflexión, de provocar la admiración y de entretener. Con su estreno bajo mi dirección en la iglesia de San Jerónimo el Real en octubre de 2009, la Compañía *delabarca* recuperó este auto sacramental que no había sido representado en cuatrocientos años. La obra fue elegida

---

<sup>266</sup> Ver entre otros, los importantes estudios de Shergold y Varey citados en la Bibliografía. Ver también Ruano de la Haza y Allen, 1994. En lo que respecta a la relación del decorado y la actuación, ver Ruano de la Haza, 1989, pp. 77-97; Maestre, 1989, pp. 177-193. Conviene destacar el trabajo de Egido, 1995a. Como ejemplo de los trabajos dirigidos a reconstruir cómo pudo ser la representación de un auto, ver entre otros Buezo, 2004, pp. 85-96.

por la compañía para iniciar su andadura<sup>267</sup>. El proceso de producción del proyecto y de ensayos de la obra hasta el estreno, duró un año. Las tres únicas funciones de la obra en su estreno —los días 6, 7 y 8 de octubre— fueron gratuitas y la iglesia de San Jerónimo abrió sus puertas a un público que abarrotaba el perímetro del templo. La repercusión del estreno en los medios fue notable por la novedad y originalidad de esta propuesta artística y cultural.



40.- Diseño de cartel de Patricia Rodríguez

Como consecuencia del valor de estas funciones, la comisión organizadora de los actos culturales de la Jornada Mundial de la Juventud-Madrid 2011 encargó a la Compañía *delabarca* la puesta en escena de un auto sacramental. Finalmente la decisión que se adoptó fue la de volver a representar *El año santo en Madrid* con una puesta en escena más espectacular y que pudiera realizarse en un espacio al aire libre o en un gran teatro de la capital. La elección de este auto era absolutamente adecuada al motivo de la

---

<sup>267</sup> La Compañía *delabarca* ([www.delabarca.com](http://www.delabarca.com)) fue fundada por mí junto con Pablo Jiménez y Rubén Agote en 2007, como una compañía de teatro privada con el fin de desarrollar una labor de recuperación, estudio y difusión del teatro de Calderón de la Barca y de dramaturgos afines al pensamiento de aquel autor. El montaje de este auto sacramental contó con la colaboración de la Real Escuela Superior de Arte Dramático que cedió el uso de aulas de ensayo. Doce de los trece actores de la función son alumnos egresados de este centro. Esta ayuda forma parte de la política de la RESAD a los proyectos profesionales de los alumnos egresados. También hay que hacer constar la ayuda de Monseñor D. Felipe Heredia como mediador en la consecución de la iglesia de San Jerónimo el Real como espacio para la representación.

celebración, pues también el entonces papa Benedicto XVI era al mismo tiempo un peregrino y la personificación de la Iglesia, que venía desde Roma a Madrid al encuentro de jóvenes de todo el mundo. El proceso de creación y de producción de esta nueva escenificación y de los ensayos para ponerla a punto duró unos meses. Se mantuvo el grupo original, a excepción de algunos músicos que no pudieron ajustar sus fechas y que fueron sustituidos, y se sumaron nuevos miembros al equipo artístico y técnico. La compañía contrató a más de cincuenta trabajadores. Las tres representaciones se realizaron en la Sala Roja de los Teatros del Canal los días 16, 17 y 18 de agosto de 2011.

Más tarde la Compañía *delabarca* decidió reducir la dimensión de la escenificación para una posible gira del auto sacramental. Se representaron cuatro funciones de esta versión en el Teatro Zorrilla de Valladolid los días 7 y 8 de abril de 2012. Esta ligera modificación del espectáculo suponía también la posibilidad de ofrecer el auto con música grabada sobre la que podían cantar los actores en la función. El espectáculo de gira no sufrió transformaciones sustanciales con respecto al anterior.

### 7.2.2. *Nuestra versión del auto*

Para mi adaptación de la obra, cuyo texto original tiene mil ochocientos ochenta y ocho versos, tomé como base la edición del volumen tercero de las *Obras completas* de Calderón editadas por Ángel Valbuena Prat en Aguilar. Suprimí algunos pasajes históricos y costumbristas relativos a los jubileos de Roma promulgado en 1650 y aplicado en Madrid en 1652; corté aquellos textos que explayan enunciados teológicos y otros que detallan significados de la simbología de los estandartes de la procesión final. Procuré, en fin, eliminar reiteraciones que en una puesta en escena de nuestro tiempo ralentizarían innecesariamente el ritmo de la función. Aunque se trata de fragmentos cuya información era, como se ha explicado en este estudio, de gran interés objetivo y particularmente para los madrileños que asistieron al estreno del auto en el Corpus de 1652, y aunque que para un lector culto de hoy contienen un interesante valor documental (como se ha podido apreciar por el estudio previo), se trata también innegablemente de elementos que han perdido claridad y receptibilidad para un público

de comienzos de siglo XXI<sup>268</sup>. La puesta en escena, la interpretación de los actores y las propiedades escénicas intentaban compensar lo esencial de la información suprimida. Por otra parte, estos cortes de texto requirieron de la creación de algunos versos para mantener la estrofa o la rima original. Además se añadieron dos textos procedentes de otros autos que reforzaban la tesis principal<sup>269</sup>. Cuando fue necesario, se modificaron algunas palabras de los versos que debían ser cantados para acomodarlos a la acentuación rítmica musical pero sin cambiar el contenido de la frase<sup>270</sup>.

Tras el análisis dramático y musical de la obra se descubrieron algunas partes que aunque en la edición moderna constan como texto «recitado» debieron ser cantadas en la representación original. También se tomaron algunas elecciones sobre textos que podían ser interpretados en modo recitativo o ser cantados<sup>271</sup>. Salvo estos ajustes de la adaptación, la obra fue representada respetando su integridad, haciendo aflorar plenamente su sentido conceptual y teológico, y resaltando su plasticidad.

Algo esencial para la dirección de teatro es lograr hacer efectivo en el tablado la fuerza activa del texto. Este fin fue si cabe aún más acuciante en esta representación. Entre los motivos de la escenificación también se incluía el de investigar sobre los recursos escénicos, poéticos y conceptuales de la obra y explorar las posibilidades de

---

<sup>268</sup> A continuación se detallan los cortes de texto que incluye el primer y el último verso: 75-90, 111-126, 137-142, 169-194, 231-242, 247-258, 287-294, 957-964, 986-991, 1431-1447, 1452-1487, 1607-1634, 1740-1762, 1791-1800 y 1823-1826.

<sup>269</sup> Se incluyen en los parlamentos del personaje de la Iglesia los primeros versos del auto *El año santo de Roma* (pp. 120-121) que dicen: «Venid, venid, peregrinos, / venid, venid, que este año / la puerta se abre que estuvo cerrada / por tantas edades, por siglos tan largos; / y pues que la vida es jornada de todos, / felices aquellos que peregrinando / merezcan que el año reparta con ellos / la acción de piadoso, el renombre de *Santo*» (vv. 1-8). El texto añadido encaja después de que Todos y Música cantan: «Abrid, abrid la Puerta del Perdón, / que llama la Gracia, y conozco su voz» (vv. 1010-1011). La Iglesia daba tres fuertes golpes con el báculo contra el suelo que reforzaba la idea de la apertura de la Puerta. Después de que la Iglesia decía el texto se volvía a cantar «Abrid, abrid la Puerta del Perdón» para fortalecer la transición a la escena del Pecado que comienza: «¿Que llama la Gracia y conozco su voz?» (v. 1012). Del mismo auto (p. 244) se añaden al personaje del Hombre los siguientes versos: «¡Ay de mí!, que cada vez / que oigo su voz, su luz miro, / contra mi Albedrío se vuelve / la razón de mi Albedrío» (vv. 1320-1323). El texto encaja después de que la Gracia evita la caída del Hombre y le dice: «A nadie / que la llamó con afecto, / haciendo lo que es en sí, / Dios se la ha negado» (vv. 1534-1537). El texto expresa la reacción del Hombre al verse en brazos de la Gracia y explica el sentido de la lucha con el Albedrío.

<sup>270</sup> Especialmente en las seguidillas burlonas que cantan la Lascivia y los Vicios en la escena del Prado, cuando están con el Hombre viendo pasar a los «ociosos del lugar».

<sup>271</sup> Se decidió cantar el diálogo de Todos: «A la Corte has venido; / goza su aplauso, y deja tu retiro» y Gracia: «A la Corte has venido; / mas no por eso no eres peregrino» que se repite en los versos 766-769 y 782-785. La elección vino justificada por el cambio de la versificación (8-11-8-11), y por la función dramática del texto y de la canción en la escena, logrando un paralelismo con el recurso que Calderón usa en la canción que cierra la escena «Vivamos hoy alegres y festivos...». También se decidió poner en música y canto el diálogo inicial entre el Oído y la Gracia (vv. 898-908); así como el comienzo del diálogo entre la Gracia y la Iglesia (vv. 920-929).



escenificación de esta pieza alegórica, logrando que su significado fuera claro y su mensaje emocionara al espectador de hoy. En el ensayo con los actores y cantantes se puso a prueba una metodología de actuación concebida específicamente para interpretar a los personajes alegóricos del auto calderoniano.

Al igual que todos los autos sacramentales de Calderón, éste también cuenta con una sustancial parte musical. Como la música original se ha perdido, para la ocasión se compuso íntegramente una partitura que corrió a cargo de Álvaro Mayo. De igual modo, también se crearon los bailes engarzados en la acción dramática coreografiados por Marco Antonio Medina. El equipo artístico elegido para la puesta en escena de *El año santo en Madrid* fue de gran valía; éste se mantuvo durante todo el proyecto, que duró varios años, y solo en parte se fue completando con la incorporación de nuevos diseñadores en las sucesivas funciones de la obra. Se hablará más adelante de los detalles de la puesta en escena y de la aportación de los distintos artistas al conjunto. Finalmente hay que destacar que el proyecto de la Compañía *delabarca* y, en particular, de este espectáculo contó desde el principio con el asesoramiento artístico y literario de Antonio Regalado, profesor emérito de la Universidad de Nueva York, a quien tanto recordamos y debemos.

La puesta en escena de un auto sacramental se enfrentaba a un doble reto: por un lado su descontextualización respecto de la celebración cívica–religiosa de que es original; y por otro, el esfuerzo de ser significativa para un espectador de nuestro tiempo, tan absolutamente distinto de aquel que asistía a la fiesta del Corpus en el siglo XVII. Como no puede ser de otro modo, todo parte del conocimiento profundo del texto en sus dimensiones semánticas, retóricas, simbólicas, poéticas y significativas. El texto de Calderón fue el objetivo y el faro de la puesta en escena. Combinando la reflexión y el vuelo de la intuición —que no es sino una forma profunda de conocimiento—, tomé decisiones esenciales para la escenificación del auto. Otras muchas soluciones se vieron determinadas por razones reales de la producción, como por ejemplo, a causa de los espacios de representación: el altar de la iglesia de San Jerónimo el Real primero, en el que el público se disponía a tres bandas en la iglesia, y después un teatro a la italiana —con un escenario de grandes dimensiones en el caso de los Teatros del Canal y de medidas más reducidas en el caso del Teatro Zorrilla— en que la escena está frente al auditorio. Lógicamente, en los dos teatros se pudo contar con dotaciones teatrales de

que carecía la iglesia, y mejor apoyo técnico en todos los aspectos escénicos, lo cual favoreció el diseño de la iluminación, de la escenografía y del sonido. Todas estas circunstancias materiales y estructurales influyeron, como siempre ha ocurrido, en la concepción y realización del *práctico concepto* de la representación. El espectáculo alcanzó una duración de ciento diez minutos sin descanso<sup>272</sup>

### **7.3. La alegoría y la puesta en escena: el uso de las propiedades escénicas en la representación de *El año santo en Madrid***

Este auto muestra notables ejemplos del arte de la puesta en escena de Calderón: síntesis de la acción, valor del símbolo y audacia en el uso de la propiedad escénica. La alegoría de este auto se explica como una *experiencia*, o experimento, que acontece dentro de un hombre concreto con el fin de dirimir las irreconciliables posturas del Pecado y de la Gracia, y, por ello consecuentemente, en la representación de este auto gran parte de lo que se ve en escena forma parte del conflicto en el *interior* del ser. Por un lado la acción que se representa es esencialmente un proceso que está teniendo lugar no en el mundo visible, sino en el interior de una persona, del hombre viador en su voluntario acercamiento o distanciamiento de Dios, y expresa un proceso que incluye la tentación, la caída, la duda, el dominio de uno mismo, el arrepentimiento, la contrición, la penitencia y la restitución de la verdadera paz que otorga la gracia. Proceso que sin

---

<sup>272</sup> El desglose de la obra por episodios sería el que sigue: 1. DISPUTA ENTRE EL PECADO Y LA GRACIA, vv. 1-360 (12:30 minutos) / 2. EL PEREGRINO SE VISTE DE CORTESANO, vv. 361-818 (30:57 minutos) / 3. LA GRACIA PIDE AYUDA AL OÍDO Y A LA IGLESIA, vv. 819-1032 (16:36 minutos) : a) Pecado se jacta de su victoria (1:33 minutos), b) Gracia se lamenta y encuentra una solución (3:73 minutos), c) Gracia solicita al Oído (1:39 minutos), d) Oído llama a la Iglesia (2:10 minutos), e) Iglesia abre la Puerta del Perdón (4:88 minutos), f) Pecado se apercibe del contraataque de la Gracia (1:24 minutos) / 4. EL HOMBRE POR LAS CALLES DE MADRID, vv. 1033-1159 (28:58 minutos) / 5. EL JUBILEO EN MADRID, vv. 1160-1565 (17:58 minutos): a) Oído pregona el Jubileo (3:25 minutos), b) Procesiones y arrepentimiento del Hombre (14:33) / 6. SEGUNDA DISPUTA: LA GRACIA VENCE AL PECADO, vv. 1566-1716 (5:46 minutos) / 7. VICTORIA DEL HOMBRE Y TRIUNFO DE LA IGLESIA, 1717-1888 (11:17 minutos). La duración se refiere a la representación con los cortes de texto. El desglose muestra la estructura simétrica del auto formado por: dos disputas Pecado-Gracia; tres escenas del Hombre (que son en realidad dos grandes bloques); un bloque central de la Gracia, el Oído y la Iglesia que empieza y termina con intervenciones del Pecado; más una procesión y teofanía final que celebra el triunfo del jubileo. Las localizaciones literales (fundamentales para la línea narrativa) de estos episodios son las siguientes: 1. En la TIERRA una dimensión llamada LA CORTE DEL UNIVERSO / 2. En un cuarto de una casa particular de Madrid, también llamada LA CORTE DEL MUNDO / 3. a) En una dimensión de la TIERRA pero que pudiera ser inmaterial b, c) En el seno o *esfera* de la Gracia d) Dirigidos hacia la Iglesia e) En la Iglesia, cátedra de Pedro en el Vaticano, llamada también LA CORTE DE DIOS donde se abre LA PUERTA DEL PERDÓN f) En el seno o *esfera* del Pecado / 4. En las calles de Madrid: Calle Mayor y Prado, vuelta a LA CORTE DEL MUNDO / 5. En las calles de Madrid, LA CORTE DEL MUNDO / 6. Cerca de ahí en una dimensión de la Tierra pero que pudiera ser inmaterial / 6. En la Tierra (Madrid) y en el Cielo, una celebración cósmica.

embargo se desarrolla en el ámbito espacio–temporal limitado y concreto de nuestro mundo material: en Madrid, 1652. Por otro lado, toda esa acción que se representa es en realidad el proceso de un experimento que llevan a cabo dos personajes en el contexto de una disputa que mantienen entre sí; experimento del que son observadores (público) pero en el que sin embargo pueden también participar, y, de hecho, lo hacen activa y directamente.

Espacio y tiempo son, en fin, interpretados con toda la extraordinaria libertad que permite el género del auto sacramental: no como dos dimensiones unívocas entendidas a partir de límites de carácter material, sino como suma de multiplicidades y superposiciones dimensionales. Del mismo modo, el texto poético y teatral propone una figuración dentro de la figuración, esto es, un teatro dentro del teatro. Las potencias y pasiones humanas, junto con la acción del Pecado y de la Gracia de Dios, se expresan a través de los diálogos de los personajes y por sus acciones y movimientos en el tablado. La complejidad de los enunciados en una complicada malla de perspectivas y recursos escénicos hace que todas las propiedades escénicas confluyan yuxtapuestamente para expresar su sentido profundo. El análisis individual de cada propiedad escénica tiene en cuenta esta verdad pero —a pesar de ello y con esta salvedad— intentaremos seguir un orden explicativo diferenciando los siguientes aspectos de la puesta en escena de *El año santo en Madrid*.

### 7.3.1. Vestuario y caracterización de los personajes

El vestuario, diseñado por Elizabeth Wittlin–Lipton, pretendía crear un estilo vigoroso, colorista, suntuoso y barroco en la caracterización de las figuras, pero a la vez que no excluyera la definición simbólica de los personajes. Se partió de la premisa de hacer cercanos a todos los personajes, aun siendo o formando parte de emblemas, para que el espectador pudiera percibirlos de modo natural y atractivo. Esta decisión se arraiga en la misma naturaleza del auto y en la construcción calderoniana de los personajes alegóricos, pues en ellos concurren al mismo tiempo la representación de conceptos junto a una vivencia emotiva común a la de cualquier personaje humano<sup>273</sup>.

---

<sup>273</sup> Para este tema ver Arellano, 2000a, pp. 85-108. También consultar Arellano, 2001, pp. 195-219. Ver Alonso Rey, 2005, pp. 9-24.

Como el resto de los demás aspectos de la puesta en escena, el diseño del vestuario responde al aserto horaciano de *Ut pictura poesis*: lograr una síntesis poética de escuchar con los ojos y ver con los oídos<sup>274</sup>. El simbolismo del proyecto calderoniano de los personajes del auto procede de distintas fuentes —clásicas, mitológicas, cristianas, históricas, bíblicas, pictóricas, emblemáticas, etcétera— asentadas en la tradición y reinterpretadas por el dramaturgo. Como era de esperar, el análisis previo al diseño del vestuario de *El año santo en Madrid* llevó a reconocer en la caracterización de las figuras de Calderón elementos simbólicos de los emblemas y de la *Iconología* de Cesare Ripa, publicada por primera vez en Roma en 1593, quien también ilustra la mayoría de las figuras de la obra<sup>275</sup>.

El humanista perugino creó en su *Iconología* el primer discurso sistematizado de texto e imagen sobre las alegorías, los emblemas, los atributos y los símbolos que personifican las pasiones, las virtudes, los vicios y los diferentes estados de la vida humana. El libro de Ripa fue la fuente de inspiración de numerosos pintores, escultores y poetas de los siglos posteriores, entre ellos Diego Velázquez pintor de cámara de Felipe IV y compañero de Pedro Calderón en la corte madrileña<sup>276</sup>. Bien es sabido que la influencia de la *Iconología* en el diseño discursivo de los monumentos efímeros y de las fiestas teatrales cortesanas europeas y españolas fue cardinal<sup>277</sup>. En España, al igual que en el resto de Europa, el Manierismo recoge la tradición alegórica italiana de donde se importan alegorías, emblemas y jeroglíficos. Desde principios del siglo XVII encontramos ejemplares del tratado enciclopédico de Ripa en las bibliotecas de numerosos artistas y humanistas españoles. Tratadistas como Vicente Carducho y Francisco Pacheco la recomiendan como el mejor compendio de alegorías e incluso se

---

<sup>274</sup> Ver Checa Cremades y Morán Turina, 2001, pp. 117-124. Ver Portús, 1999, pp. 31-41. Como apunta Javier Portús (1992, 185) el tópico de la igualdad entre el teatro y la pintura se sustentaba sobre la convicción de que «ambas artes buscaban con instrumentos similares (la imitación) el fin común de enseñar o persuadir deleitando».

<sup>275</sup> Ripa, *Iconología*, 1987. Ver las entradas en la *Iconología* de los personajes del auto *El año santo en Madrid*: Pecado, vol. II, pp. 187-188; Gracia de Dios, vol. I, p. 466; Lascivia, vol. II, p. 13; Soberbia, vol. II, p. 319; Avaricia, vol. I, p. 122; Gula, vol. I, p. 472; Envidia, vol. I, p. 344; Pereza, vol. I, p. 195; Ira, vol. I, p. 538; Oído (Fe), vol. I, pp. 401 y 405, vol. II, p. 303; y Peregrinación, vol. II, p. 195.

<sup>276</sup> Para este tema ver el libro de Brown y Elliot, 1981. Ver Lafuente Ferrari, 2013 [1961], pp. 231-243; Pérez Sánchez, 2001, pp. 255-284; también Pérez Sánchez, 2004. Ver Portús, 2013, pp. 17-59.

<sup>277</sup> Ver Allo Manero, 1987, pp. 7-37.

Para este asunto de la fiesta efímera, la autora cita la influencia de la *Iconología* en la canonización de san Isidro en la fiesta celebrada en el Vaticano en 1622, en la que fueron representadas hasta treinta y nueve virtudes del santo y en la canonización de santa Isabel, reina de Portugal, en 1625. También fue utilizada en las exequias de Margarita de Austria en Florencia en 1611 y en las de Felipe IV en San Giacomo de los Españoles de Roma en 1665. Ver también Bravo-Villasante, 1989, pp. 179-183.

sirven de ellas para apoyar sus enunciados sobre la pintura. Igual ocurre con los tratados de Juan de Butrón y de Diego Saavedra Fajardo (Portús, 1999, 91-102). En nuestro país, tan proclive a las manifestaciones festivas y teatrales, el gusto alegórico se populariza y su difusión generalizada comienza a encontrar la oposición de moralistas y de obispos quienes, haciéndose eco de los preceptos de Trento, persiguen esa costumbre popular y mundana. Tal vez por ello en España el arte plástico (pintura y escultura) aunque puede poseer un realismo de carácter simbólico no utilizó ordinariamente la representación alegórica. El caudal alegórico de Ripa y de otros autores pervive asimilado en el arte barroco español aunque, lejos de ser una mera repetición o copia de sus modelos, está superado por la ejecución particular de los artistas quienes crean nuevos discursos simbólicos dinámicos y, podríamos decir, teatrales, más acordes al gusto nacional y al espíritu contrarreformista del momento.

Aunque algunos atributos o detalles de las descripciones de las figuras de la *Iconología* pasaron a sustentar el diseño final de la indumentaria de este espectáculo, ya en el comienzo fue necesario reconocer la diferencia del procedimiento alegórico utilizado por Calderón en la caracterización de las figuras del auto con el usado por Ripa en sus imágenes. A diferencia de las artes plásticas, en las artes escénicas, y especialmente en el teatro, las personificaciones alegóricas se conforman, además de por la caracterización, por las acciones, el movimiento y la relación entre los personajes, por los conflictos del argumento y por el valor adicional de las propiedades escénicas que añaden significados unas a otras. Las figuras y objetos, el espacio, el movimiento y el texto son acción dramática, y la acción es la savia de la alegoría teatral. Por otro lado las imágenes detenidas en una actitud fija<sup>278</sup> no sirven para la caracterización dinámica de los personajes de Calderón que constantemente deciden *cómo ser y qué hacer* en cada situación. Gracias a la metáfora del teatro del mundo, los personajes calderonianos combinan su humanidad con su dimensión trascendente y su significación simbólica.

---

<sup>278</sup> En el teatro, este recurso estático o estatuario se remonta a la representación medieval de los Misterios o a la renacentista de los Momos cortesanos. En la cultura popular este recurso pervive en muchos casos, incluso recientes, en las procesiones y en los desfiles. También aparece en algunas representaciones teatrales del tipo del *Cronicón* de Oña, que sirviéndose de recursos eminentemente narrativos no dramáticos cada verano actualiza a sus convecinos, como su nombre indica, una *crónica* de la historia de los reyes de Castilla en los siglos X y XI.

Es bueno notar que la *Iconología* de Ripa simboliza los conceptos trazando representaciones de simples cualidades como vicios, virtudes o costumbres humanas, de las que el autor no enuncia un juicio de valor. Es una descripción fundada en los preceptos aristotélicos de la Lógica, para la técnica de la definición, y de la Retórica, para la técnica de la metáfora. El hecho de que Ripa use la figura humana para sus alegorías, bien puede confundirnos al intentar calcar esta metodología simbólica en la caracterización del personaje dramático calderoniano que también está anclado a su humanidad y a su dimensión fáctica en el mundo. De hecho, ése fue uno de los grandes objetivos acordados con la diseñadora, puesto que ese método simbólico si bien proporciona poderosas imágenes visuales igualmente puede hacer descarrilar el estilo apropiado a la alegoría calderoniana hacia las derivas expresionistas y deshumanizadoras de los teatros del absurdo.

Calderón también recurre a los principios básicos de la caracterización de Ripa definidos como «disposición» y «cualidad», pero estos principios son insuficientes para crear personajes con *vida* en su teatro alegórico. En el auto que nos ocupa, el dramaturgo se vale de la *cualidad*, o conjunto de elementos esenciales del carácter de los personajes, dejando en segundo plano la *disposición*, expresión de un estado psíquico que puede ser general o pasajero en el curso de la línea de acción de la obra. Por ejemplo, la Pereza está caracterizada como una persona de edad que camina apoyada en un báculo, signo que sugiere su cualidad e implica la limitación y lentitud de sus movimientos y acciones. Cuando el Hombre quiere marcharse para evitar unos celos infundados, la Pereza se pone en medio impidiéndoselo:

*PEREZA:* Yo,  
*me atravesaré al camino.*  
*HOMBRE:* ¿Quién eres tú?  
*PEREZA:* La Pereza,  
*el báculo en que me afirmo*  
*y mi larga edad lo digan,*  
*que como yo no me aflijo,*  
*ni afano, la edad me sobra. (vv. 670-676)*



41.- Diseño de vestuario de Elizabeth Wittlin Lipton: Pecado, Gracia, Hombre peregrino, Hombre cortesano, Albedrío, Iglesia

Ripa también describe a la Pereza como una mujer vestida con traje roto y basto, que está despeinada y en posición sedente o inmóvil, con las manos y pies ocultos o trabados. Aunque la *cualidad* de ambas figuras es similar en su diseño, Calderón, que entiende al personaje como un ser-en-relación, comprende que la lentitud de la Pereza puede convertirse en rapidez y diligencia para evitar que el Hombre huya del vicio. En el auto, después de una tensa duda consigo mismo, el Hombre se deja llevar por el deseo del Albedrio y resuelve volver junto a Lascivia, deja de resistirse y *sólo* en ese instante la Pereza se aparta del camino dejándole vía libre para seguir su gusto:

*PEREZA: Pues yo del paso me quito.*  
*HOMBRE: ¿Pues cómo ahora, Pereza,*  
*tan diligente te miro?*  
*Mal cumples tu obligación.*  
*PEREZA: Antes bien que el paso mío,*  
*huyendo del vicio es tardo,*  
*pero no volviendo al vicio,*  
*a nadie que va cayendo*  
*la Pereza le ha tenido,*  
*que hacia la cumbre hay Pereza,*  
*pero no hacia el precipicio. (vv. 703-714)*

Aunque Calderón no indica en este auto cuál debe ser la indumentaria de los personajes, y en particular de la Gracia y del Pecado, se puede entender y acertar en su caracterización si nos basamos en la *cualidad* de cada personificación fundada en la radical oposición de sus naturalezas, puesto que la presencia de una excluye a la otra. La Gracia divina está asociada a la luz y a la blancura deslumbrante del don de Dios, pues su ser no alberga la menor mancha o mácula de pecado y porque su luz es fuente de vida<sup>279</sup>. Por oposición, el Pecado, que es muerte, está asociado a la oscuridad y a las tinieblas pues expresa un ser, y un estado, definido por la total ausencia de la luz de la gracia. Ripa habla de ello al caracterizar a su alegoría como un joven desnudo y ciego con la piel negra explicando que: «va desnudo y es ciego porque el Pecado nos despoja de la gracia, privándonos por completo del candor de la virtud» (Ripa, 1987, II, 188).

---

<sup>279</sup> Ripa describe en la *Iconología*, la alegoría de la Gracia de Dios como: “Bellísima y graciosa jovencita, que va desnuda y con un hermoso tocado que la cabeza le cubre. Sus cabellos serán rubios y rizados, viéndose rodeados por un gran esplendor. Sostiene con ambas manos un cuerno de la abundancia que la cubrirá por delante, de modo que no muestre las partes deshonestas, vertiéndose de dicho cuernos muy diversas cosas y objetos, todos muy necesarios para el humano uso, tanto Eclesiásticos como mundanales. Y se verá desde el cielo la estela de un rayo que a la tierra descende” (1987, I, 466).



La dualidad luz-oscuridad es una noción básica para definir la dramaturgia esencial de la obra, que parcialmente también puede ser entendida como el curso de la presencia o ausencia de la luz de Dios dentro del Hombre y por ende en el escenario.

La puesta en escena del auto quiso clarificar este concepto con el diseño de la iluminación en general y particularmente en dos escenas antagónicas en las que sólo permanecen separadamente en el tablado la Gracia y el Pecado, extremos opuestos del nudo argumental (entre las dos escenas del Hombre) y eje de la estructura profunda del auto<sup>280</sup>. Importa resaltar que en esos dos supuestos la caja del escenario se convertía en el propio personaje: dos absolutos constituidos por la luz de la realidad de la gracia y por la oscuridad de la realidad del pecado. En este teatro alegórico, también este recurso es considerado como caracterización del personaje.

El diseño del vestuario del Pecado y la Gracia fue enriquecido con otras decisiones relativas a la definición teológica de estos entes. Por un lado se quiso sugerir una desnudez incorpórea en su vestuario por medio de unas largas prendas, aparentemente sencillas, que recordaban a túnicas o a cuerpos desnudos y que, según la propuesta de Calderón, debían alojar simbólicamente dentro de sí el caudal de pureza o de pecado del Hombre, figurados respectivamente por una corona de flores y por unas culebras. En un momento de la representación y a vista del público, la Gracia debía sacar de su seno una corona de diez flores —objeto que simbolizaba la victoria en el cumplimiento de cada uno de los diez mandamientos durante la peregrinación del Hombre—, y el Pecado meter en su pecho unos áspides —que simbolizaban su incumplimiento una vez llegado a Madrid—. El efecto escénico ideado por Calderón semeja a estos dos personajes con urnas o con *senos* preñados del caudal, respectivamente, de gracia o de pecado del Hombre peregrino-cortesano. Esta caracterización expresa dos acciones simultáneas y dinámicas de un mismo ente: la

---

<sup>280</sup> En concreto nos referimos a las dos escenas que comienzan con los versos “Qué bien el proverbio nombra” (v. 843) y llega hasta el verso 89 y la entrada del Oído; y aquella otra que comienza con el verso “¿Qué llama la Gracia y conozco su voz?” (v. 1012) y termina cuando vuelve a entrar el Hombre bailando con los vicios. En la primera, en el proscenio la Gracia estaba bañada por una intensa luz blanca que inundaba toda la embocadura del escenario, pues el personaje es luz. El espacio escénico figura su *esfera* y pasa a representar una extensión de su ser. En el segundo caso, todo el escenario quedaba a oscuras y al fondo sólo se oía la voz del Pecado. Igualmente el escenario representaba el cuerpo del Pecado, quien es ausencia de la luz de Dios.

inclusión del hombre dentro de sí y la extensión de sí mismos dentro del hombre y su relación con el mundo, es decir, en el escenario.

Como se ha comentado, en otro momento de la obra el Pecado quiere asegurar la presa y se cuela como un cortesano más entre el grupo de los vicios con el fin de permanecer camuflado cerca del Hombre y apoyar las acciones de sus agentes. La caracterización como cortesano del Pecado, con jubón y calzón morados de terciopelo, cubierto por ferreruelo del mismo tejido y forrado de suntuoso encaje, remacha la idea de que el ámbito de acción de estos entes espirituales también pertenece a la intimidad humana.

El hábito de la Gracia, interpretada por Marta Morujo, estaba confeccionado con un tejido de color nácar trenzado con delicados hilos que dejaban ver la pálida piel de la actriz entre los huecos del tejido. El traje del Pecado, interpretado por la actriz Sonia de la Antonia, cubría su cabeza con un capuz y estaba realizado con una tela elástica negra atezada con trazos de pintura de óxido.

Para el diseño del traje del Pecado fue cardinal la concepción paulina del pecado como *cuerpo de muerte*<sup>281</sup>, entendiendo ese postulado como cualidad esencial del personaje y que en su realización formal condensa, por un lado, la caracterización teológica y, por otro, su efecto en el hombre viador. Este mismo concepto se extendió al diseño de iluminación que expresaba el máximo grado de la caída del Hombre —cuando éste entra bailando con los vicios— con la saturación de la luz que mediante el uso de ciertos filtros y la creación de texturas parecía *oxidada*.

---

<sup>281</sup> La expresión hace referencia a sí mismo cuando dice: “Miserable de mí, ¿quién me librará de este cuerpo de muerte?” (Romanos 7, 24). En la teología paulina el concepto *soma* es la palabra común con que se indica la corporeidad humana, sin otra connotación. Alguna vez puede expresar la “carne” con un matiz de debilidad concupiscente, pero en la mayoría de los casos indica simplemente el ser humano en su condición real. Como se ha dicho en algunos textos (Romanos 6, 12; 8, 13) el cuerpo tiene un matiz de debilidad moral, de corruptibilidad. En otros textos se habla del “cuerpo de pecado”, del “cuerpo de muerte”, del “cuerpo de carne”, subrayando cómo el cuerpo está encerrado en un principio de muerte, de mal moral. Para san Pablo el cuerpo no es malo en sí mismo, se ha vuelto fuente de debilidad moral, principio de pecado, sede de pasiones y de concupiscencias. Un uso peculiar en san Pablo es el de “Cuerpo de Cristo” empleado no en sentido metafísico sino real (Romanos 12, 5; 1 Corintios 12, 27).



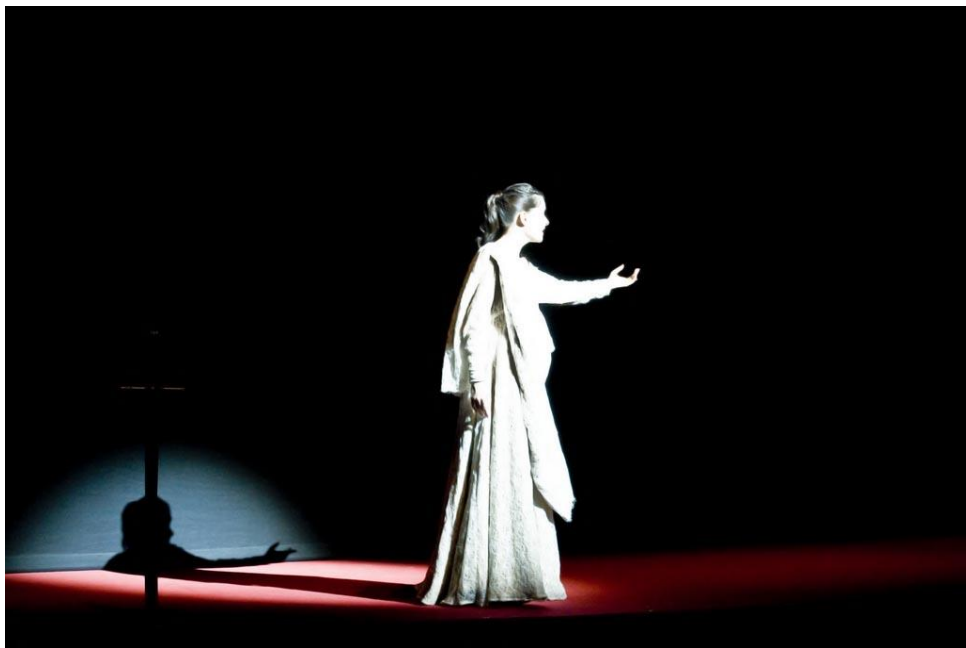
42.- El Pecado blande la espada de doble filo en su disputa teológica contra la Gracia. Sonia de la Antonia en el papel del Pecado. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

Sin embargo, en los primeros bocetos del traje del Pecado pesaba demasiado la descripción de Ripa y por ello se conjeturó con superponer a un traje de corte clásico un cinto de siete sierpes. Esta línea se abandonó por varias razones. El motivo de la serpiente está copiosamente desarrollado por Calderón en el texto y en su teatro; el Pecado dice de sí mismo que es «el áspid escondido» que va a introducir en la corona de la Gracia y, consecuentemente, en el Hombre «el siempre mortal nocivo / tósigo de mis alientos, / veneno de mis suspiros» (vv. 358-360). La Gracia también define a los siete vicios, extensión del Pecado, como un «monstruo de siete cabezas, / que en siete cuellos distintos / escupe siete venenos, / que conficionó el abismo» (vv. 724-727) y, como se ha dicho, califica a la Lascivia como la «incauta serpiente», recordando su parentesco con la Culpa. La resonancia visual de estas comparaciones lingüísticas se logra por diversos medios de la puesta en escena, como ya se está sugiriendo.

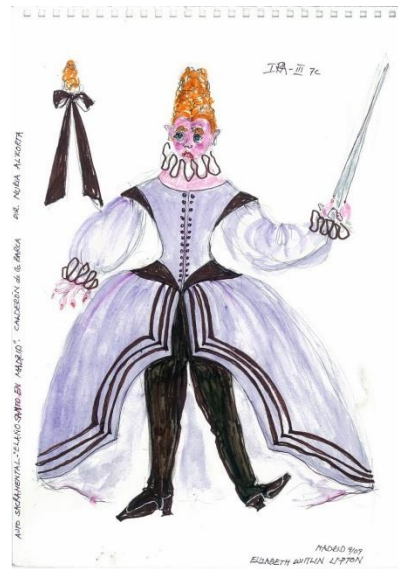
En concreto para ello Calderón propone un efecto sutil y profundo consistente en la disgregación de la corona de flores de la Gracia a manos del Hombre, su posterior transformación en unas flores marchitas y luego en un manojo de sierpes que el Pecado recoge del suelo y mete dentro de su pecho. Este ejemplo de la transformación simbólica de los objetos en el teatro de Calderón requiere un comentario que se abordará más adelante, baste subrayar que la acción del Pecado de *revestirse*

*interiormente* de los áspides lo define más expresiva y significativamente que cualquier ilustración o aplicación de serpientes en su traje.

Un recurso similar se utilizó en el diseño del traje de la Gracia para hacer representable el concepto de que el sacramento de la Eucaristía es siempre don y gracia de Dios. Con tal fin el traje de la Gracia se prolongaba en un gran manto de color nácar, que primeramente había representado una especie de sudario en el que la Gracia recogía al Hombre en su caída y que luego ella misma usaba como un mantel para cubrir el altar, es decir, con su propia persona figurada como una extensión de su traje. Al analizar otras propiedades escénicas de este espectáculo se hablará del significado antagónico de la mesa del banquete de la Gula y de la mesa del *ágape eucarístico* al final de la obra, pero aquí sólo importa recordar que, en el auto calderoniano y en su escenificación, la caracterización simbólica de los personajes se logra y se precisa por la participación y la suma de diversas imágenes con valor simbólico distinto y progresiva dinámica, creando ámbitos de significado que hacen perceptibles a la vista, a los sentidos internos y al intelecto aquellas realidades que no podemos ver con los ojos.



43.- Al clavar su espada en la tierra, la Gracia la ha transformado en cruz redentora del mundo, la corona de flores (ahora dentro de su seno), su vestido blanco y la potente iluminación blanca completan la caracterización del personaje. Marta Morujo en el papel de la Gracia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás



44.- Diseño de vestuario de Elizabeth Wittlin Lipton: Lascivia, Soberbia, Avaricia, Gula, Ira, Pereza

La expresión del estado psíquico de los personajes en una imagen clara y definida, que es fundamental para la representación de las figuras en las alegorías de Ripa, resulta secundaria en el diseño del personaje teatral calderoniano si atendemos al proceso del personaje. Si bien la *disposición* de la figura debe adecuarse a la idea del personaje y a la verdad de la vivencia de cada situación, la caracterización de Calderón no admite formas rígidas siquiera en las personificaciones de su teatro sacramental y alegórico. Un ejemplo de ello en *El año santo en Madrid* la ofrece el personaje de la Gracia, que por esencia implica ausencia de todo mal, y como se ha visto en la obra, siempre dentro de los límites del papel, también se arrebatada y pierde momentáneamente la compostura al rechazar apasionadamente al pecado y a sus consecuencias.

Igualmente se puede notar que todos los vicios cantan y bailan mientras envuelven al Hombre o se divierten jocosamente al criticar a los «ociosos del lugar». Hablaremos más adelante de la función del baile en la alegoría, pero ahora sigamos con este argumento. En contraste con el tono alegre del baile ejecutado por todos los vicios por igual, para la caracterización de la Envidia se asimilaron algunos rasgos de la alegoría de Ripa, la cual (en sus distintas acepciones) la describe como una mujer vieja, fea, pálida, de cuerpo seco y enjuto<sup>282</sup>. Aunque en nuestra obra el papel estaba representado por el actor Álvaro Mayo, el diseño general intentó provocar todas esas cualidades, a excepción de la vejez, además de otros detalles que se mencionan en la *Iconología* como el que su vestido fuera de color de la herrumbre y que el actor repitiera un gesto consistente en apretarse el corazón con la mano. También en la caracterización se reinterpretó la descripción de la Hidra<sup>283</sup>, de hediondo aliento, que suele acompañar a la envidia y por ello nuestro personaje tenía maquillados los dientes de un color negro verdoso.

Los vicios están representados por Calderón con atributos en forma de objetos que completan su caracterización; aunque estos elementos pueden recordar al simbolismo visual de la *Iconología*, cumplen una función diferente pues, si bien son

---

<sup>282</sup> En la acepción de la Envidia se la define como: “Mujer delgada, vieja, fea y de lívido color” (Ripa, 1987, I, 341).

<sup>283</sup> Ripa añade en la descripción de la Envidia: “Se pinta una Hidra a su lado, por cuanto su hediondo aliento y su veneno causan mayor mortandad que la de ningún otro animal ponzoñoso” (Ripa, 1987, I, 341). Cuando habla de distintos “Monstruos”, Ripa dice de la Hidra: “Algunos, que la pintan provista de siete cabezas, representan con ella los siete pecados capitales” (Ripa, 1987, II, 96-97).

signos que les definen, al adornarle con ellos también transfieren su *cualidad* al Hombre que sucesivamente se mira en el espejo que lleva la Lascivia, se cubre con el sombrero de plumas que le entrega la Soberbia, regala a la Lascivia las joyas que le da la Avaricia y a continuación la obsequia con el azafate de frutas de la Gula, se cubre con la capa de los celos que le anuda la Envidia, y, detenido por el bastón de la Pereza, se ciñe al cinto la espada de la Ira. En definitiva estas propiedades escénicas sostienen también el proceso de tentación y caída del Hombre.

En el diseño del ropaje de estos cortesanos se pretendía reflejar su cualidad esencial huyendo de simplificaciones fáciles, tales como vestir a la Lascivia de seductora desvergonzada. La Lascivia ocupa el papel de segunda dama y, como *tracista*, pertenece a la familia de la personificación de la Culpa, quien es protagonista de dieciséis autos de Calderón (Suárez Miramón, 2006, 989-999). En el diseño para ese papel, interpretado por Esther Pumar, se buscó una imagen de elegancia y de refinamiento en la que sólo se sugería su verdadera naturaleza libidinosa por el suntuoso color verde de la seda de su vestido y del sombrero —por cierto, del mismo color que las calzas que ceñía el Pecado en su caracterización de cortesano—, matizado por detalles color lavanda en las mangas y un velo negro en el tocado. Aunque el gran lazo anudado a su espalda recordaba al del delicioso atuendo de la *Santa Isabel de Portugal* de Zurbarán<sup>284</sup>, la caracterización del personaje aportaba un toque de *mujer fatal*: contenida y exuberante, fascinadora y emotiva. La representación del arraigado afecto libidinoso hacia uno mismo, se lograba por el texto, la canción, el baile y algunos detalles efectivos del atuendo que cobraban cuerpo de emblema escénico.

Por ejemplo, en un momento de la puesta en escena, cuando el Hombre está ya sometido al pecado, la Lascivia bailaba ante él una tarantela, una danza de extremada velocidad y pulsión rítmica con cuyos movimientos la actriz descubría el revés de la falda forrada de color negro (un color altamente inusual en la ropa interior femenina de

---

<sup>284</sup> Datado en 1635, óleo sobre lienzo, 184 x 98 cm, núm. de inventario: P-1239. Esta obra, de posible origen sevillano, formó parte en 1814 de la colección de Fernando VII en el Palacio Real de Madrid, de donde pasó al Museo Nacional del Prado de Madrid. El cuadro es del mismo estilo del conjunto de Santas representadas como un exquisito cortejo de bellas andaluzas, en esta serie los personajes son unas jovencitas anacrónicas pero deliciosas, con su porte altivo y sus deslumbrantes vestiduras en posición procesional. El repertorio fue realizado con fines piadosos y decorativos.

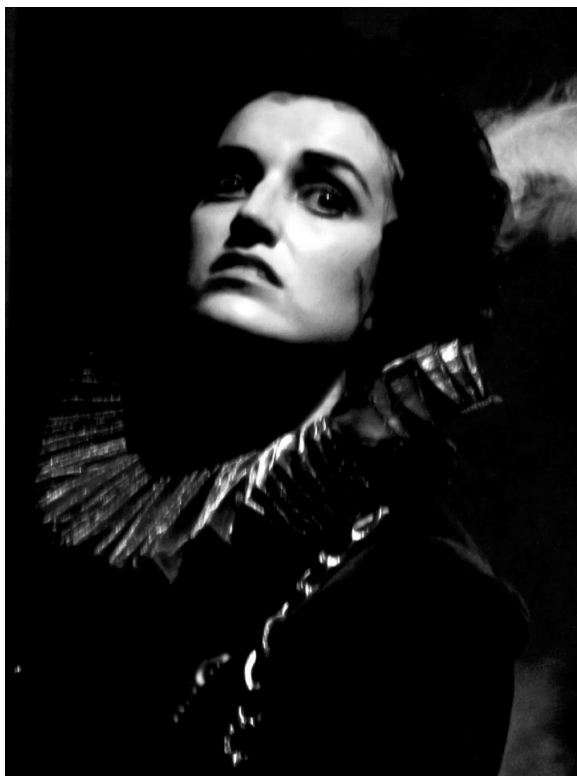
la época) logrando un efecto que quería recalcar la naturaleza pecaminosa de este afecto y sugerir que con el baile culmina la seducción de los sentidos provocando el sometimiento de la voluntad del Hombre. La figura en acción, y en situación, de la Lascivia-bailando-ante-el-Hombre resumaba sensualidad y peligro, haciendo estremecerse a más de uno en el auditorio. La actriz, al levantar el interior de su falda, ocultaba su talle y su rostro descubriendo sólo medio cuerpo, de cintura para abajo. En sus giros la figura perdía su humanidad y parecía una gran flor negra, pues el movimiento del vestido enmarcaba en el ruedo de la falda las piernas de la actriz enfundadas en medias blancas que, como estambres, ejecutaban rápidos pasos al son de la música, dando saltos y patadas al aire en dirección al resto del grupo que jaleaba la danza.

La personificación de la Soberbia, encarnada por Paula Rodríguez, vestía un sobrio y rico vestido (o saya entera) de terciopelo marrón que recuerda en el corte y línea (si no en el tejido) al del retrato de 1609 de la reina Margarita de Austria<sup>285</sup>. Unidos cuerpo y saya en una pieza, sin escote, el vestido llegaba hasta el suelo y la cola de la falda terminaba en forma redondeada. El cuerpo era una especie de cotilla con mangas anchas forradas de tela gris plata. Se enmarcaba el rostro de la actriz con gola plateada al cuello del que colgaba una cadena dorada con gran medallón de piedra preciosa. Su peluca estaba tocada con un sobrio penacho de pluma. Ripa advierte que además de asociarse a las plumas, la Soberbia se mira en un espejo. Calderón logra la imagen de esa alegoría a través del movimiento escénico cuando la Lascivia le muestra el espejo al Hombre. La puesta en escena subrayaba esa acción y su significado con un desplazamiento circular de los actores en el que el Hombre quedaba en medio de la Soberbia, tocándole con el sombrero, y la Lascivia, mostrando la imagen *de ambos* reflejada en el espejo.

---

<sup>285</sup> El cuadro *La reina doña Margarita de Austria* es un óleo sobre lienzo, de 116 x 100 cm, de Bartolomé González que está en el Museo Nacional del Prado de Madrid, firmado y fechado 1609, con núm. inventario: P-716.





45.- Detalle del traje de la Soberbia. Paula Rodríguez en el papel de la Soberbia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

La Avaricia, interpretada por el actor Germán Scasso, estaba caracterizada ingeniosamente como un caballero indiano en una idealizada fusión de explorador y de burgués o comerciante del norte de Europa. El personaje estaba ataviado con jubón y cuera, prenda de origen militar que desde comienzos del XVI había sido asimilada al traje de ciudad durante el invierno<sup>286</sup>; llevaba calzón largo con polainas y botas cortas. Estaba tocado con un inusual sombrero de copa alta de fieltro color crema, adornado con una pluma de faisán, y cubierto con un excéntrico ferreruelo forrado de piel de pelo largo. Su indumentaria se inspira en la presentación que de sí mismo hace la Avaricia cuando dice:

*Soy  
quien de los más escondidos  
senos de la tierra supo  
sacar el oro más fino,  
la más acendrada plata,  
y los diamantes más ricos,  
que antes brutos al anhelo*

---

<sup>286</sup> Durante el reinado de Felipe IV se dejó de usar esta prenda sustituida por las ropillas y se consideraba una antigualla. Lo normal en el siglo que nos ocupa es que *cuera* fuese sinónimo de *coletto* y que fuese, por tanto, el nombre de una prenda de vestir masculina que se vestía sobre el jubón. Sobre la *cuera*, como prenda de vestir masculina, se sabe que en su origen fue una prenda militar de cuero —y de ahí su nombre— y que del traje militar pasó al civil.

*entre la escoria del limo,  
a porfías del crisol  
después pulió el artificio,  
sin que bastara a ponerse  
del mar el páramo frío  
en medio, para que yo  
con él no abriese camino.* (vv. 572-585)

En el grupo destacan dos personajes más desenfadados interpretados por el actor Joseba Gómez y por la actriz Catalina Pueyo Banzo: la Gula representado como un personaje tripudo, descuidado y divertido; y la Pereza caracterizada como una sirvienta de atuendo descuidado, tocada con turbante blanco y que, además del bastón, llevaba un laúd colgado a la espalda<sup>287</sup>.

La personificación de la Ira estaba encarnada por una actriz, Begoña Díaz Garrido. Llevaba un vestido de tafetán de color malva adornado con listas marrones en los extremos del cuerpo, rematándose cuello y muñecas con gola y puños blancos; la falda redondeada del vestido se acortaba drásticamente por la parte delantera dejando al descubierto los anacrónicos pantalones de cuero marrón. Esta especie de *mujer vestida de hombre* ceñía al cinto una espada corta que esgrimía junto al Hombre. Remataba su excéntrica caracterización con un alto moño escultural pelirrojo que reforzaba la cualidad fogosa y, un tanto, ridícula del personaje.



46.- Detalle del traje de la Avaricia. Germán Scasso en el papel de la Avaricia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

<sup>287</sup> Se puede encontrar una inspiración para la caracterización de la Gula en el cuadro de *El Gusto* de José Ribera que actualmente se encuentra en el Wadsworth Museum en Hartford (Connecticut). También el detalle del laúd procede de su compañero de serie titulado *El Oído* que se encuentra actualmente en una colección privada en Pully.

El Hombre, interpretado por José Rubio, entraba vestido con el ropaje de peregrino y a continuación se ponía el traje de cortesano. Conceptualmente era primordial crear una sensación de *realidad* en su primera vestimenta, por eso el hábito de peregrino debía parecer tan verdadero como las piedras de los muros de la Iglesia de San Jerónimo el Real, donde se representó por primera vez el auto. Aun a sabiendas de que nuestro peregrino venía de Roma y no de Santiago de Compostela, para su caracterización optamos por la conocida representación del peregrino jacobeo<sup>288</sup>. La imagen que nos ha llegado del pretérito convoca una figura cubierta con un abrigo o saya corta para dejar libre el movimiento de las piernas, y que lleva la cabeza cubierta con un sombrero de fieltro de anchas alas, porta un morral o esportilla y avanza aferrado a un báculo o bordón. En el viaje de vuelta, el peregrino traía cosidas en el sombrero y en la esportilla, conchas de metal o azabache y vieiras naturales. Aunque la variedad del atuendo respondió a los medios económicos y situación social del peregrino, este atuendo llegó a conformar un hábito relativamente uniforme en la Baja Edad Media.

En escena, ayudado por el Albedrío, el personaje se transformaba en cortesano, hombre común vestido con jubón de terciopelo negro y botonadura plateada, calzón de raso haciendo aguas también de color negro, medias blancas y zapatos negros rematados con lazos de terciopelo. Aunque la calidad de los tejidos y de los adornos podía denotar los medios económicos del que llevaba el traje<sup>289</sup>, este austero diseño era de uso general para el atavío masculino de día en la corte austriaca de Madrid. Los vicios le proporcionaban el resto de su indumentaria de cortesano —constituida por sombrero negro con plumas blancas y azules, ferreruelo de terciopelo negro forrado de raso gris y remates de piedras brillantes, tahalí de que cuelga una espada ropera y sortija—. Este personaje representa al *hombre viador*, a cualquiera y a todos a la vez, por ello su caracterización debía evitar en la medida posible cualquier particularidad o exceso, pues los espectadores debían reconocerse o cuando menos sentirse próximos a él.

---

<sup>288</sup> Ver Vázquez de Parga, Lacarra y Uría Rius, 1998, t. I, pp. 124-137. Para el ritual de la peregrinación ver también de esta obra pp. 137-143.

<sup>289</sup> Las sucesivas pragmáticas sobre el vestido masculino y femenino en tiempo de Felipe IV aunaron por su austeridad el vestir de los caballeros. Máximo ejemplo de ello son los retratos del monarca a mitad del siglo realizados por Velázquez. Ver, en concreto, los dos retratos titulados *Felipe IV* de Madrid, óleo sobre lienzo, 69 x 56 cm, Museo Nacional del Prado, núm. inventario: P-1185; y de Londres, óleo sobre lienzo, 64,1 x 53,7 cm, National Gallery, núm. inventario: NG-745.



47.- Viendo a los ociosos del lugar en las calles de Madrid. Laura Cabrera en el papel de Albedrío y al fondo Catalina Pueyo en el papel de la Pereza. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

Para la caracterización del Albedrío, representado por Laura Cabrera, se optó por tonos y líneas que transmitieran ligereza y alegría, su atuendo se compuso con prendas de colores y texturas varias que combinaban un justillo azul con remaches metálicos en su pechera, las mangas de la blusa de algodón crudo y un calzón de paño color caldera rematado con polainas y zapatos color vainilla; el personaje iba cubierto por un ferreruelo de paño gris forrado de color morado. Cuando al comienzo de la obra caminaba junto al peregrino, el Albedrío iba tocado con un sombrero de fieltro de color marrón claro. Al recibir en su casa a los vicios, se daba la vuelta al sombrero descubriendo un gorro de puntas de colores chillones que confería al personaje la tradicional imagen popular que nos ha llegado de los bufones y que aun reconocemos en nuestras fiestas carnavalescas. El uso del objeto tiene un objetivo simbólico, pues el objeto real expresa una condición o estado espiritual. Con esta disposición de ánimo, pudiéramos decir, de loco carnavalesco, el Albedrío proseguía toda la función hasta que al final de la misma el Hombre se despoja de sus galas y el Albedrío vuelve a dar la vuelta a su sombrero de fieltro marrón. La idea para la caracterización del Albedrío como bufón o loco procede del propio dramaturgo. Por ejemplo, en la primera versión del auto *La vida es sueño* el Albedrío asume el papel de gracioso (que en el drama encarna el personaje de Clarín) y se presenta al Hombre en palacio, diciendo:

*HOMBRE: ¿Quién sois?*

ALBEDRÍO: *Un loco, señor,  
que os da la naturaleza  
para divertirlos.*<sup>290</sup>

Como se ha analizado previamente, el personaje del Oído es un buen ejemplo para el trabajo de la personificación simbólica calderoniana. Al igual que en otros autos como *La lepra de Constantino*, Calderón refuerza en el personaje la cualidad del sentido del oído suprimiendo el sentido de la vista. También en *El año santo en Madrid* el Oído está caracterizado como un músico ciego que mediante el canto se comunica primero con la Iglesia y después con su voz proclama la palabra de Dios a los hombres<sup>291</sup>. El Oído se acerca al Hombre cuando el grupo se ha detenido en la «hermosa esfera / de calle Mayor, y Prado». La recreación del sentido de la vista versus el sentido del oído, concepto necesario para resaltar la concurrencia en la vida mundana de la tentación y de la fe, se provoca por medio del texto, la acción y el cuerpo de los actores convertidos en dinámicos emblemas contrastados. Allí al instante, el Hombre quiere poner en práctica los principios de su nueva fe y pide a la Lascivia:

*que aunque a tu voz mis sentidos  
fueron del aire despojos,  
se están muriendo los ojos  
de envidia de los oídos,  
pareciéndoles no es bien  
cuando unos con otros luchan,  
que se lleven los que escuchan,  
más parte que los que ven.  
Y así, en aquesta hermosa esfera,  
de calle Mayor, y Prado,  
en cuyo sitio ha llamado  
a cortes la Primavera,  
nos sentemos a mirar  
los que pasan. (vv. 1044-1057)*

Las invectivas del grupo son la consecuencia de una mirada ávida pero superficial que sólo se posa en el objeto para hacerle blanco de su malicia. En el trabajo con los actores se cuidó este detalle, para que con su intención y su expresión hicieran

---

<sup>290</sup> Calderón de la Barca, *La vida es sueño, Autos Sacramentales*, p. 1868b.

<sup>291</sup> Ver Regalado, 2011, pp. 6-29. p. 9.

«La palabra hablada o cantada, privilegio del oído, no se deja tocar, oler, gustar o ver. En el auto *La lepra de Constantino* la Gentilidad enfrentándose a la Fe, le pregunta: “¿Quién eres, que con vendada / vista, discurre a tino / las enmarañadas sendas / de este humano laberinto / de oídos y ojos trocados / los naturales oficios, / pues lo que no ven los ojos / quieres ver con los oídos?”. Las limitaciones de los sentidos obligan a producir sinestesias, a hablar de un escuchar con los ojos y un ver con los oídos, lo que supone un desdoblamiento de los sentidos en físicos y espirituales» (Regalado, 2011, 9).

perceptible al espectador el significado del sentido de la vista y un modo de relacionarse con el mundo carente de empatía o de amor. El Hombre escucha la música del jubileo y sólo después se oye la voz del pregonero que con su anuncio inquieta o conmueve a todos los presentes. En la representación, los actores reflejaban esta experiencia en sus cuerpos y conseguían hacer evidente que al oír y al escuchar se ensancha el espacio interior que ansía llenarse del sonido, de la palabra.

Por otro lado, y en contraste, la personificación del Oído incluye en sí misma el *oír* y el *decir*, es un todo que está en su centro. La Iglesia desvela el significado de esta unidad: «¿cuándo a la voz de la Fe, / Gracia mía no lo estoy?» (vv. 923-924). El vestuario del Oído, encarnado por Muriel Sánchez, actriz y cantante con aspecto de diosa clásica o de alegoría de Botticelli, continuaba la figuración de los retratos de filósofos y santos como mendigos, aunque con una cierta idealización de su pobreza, de sus líneas y volúmenes. Su traje se componía de una especie de hábito o capa de paño gris, de línea escultórica, confeccionada con marcados pliegues que recordaban a los manteos de los apóstoles o de los santos propios de este tipo de representaciones pictóricas y escultóricas de la época; caminaba descalza y se guiaba con un cayado.



48.- Muriel Sánchez en el papel del Oído y Pilar Belaval en el papel de la Iglesia escuchando a la Gracia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

Como se viene apuntando, la asimilación de la pintura española del Barroco en el diseño del vestuario es un rasgo notable en el resultado final. *El Triunfo de la Iglesia*

pertenece a la serie de veinte tapices diseñados por Pedro Pablo Rubens para el Real Convento de Nuestra Señora de la Consolación de Madrid<sup>292</sup>, muestra a su protagonista como una mujer ricamente ataviada elevando un ostensorio y sentada en un carro de triunfo que rueda al son de la música celestial de un conjunto de ángeles. El vestuario de nuestra personificación de la Iglesia interpretada por Pilar Belaval, cantante y actriz, es una reproducción ajustada al diseño de Rubens.

Para los dos personajes que en la obra reciben el nombre genérico de *Música* y que en el contexto dramático son las voces de la divinidad dentro del Hombre, se pensó en el óleo atribuido a Antonio de Pereda titulado *El sueño del caballero*<sup>293</sup>. Esta célebre *Vanitas* muestra a un caballero que dormita sentado en un sillón junto a una mesa repleta de objetos, un mundo inanimado que compone un bodegón del desengaño repleto de simbolismo. En el lienzo, un Ángel, de larga melena rubia y vestido con una túnica carminosa con detalles azules en el cuello y el forro de las mangas, le muestra la leyenda *Aeterne pungit cito volat et occidit* (eternamente punza el dardo con rapidez, vuela y mata) con el sol y la flecha, haciendo referencia a la fugacidad del tiempo y a la mutabilidad de las cosas.

---

<sup>292</sup> El diseño de los tapices fue encargado a Rubens en torno al año 1625 por la infanta Isabel Clara Eugenia para este convento conocido como las Descalzas Reales, donde aún se conservan. La victoria de las tropas españolas en Pavía se considera el motivo por el cual la gobernadora de los Países Bajos, encargó esta serie de tapices a modo de exvoto que concibió como regalo para el Monasterio de las Descalzas Reales, donde ella había pasado temporadas en su infancia y juventud. Todos los diseños, pintados sobre tabla por Pedro Pablo Rubens, tratan del tema de la Eucaristía. Los tapices fueron tejidos en los talleres de Jan II Raes, Jacob I Geubels, Hans Vervoert y Jacques Fobert, todos ellos famosos tejedores de la ciudad de Bruselas. Esta serie es una de las más importantes de temática religiosa realizadas en Flandes durante la primera mitad del siglo XVII, tanto por su calidad como por su extensión. Los veinte paños de la serie se estructuran en varios grupos de acuerdo a su contenido iconográfico. Tres de ellos representan carros triunfales: el de la Iglesia, la Fe y el Amor Divino; dos constituyen una procesión con los evangelistas y los santos defensores de la Eucaristía; otros dos paños muestran escenas relativas a la victoria de la Iglesia Católica sobre la herejía y los sacrificios paganos; cuatro paños más representan prefiguraciones eucarísticas. Por último, cinco paños componen un conjunto a modo de retablo, donde se muestra la adoración de la Eucaristía por parte de las jerarquías civiles y eclesiásticas. Completan la serie cuatro paños más, supuestamente destinados a decorar lugares concretos de la iglesia; tres de ellos de temática alegórica y el último con la representación del rey David tañendo el arpa. *El Triunfo de la Iglesia*, según diseño de Rubens y manufactura de Jan II Raes de Bruselas, es un tapiz de seda y lana de 480 x 750 cm, fechado entre 1625 y 1633.

<sup>293</sup> *El sueño del caballero* se encuentra en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (núm. de catálogo: 639) en la sección de pintura española del siglo XVII. La presencia del caballero dormido explica el nombre asignado al cuadro en las últimas décadas, pero en los catálogos de la Academia desde el siglo XIX hasta 1965 se le llamó *La vida es sueño* con todas sus resonancias calderonianas. Tuvo otras denominaciones como *El sueño de la vida* y *El desengaño de la vida* (Angulo, 1971). El cuadro, de difícil datación y todavía incierta autoría (que según el profesor Pérez Sánchez podría atribuirse a un discípulo de Velázquez llamado Francisco de Palacios), mide 152 x 217 cm y perteneció a la colección de Godoy, Príncipe de la Paz. El cuadro es uno de los máximos representantes del género conocido como *Vanitas* que entraña el concepto de la vida como “vanidad de vanidades”, íntimamente vinculado al género del bodegón, que logra asignar a las cosas fungibles de la vida que nos rodea una intención moralizante. Julián Gállego refiriéndose al cuadro y su simbolismo matiza: “Pereda pudo aquí referirse a un tema concreto, suerte de ‘empresa’ destinada a una persona, aunque aplicable a muchas”. Ver el catálogo de la *Exposición conmemorativa del 250 aniversario de su fundación* titulado *Obras maestras de la Real Academia de San Fernando*, 1994, pp. 31-37.



49.- Álvaro Mayo, Begoña Díaz, Marta Morujo y Esther Pumar maquillándose para sus papeles de, respectivamente, la Envidia, la Ira, la Gracia y la Lascivia. ©Anna Dalmás



En la escenificación de *El año santo en Madrid* la personificación de la Música estuvo encarnada por las dos actrices cantantes, que también interpretaban los papeles del Oído y de la Iglesia, quienes parecían ángeles sin alas ataviados con túnicas granas siguiendo la inspiración del cuadro de Pereda. En sus dos intervenciones entonadas mostraban al Hombre las leyendas «Aunque la esclavina trueque al cortesano vestido no por eso el Hombre deja de ser siempre peregrino» y «Mira en su cristalino campo la perfección con que has nacido» que son los versos de las canciones. La elección de este recurso viene dada por la reproducción del cuadro en el momento en que el Hombre cae en un estado de asombro hipnótico a la vista de su imagen reflejada en el espejo que le muestra la Lascivia: situación interna que se expresa escénicamente con la composición fugaz de este cuadro del desengaño.

El maquillaje completó la caracterización con un diseño que remarcaba la naturaleza psíquica y espiritual de todas las figuras. Sobre una base pálida, como si fuera la piel, se perfilaban fuertes trazos oscuros marcando las líneas de expresión del personaje y se aplicaban sombras creando volúmenes en la máscara del rostro. En contrapunto con la sensualidad carnosa del vestuario, la suma de este maquillaje deshumanizador contribuía a una caracterización ambigua que venía bien a los entes de la alegoría pues sugería su encanto y peligrosidad. Dos de las fuentes de inspiración de este diseño procedían, por un lado, de la puesta en escena del director norteamericano Robert Wilson titulada *Shakespeare's Sonettes*<sup>294</sup> y, por otro, de los semblantes fuertemente delineados de las pinturas románicas<sup>295</sup>. Como premisa general se diferenció a los vicios y el Pecado del resto de personajes, suavizando los rasgos en el Hombre, el Albedrío, la Iglesia y las dos actrices que figuraban la Música. En el maquillaje del Oído se expresaba la ceguera por medio de la aplicación de dos manchas negras en los ojos, rasgo que acentuaba la fuerza y espiritualidad casi mística del

---

<sup>294</sup> Una producción de 2009 del Berliner Ensemble. La versión de Jutta Ferbers seleccionó veinticinco de los ciento cincuenta y cuatro escritos por Shakespeare. Dirección y diseño de luz del espectáculo de Robert Wilson. Música de Rufus Wainwright. Diseño de vestuario de Jacques Reynaud.

<sup>295</sup> Encontramos numerosos y extraordinarios ejemplos en las colecciones del Museo Diocesano de Jaca, del Museo Diocesano y Comarcal de Lleida y del Museo Nacional de Arte de Catalunya (MNAC). El Museo Diocesano de Jaca reúne una valiosa colección de pintura románica rescatada de diversas iglesias de la Diócesis. Se destacan los ejemplos de las pinturas de la iglesia de los santos Julián y Basilisa en Bagüés (Zaragoza) fechadas entre 1080 y 1096; la segunda cara del Pantocrator de San Juan de Maltray y los Tetramorfos de la iglesia de San Juan de Ruesta. En la espléndida colección del MNAC sobresalen, para nuestro intento, las figuras del ábside de la iglesia de Sant Pere del Burgal donde se incluye el retrato de la donante, fechadas después de 1090; también los apóstoles de la iglesia de Sant Peret de Ànger, obra del círculo del Pedret. Todos ellos son frescos traspasados a lienzo.

personaje, como si el trazo fuera un signo. Los diseños y la realización de los maquillajes fueron de Mercedes Fernández Roca quien tradujo en su creación el concepto general de la directora.

### 7.3.2. Utilería

Todas las propiedades escénicas sirven a la caracterización de los entes alegóricos de este auto sacramental, volvemos a insistir en una idea: la personificación y escenificación alegórica de las figuras y de los emblemas representa un ser-en-relación y en-acción. Los objetos de la utilería, creados por Javier Chavarría, han sido en parte comentados en la descripción de cada personaje. Tienen una doble función inseparable: sirven para significar atribuciones propias del personaje y para representar los actos o estados espirituales que se producen en la obra. De este primer grupo ya se han mencionado los atributos de los vicios, que también significan procesos activos y cualidades transferidas al Hombre. Hay que añadir a esta lista los atributos simbólicos de la Iglesia, propios del sucesor de Pedro, constituidos por una tiara imperial, una gran llave dorada y el báculo de tres cruces; asimismo hay que sumar la vara de ciego del Oído y los pliegos con el texto escrito del anuncio del jubileo.

Como se ha indicado anteriormente, el Hombre vestía el traje de peregrino jacobeo tradicional. En su caminar se valía del báculo o bordón, pero éste podía ser usado también como arma defensiva u ofensiva<sup>296</sup>. El bordón terminaba en un hierro que si era doble formaba un gancho del que se podía colgar la esportilla y que igualmente podía servir para descerrajar una puerta o para abatir a un bandido. El bordón podía ocultar una daga o estoque, que servían como arma defensiva de la vida y hacienda del caminante en la peligrosa vía de la peregrinación. El cayado, garrote o bordón tiene el potencial de multiplicar sus significados. Como instrumento pacífico era un apoyo necesario para el caminante que atravesaba terrenos abruptos, subiendo y bajando empinadas cuestas, vadeando ríos, haciéndose camino entre viento y marea en incontables dificultades topográficas y climatológicas del Camino<sup>297</sup>. El bordón, como

---

<sup>296</sup> Para el análisis del bordón del peregrino expuesto en este apartado y para leer diversos ejemplos literarios y bíblicos, ver Regalado y Lahoski, 2005, pp. 121-131.

<sup>297</sup> El Bosco trata la figura del *homo viator* o del peregrino en distintas personificaciones. La obra titulada *El vendedor ambulante* o *El hijo pródigo*, óleo sobre tabla de 71 x 70,6 x 64 cm, fechada en torno a 1500, actualmente en el Museo Boijmans Van Beningen, núm. inventario: 1079; es el panel exterior de un tríptico hoy perdido que presenta el tema del peregrino y el uso del báculo en la acción del caminante. También su obra titulada *San Cristobal llevando al niño Jesús*, óleo sobre tabla de 113 x 71,5 cm, fechada entre 1490 y 1505 también en el Museo Boijmans Van Beningen, núm. inventario: St26. Y la

otros enseres de la cultura tradicional cristiana, también poseyó un valor simbólico. No son pocos los santos que llevan bordón. El uso común en la Europa rural preindustrial hace que el objeto entre a formar parte del folklore y así son comunes las danzas de paloteados. Por extensión, danzantes vestidos de peregrinos se valieron de bordones para el clásico paloteado en las fiestas de Santiago y de San Roque en las rutas de peregrinación o sus alrededores. El báculo, además de poseer las funciones prácticas de todo bastón de caminante, encauza la energía espiritual del peregrino. El bordón sirve «como defensa del hombre contra los lobos y los perros», según dice el apócrifo sermón atribuido al papa Calixto. Estos animales son la alegoría de la tentación del diablo, principal peligro de la peregrinación. El bordón, como apoyo del caminar de los devotos peregrinos, tiene además una dimensión sagrada. De ahí que en la ceremonia en la que se bendice el bordón al inicio de la peregrinación se encarezca al caminante a que lo reciba como un tercer pie, símbolo de la fe en la Santísima Trinidad. Esta sacralización del bordón no excluye que el objeto pueda ser un garrote, arma típica del hombre rural. Estos datos justificaron el uso simbólico del bordón en la representación. Como se ha apuntado, el peregrino de regreso de Roma entraba caminando apoyando suavemente sus pasos en el bordón. Casi al final de la obra el Hombre, socorrido por la Gracia, ha logrado desasirse de la cadena de los vicios para, a continuación, poder desprenderse de las galas con que éstos le habían adornado:

*Toma, Soberbia, esas plumas,  
que ya tus alas no quiero;  
toma, Avaricia, tus joyas;  
toma, Ira, tus aceros;  
toma tú, Envidia, el disfraz,  
que fue capa de mis celos;  
toma, Gula, los ayunos,  
que desde este instante ofrezco;  
y tú, Pereza, estos pasos  
con que a la Gracia me acerco;  
tú Lascivia, toma (sólo  
me duele arrancar tu afecto),  
toma tu afecto, y tu llanto  
sea mi arrepentimiento,  
porque desnudo de todas  
mis pasiones, vaya huyendo,  
de ver, que yo soy el malo,  
adonde tantos son buenos. (vv. 1544-1561)*

---

obra titulada *Santiago el Mayor como peregrino*, grisalla izquierda del tríptico del Juicio Final, 167,7 x 60 cm, fechada hacia 1482, en la Academia de Bellas Artes de Viena, que representa al apóstol como peregrino caminando en un paisaje que representa la maldad del mundo.

El dramaturgo ha propuesto un emblema del arrepentimiento y de la contrición del hombre, que se logra escénicamente al oír las palabras y al presenciar en el tablado el despojamiento del actor de aquellas prendas y objetos junto con la promesa de futuras acciones penitenciales que va a acometer; ofrecimiento representado en la figura del caminante apoyado en un bordón. Como se desprende de lo anterior, al final de estos emocionantes versos, en la representación se incluyó una acción que sin ser establecida por Calderón enriquecía el valor y extendía el proceso dinámico del emblema: el Albedrío, que ahora llevaba el sombrero por el lado de fieltro, entregaba al Hombre el cayado de peregrino con el que éste iniciaba la marcha. Como el grupo de los vicios intentaba detenerle en un ataque envolvente de todos sus miembros —ilustrando con su movimiento la imagen de «monstruo de siete cabezas»—, el Hombre extrae del bordón un estoque metálico y lo esgrime contra sus atacantes. La escena incluía una violenta reyerta en la que el Hombre asestaba varios navajazos, coreografiados entre el texto:

*HOMBRE:*    *No he de oiros.*  
*LASCIVIA:*                    *¡Qué veneno!*  
*SOBERBIA:*   *¡Qué pena!*  
*IRA:*                            *¡Qué agravio!*  
*GULA:*                         *¡Qué ansia!*  
*AVARICIA:*   *¡Qué horror!*  
*ENVIDIA:*                    *¡Qué ira!*  
*PEREZA:*                      *¡Qué tormento!* (vv. 1563-1565)

El uso del bordón, convertido en eficiente signo del arrepentimiento y estado activo de la expiación del peregrino, continúa evolucionando en una última *pirueta* escénica. La defensa contra los partidarios del bando del Pecado concluye gracias a una última acción del Hombre quien usando el bordón y el estoque forma el cuerpo y los brazos de una cruz latina con la que se enfrenta a los atacantes. En el rito que se desarrolló en la Alta Edad Media para despedir a los que comenzaban la peregrinación jacobea, se bendecían las ropas, la escarcela y el bordón. La típica bendición incluía estas palabras: «Recibe este báculo que sea como sustento de la marcha y el trabajo, para el camino de tu peregrinación, para que puedas vencer las catervas del enemigo y llegar seguro a los pies de Santiago» (Regalado y Lahoski, 2005, 126-127)<sup>298</sup>. El signo de la cruz simboliza la fe en la Santísima Trinidad y en este caso es una acción eficaz pues, estando «el hombre en vía», el poder de las palabras de aquella bendición se hace

<sup>298</sup> El autor a su vez cita el *Liber Sancti Jacobi*. «*Codex Calistinus*», 1951, p. 516.

efectivo. En nuestra representación del auto, sólo cuando el Hombre se aferraba a la cruz los vicios eran definitivamente alejados y, perdida su conexión emotiva con él, salían huyendo en desbandado tropel por distintas partes del escenario.

Ya se ha dicho que la primera disputa entre la Gracia y el Pecado se intensifica con una lucha de espadas, arma verdaderamente noble como exige la altura de los argumentos esgrimidos y la jerarquía de sus verdaderos protagonistas: Dios y el Príncipe de las Tinieblas<sup>299</sup>. En nuestra representación ambos contendientes blandían grandes mandobles, espadas que tienen una larga hoja de doble filo, rematada en una empuñadura en forma de cruz acabada con un pomo. En la Edad Media el doble filo simboliza la doble obligación del caballero de defender la razón y la justicia en todos los aspectos, sin ser desleal a la fe cristiana. En el auto, el Pecado esgrime esta arma traicionando su naturaleza esencial: tanto su lucha como sus razonamientos se valen de la mentira y el ardid para atacar a Dios por medio del hombre. En el mundo cristiano el significado de la espada de doble filo y de su uso, a favor de la justicia y la verdad, se desvela con un gesto consistente en coger con ambas manos el arma por el filo de modo que la empuñadura quede hacia arriba. El arma revela su significado simbólico en la forma de una cruz que santifica su acción ofensiva si ésta es fiel a un principio legítimo. El uso de la espada por la personificación de la Gracia manifestaba estos dos sentidos: por un lado, era un arma ofensiva y defensiva para contrarrestar el ataque dialéctico y físico del Pecado y, por otro, era la cruz clavada en el tablado que significaba la marca de posesión del verdadero Señor del mundo y, estando en manos de la Gracia, era una señal que, en su duda, recordaba al Hombre el ejemplo de Cristo.

Ya se ha dicho que la corona de la Gracia es una guirnalda de diez flores que representa el estado de gracia obtenido por el Hombre en su peregrinación y equivale a una corona de laurel con que la dama va a premiar los méritos obtenidos por él en la carrera de la vida<sup>300</sup>. Calderón justifica este signo escénico por medio de una sofisticada

---

<sup>299</sup> Ver la comparación de la espada de dos filos, propia del mundo romano, con la acción de la palabra de Dios, en Hebreos 4, 12-13: «La palabra de Dios es viva y eficaz, más tajante que espada de doble filo, penetrante hasta el punto donde se dividen del alma y del espíritu, coyunturas y tuétanos. Juzga los deseos e intenciones del corazón. Nada se oculta; todo está patente y descubierto a los ojos de Aquel, a quien hemos de rendir cuentas».

<sup>300</sup> Sobre el significado simbólico del laurel de triunfo en el contexto de la milicia, la competición o la carrera desde la perspectiva cristiana ver las cartas de Pablo: I Corintios 9, 24-25; Filipenses 3, 12-16; II Timoteo 2, 3-5 y II Timoteo 4, 7-8. Calderón usa la corona tejida de ramas y flores como jeroglífico de distintos significados; por ejemplo, ver el desarrollo del tema mariano en *Primer o segundo Isaac*. La

descripción que combina razonamiento, asimilación de motivos iconográficos y audacia discursiva del dramaturgo, especialista en inventar en sus obras falsas etimologías. Cada flor significa el cumplimiento del Hombre de una norma del Decálogo y, de algún modo, se ajusta en su cualidad y accidentes a la naturaleza del bien espiritual que ha reportado en el hombre. Un lirio morado, un alhelí pajizo y un jacinto azul personifican el cumplimiento de los tres primeros mandamientos relativos al amor a Dios, al temor a Dios (no tomando su nombre en vano) y al culto divino por medio de la santificación de las fiestas. Respecto a los mandamientos que regulan el amor hacia el prójimo y hacia uno mismo, Calderón propone un narciso, un clavel color púrpura (y sin embargo, «sin sangre teñido»), una azucena blanca, una espuela de caballero, una siempreviva y dos flores más que no se enuncian. Este conjunto floral representa los preceptos de: amar a los padres, no matar, no cometer actos impuros, no robar, no decir falso testimonio ni mentir y, finalmente, no consentir pensamientos ni deseos impuros y no codiciar los bienes ajenos.



50.- La Gracia tocada con la corona de diez flores como representación del estado espiritual del Hombre después del jubileo romano y antes de que éste llegue a Madrid. Marta Morujo en el papel de la Gracia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

---

corona que la villana Habra entrega a Rebeca (prefiguración de la Virgen María) está compuesta por hojas de palma, de cedro y de olivo, más diversas flores: flor de Jericó, azucena, lirio, vara de Jessé, alhelí, jazmín y rosa. El drama *La gran Cenobia* arranca con el hallazgo de Aureliano de un laurel de emperador junto a un cetro sobre una peña, aunque pudiera parecer una figuración de la ambición del personaje, los objetos son reales aunque también denotan el poder imperial. En efecto, al coronarse en la soledad de aquella selva, Aureliano anticipa la proclamación que a continuación hará la sacerdotisa Astrea y la obediencia del ejército.

Las figuras retóricas que contienen estos símiles se basan en la metáfora y la metonimia. Cuando el Hombre ha optado por el amor hacia la Lascivia y por seguir a sus nuevos amigos, olvidando el amor hacia la Gracia y despreciando aquella vida pasada en sacrificada peregrinación, Calderón construye un emotivo emblema sobre la orgullosa autodeterminación del hombre. La Gracia intenta retener al Hombre mostrándole la corona de flores, último reclamo para despertar a la conciencia de una amnesia egoísta provocada por los sentidos:

GRACIA: *En fin, ¿vas tras ellos?*  
HOMBRE: *Sí.*  
GRACIA: *Advierte...*  
HOMBRE: *Áspid, me imagino  
sordo a tu encanto.*  
GRACIA: *Que pierdes...*  
HOMBRE: *Déjame que he de seguirlos.*  
GRACIA: *Por desasirte de mí,  
el laurel que te he tejido  
me has quitado de la mano.*  
HOMBRE: *Ni le aprecio, ni le estimo.*  
GRACIA: *No le deshagas.*  
HOMBRE: *Ya está  
deshecho; y pues destruido  
su verdor, queda a mi mano,  
que otra no hubiera podido  
romperle, toma esas flores,  
de quien hago desperdicio,  
por ir siguiendo veloz  
las huellas de mi destino,  
entre aquestos cortesanos  
afectos, con quien repito:*  
MÚS. Y ÉL: *Vivamos hoy alegres, y festivos... (vv. 800-818)*

Calderón dosifica con sumo cuidado los pasos de esta desgarradora separación, una caída que es la culminación de la soberbia y de la tendencia del Hombre a considerarse la medida de todas las cosas y, en consecuencia, a creerse señor del mundo. Este *emblema activo* se inicia con la obstinada excitación del Hombre por colmar inmediatamente las demandas de su deseo libidinoso para desembocar en la rebeldía contra Dios, primero como un acto impremeditado —representado en el acto de *arrancar la guirnalda* al desasirse de la Gracia— y luego soberbiamente elegido por su autor para demostrar a la Gracia su autosuficiencia —representado en las acciones de

*romper las flores y arrojarlas al suelo apoyándose en el texto «Toma esas flores, / de quien hago desperdicio»—.*



51.- Fin del baile “Vivamos hoy alegres y festivos...”, en primer plano la corona de flores —rota y arrojada al suelo por el Hombre— junto a la Gracia. German Scasso en el papel de la Avaricia, Catalina Pueyo en el papel de la Pereza y, en primer término, Marta Morujo en el papel de la Gracia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás.

Las efímeras flores, que una vez (mientras estaban en el seno de la Gracia) albergaron la esperanza de la inmortalidad, «destruido su verdor» y despreciadas por el Hombre, significan ahora la fragilidad y penuria humana. Así comienzan las décimas del planto de la Gracia: «¡Qué bien el proverbio nombra / a la dicha breve flor, / que nace con el albor / y fallece con la sombra!» (vv. 843-846). La progresión discursiva y de pensamiento del personaje, como reacción a la muerte de las flores, continúa desarrollándose escénicamente como un jeroglífico de la misericordia maternal de Dios que nunca cierra la puerta a la posibilidad real del perdón y de la enmienda:

*¡Oh! vosotras plantas bellas,  
cuyos claros resplandores,  
aún más que en mis manos flores,  
eran en el cielo estrellas.  
¿Qué es de aquellas  
pompas de luces cubiertas?  
¿Cómo yertas  
yacen, caducas, y frías?  
Mas ¡ay! Que diréis, que sois luces mías,  
y que amortiguadas estáis, más no muertas. (vv. 863-872)*



La comparación de las flores con las estrellas en este parlamento de la Gracia, supone una progresión discursiva del soneto del infante portugués don Fernando, en la conocida escena del jardín de *El príncipe constante*<sup>301</sup>. Las estrellas de las que habla la Gracia nada tienen que ver con la comparación de las flores que hace la infanta Fénix en su soneto de respuesta. Estas flores-estrellas de la Gracia suponen la superación de la condición mortal y menesterosa del hombre tal como expresa por medio de metáforas el soneto de las flores del príncipe cautivo —constatación que, en su caso, de ningún modo entorpece su camino hacia el martirio, sino que esclarece el precio de la libertad en la situación extrema del sacrificio de la vida por la fe—. La conexión de las flores, ahora amortiguadas, con la luz inextinguible de la misericordia divina justifica la esperanza de la Gracia en que el hombre puede enmendarse y llegar a *merecer* el perdón divino reviviendo las flores.

La propiedad escénica de una corona de diez flores unidas por un eje o alambre, se ha transformado en una nueva propiedad escénica constituida por el conjunto desordenado de diez flores desunidas y arrojadas al suelo por el Hombre. El proceso simbólico de este elemento de las flores prosigue con la decisión de la Gracia de volver a abrugarlas en su seno «donde ajeno el efecto (del veneno del Pecado), ser podría, / que a mi calor recibáis algún día, / y el áspid matéis con su propio veneno» (vv. 878-881). La dialéctica de este jeroglífico, apuesta vital de los contendientes, sigue tensada hasta el desenlace de la obra donde se opera un nuevo y definitivo giro en esta historia. Aún a pesar del descalabro de los vicios, que han huido, y el tránsito del Hombre con el Albedrío por la vía del arrepentimiento, el Pecado todavía siente bullir en su pecho los áspides porque, como bien sabe, aún no se ha consumado el sacramento de la Penitencia. En el curso de esta última disputa entre el Pecado y la Gracia el peregrino recibe la absolución y con ello renace el verdor de las flores, muriendo en el acto los áspides, tal como queda demostrado por medio de un silogismo:

GRACIA:       ¿Porque las flores se ajaron,  
                          los áspides no nacieron?  
PECADO:                                       Sí.

---

<sup>301</sup> Conviene citar de nuevo el análisis de Enrique Rull en «El arte calderoniano en el auto sacramental: *Sueños hay que verdad son*» cuando aborda el significado del soneto «Hermosas luces, en quien miro atento», que es un soliloquio de José en prisión, y lo compara con el mismo soneto (con ligeras variantes) de la comedia *Mujer llora y vencerás*. Para ver las posibilidades expresivas del monólogo también ver Orozco, 1983, vol. I, pp. 125-164. Ver también Rull, 1996, vol. II, pp. 331-341.

GRACIA: *Luego, si ellas volvieron  
a la pompa que ostentaron,  
fuerza es, que los que animaron,  
al ver sus matices yertos,  
mueran, al verlos cubiertos  
otra vez de sus verdores,  
y estando vivas las flores,  
estén los áspides muertos.* (vv. 1643-1652)

La transformación en el Hombre redimido se significa con una nueva corona de flores que saca de su seno la Gracia, expresión de que las flores marchitas sólo fueron un «favor suspendido» en el Hombre y que ahora está restituida a su primer verdor por el perdón divino. Los áspides muertos en el pecho del Pecado, expresión de un «yerro borrado», no tienen ninguna posibilidad de revivir pues las culpas han sido suprimidas por la gracia del sacramento y del jubileo. El emblema personificado por la Gracia —que exhibe la nueva corona— y por el cuerpo del Pecado —como sepulcro de los áspides definitivamente muertos— declara escénica y doctrinalmente la eficacia del perdón divino. Para el Pecado hoy es el fin de la partida.

En este desglose del uso simbólico de las propiedades escénicas en la construcción de los símbolos, los emblemas, los jeroglíficos y el discurso alegórico, tienen especial interés los objetos que entran en escena para el triunfo y celebración final: el ostensorio y el cáliz dorados del sacramento de la Eucaristía junto a los estandartes que enarbolan los vicios vencidos y la Fe. La unión de todos ellos constituye el conjunto discursivo del retablo con custodia que se exhibe en la Apoteosis final del auto sacramental. Cada estandarte contiene el emblema de una congregación que representa a una virtud relativa a la acción de su carisma en el mundo<sup>302</sup>. La Gracia describe los emblemas que representan a aquellas hermandades y organizaciones religiosas que desfilaron por las calles de Madrid durante el año santo de 1652. No es objetivo de este trabajo analizar históricamente cada uno de esos emblemas en sí, pues importa razonar cuál es la posible lectura del conjunto artístico y conceptual. El hecho de que un vicio ondee el estandarte significa que dicha virtud le ha vencido en la batalla que se ha librado *hoy* en el seno del hombre viador y en el *cuerpo* de la Iglesia, cuya victoria se celebra en el jubileo por las calles de Madrid.

---

<sup>302</sup> Ver el auto *Las Órdenes militares* de Calderón.

La suma de todos los vicios vencidos confirma la derrota del Pecado que no puede permanecer en escena y, huyendo, abandona el tablado. Sobre un altar en este retablo dedicado al triunfo del jubileo se expone el sacramento de la Eucaristía: la custodia exhibe a la adoración del pueblo de Madrid el Transparente y el Cáliz, cuerpo y sangre de Cristo, que siguen redimiendo al hombre. Es un retablo con custodia que celebra la acción redentora del jubileo fundada en el perdón de la Iglesia y en la contrición del hombre. Por ello, como se ha comentado, la figura compuesta por el Hombre con su Albedrío puesto a los pies corona el conjunto: «Y por remate de todo / porque de todo esto es dueño / el Hombre en Gracia, está el Hombre / su Albedrío a sus pies puesto» (vv. 1827-1830). En mi puesta en escena del auto la inspiración para la recreación escénica de esta figura del hombre viador se encontró en la escultura de bronce de Leone Leoni titulada *Carlos V dominando el furor*<sup>303</sup> que representa al emperador aplastando con su pie a la personificación de la rebeldía encadenada. En nuestro auto el Hombre llevaba encadenado al Albedrío y lo sometía delicadamente bajo su pie.

Hagamos el recuento de las personificaciones del retablo (a modo de friso) ordenadas según los cuatro cuerpos (horizontales) que lo conforman. El primer grupo muestra las obras de misericordia y caridad de la diócesis madrileña agrupando a la personificación de la Iglesia flanqueada por las virtudes de la Generosidad, representada por los Menores Terceros de San Francisco, y de la Paciencia, representada por la Hermandad del Refugio. El segundo grupo, dedicado por Calderón a la Virgen de la Almudena, patrona de Madrid, congrega también a dos virtudes marianas: la Castidad, representada por la Compañía de Jesús en su vocación docente y misionera, y la Humildad, representada por la Familia Real española con el rey Felipe IV a la cabeza de quien se sabe que caminó portando un hacha en la procesión de aquel año. Calderón diseña el tercer conjunto como una adoración eucarística pues, bajo un altar dispuesto

---

<sup>303</sup> La obra fue parte del encargo que el Emperador hizo en 1549 de una serie de retratos suyos y de su esposa. El trabajo se entregó siete años después. Actualmente está en las colecciones de esculturas del Museo Nacional del Prado, núm. de inventario: E273. *Carlos V dominando el furor*, de 251 x 143 x 130 cm, firmado y fechado “1564 / LEO. P. POMP. F. ARET. F”, inscripción: “CAESARIS VIRTUTE DOMITVS FVROR”. El grupo sigue el modelo de una alegoría muy italiana, similar a la usada por Miguel Ángel en el Genio de la Victoria. El emperador está protegido por una coraza romana, que se desarma ofreciendo el retrato desnudo a imitación de los retratos clásicos heroizados. Leoni representa la dignidad y grandeza del emperador, aludiendo a sus victorias militares y a su vida como pacificador. Para entender una simbología cristiana de la armadura y armas del cristiano ver Efesios 6, 10-24.

en elevación, con Cáliz y Hostia, reúne al Oído que con su estandarte se define como la Inquisición (encargada de interpretar y proteger la doctrina de la Iglesia católica y, especialmente, el sacramento de la Eucaristía), y a la virtud cardinal de la Templanza, representada por los mendigos y menesterosos de Madrid<sup>304</sup>. El cuarto grupo gira en torno al hombre concreto que *hoy* se ha acogido a la redención penitencial del jubileo; éste es un conjunto formado por el Hombre y su Albedrío a cuyo lado está la Diligencia, representada por los Ministros del Salvador encargados de suministrar la Penitencia (que hace referencia a la iglesia del Salvador, primera cátedra de Pedro en Roma), y la virtud teologal de la Caridad, representada por las Órdenes Militares, que acrisola en las acciones caritativas el poder de los sacramentos<sup>305</sup>. Según esta interpretación el conjunto ofrece una lectura local y universal del valor activo de los dogmas de la Penitencia y de la Eucaristía.

### 7.3.3. Escenografía

La evolución del diseño del espacio abarca un proceso creativo y conceptual que partió de la primera puesta en escena del auto en la iglesia de San Jerónimo el Real y alcanzó una nueva escenificación espectacular de la misma para las representaciones en la Jornada Mundial de la Juventud Madrid-2011 en la Sala Roja de los Teatros del Canal de nuestra capital. En el primer caso, la representación se realizó en el interior del templo de estilo gótico tardío con influencia renacentista dedicado a la advocación de Jerónimo de Estridón<sup>306</sup>. El interior, gótico y neogótico, es de planta de cruz latina con nave central, crucero y cinco capillas laterales a cada lado.

---

<sup>304</sup> Aquel año los mendigos de Madrid, separados hombres y mujeres a días alternos, recibieron en el templo de San Felipe la limosna del cardenal, por tal razón llevan impreso en su estandarte el capelo cardenalicio. Ver Valbuena Prat, 1967, pp. 537-539.

<sup>305</sup> Estas referencias a el Salvador y las Órdenes Militares, amplían la perspectiva de su acción y carisma fuera de Madrid y de España, en concreto, a otros centros importantes de la cristiandad como son Roma y Jerusalén.

<sup>306</sup> Jerónimo de Estridón (392-420) conocido como san Jerónimo, Padre de la Iglesia, es autor de la traducción de la Biblia del griego y el hebreo al latín, conocida como la *Vulgata*. En el siglo XIV, siguiendo el espíritu de san Jerónimo, un grupo de ermitaños castellanos encabezados por Pedro Fernández Pecha y Fernando Yáñez Figueroa resolvieron sujetarse a vida cenobítica y crearon la orden de San Jerónimo, de clausura monástica y de orientación puramente contemplativa. Se trata de una orden religiosa exclusivamente hispánica, puesto que sólo se implantó en España y Portugal, y estuvo muy vinculada a las monarquías reinantes en ambos países, como demuestra en nuestro país el hecho de que allí estuviera el retiro del rey.



52.- Después del ensayo general Nuria Alkorta da notas en el presbiterio de la iglesia de San Jerónimo el Real. ©Antonio Sánchez Barriga

Como escenario se utilizó principalmente el presbiterio, incluyendo el altar, así como el pasillo central de la nave y el púlpito en elevación a la izquierda, en el *lado del evangelio*. Los actores y los músicos permanecían en escena presenciando la representación, sentados en la bancada de la sede alrededor del ábside. Para aquellas entradas y salidas imprescindibles de los actores, se usaba la puerta de la sacristía situada en el lateral derecho. El espacio escénico era el templo en su conjunto y por ello es necesario notar que entonces la decoración en el ábside incluía el retablo neogótico de José Méndez y un crucifijo en el presbiterio<sup>307</sup>.

Para aquella puesta en escena convenía que los intérpretes, y en especial los que interpretaban a la Gracia y al Pecado, tomaran conciencia de *en qué* teatro representaban. El templo, nuestro lugar de representación, además de ser un santuario en el que se reúne la congregación de los fieles, es un espacio concebido por medio de las artes —arquitectura, pintura, escultura, y en el que desempeña un papel esencial la

---

<sup>307</sup> Entre 2007 y 2011 se llevó a cabo una restauración integral del templo como parte del acuerdo entre el Ministerio de Cultura y el Arzobispado de Madrid por la cesión del claustro renacentista al Museo Nacional del Prado en la ampliación del mismo dirigida por Rafael Moneo. Las fases de los trabajos incluyeron la restauración del claustro y su incorporación al Museo, la restauración completa del exterior de la iglesia y, finalmente, de su interior. Estos trabajos fueron posteriores a la representación del auto, en octubre de 2009. En el curso de la reforma interior del templo se cambió de lugar el retablo neogótico que pasó del ábside al crucero, y en su lugar se colgó el gran cuadro titulado *La última comunión de San Jerónimo* de Rafael Tejeo. Con estos datos se pretende informar sobre el espacio de representación.

música— que acoge a la gracia, haciendo posible que ésta se manifieste en su plenitud, pues su finalidad es la comunicación con lo divino.



53.- En el ensayo Nuria Alkorta muestra a la actriz Marta Morujo la relación vertical del personaje de la Gracia con la arquitectura del templo. ©Anna Dalmás

En la representación del auto, la comunicación con lo divino se canaliza por un juego de sentimientos, sensaciones e ideas que idealmente deben corresponder a la congregación — *cuerpo de la Iglesia*— que a su vez es el  *cuerpo de Cristo*, verdadero  *ser del templo*. Así la actriz que hacía el papel de la Iglesia, ante un público que era parte de ella misma, lo hace en el espacio sagrado del templo, es decir, desde  *ella misma*. Igualmente la actriz interpretando el papel de la Gracia debía desenvolver con sus gestos el hecho de su  *descendimiento* al espacio de la iglesia, gestos que debían remedar el hieratismo de la liturgia y aprovechar el espacio sagrado.

Para la instauración significativa del espacio en la representación teatral, los actores —particularmente los que interpretaban a la Gracia, la Iglesia, el Pecado y el Hombre— también debían comprender que el fundamento de la arquitectura sagrada es la relación entre el círculo o la esfera con el cubo o cuadrado (Wittkower, 1995). En cuyo caso los intérpretes se movían en un espacio que se reduce al esquema

cubo-cúpula, rematando ésta el cubo de la nave en analogía con el cielo físico que se asienta sobre la tierra. En la representación del auto los gestos debían acompañar esa línea vertical (cielo-tierra) que asciende desde el pavimento y la ligera elevación del presbiterio donde están los feligreses-público y los actores, es decir, del estado terrestre al estado celeste. Esta idea explica que antiguamente la mayoría de las bóvedas estaban pintadas de azul celeste y estrellas. Cuando actúa la Gracia y otras personificaciones, la mirada de los espectadores debería dirigirse en dirección tierra-cielo, sirviendo también de guía a la oración, la meditación o a la experiencia de una callada admiración. La línea vertical es la dirección al cielo. Este simbolismo, fundamental para la escenificación, está presente desde la primera disputa mientras esgrimen entre la Gracia y el Pecado al comienzo del auto:

*PECADO: Deja esta Tierra.*  
*GRACIA: Pues ¿qué imperio tú, que dominio tienes, para desterrarme, del que es patrimonio mío?*  
*PECADO: ¿Patrimonio tuyo, Gracia, es, ni puede ser, ni ha sido, la Corte del Universo?*  
*GRACIA: Sí, que aunque la del empíreo fue primero patria mía, al Hombre en la Tierra asisto, para reducirle a ella; y así el poder infinito de Dios, la fábrica hermosa, por mí, y para mí la hizo, entregándosela a él, porque él, como alcaide mío, la guarde, goce, y posea, siendo su primer motivo servir a Dios, y gozarle, (y así, el Génesis lo dijo). (vv. 1-20)*

En el resto de la obra se alude constantemente a ese espacio simbólico y a su verticalidad, por eso, consecuentemente, en el juego con el plano horizontal se acentúa el plano vertical y se pasa de una geometría plana a una geometría del espacio<sup>308</sup>

La orientación ritual del templo es parte del significado de la pieza. La traza del templo también reproduce los puntos cardinales o cuatro direcciones del mundo<sup>309</sup>. El

<sup>308</sup> La verticalidad de simbología sagrada se aviene a la perspectiva alegórica, que también usa de dimensiones en altura, como cumbres desde donde se domina el mundo o lo representado sobre el tablado, perspectiva crítica e interpretativa no comprometida directamente con el hecho escénico.

altar de la iglesia en el presbiterio mira hacia el Este y el alma mirando hacia ese lado, se dirige hacia la aparición de la verdadera luz<sup>310</sup>. Cuando el Hombre, personificado como peregrino, avanzaba por el pasillo central del templo en camino hacia el presbiterio donde está el altar, que representa a Cristo y es centro espiritual del mundo, recorría la nave de Oeste a Este. El peregrino avanza desde la puerta principal, al Oeste, hacia el Sol de Justicia en el Oriente. Es por ello que antiguamente el ábside se solía abrir con ventanas que iluminaban el presbiterio (no en este caso, o al menos no eran visibles pues estarían recubiertas por el retablo) para que penetraran al amanecer los primeros rayos del sol. Calderón elabora en varios autos el concepto de Cristo-Sol y Cristo-Luz en un contexto cósmico, como en *La nave del Mercader* y *El verdadero dios Pan*. El peregrino viene del Poniente, el lugar de menos luz, el lugar de los muertos o el mundo profano, y se mueve en progresión sagrada hacia el mundo de los vivos al encuentro de la Luz. En la representación del auto en los Jerónimos, iluminada por la intensa luz blanca de un cañón colgado en altura desde la balaustrada del coro, la Gracia miraba y señalaba al peregrino en su acercamiento, o *vía de salvación*, hacia el Sol de Justicia. Simbólicamente el peregrino avanza hacia la Puerta del Perdón, que es Cristo, y que en la representación estaba representada por los golpes que el personaje de la Iglesia daba en el pavimento cuando cantaba «Abrid, abrid la Puerta del Perdón, / que llama la Gracia, y conozco su voz» (vv. 1010-1011) señalando hacia la puerta del Sur del templo.

El altar es el objeto más sagrado de la Iglesia. El verso del salmo 42 que se decía en latín en la misa tridentina *Introibo ad Altare Dei* (Llegaré al altar de Dios)<sup>311</sup> con el que se inicia la misa, lo dice el sacerdote al subir al altar dando la espalda, mirando

---

<sup>309</sup> De algún modo, la simbología de los cuatro carros de los autos sacramentales intenta reproducir este simbolismo cósmico del templo en la disposición escénica de sus representaciones eucarísticas al aire libre. Para el simbolismo religioso del número cuatro, ver Ries, 2013. Para tratar el tema de los cuatro elementos ver Flasche, 1981; Picatoste, 1976, 166-181; Wilson, 1976, 277-299. Para la relación de los cuatro elementos con el cuerpo humano ver Lewis, 1980, pp. 129-132. Ver también Frutos, 1952. Calderón también introduce la personificación de los cuatro elementos en el auto de 1657 ó 1658, *La cura y la enfermedad*.

<sup>310</sup> A lo largo de la Historia de las religiones se ha orado hacia el oriente creyendo que el sol era dios. Con el cristianismo, el sol no es Dios, sino creación de Dios. De ahí que alegóricamente el sol llegue a significar a Cristo. Por ello para celebrar el nacimiento de Jesús, en el siglo IV, se escogió el 25 de diciembre, fecha que los paganos habían venido celebrando la fiesta del Sol triunfante. Ver lo que sigue en nota al verso 291 (p. 102) del auto *El nuevo hospicio de pobres* de la edición de Arellano recogida en la Bibliografía. Ruperto Abad llama a Cristo sol de justicia: «*sol iustitiae Christus, sol verus el aeternus, qui in ista die, in isto tempore mundum universum illuminavit*»; o a San Agustín que glosa a Malaquías, Sermón 68, 7, escribe: «*illius solis de quo dicit Scriptura: Orietur vobis sol iustitiae, et sanitas in pennis eius*» (Mal 4, 2), o C. a Lapide (X, 29, 1; XIV, 606, 2), etc.

<sup>311</sup> Salmos 42, 4.



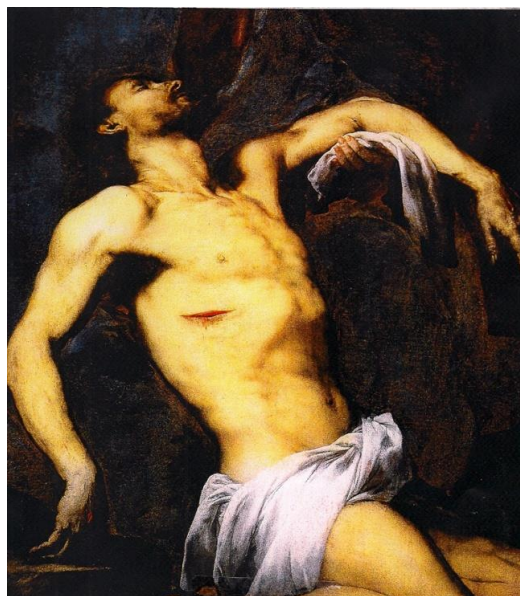
hacia el Oriente. El altar representa a Cristo, es la mesa y *pedra* donde se ofrece el Santo Sacrificio. En varios de sus autos Calderón ha representado el altar como un efecto escénico espectacular<sup>312</sup>. El altar es al mismo tiempo el ara donde se realiza sacramentalmente el Sacrificio de la Cruz y la mesa del Señor, en torno a la cual se congrega el Pueblo de Dios para participar en la Misa, comiendo el cuerpo y bebiendo la sangre de Cristo en las especies de pan y vino. En la representación, cuando la personificación de la Iglesia ponía el Transparente sobre el altar, después de arrodillarse ante él y besarlo, hace patente el misterio del altar que es corazón y centro del templo, y centro espiritual del mundo porque es el cuerpo místico de Cristo y su corazón de amor-sacrificio. Cristo es en sí mismo el altar, la víctima y el sacerdote. El entonces cardenal Joseph Ratzinger, luego papa Benedicto XVI, escribe en *El espíritu de la liturgia*: «Podríamos afirmar que el altar es, por así decir, el lugar del cielo abierto, no cierra el espacio del templo, sino que lo abre a la liturgia eterna» (Ratzinger, 2001, 93). Este detalle se añade a la fundamentación del *triumfo* o retablo con custodia al final del auto que se muestra en su máxima gloria con la intervención musical de un coro de Cielo y Tierra que, simbólicamente, con sus voces convoca a los presentes en Madrid y a la humanidad en su conjunto.

El rotundo sentido espacial de la puesta en escena conseguido en el templo de los Jerónimos, como un acto litúrgico y escénico único, evolucionó en su representación convencional en los Teatros del Canal gracias a la adecuación del significado hallado en la iglesia a un medio puramente teatral. Todos los principios sobre la simbología del templo, que como un guante conformaban la naturaleza escénica del auto —entendido también como una liturgia—, debieron acoplarse y redefinirse en la nueva propuesta. En esencia estas cuestiones siguieron sustentando el diseño del espacio, de la luz y del sonido, pero como es natural con algunas mejoras y algunas pérdidas. En primer lugar, en la representación en el teatro se mantuvo el color grana de la moqueta que cubría la tarima del presbiterio en la iglesia y por ello también se forró con moqueta de ese color el escenario. Esta importante decisión afectó a la escenografía, que tomaba un sentido ceremonial, y, en gran medida también, perjudicó a la iluminación —al menos desde el parámetro teatral que habitualmente opta por el color negro para evitar brillos y rebotes de luz indeseados—. Esta decisión, simbólica y emotiva, asociaba rotundamente lo que sucedía en ese espacio teatral con el rito sacramental.

---

<sup>312</sup> Ver, por ejemplo, el auto titulado *Los misterios de la Misa*.

El creador de la escenografía, José Luis Raymond, diseñó una estructura central que semejaba un gran retablo o relicario de color oro viejo, especie de colmena brillante formada por siete cajones (de 220 x 98 cm, cada uno), cuyo interior escondía a los siete vicios al comienzo de la obra, y que en conjunto estaba levantada sobre plataformas a diferentes alturas con escaleras de acceso desde el escenario. Los siete cajones de este retablo estaban cubiertos inicialmente por siete gasas impresas (de 800 x 100 cm) que jugaban individualmente desde el peine por delante de los cajones. La impresión de las gasas reproducía el fragmento inferior del cuadro con la figura de Cristo muerto, parte de la *Piedad* de José Ribera<sup>313</sup>. La dramática figura podía estar completa (formando un cuadro monumental de 800 x 700 cm) o desgajarse en siete tiras (de 800 x 100 cm, cada una), que a lo largo de la función desfiguraban y desgarraban dolorosamente la imagen inicial del Señor. Esta estructura escenográfica, de plataformas y escaleras, ofrecía un excelente espacio de actuación a distintas alturas del suelo que aportaba múltiples posibilidades de juego escénico y resultaba especialmente expresivo para la formación estática del retablo final. De ella se extraía también un gran practicable con ruedas a modo de mesa (de 200 x 100 x 80 cm) que se usaba en la escena primera del Hombre y los vicios como mesa del banquete o *bodegón del desengaño*, y al final de la obra como *altar del retablo*.



54- Fragmento del cuadro de *La Piedad* de José Ribera que muestra la figura de Cristo muerto, aunque no se aprecia en la porción del cuadro que fue reproducido en las siete gasas en el original la Virgen sostenía en sus brazos el cuerpo de su Hijo. Esta ausencia se enmienda al final de la obra cuando la Gracia recoge al Hombre, formando con sus cuerpos un eco de la pintura

---

<sup>313</sup> El cuadro fue pintado en 1634 por encargo del conde de Monterrey, virrey de Nápoles, para la iglesia del convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey en Salamanca. Ubicado en la parte superior del gran retablo de mármol (el retablo mayor) realizado en Nápoles por Cosimo Fanzano. El esquema compositivo retoma el de la *Piedad* de Daniele Crespi, actualmente en Madrid en el Museo Nacional del Prado.

A ambos lados de esta estructura central se ubicaban dos grandes tarimas forradas de moqueta granate con escalón lateral (cada una medía 400 x 240 cm); que albergaban en el lado izquierdo —desde el punto de vista del espectador— a la agrupación barroca de los seis músicos con sus instrumentos y en el lado derecho acogía el ámbito propio del personaje de la Iglesia que es la Corte de Dios. La plataforma de los músicos se limitaba al fondo con un gran panel de celosía dorada. Sobre la plataforma de la Iglesia, limitada por delante por balaustrada y con un trono en el centro, descendía desde el peine un marco de cuadro, de línea barroca y de grandes dimensiones (250 x 150 cm), que de modo estilizado y teatral simbolizaba en esta puesta en escena la Puerta del Perdón.

Completaba el diseño escenográfico el *panorama*<sup>314</sup> en el fondo del escenario que se teñía de distintos colores según avanzaba el proceso de caída y levantamiento del Hombre, y por último el *tul* blanco (o la gasa)<sup>315</sup> en el proscenio, que subía y bajaba en diversos momentos de la representación para aislar la boca del escenario o para crear diversos planos por medio de la iluminación y de las proyecciones sobre la gasa. En el comienzo de la obra, sobre esta gasa se proyectaba una reproducción ampliada del orbe del Mundo procedente de la grisalla pintada sobre las dos tapas del tríptico titulado *El jardín de las Delicias* de Hieronymus van Aeken, El Bosco<sup>316</sup>. Cuando el tríptico está cerrado, se puede ver pintado —en la grisalla de sus tapas— el tercer día de la creación del Mundo, con Dios Padre como Creador, según sendas transcripciones en cada tabla: «Él mismo lo dijo y todo fue hecho» y «Él mismo lo ordenó y todo fue creado» (Génesis 1, 9-13). El tríptico abierto muestra tres escenas: la tabla de la izquierda está dedicada al Paraíso, con la creación de Eva y de la Fuente de la Vida; mientras que la derecha muestra el Infierno. La tabla central, que da nombre al conjunto, representa un jardín de delicias o placeres de la vida que aluden claramente al Pecado; la escena

---

<sup>314</sup> Telón de fondo rígido, montado casi siempre al fondo de la escena, en una vara. Suele estar confeccionado en tela de color gris o celeste pálido para facilitar la iluminación.

<sup>315</sup> Tela de algodón o sintética, con un tejido de malla hexagonal. Se monta en vara y es utilizado para efectos de transparencia y de tamizado en la iluminación (tiene que estar colocado muy tenso), y también para dar efecto de profundidad. El “tul de ópera”, sin costuras, se coloca en la embocadura de los teatros líricos, lo que da un efecto muy especial a las escenografías. Puede estar montado en diversas varas según las necesidades de la puesta en escena, ya que se suele usar para crear dos planos visuales o agilizar cambios de escena. Suele ser de color blanco, gris o negro.

<sup>316</sup> El tríptico *El jardín de las Delicias* o *La pintura del madroño* fue pintado entre 1500-1505, pertenecía a la colección de Felipe II y estuvo en el Monasterio de El Escorial desde 1593 hasta que en el siglo XX fue trasladado al Museo Nacional del Prado, donde permanece en depósito de Patrimonio Nacional desde 1939. Su núm. de inventario es: P0-2823.

muestra a una humanidad entregada a diversos placeres mundanos donde la Lascivia es protagonista.



55.- Reproducción de la grisalla del tríptico de *El jardín de las Delicias* proyectada en el tul de la embocadura como primera imagen del espectáculo, la Tierra es el ámbito de la disputa eterna entre el Pecado y la Gracia. La pintura se reprodujo (sin el marco) en un gobo de cristal para lanzarse desde un proyector

En la representación teatral del auto, la proyección de esta figura del Mundo, a modo de símbolo escénico, informaba al espectador de la ubicación cósmica de los personajes de la Gracia y el Pecado, que si bien disputan en la tierra lo hacen en una dimensión espacio-temporal sobre la superficie terrestre. Pero además, con esta imagen, la primera disputa entre el Pecado y la Gracia se transformaba, de algún modo, en la *tapa del tríptico* de la representación: este Mundo, proyectado sobre la gasa, contenía en su interior la escena de las *delicias* del Hombre de nuestro auto en Madrid.

El diseño del espacio era una reinterpretación del Barroco sacro desde una estética depurada y conceptual, lineal y de volúmenes rotundos, que acogía y resaltaba el dinámico juego actoral y la voluptuosa composición de expresivos grupos humanos que sintetizaban con su acción y sus movimientos el significado alegórico del auto.



56.- Montaje de gasas con el Cristo. ©Anna Dalmás

La escenografía también aportó nuevos conceptos visuales que, al igual que el resto de las propiedades escénicas, expresaban la tensión teológica y humana de la obra. Por ejemplo, el *desgarramiento* del Cristo muerto de la *Piedad* de Ribera se lograba por medio de cinco movimientos de maquinaria escénica que subían o bajaban las varas de las que colgaba cada gasa produciendo un efecto de progresivo desgajamiento del cuerpo de Cristo —coincidente con el desgarramiento dentro del Hombre—. En la *Piedad* de Ribera, que comunica un dolor contenido y sereno, la extraordinaria belleza humana del cuerpo del Señor en brazos de su Madre mostraba también los estragos de su Pasión: la herida en la mano y la llaga aún sangrante que abría su costado. Las composiciones del cuerpo desmembrado de cada posición podían privilegiar distintas partes del cuerpo y *recordar* (acercando al corazón) el sufrimiento de Cristo: la llaga del costado por donde entró la lanza, la mano izquierda medio cerrada dejando ver levemente el agujero por donde penetró el clavo, el torso inmóvil, el cuerpo con todos sus miembros íntegros y con las piernas sólo flexionadas, el rostro sereno, la mano derecha que cuelga sin vida...

Las cinco composiciones de la figura de Cristo evolucionaban desde una posición imperfecta pero casi completa del cuadro al comienzo de la obra, hasta el triunfo final cuando se formaba el recuadro con la imagen íntegra y alineada. Elevada

sobre el nivel del tablado perdía en la parrilla (o el peine)<sup>317</sup> su parte superior y reforzaba así la idea de la Resurrección y de una liturgia cósmica que se abría al cielo, como dimensión simbólica y como realidad del propio teatro. El máximo desmembramiento del Cristo acompañaba la escena del baile de los vicios en la calle de Madrid con la danza de la tarantela ejecutada por la Lascivia. El impacto del desgarramiento de las siete gasas del Cristo en el conjunto conceptual y expresivo de la puesta en escena era algo extraordinario. El efecto visual lograba sintetizar y transmitir emocionadamente el dolor de Cristo por el Hombre, que hoy era la «cordera perdida» del Evangelio, desvelando la verdadera pasión oculta de la obra aunque declarada por la Gracia cuando dice: «pues con la piel que sin mancha tenía, / huyendo el rebaño, es grande el dolor / del Pastor, que la guarda celoso, / al ver que por breñas, siguiendo otro amor, / con la piel de blancos armiños, / una Cordera se va sin Pastor» (vv. 950-955). Gracias a esta propiedad escénica se lograba hacer evidente la doctrina del auto: en la caída de cada hombre concreto se actualiza la Pasión del Señor y su misericordia.

Cuando en el tablado la Gracia socorre y sostiene al Hombre —cuyo intérprete imitaba con su cuerpo la forma del Señor del cuadro de la *Piedad*—, el cuerpo de este gran Cristo quedaba totalmente reunido y comenzaba a ascender en progresiva elevación. Esta dinámica composición escénica pretendía destacar, por un lado, el paralelismo de las dos figuras caídas, Cristo y el Hombre, y, por otro, la piadosa acción de la Gracia que en el escenario eleva al Hombre de su *descendimiento* mientras el movimiento ascendente de las gasas elevaba a Cristo de la muerte y de la tierra. El cuerpo de Cristo en elevación nos habla de su Resurrección y, a la vez, es una imagen eucarística: la escenificación une la visión de la Sagrada Forma en el Ostensorio elevado por la Iglesia con el cuerpo de Cristo suspendido entre el cielo y la tierra<sup>318</sup>.

---

<sup>317</sup> Parte superior del escenario —caja escénica— que soporta el conjunto de equipos de iluminación y de maquinaria (telones, trastos, telas, etc.). La mayoría son de madera, pero las hay también de metal y perpendiculares a la boca de escena. Hay teatros que tienen también una segunda parrilla, a dos metros por sobre la primera, para colocar motores y elevar elementos muy pesados. De la parrilla también se pueden sujetar las varas que son listones de madera o hierro utilizados para suspender de ella los telones y los trastos, y también los focos de iluminación. Hay una tendencia a usar cada vez menos varas de madera, pues se prefieren las de metal, que soportan mejor el peso. También pueden estar electrificadas y motorizadas.

<sup>318</sup> Ver la entrevista a Gabriele Finaldi con motivo de la inauguración de la muestra sobre Van der Weyden y su marcha del Museo del Prado. Algunos de los comentarios sobre el cuadro *El Descendimiento* merece transcribirlos por su valor y coincidencia con el motivo escénico del auto que analizamos: “*El Descendimiento* es un cuadro religioso, de altar. Hay que entenderlo en relación a su función. Es una imagen eucarística: une la visión de la Sagrada Forma elevada por el sacerdote con el cuerpo de Cristo. Si no se piensa así, nada se entiende”; “En la relación entre la figura de la Madre y el



57.- La composición escénica representa el socorro de la gracia al pecador arrepentido, impidiendo con su apoyo que éste sucumba de nuevo al pecado. Mediante el auxilio de la Gracia el Hombre puede al fin, tras un tenso combate, recuperar a su Albedrío y romper su engarce con la cadena de los vicios y el Pecado. La imagen de la Gracia recogiendo al Hombre —muerto y revivido por el Sacrificio de Cristo— reproduce la imagen del descendimiento de Ribera. Desde este instante se comienza a recomponer el Cristo hasta lograr restituir completamente su figura. En el centro Marta Morujo en el papel de la Gracia y José Rubio en el papel del Hombre, y siguiendo el orden de la cadeneta Laura Cabrera en el papel del Albedrío; Esther Pumar, Paula Rodríguez, Germán Scasso, Joseba Gómez, Álvaro Mayo, Begoña Díaz, Catalina Pueyo en los papeles de los vicios, Sonia de la Antonia en el papel del Pecado y al fondo Muriel Sánchez en el papel del Oído. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

La puesta en escena de esta obra eucarística en la Sala Roja de los Teatros del Canal también recuperó la significación simbólica del altar en la iglesia. La consideración de la mesa del banquete de Cristo se expresaba escénicamente con un recurso común de la poética de Calderón y en general de la cosmovisión barroca que consiste en definir algo por sí mismo y por su contrario (Bouza, 1995, 219-222). Junto al movimiento de la tramoya que elevaba las gasas con el Cristo, símbolo de Sacrificio y Resurrección, la Gracia cubría el altar desnudo del retablo final con su propio vestido que adoptaba en aquel momento la función y naturaleza de mantel sagrado<sup>319</sup>. Sobre él

---

Hijo hay una parte de geometría espiritual: lo que ocurre entre los dos cuerpos y las dos manos. El paralelismo de ambos cuerpos es a la vez narrativo, teológico y geométrico: la Virgen se hace eco de la forma del cuerpo de Cristo. Pero no es una cuestión exclusivamente formal. La Virgen se hace eco del cuerpo de Cristo porque ella es la encarnación de la compasión, mientras que Él lo es de la pasión. Por tanto pasión y compasión se hacen visibles a través de una relación geométrica. El artista utiliza todos los medios a su alcance —la forma, el color, la geometría— para explicar esta idea. Si comparamos el color del rostro de la Virgen, está más muerta que su Hijo. Y esto es absolutamente intencionado, es decir, se unen las dos manos como si fuera una alianza entre esposos para realizar la salvación: es un significado teológico, vinculado claramente a la eucaristía y a la redención”, y “Es decir, el cuadro lleva dentro sus propias instrucciones de uso dramáticas” (Finaldi, 2015, 24-25).

<sup>319</sup> La suma de las propiedades escénicas —movimiento de las gasas del Cristo y colocación del altar con el mantel, el transparente y el cáliz— consigue la representación de la Pascua, el conjunto formado por la Pasión y la Resurrección que se repite en el sufrimiento del Hombre pecador y también del ritual de la liturgia de la misa.

la Iglesia depositaba el Trasparente con la Hostia y la Gula (transformada en la virtud cardinal de la Templanza) dejaba a continuación el Cáliz. El altar —ara del sacrificio y mesa del Señor— recibía la adoración de todos los personajes quienes, portando estandartes y caminando en procesión, entraban por ambos lados del proscenio desde el patio de butacas y se arrodillaban delante de él. Este acto ritual iba acompañado por el incesante repicar de campanas que según la narrativa del auto convocaba al pueblo de Madrid, y a la humanidad entera, a asistir a la adoración.

El tema eucarístico expresado en el texto de Calderón se exhibía retóricamente en el escenario por medio del contraste entre la mesa de la comida divina y la mesa del banquete profano de la Gula y sus compinches, exhibida en la segunda escena del auto. En la representación, esta mesa profana también sugería fugazmente una *Vanitas* o imagen del desengaño, entre otras cosas por la *asimilación* escénica del cuadro de Pereda titulado *El sueño del caballero*. Ya se ha explicado brevemente el momento de la composición de esa *mise en scène* pictórica, cabe aquí desentrañar cómo se realizó teatralmente. En la primera escena de los vicios, la mesa (que, recordémoslo, es un practicable con ruedas) entraba desde el fondo-derecha del escenario empujada por algunos de ellos. De pie sobre ella, la personificación de la Avaricia mostraba un exuberante bodegón de caza y verduras de Frans Snyders titulado *Naturaleza muerta con caza, fruta y verduras en un mercado*<sup>320</sup> que impreso en un tejido plástico servía para cubrir la mesa del banquete como si fuera un gran mantel. El bodegón representa la escena de un anciano de camisa roja junto a su mesa en un mercado de alimentos, el puesto está abarrotado de diversas verduras y presas de caza (aves, liebres, un cervatillo y un jabalí). El vendedor, mirando directamente al espectador y saludando con el sombrero, parece querer atraer a posibles compradores mientras a su lado un muchacho, casi un niño, observa sigilosamente la cesta de higos que el viejo lleva en la mano derecha. En el suelo dos gallos se pelean entre sí mientras, un gato negro —medio oculto detrás de ellos— les acecha bajo la mesa y dos palomas —en el plano superior del bodegón— se posan fugazmente en un caldero de cobre, cerca de las presas abatidas. La escena aparentemente costumbrista y jovial de este cuadro ofrece al espectador, interpelado con su sombrero por el viejo de la camisa roja, una advertencia sobre la caducidad y los peligros que acechan a la vida. Al recubrir la gran mesa del

---

<sup>320</sup> *Naturaleza muerta con caza, fruta y verduras en un mercado*, The Art Institute of Chicago, núm. inventario: E35787.



banquete profano por el bodegón de Snyder, esta *forma* (volumétrica rectangular) se transforma en el *contenido* de la mesa.



58.- Bodegón de caza y verduras de Frans Snyder titulado *Naturaleza muerta con caza, fruta y verduras en un mercado* reproducido como gran mantel de la mesa del banquete profano de los vicios. Con esta propiedad escénica se establece visualmente la comparación de esta mesa-bodegón-*vanitas* con el altar y el banquete eucarístico, representado por esa misma mesa cubierta con el lienzo blanco de la Gracia

Esta composición escénica y retórica —por medio del uso de la metáfora y de la metonimia— amplifica sensorial y conceptualmente el motivo del festín profano proponiendo ya su comparación con el altar y el banquete eucarístico, representado por esa misma mesa cubierta por el lienzo blanco de la Gracia. La suma de estos recursos literarios y escénicos comunica el asunto de la obra y quiere persuadir —también emocionalmente— de él al espectador. En el mismo instante en que el Hombre miraba a la Lascivia y a su propia imagen reflejada en el espejo de ella, los vicios les rodeaban formando una perspectiva que dejaba a algunos de ellos en primer y en segundo plano acentuando la solicitud y la peligrosidad de estos servidores. Los diversos objetos que portaban (sombrero de plumas, cofre con joyas, capa, espada, cesta de frutas, etcétera) se desplegaban sobre o alrededor de la mesa, cubierta por el exuberante mantel, formando un conjunto heterogéneo que enmarcaba seductoramente al Hombre, como en el cuadro de Pereda *El sueño del caballero*. El estado de profundo arrobamiento del Hombre —en realidad por el amor hacia sí mismo— es equiparable a un soñar despierto. Al final de la función, en la *composición mental* del espectador se establecería la comparación entre ese onírico —aunque carnal— festín, cruel y

mundano, y la delicada, rotunda y perenne pureza del mantel blanco de la Gracia en el banquete divino.



59.- El Hombre mira su imagen reflejada en el espejo que le muestra la Lascivia (fuera de imagen) mientras la Música y los vicios cantan. “Mira en su cristalino / campo la perfección con que has nacido” (vv. 462-463) formando una composición escénica que recuerda la *vanitas* atribuida a Pereda. José Rubio en el papel del Hombre, Laura Cabrera en el papel del Albedrío, Paula Rodríguez en el papel de la Soberbia ofreciendo el sombrero de plumas, Germán Scasso en el papel de la Avaricia ofreciendo el cofre con las joyas, Muriel Sánchez y Pilar Belaval en el papel de la Música portando la banda con la letra de la canción, Joseba Gómez en el papel de la Gula sosteniendo el azafate de frutas, Catalina Pueyo en el papel de la Pereza tocando el laúd, Begoña Díaz en el papel de la Ira ofreciendo la espada. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

El mismo recurso discursivo de definición por oposición se usa para abrir y cerrar la presencia de los vicios en la obra, disponiéndolos en ambos casos como figuras de un relicario. Ya se ha hablado del retablo final, ocupémonos pues del primero. Cuando el Hombre llega al tablado vestido de peregrino, los siete cajones, que escondían a los siete vicios, estaban cubiertos por las siete gasas con la primera configuración, casi completa, del Cristo muerto. El conjunto escénico, que significa la situación espiritual del Hombre a su llegada a Madrid, se forma por el Cristo levemente iluminado al fondo, el peregrino con bordón en la mano situado en primer término derecha (junto al Albedrío) y las dos intérpretes del personaje llamado *Música* que, como el modelo del ángel de Pereda, cantan a su alrededor «es la vida un camino» que «aún no tiene su fin cuando morimos». Acto seguido, la curiosidad del Albedrío espolea al Hombre y, de algún modo, hace saltar el mecanismo transformador del escenario pues, al subirse las siete gasas por encima de los cajones, se descubre dentro de ellos a los siete vicios. Gracias al juego de las tramoyas y de la iluminación, se logra *milagrosamente* una composición hermosísima de violentos claroscuros, luciendo

precisamente los gestos y los signos de la identidad individual de cada vicio. Es un conjunto humano de contorsionadas posturas todavía latentes pero henchidas del *deseo de ser*, de saltar a la existencia. Desde este *tableau vivant*, especie de relicario mundano, mitad tumba y mitad vitrina, se exhala la seducción que empieza a agitar el instinto del Albedrío y éste a arrastrar al Hombre alejándolo de su estado anterior.

#### 7.3.4. Iluminación

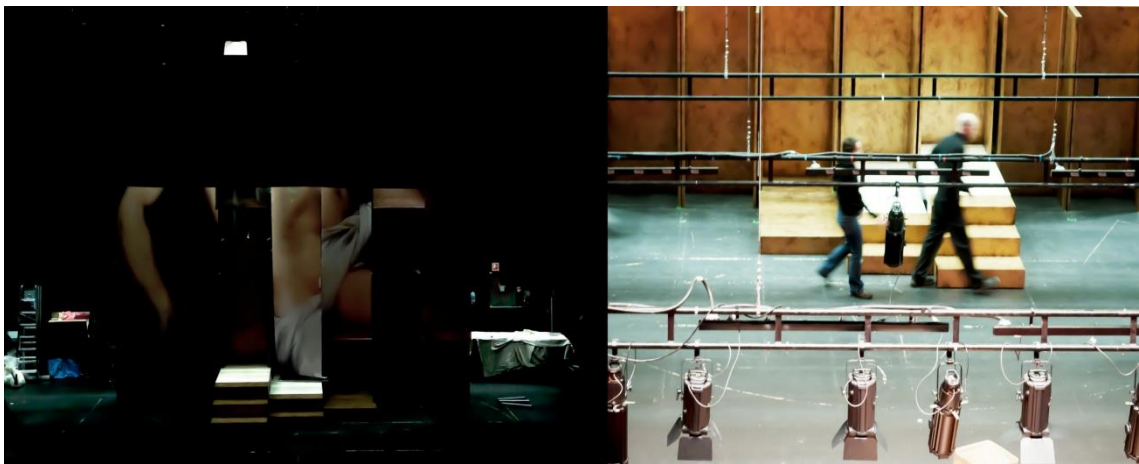
La iluminación diseñada por Francisco Caballero se basaba en dos conceptos. El primer enunciado supone que la historia simbólica de la obra coincide con la mayor o menor cantidad de luz en el escenario, en paralelismo con la presencia o ausencia de Dios. La obra es un juego de oposición entre dos extremos: la luz de la Gracia y la oscuridad del Pecado. La caracterización de la personificación de la Gracia incluía la iluminación constante de un deslumbrador haz de luz blanca procedente de un cañón que seguía constantemente a su figura en el escenario. La caracterización del personaje del Pecado requería la colocación *estratégica* de su intérprete en puntos del escenario voluntariamente poco iluminados, cuando no tenebrosos, creando expresivos escorzos y claroscuros. En la obra estos dos estados espirituales de absoluta luz y de absoluta oscuridad corresponden, por un lado, a las escenas del planto de la Gracia y de la entrevista de ésta con el Oído y con la Iglesia; y, por otro, a la escena en la que el Pecado desde la distancia de su oscuridad ha oído el plan divino. Por medio de la iluminación la escenificación quería sugerir que se penetraba en los estados absolutos de los dos entes: un todo de luz y un todo de oscuridad.



60.- Iluminación para la caracterización de la Gracia. Marta Morujo en el papel de la Gracia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

Pero además, la obra transita por diferentes estadios propiamente humanos que muestran en el ámbito íntimo del ser la concurrencia de la gracia con la tentación de los sentidos y de la culpa con los avisos de la gracia para despertar el arrepentimiento del hombre. Concluyentemente, la iluminación del ámbito humano plantea la fórmula del claroscuro. La línea del proceso de caída y segundo ascenso del Hombre se resume en un oscurecimiento progresivo a lo largo de la primera escena del Hombre con los vicios que llega al máximo nivel de claro-oscuro en el segundo baile de éstos por las calles de Madrid, para (a partir de que la Gracia levanta al Hombre) aumentar la cantidad de luz consiguiendo una iluminación cálida y festiva, apropiada al triunfo del jubileo.

El segundo enunciado importante para la iluminación completa el anterior y se define por la comparación paulina del pecado con un *cuerpo de muerte*. Este rasgo se expresaba por medio de una luz saturada y como *oxidada* que, como ya hemos dicho, recordaba al acabado del traje del Pecado. En los máximos momentos de tentación y caída del Hombre (coincidentes con los dos bailes) esta luz bañaba la escena en su conjunto, el cuerpo de los actores y la construcción escenográfica cuyo color dorado parecía que se oxidaba fragmentándose en multitud de matices violentos.



61.- Montaje de gasas con el Cristo y montaje de varas de luz. ©Anna Dalmás

Aparte de estas premisas conceptuales, la iluminación optó por otras decisiones estilísticas que perseguían la carnosidad de los volúmenes y la perentoriedad de los haces de luz que dispuestos en calles penetran, fuerzan y corroen todo lo que tocan. La influencia de algunos pintores como José Ribera o Francisco de Zurbarán se dejaba sentir en la propuesta, puesto que en su pintura y en esta escenificación sacramental,

con el tratamiento de la luz se intenta mostrar la cualidad carnosa y *milagrosa* de la realidad perceptible y de la realidad imperceptible.

### 7.3.5. *Sonido*

El diseño de sonido se incorporó en la representación del auto de los Teatros del Canal. Para ello se unió al equipo el creador Mariano García<sup>321</sup> quien compuso los temas sonoros de la función y durante la representación, junto a su equipo, fue responsable de la amplificación sonora de la música y del canto que fueron interpretados por trece actores-cantantes y seis músicos. Este diseñador sumó al espectáculo una ambientación sonora rica en texturas, sutil pero de gran impacto emocional. Su composición contaba la historia de la lucha entre el bien y el mal en el Mundo y en el Hombre, combate que acababa en la Apoteosis cósmica y la celebración comunitaria en Madrid.

El diseño de sonido de *El año santo en Madrid* elabora un discurso simbólico propio que apoya la alegoría del auto. Su partitura se creó con la traslación sonora de imágenes simbólicas del cristianismo como son el agua, el fuego, el aire, etcétera, combinadas junto a otras imágenes del mundo natural. Como se ha dicho, la obra comenzaba con la proyección de la grisalla del Mundo de El Bosco mientras en el proscenio contendían la luz y la sombra, Gracia y Pecado. Para el ambiente sonoro de ese motivo se pretendió sugerir un llanto cósmico y se aventuró el siguiente título: *Creación cautiva*. Como contraste de esta situación inicial —ya que el desenlace del auto celebra la liberación del Hombre y la fuerza activa de la Resurrección— al coro final a varias voces, en el que intervenían todos los actores junto a la orquesta, se añadía el sonido grabado de un repique incesante de campanas mezclado con una base de agua que fluye. Este efecto sonoro, rodeando a los espectadores desde distintos puntos de la sala y de la escena, simbolizaba la alegre y festiva voz de todas las campanas de las iglesias de Madrid y, simbólicamente, simbólicamente, con la Resurrección del Señor el resurgimiento de la vida en los cuatro puntos cardinales<sup>322</sup>.

---

<sup>321</sup> Su faceta se enmarca desde la creatividad hasta el conocimiento y control técnico como especialista en sonido teatral.

<sup>322</sup> Por ello, en este momento de la representación del auto se reinterpretaban algunos elementos propios de la Vigilia Pascual, celebración litúrgica que conmemora la Resurrección de Jesús y que tiene lugar en la madrugada del Sábado Santo al Domingo de Resurrección. Se trata de la celebración más importante

Con estos dos momentos como marco general, los efectos de sonido acompañaban los cambios de situación en la batalla que se libraba dentro del Hombre. Para proporcionar al diseñador directrices o imágenes que logran evocar la sensación y el significado de cada efecto, mis fuentes fueron principalmente los Salmos, cuyo conjunto poético constituye la más variada expresión en los libros sagrados del sentimiento, la desesperación y la esperanza del hombre. Sólo voy a describir algunos de los motivos, imágenes y conceptos que alimentaron esta dramaturgia sonora.

En su entrada como peregrino, el Hombre caminaba acompañado de un tema acústico que podríamos llamar *Inocencia*: una alquimia de notas en las que se puede reconocer, entre otros, el rumor de agua que fluye o agua que cae de lo alto como suave cascada. Al comenzar a desvestirse del hábito de peregrino, se daba entrada al tema llamado *Babilonia urbana*: efecto abigarrado de sonidos que incluía, entre otros, las notas de un órgano logrando una mezcla sobrecargada y cuyos sonidos empezaban a distorsionarse logrando texturas *dulzonas*, retorcidas o dolientes. Este proceso de deformación iba dominando la composición a lo largo del cuadro, desde la presentación de los vicios hasta la derrota de la Gracia al final del mismo. También, en el curso de esta larga escena, se incluía en varias ocasiones un sonido puntual y breve que lo denominamos *Portazo*: especie de desgarró agudo y como de retorcimiento de tuercas, con que se querían subrayar los sucesivos *portazos* del Hombre a la Gracia y, en última instancia, a Cristo.

La Gracia por su lado tenía su propio tema sonoro, titulado *Gracia*, un cántico melódico que se caracterizaba por la aparente contradicción de la delicadeza y de la

---

del año litúrgico en la mayoría de las confesiones cristianas. En todas ellas tiene un ritual muy semejante que incluye los símbolos de la luz y el agua, dado que en la antigüedad los neófitos recibían el bautismo en este acto, un hecho que se aviene con el componente penitencial del auto que nos ocupa y con la realidad del Hombre, quien gracias al jubileo renueva su bautismo en Cristo. La ceremonia de la Vigilia Pascual comienza con la absoluta oscuridad del templo, encendiéndose y bendiciéndose el fuego en el atrio. De ese fuego se enciende el Cirio Pascual que representa al Resucitado, de donde se irán encendiendo las velas de todos los fieles a medida que los oficiantes avanzan procesionalmente por la nave central. Al llegar con el Cirio al presbiterio lo depositarán próximo al altar y al ambón. La ceremonia prosigue con la Liturgia de la Palabra que culmina con la entonación del Gloria por el oficiante (que no se había cantado desde que empezó la Cuaresma, a excepción de la misa de la cena del Señor del Jueves Santo) junto con repique de las campanas de la torre de la iglesia y de las campanillas de mano dentro del templo. Siguen el canto del Gloria el coro, acompañado de instrumentos musicales, y junto a él los fieles. Se encienden las restantes luces del templo y los monaguillos encienden los cirios del altar tomando fuego del Cirio Pascual. Además, en este momento se adornan los altares con arreglos florales y si las imágenes estaban cubiertas con velos son descubiertas. La conjunción de estos elementos litúrgicos implican el uso simbólico (basado en oposiciones) de la luz, del agua, de la palabra, de la canción, del sonido de campanas... Todo hace alusión a la celebración del paso de la muerte a la vida.

firmeza de sus voces, alcanzando en ocasiones la penetrante vibración del cristal, mezclada sobre una base sonora que transmitía el arrullo del agua que fluye. Era una composición que provocaba una sensación de armonía y de belleza. Este tema se reproducía, con variantes, en distintos lugares de la obra. Asimismo el Pecado tenía su propio tema, llamado *Pecado*, también con variaciones, que causaba una sensación de zozobra amenazante y que promovía imágenes de retorcimiento y agrietamiento, junto a sensaciones de falta de aire y sequedad, de densidad y angustia. En determinados momentos del argumento, el Pecado también se personificaba por medio de otro tema sonoro que evocaba a la muerte. Era un efecto en el que predominaban los agrios, desiguales y broncos toques a muerto de una campana.

Todas estas partituras sonoras, y otras más que no hemos mencionado, discurrían casi imperceptiblemente bajo los textos, creando una textura *atmosférica* de alto valor simbólico y emocional, concreción sonora de los conceptos teológicos que subrayaba los acontecimientos del argumento. El uso de esta propiedad escénica en la puesta en escena estaba justificado por su eficacia emotiva para el espectador, por su capacidad de traducir realidades invisibles del mundo espiritual y por su claridad expositiva. En su tiempo, Calderón también utilizó efectos musicales puntuales, como toques de chirimías y otros instrumentos, para reforzar determinados momentos espirituales, espectaculares o asombrosos en la escenificación de su teatro mitológico y sacramental. En estos géneros, el dramaturgo también podía introducir tonos musicales que acompañaban el desvelamiento o movimiento de las apariencias con el fin de despertar el asombro y la admiración del público.

### 7.3.6. *Música*

La música es una propiedad escénica fundamental en el teatro de Calderón, especialmente relevante en su teatro sacramental así como en el teatro mitológico cortesano y en las diversas variantes del género menor: loas, entremeses, jácaras y mojigangas<sup>323</sup>. En España el espectáculo lírico, además del texto a representar, estaba

---

<sup>323</sup> Pueden verse las siguientes obras que de un modo general o más específico tratan de la música teatral española del Barroco o de la obra de Calderón. Siguen siendo de obligada referencia el estudio de Cotarelo y Mori, 1932, pp. 624-671. Para un estudio global imprescindible ver Subirá, 1945. Ver Amadei-Pulice, 1990; 1982, pp. 215-229. Consulta necesaria es el libro de Miquel Querol dedicado a la música del teatro calderoniano y en concreto el capítulo dedicado a los autos sacramentales, Querol,

constituido por diversos elementos que formaban parte de las fiestas cortesanas, religiosas y públicas: «entremeses cantados», «bailes entremesados», «jácaras» (a veces «a lo divino»), las «jácaras entremesadas», las «églogas pastorales», las «églogas piscatorias», cortejos con música, carros para ceremonias, etcétera (Aubrun, 1964, 422-444; Rull Fernández, 2004, 14) y que servían de nexo de unión y de contraste dentro del conjunto discursivo del evento. El género musical que cuajó en nuestro espíritu nacional fue el de la zarzuela: en parte representado y en parte cantado. Fue invento de Calderón tal vez por ser más afín a su dramaturgia, siempre ocupada en la impecable construcción del edificio formal y significativo del conjunto conceptual y poético de cada obra.

Respecto al auto sacramental calderoniano, género que aquí nos ocupa, importa destacar la relación e interdependencia de sus modelos y procedimientos con los de sus comedias mitológicas comedias mitológicas<sup>324</sup>. Si bien la inclusión musical en el teatro sacramental no es obra de Calderón<sup>325</sup>, todos sus ochenta autos tienen intervención musical, particularmente significativa a partir de 1651, año en que el dramaturgo se ordenó sacerdote. Podríamos entender a estos autos sacramentales como una suerte de «zarzuelas teológicas» o de zarzuelas «a lo divino» (Egido, 2000, 104), por lo que respecta a la relación de recitado y canto que estos conllevan. Calderón concibió la música como una propiedad escénica que había de armonizar con el texto y con la escenografía, como un epílogo de la tradicional unión trinitaria de Poesía, Música y Alegoría.

Sabido es que en ello el dramaturgo fue inflexible, rechazando todas aquellas intromisiones superfluas para el corpus de la fábula. En la loa al drama mitológico, en parte cantado, titulado *Andrómeda y Perseo*, la Poesía dirigiéndose a la Pintura y a la

---

1981, pp.61-65. Ver Díez Borque, 1996, pp. 133-177. Ver el estudio imprescindible de Stein, 1993. Un buen punto de partida para trabajos posteriores es el estudio de García Bermejo Giner, 1996. Ver Caballero Fernández-Rufete, 2003, pp. 677-715. Para el estudio de la relación entre el texto dramático y la música ver el libro de Molina Jiménez, 2008, pp. 55-62 y 109-324. Para el análisis de cuatro obras mitológicas de Calderón: *Celos aun del aire matan*, *La púrpura de la rosa*, *El laurel de Apolo* y *El golfo de las sirenas*, ver Regalado, 2011, pp. 6-29.

<sup>324</sup> Ver Pollin, 1973, pp. 362-370; Sage, 1973, pp. 209-230; Valbuena Prat, 1941, pp. 169-183. Para ilustrar el proceso de manipulación del mito clásico por Calderón y su transformación en argumento poético y doctrinal de un auto sacramental ver Flasche, 1981b, pp. 151-171. Ver Rich Greer, 1991, pp. 3-30. Ver Egido, 1989b, pp. 87-95.

<sup>325</sup> Cotarelo, en su «Ensayo histórico sobre la zarzuela...», señala que los autos y piezas devotas de los siglos XVI y XVII tenían ya una parte importante de canto y música. Así lo demuestran las obras dramáticas insertas por Lope de Vega en *El peregrino en su patria* (1604) en que el elemento escenográfico y musical cobra una importancia evidente, como ocurre en *Las bodas entre el alma y el cuerpo* representado en Valencia en 1599.



Música les dice: «en mis números daré, /a tus coros y a tus líneas, / el alma que han de tener» (vv. 78-80)<sup>326</sup>. Sin embargo, no es menos cierto, que bajo el armazón de sentido (*alma*) que aporta la Poesía, el envoltorio sonoro de la Música lograba, como ningún otro, *mover* con facilidad los afectos del público junto a su entendimiento. Sin olvidar la fidelidad al texto y al concepto, la música del teatro calderoniano supo aportar claridad enunciativa a los complicados conceptos del teatro sacro apelando muchas veces a un lenguaje familiar del espectador, con tonos y melodías de la tradición popular y litúrgica.

En las últimas décadas, al conocimiento de la música teatral de la España de Siglo de Oro se suma la aportación de los estudiosos para aquilatar la significación del teatro musical de Calderón en su ámbito histórico nacional y europeo, labor que incluye la necesaria edición crítica de sus obras musicales<sup>327</sup>. Al esfuerzo editorial y crítico se suma la azarosa recuperación y publicación de las partituras de los temas musicales de sus obras, ya sea de la música original con que fueron estrenadas o de la música con que fueron repuestas en las décadas siguientes<sup>328</sup>. A este trabajo musicológico se añade la investigación y publicación de diversos compendios de partituras creadas para temas teatrales y, entre éstas, destaca la reciente publicación del conocido como *Manuscrito Novena*<sup>329</sup>.

En la empresa conjunta dedicada a ampliar el conocimiento y reconocer la excelencia de la música teatral española de los Siglos de Oro, se suma el paulatino interés de los intérpretes por estas piezas, ya sea en conciertos y grabaciones, y su creciente sensibilidad para intentar referenciar cada pieza musical al contexto original para el que fueron creadas: la representación teatral. Ejemplo de ello fue el Ciclo de

---

<sup>326</sup> Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo, Obras Maestras*, p. 550.

<sup>327</sup> A los estudios citados de Rull (*Celos aun del aire matan*) y de Egido (*La fiera el rayo y la piedra y Los encantos de la culpa*), deben sumarse los estudios preliminares de distintos autores en la colección completa de los autos editados por Ignacio Arellano y Ángel L. Cilveti. Ver también la edición de *La estatua de Prometeo*, de Rich Greer y Stein, 1986; así como la de *Andrómeda y Perseo*, de Ruano de la Haza, 1996.

<sup>328</sup> Ver en la edición de Esther Borrego la música de José de Nebra para el auto *La divina Filotea*, 2008. También ver la edición musical de Álvaro Torrente y literaria de Rafael Zafra y Esther Borrego del auto *Primero y segundo Isaac*, 2001. Ver la edición de Louise Kathrin Stein y Francesc Bonastre del texto de Calderón y de la música de Juan Hidalgo para *Celos aun del aire matan*, 2000. También ver la edición que recoge la música de Tomás Torrejón y Velasco y Juan Hidalgo para *La púrpura de la rosa, fiesta cantada en un acto*, 1999.

<sup>329</sup> Antonio Álvarez Cañibano, 2010. Ver también las ediciones de colecciones de partituras de música de la época de Caballero Fernández-Rufete, 1997; Querol Gavaldá, 1981b;

conciertos, organizado por la Fundación Juan March de Madrid, y que se realizó en abril de 2011, titulado *Las músicas de Calderón*. Este ciclo incluyó tres conciertos (cuyos motes fueron: *Vaya de letra y de baile*, *Teatro de prodigios: precursores y epígonos* y *Lágrimas a mis ojos*)<sup>330</sup> y se clausuró con la representación teatral de la obra *Theatrum Mundi: Amor, honor y poder*, a cargo de la Compañía *delabarca*, una adaptación mía basada en textos de cinco obras de Calderón y que, entre otros supuestos, mostraba varios ejemplos musicales de su teatro y sugería su significación en el corpus calderoniano<sup>331</sup>.

Si nos centramos en el análisis musical del auto sacramental calderoniano, debemos partir de una concepción que interpreta la música como la lucha entre una música engañosa que incita al mal y otra contraria a la anterior que incita a desconfiar de sus halagos y, en definitiva, invita a acercarse a Dios: una música que pierde al hombre y otra que le salva<sup>332</sup>. En *El año santo en Madrid* esta función de la música cobra un realce mayor, si cabe, por la expresa propuesta alegórica que invita a

---

<sup>330</sup>Primer concierto interpretado por Marta Infante (mezzosoprano) y Manuel Villas (arpa), obras de F. Valls, L. Ruiz de Ribayaz, J. Hidalgo, B. de Zala, C. Galán, T. de Torrejón y Velasco, y anónimos. Segundo concierto interpretado por *Los músicos de Su Alteza*, Luis Antonio González (director), obras de J. Cabanilles, J. Ruiz Samaniego, J.H. Schmelzer, J. Hidalgo, F. Coppola, F. Falconiero, G. M. Pagliardi, J.B. Lully y anónimos. Tercer concierto interpretado por Raquel Andueza (soprano) y *La Galanía*, obras de G. Sanz, J. Hidalgo, A. Literes, J. Peyró, I. Ruiz de Ribayaz, S. Durón, A. Martín y Coll, y anónimos.

<sup>331</sup> La adaptación incluyó escenas del auto *No hay más fortuna que Dios* y de los dramas *La gran Cenobia*, *El príncipe constante*, *La hija del aire* y *La vida es sueño*. El criterio de selección del conjunto se enunciaba ya en el título de la obra: la comparación de la vida con el teatro. Por ello en su entramado argumental se proponían situaciones que desvelaban la naturaleza de ser persona, en el mundo, y personaje, en el teatro de Calderón, destacándose la decisiva importancia del carácter y de la fortuna, que obliga a los personajes, a lo largo de la representación—la vida, a *despojarse del papel* cambiando de estado. Esta obra incluyó varios ejemplos musicales del teatro de Calderón, que sugerían al auditorio la riqueza y variedad del uso del dramaturgo de esta propiedad escénica en su teatro. Isaac M. Pulet fue el encargado de la dirección y adaptación de músicas originales de compositores de la época de Calderón como son Juan Hidalgo, Manuel de Egüés o José Boldú. La música, el baile y la canción estuvieron interpretados en directo por los propios actores y por un elenco musical formado por cuatro intérpretes de instrumentos barrocos, una formación de corneto, flauta de pico, violín, violonchelo, archilaúd y percusión. Ver Alkorta, 2011, pp.104-112.

<sup>332</sup> Para Jack Sage la clave de la concepción musical de Calderón descansa en la teoría pitagórica de los números, derivada a su vez de la creencia de que el alma es armónica. La música refleja los conceptos de orden que desde el Mundo Antiguo relacionan los cuatro elementos, las esferas o la teoría del macrocosmos y el microcosmos. San Agustín en su tratado titulado *De Musica* presenta la idea de que la voz de Dios puede ser percibida a través de la experiencia de la armonía del mundo material, eco de la perfección de su Creador. Según él hay dos tipos de música, una verdadera y otra falsa: la divina y la humana. Boecio, en la Edad Media, y los humanistas, en el Renacimiento, continuaron y desarrollaron estas ideas, llegando a asentar la creencia de que la música influía en el estado emocional y espiritual del oyente. En Occidente fue notable la aportación de la música al desarrollo de la liturgia tanto como fueron abundantes las críticas a ciertas músicas mundanas y festivas que *incitaban* a la inmoralidad. El dramático fue el arte que, desde antiguo, aunó en sus representaciones teatrales los dos tipos de música. En su obra, Calderón también defiende la interrelación y necesidad de las dos músicas con el *cantar* y con el *argüir* de sus personajes, si bien en sus autos nos previene contra su belleza y advierte de su efecto cautivador, oponiéndolo dialécticamente a la voz *callada* de Dios.

interpretar lo que acontece en escena como una lucha interna en el hombre. Las voces musicales son también las fuerzas antagónicas en su interior que —desde el Cielo— le aconsejan con cláusulas sonoras y —desde el Mundo y los sentidos— enajenan con sus halagos rítmicos y la pulsión corporal del baile la libre voluntad del hombre. A lo largo de esta contienda interior el Hombre se alinearé, según donde esté en cada momento, con sus encontrados enunciados: repitiendo, cantando o leyendo las palabras que entonan la Música, la Gracia, el coro de los vicios o el gran conjunto coral de la Teofanía final.

También en el caso de este auto, la pieza es una especie de *zarzuela sacra* que incluye variados tonos musicales para voz cantada, en solos, dúos, tríos y coros, o *cuatros*. Su porcentaje textual no es muy elevado, razón que no justifica la idea de su reducida presencia dramática; recordemos que la repetición de los estribillos y de los versos de las estrofas es cosa habitual en el texto cantado. En la línea estilística y argumental del auto, la música de *El año santo en Madrid* incluye tres estilos que podemos llamar tonos *humanos*, tonos *a lo divino* y otras partes en modo *recitativo*.

El primer estilo incluye tonadas de fuerte sabor popular, interpretadas con técnica de voz abierta<sup>333</sup> como solos o coros de dos voces con acompañamiento. Estos tonos también se acompañan de baile como en el caso de «Vivamos hoy alegres, y festivos...» y «En aquesta gran Corte del Mundo...», cuyas letras remachan la *ideología* del nuevo estilo de vida del Hombre. En cualquier caso, estos tonos humanos personifican a la voz tentadora, emotiva y aparentemente desenfadada de los vicios y especialmente emocional de la Lascivia, papel que debe necesariamente ser interpretado por una actriz con enormes dotes para el canto<sup>334</sup>. En este tipo musical también se

---

<sup>333</sup> La técnica vocal es un requisito fundamental para cualquier cantante que desee ejercitar su arte con una voz sana. Se debe diferenciar la técnica vocal del estilo de canto. Por eso existen diversas técnicas de canto que se aplican el función del estilo musical que se interprete; por ejemplo, el cantante ópera emplea la técnica de canto lírico, mientras que el cantante popular aspira a conseguir un sonido semejante a la voz hablada. Este tipo de voz también se conoce como *voz abierta*.

<sup>334</sup> Estas canciones son las siguientes: En la escena segunda el solo de Lascivia, en romance «No hay sentido, de que yo/ no sea objeto o sea hechizo...»; las intervenciones de Lascivia en pareados de siete y once sílabas «La fineza te estimo, /que solamente Amor vence vencido», «Yo de ti le recibo, / porque es el don idioma del cariño», «No huyas de mi ofendido, / que amor que ya pasó sólo es olvido», «Vuelve, vuelve te pido, / que no quiere, quien quiere ofendido»; y por último el coro «Vivamos hoy alegres, y festivos». En la escena cuarta el baile y coro, de pareados de versos de diez y doce sílabas «En aquesta gran Corte del Mundo, / solamente es quien vive, quien vive a gusto» y las seguidillas cantadas por la Lascivia como solista y a coro con los vicios: «Que el que a vivir nace / mísero y triste...», «De los

incluyen los dos estribillos que empiezan con el verso «A la corte has venido», cantados por los vicios y por la Gracia, para glosar el diálogo de la disputa en el interior del hombre.

Como es común en el teatro de Calderón, también en *El año santo en Madrid* el dramaturgo procura que cada uno de estos tonos sea una necesidad dramática de la escena en que se canta o propia de la intención con que el personaje (y el dramaturgo) emplea la canción. Los tonos *a solo*, interpretados siempre por la Lascivia, presentan la forma musical del aire que equivale al aria de la cantata primitiva o a la canción de la lírica popular. Son melodías sencillas, cortas y expresivas, a veces con estribillo. Por ejemplo, cuando el grupo de los vicios, el Hombre y el Albedrío se ha detenido en una calle para *despellejar* a los que pasan, la Lascivia cantaba varias seguidillas —de una única melodía con sus variantes— con las que va dando un repaso malicioso a un vanidoso (de quien dice-canta «De los bienes del pelo...»), a un rico-avariento (a quien le aplica la copla «Este coche, y su dueño...»), a un soberbio (del que opina «Soberbia sin medra...») y a unos cobardes iracundos (a quienes aplica la copla «Como nunca entre amigos...»). El tono jocoso de la letra y de la música se acompañaba en la representación por mímicas burlonas, bailes y taconeos de los vicios, quienes celebran con retorcida hilaridad las irónicas sentencias de Lascivia. Ya se ha dicho que en este momento de la obra el Hombre está encerrado en su egoísmo, por ello la Lascivia puede mostrar su malignidad sin recato.

No ha sido así al comienzo de la obra, por eso en la presentación del personaje, mientras gira en torno al Hombre que se reconoce admirado en el espejo, la Lascivia canta el tono «No hay sentido de que yo...». Éste es un tono lírico y emotivo con que la dama despliega, en forma de enigma o adivinanza, la enumeración de los placeres de sus sentidos y confirma la naturaleza de su amor libidinoso. La letra descubre al Hombre una verdad que éste siente simultáneamente y ya reconoce en su interior, y que, por tanto, no necesita ser nombrada: «Pues aunque tú no quisieras, / te hubiera yo conocido, / por lo que me has abrasado, / más que por lo que me has dicho» (vv. 496-498).

---

bienes del pelo / nadie se fie...», «Este coche y su dueño / pueden trocar...», «Soberbia sin medra, / pues siempre vimos...», y «Como nunca entre amigos / se hacen los duelos...».

*Mover* al antiguo peregrino de su estado inicial no resulta muy difícil a la Lascivia pero su tentación debe enmascararse para no asustar a la *víctima*. Es clara la relación entre el tono «Mira en su cristalino / campo la perfección...» interpretado por la Música, que representa una voz divina dentro del Hombre, y los tonos interpretados a continuación por la Lascivia como coplas aisladas en forma de estribillos a lo largo de la escena: «La fineza te estimo...», «Yo de ti le recibo...», «No huyas de mí ofendido...» y «Vuelve, vuelve, te pido...». Los estribillos se insertan en el romance (rima en –io) de la escena y la formación métrica de las coplas es la misma (dos versos pareados, un heptasílabo y un endecasílabo, con rima asonante en –io). El lirismo de las coplas de la Lascivia, a imitación de la primera intervención de la Música, representa simbólica y conceptualmente que, en este caso y en general, el mal se enmascara de bien<sup>335</sup>.

Así, por ejemplo, en el auto *No hay más fortuna que Dios* la disputa del Demonio y de la Justicia de Dios requiere del experimento con los recién nacidos a la vida y, en su curso, relacionarles sin que éstos lo sepan con el Bien y el Mal. El Bien entra en escena «rebozado» con una capa, emblema visual que concuerda con el tono que canta: «¿Qué pretendes, Justicia, / de un Bien penoso / que teniéndole muchos / le estiman pocos?» (vv. 586-589). La personificación de la Justicia pide al Bien que *esta vez* descubra el rostro para que también pueda ser reconocido por los hombres. El Demonio espeta a su oponente: «¿Qué importa que al Bien común / trates de descubrir el rostro, / si yo se le encubro al Mal?» (vv. 616-618). A continuación, ya solos Bien y Mal luchan entre sí y, en la refriega, dejan caer sus capas al suelo. Como si se tratara de una pelea de las comedias de capa y espada, en el auto, el personaje de la Malicia humana media entre los dos, haciendo creer a los contendientes que vienen a prenderles, y finge que les ayuda a escapar, sólo con el fin de trocar sus capas: «de suerte que, en trueco igual, / por ellas los Hombres ven / al Mal con capa de Bien / y al Bien con capa de Mal» (vv. 720-723). Tal es el intento de la canción de Lascivia quien, «con capa de

---

<sup>335</sup> Para profundizar en la capacidad encantadora a través de la voz de Lascivia y de su personajes asociados, ver el estudio del auto *Los encantos de la culpa* de Aurora Egido (2000, 11-134). En este auto, también sucumbe bajo el influjo de la voz de la Culpa (Circe), el hombre (Ulises) quien exclama: «No sé qué he de responder / porque, divertido oyendo / la retórica süave / de su voz, fui deshaciendo / el ramo de las virtudes» (vv. 871-875). En el auto la voz de la maga es voz de «falsirena» que inculca en las armonías de su canto «letras» que ella misma compone y que intentan alejar al hombre de su deber. Como en nuestro auto, la Culpa seduce con una acepción del «Carpe diem» cuando dice: «Si quieres gozar florida / edad entre dulce muerte, / olvídate de la Muerte / y acuérdate de la Vida» (vv. 1073-1076). El ruido de cajas anticipa la intervención, también dentro de escena, del Entendimiento y de la Penitencia quienes con su canto redefinen la letra de este modo: «Ulises capitán fuerte / si quieres dicha crecida / olvídate de la Vida / y acuérdate de la Muerte» (vv. 1079-1082).

Bien» —al imitar el motivo de la voz divina—, va ligando en sus redes al Hombre para alejarle del bien.

Los tonos *a lo divino* engloban aquéllos de naturaleza divina que en nuestra representación fueron interpretados por dos cantantes, soprano y mezzosoprano, con técnica de canto lírico<sup>336</sup> dando voz —en sus solos, dúos o diálogos cantados a dos voces— a los personajes de la Música<sup>337</sup>, del Oído y de la Iglesia<sup>338</sup>. También se incluye en este grupo el coro final del triunfo del jubileo interpretado por todo el elenco, cuyo primer verso es «Venid, mortales, venid...» y que en su composición y ejecución logró armonizar vocalmente al conjunto y potenciar también el protagonismo de la voz solista de la actriz que interpretaba a la Iglesia. Para Calderón esta música es el lenguaje de Dios: es su modo de comunicarse con el hombre viador, una voz *callada* que da avisos o anuncios íntimos, o una voz coral del Cielo y de la Tierra, de alabanza a Dios, cuyos ecos persiguen al mal y a sus agentes en la Apoteosis eucarística final.

Y el tercer tipo de tonos incluye fragmentos interpretados en modo *recitativo*. Miquel Querol (1981a: 50-51) enumera muchos ejemplos del uso del recitativo en su teatro. Aunque en este auto Calderón no especifica el uso del recitativo, sí se utilizó en la puesta en escena ya que este modo de *hablar* con acordes se ajustaba al significado de la letra de la canción y a la coherencia dramática de la situación. En nuestra representación el recitativo se empleó para los diálogos entre la Gracia y el Oído, y luego entre la Gracia y la Iglesia que comienzan con el verso «¿Qué es, Gracia, lo que me quieres?» (v. 920).

También son recitativos —aunque imitando a los anuncios de los pregoneros— las intervenciones del Oído anunciando el jubileo cuando dice: «Llevad, mortales, llevad, / la copia del Jubileo, / nuevamente concedido / del Pontífice Inocencio» (vv.

---

<sup>336</sup> La técnica vocal que se emplea para cantar ópera o música culta. Debido a la elevada exigencia musical de este estilo de canto y a la necesidad de cantar sin amplificación superando a la orquesta, el estudio de esta técnica requiere el desarrollo extra-cotidiano, entre otras cosas, de la respiración, de la articulación, del apoyo y la emisión vocal y del uso de los resonadores. Toda la técnica busca poder cantar fuerte y bellamente sin cansarse. Gracias al uso de los resonadores la voz adquiere su timbre lírico y, sin necesidad de gritar, alcanza un gran caudal y volumen.

<sup>337</sup> En la escena segunda los tonos son el romance «Aunque la esclavina trueque...» y la copla suelta «Mira en su cristalino...».

<sup>338</sup> En la escena tercera los tonos son «Oh tú militante ciudad, cuya planta...» y «Abrid, abrid, la Puerta del Perdón...».

1216-1219), y las dos estrofas que siguen «A fin de que el Hombre vea...» y «De los más grandes pecados...». Como se ha explicado previamente, en este número musical, Calderón se sirve del recurso popular del pregón para refinar la dicotomía entre oír y ver, y, además, añade un recurso común de su teatro en el que alguien canta la letra y otro la representa. El Hombre *oye* el anuncio del Oído y *lee* en voz alta los pliegos que éste le ha entregado. La Fe penetra en el hombre principalmente por la escucha y, también, por la lectura de la palabra divina.

Todos los tonos iban acompañados por el acompañamiento musical de una agrupación barroca formada por flautas, violín barroco, vihuela de arco, tiorba, guitarra barroca, órgano y percusión<sup>339</sup>. Como era normal en tiempos del autor, y en cualquier caso al reponer una obra, las decisiones musicales también se vieron supeditadas a criterios funcionales y prácticos de su puesta en escena, así lo entiende Louise K. Stein con respecto a la práctica de adaptación de la música teatral del siglo XVIII:

*La adaptación y el arreglo de música existente para las comedias era una práctica aceptada entre los músicos de teatro. Música funcional, escrita de acuerdo a modos de hacer tradicionales y limitaciones establecidas, con un propósito práctico específico: destacar con claridad el texto lírico, mantener la sencillez de la ejecución musical (para adaptarse a los niveles musicales de los actores y las limitaciones de tiempo de ensayo) y lograr el agrado del público de los corrales.* (Stein, 2011, 70)

La composición musical para el espectáculo de la Compañía *delabarca* corrió a cargo de Álvaro Mayo que acometió el reto de recuperar músicas de la época de Calderón intentando ajustarlas a las palabras del dramaturgo y al estilo adecuado para cada situación y a su significado. Es sabido que en el teatro de Calderón de la Barca la música nunca es un adorno pues expresa la tesis de la obra, desarrolla la disputa dialéctica desarrollada por los personajes o propone el clímax de la acción. La música también desliza el mundo subconsciente y presenta los dominios del destino en la vida

---

<sup>339</sup> El estreno de la obra en la Iglesia de San Jerónimo el Real contó con la dirección musical de Guillermo Bautista y el asesoramiento musicológico de Julia M<sup>a</sup> García Alba. La formación musical estaba compuesta por: Juan Portilla (Flautas), Isaac M. Pulet (Violín barroco), Alejandro Marías (Vihuela de Arco), David Santacecilia (Órgano), Ramiro Morales (Tiorba) y Sergio Martínez (Percusión). En la reposición de la obra para la Jornada Mundial de la Juventud, la dirección musical corrió a cargo de Isaac M. Pulet (quien también realizó algunas modificaciones en la partitura original). La formación estuvo compuesta por: Juan Portilla (Flautas), Isaac M. Pulet (Violín barroco), Laura Salinas (Vihuela de arco), Fernando Serrano (Tiorba y Guitarra barroca), Asís Márquez (Órgano) y Sergey Saprychev (Percusión).

humana. En nuestra opinión, en *El año santo en Madrid* la música sirve a una función que en el estudio previo hemos definido como *perspectiva irreal*. El resultado escénico final combinó la adaptación de música barroca junto a la nueva creación musical en una partitura que intentó respetar la fuerza expresiva y el carácter de la música barroca española.

### 7.3.7. Baile

El baile también sirve para la expresión de los conceptos teológicos del auto. Son muchos los ejemplos de la eficacia de la propiedad escénica del baile en el género sacramental para significar verdades de la fe, procesos espirituales o principios teológicos. Vamos a ofrecer un ejemplo sacado del auto de tema bíblico, *Primer y segundo Isaac*, que relaciona el sacrificio de Cristo (segundo Isaac) con la historia del sacrificio de Abraham: a diferencia de Isaac que fue salvado por el ángel, Cristo fue inmolado; es el verdadero Hijo sacrificado, el Cordero de Dios. En el auto la historia prosigue con las nupcias de Isaac con Rebeca, figuración de la Virgen María, y por tanto su argumento trata del dogma de la Inmaculada Concepción expresado a través de un baile ejecutado como un *misterio*. Los zagales bailan con las zagalas al son de «Al esquilmo, al esquilmo, zagalas, / a ver maridajes de nieve y de plata». En cada nueva mudanza va cayendo una pareja que detiene la danza pero no la acaba pues como dice Lauro: «En el baile de la Vida / nadie diga no cayó» (vv. 999-1000)<sup>340</sup>. La letra del tono alude por medio de comparaciones y metáforas al Sacramento de la Pasión de Cristo y habla de una cualidad misteriosa y distintiva que diferencia a Rebeca de las demás mujeres:

*CORO 2:*      *A la siega, a la siega, zagales,  
de púrpura y oro a ver maridajes.*

*CORO 1:*      *Pues sobre el vellón veréis cómo cuaja  
su aljófár la aurora, sus perlas el alba.*

*CORO 2:*      *Pues sobre la mies veréis cómo esparce  
sus frutos la Tierra, sus flores el aire.*

*CORO 1:*      *Y todo porque se goce en Rebeca  
la plata, la nieve, la aljófár y perlas. (vv. 881-888)*

---

<sup>340</sup> Calderón de la Barca, *Primer y segundo Isaac*, p. 87.



El enigma contenido en la última estrofa convoca en el tablado a la personificación de la Duda, que no puede entender el privilegio atribuido a esa zagala cuando ella la ve «igual en el baile a todos» (v. 1012). Al iniciar la mudanza que va a explicar el misterio, cuyo primer verso es «Y todo porque en Rebeca se goce...», la aludida está a punto de caer al suelo como los demás pero da en brazos de la Duda quien, al sostenerla, mantiene en sí la duda «de si cayó o no cayó».

Simbólicamente la *caída* es el pecado y la muerte. La interpretación de este significado es aún más evidente en el auto *No hay más fortuna que Dios*, cuya cadenciosa marcha al son de la canción —similar a una *danza de la muerte*— se detiene por la inesperada caída de la Hermosura por el escotillón del tablado. La «letra» del tono cantado de este baile, inspirado en los hombres por la Malicia y repetido por la Música, resume la nueva fe que celebran y dice así: «Pues de nuestras fortunas / el Bien tenemos, / duren lo que duraren / de ellas gocemos» (vv. 1235-243). La cadena de danzantes, como se ha dicho a modo de jocosa danza de la muerte medieval, enlaza entre sí a los personajes o personificaciones de los estados de la vida humana. Ante el inesperado accidente de la Hermosura, sus compañeros se detienen pasmados y, en su auxilio, tienden bastón, azadón, cetro y la punta de sus dos capas para que ésta logre agarrarse y salir de la sima en donde ha caído. Sorprendentemente, en vez de la Hermosura, los danzantes sacan de la fosa a un esqueleto, agarrado al bastón, al azadón, al cetro y a las dos capas. La figura es a la vez una imagen pavorosa de la muerte y un jeroglífico del desengaño, una expresiva imagen muy del gusto de Valdés Leal en su *In Ictu Oculi*<sup>341</sup>, que pronuncia estas palabras: «Humo, polvo, nada y viento» (v. 1495).

También en el teatro profano de Calderón el baile conlleva un valor simbólico adecuado a la situación dramática, en el drama *La cisma de Inglaterra* Ana Bolena danza una gallarda ante Enrique VIII y la reina Catalina. Al caer a los pies del rey, éste apenas disimulando el ardor, la levanta del suelo, acto premonitorio de la desgracia de la reina. En el drama mitológico *La estatua de Prometeo*, Calderón introduce un

---

<sup>341</sup> Juan de Valdés Leal, *In Ictu Oculi* datado entre 1671-1672, en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla. Al ver este cuadro, todavía hoy en su lugar de origen, podemos recordar el primer terceto de un soneto de Quevedo: «Oh mortal condición! ¡Oh dura suerte! / ¡Que no puedo querer ver la mañana/ sin temor de si quiero ver mi muerte!» (Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, p. 94). Como apunta Antonio Regalado (2004: VII, 235) el terror ante la imagen de la muerte se podía remansar en la esperanza de la resurrección y en la imitación de Cristo en el ejercicio de la fe, la esperanza y la caridad, motivo que también servía de tema en estos dos cuadros de Valdés (junto al citado, *Finis Gloriam Mundi*) y en la decoración escultórica sobre el altar mayor (grupo del Santo Entierro esculpido por Roldán) y los seis cuadros pintados por Murillo en los muros de la única nave de la iglesia.

ejemplo de los llamados bailes de cascabel acomodándolo en este caso al festejo previo al momento de la apertura de la caja de Pandora. Los rústicos moradores del Cáucaso quieren cantar y bailar en honor de Pandora «nueva deidad» e «hija del fuego»; cuando la Discordia se infiltra entre ellos, comienza un baile llamado *pandorga* —por la confusión de bailes y de músicas tirando al caótico desenfado— que sirven de preámbulo a la violenta escena que sigue cuando Pandora abre la fatal urna.

En el auto *El año santo en Madrid* el significado de sus dos bailes se explica como una extensión de la atracción de los vicios que, en sus evoluciones por el espacio, enlaza en su cadena al Albedrío humano y, con ello, aleja al Hombre de la gracia de Dios. Al comienzo del auto, cuando el Hombre ha decidido seguir a la Lascivia y unirse a los vicios, el grupo canta a varias voces el tono «Vivamos hoy alegres, y festivos...». Conviene recordar que la repetición de los versos hace que las canciones sean más largas de lo que podrían parecer por la mera lectura del texto. Para este primer baile de ritmo alegre y ligero, el coreógrafo Marco Antonio Medina propuso un elegante estilo popular con varias figuras y mudanzas, cintas y giros de las parejas que se enlazaban y giraban alrededor del Hombre mientras que éste cantaba la canción, divertido. La coreografía, con sus pausas y acentos rítmicos coincidentes en ciertas palabras, subrayaba la lisonja dulzona contenida en la letra de la canción y las mudanzas del baile, con sus cambios de pareja en torno al Hombre y al Albedrío, denunciaban el engaño al que estaba sucumbiendo. La salida de escena del conjunto en serpentina cadeneta —liderada por la Lascivia, que llevaba de la mano al Hombre— dejaba atrás las flores rotas desperdigadas por el suelo junto al cuerpo yacente de la Gracia.



62.- Ensayo de la cadeneta de entrada de los vicios en la escena por las calles de Madrid mientras cantan: “En aquesta gran Corte del Mundo...” (v. 1033 y siguientes) y ensayo de la tarantela de la Lascivia. El coreógrafo Marco Antonio Medina con la actriz Esther Pumar en el papel de la Lascivia. ©Anna Dalmás

El segundo baile, en las calles de Madrid, se iniciaba en forma de cadeneta solemne y de recorrido ondulante, una formación en la que los personajes entraban agarrados de las manos mientras cantaban el tono que proclama: «En aquesta gran Corte del Mundo, / solamente es quien vive, / quien vive a gusto». La Lascivia lidera el estribillo para que los demás vicios lo repitan y a continuación canta también la estrofa en aire de seguidilla: «Que el que a vivir nace...». La coreografía incluía varias repeticiones del estribillo que acompañaban a la caminada, esta vez grave y cadenciosa, y que se cerraba con el insistente taconeado del grupo dispuesto como una formación compacta en el centro de la escena. En ese momento, el estribillo se repetía a mayor intensidad cargando la acentuación rítmica de la canción y adquiriendo progresivamente la naturaleza de una marcha militar. Así, lo que había empezado como una *invitación* se transformaba en una *imposición*. El baile lograba mostrar cómo el Hombre (sin saberlo aún) es víctima de su propio sectarismo que le va hundiendo en un egoísmo descarnado, como se hace evidente según prosigue la función. Ya se ha dicho anteriormente que en el espectáculo decidí añadir a la propuesta de Calderón, una tarantela danzada por la Lascivia que era el clímax del baile y de su seducción, jaleada por el grupo de vicios: expresión sexual y furiosa de la claudicación del Hombre.

Como se deja ver en esta descripción, para el diseño y explicación conceptual de todas las coreografías del espectáculo se continúa el motivo de la cadeneta o *cadena de los vicios* que ya aparece en el texto de Calderón<sup>342</sup>. Después de la intervención del Oído, a la vista de la masiva virtud en Madrid, nace dentro del Hombre el sentimiento de *saberse malo* entre tantos hombres buenos. Según Calderón el inicio del proceso de purificación interior se expresa escénicamente con la disgregación progresiva del grupo de los vicios, que poco antes había marchado en nutrido tropel por las calles de Madrid: a la vista del ejemplo de sus virtudes contrarias, el Pecado se mitiga, es decir, los vicios van apartándose del grupo y reagrupándose en otro lugar lejos del Hombre, donde aguardan latentes hasta que el Hombre decida si abandonar o seguir junto a la Lascivia<sup>343</sup>.

---

<sup>342</sup> Ver Duarte, 2003, pp. 353-376.

El autor estudia distintos movimientos, acciones y lances recurrentes en los autos calderonianos con un sentido simbólico; ofrece un repertorio de casos. El motivo de la cadena aparece en varios autos, por ejemplo en *El año santo de Roma*.

<sup>343</sup> Como se puede ver, éste es el mismo recurso que se ha usado con las flores macilentas, pero no muertas, de la corona de la Gracia. Su significado, sin embargo, no es exactamente el mismo.



63.- La composición escénica representa la lucha interior del hombre y el respeto a la libertad humana por parte de Dios. El Hombre (fuera de la imagen) arrastra a todos los vicios, la Pereza pide ayuda al Pecado para que tire en el otro extremo de la cadena. Desde la Iglesia observan la contienda y el Oído escucha desde el fondo. Esther Pumar en el papel de la Lascivia, Paula Rodríguez en el papel de Soberbia, Muriel Sánchez en el papel del Oído, Catalina Pueyo en el papel de la Pereza, Sonia de la Antonia en el papel del Pecado, Marta Morujo en el papel de la Gracia y Pilar Belaval en el papel de la Iglesia. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

En ese momento, el Hombre se separa de la Lascivia llevando consigo a su Albedrío, que le sigue en franca rebeldía<sup>344</sup>. Sin embargo, el *deseo* del Albedrío sigue amenazando a la decisión del Hombre y escénicamente, este proceso de lucha interna o de duda, se expresa por medio de una cadeneta del Pecado y todos los vicios (cuyo recorrido dibuja ahora un zigzag) que se enlaza al Hombre por medio del Albedrío y que intenta imposibilitar su acercamiento a Dios. Arrastrada por el Hombre, la cadena de los personajes avanza pesadamente por el escenario a pesar de la fuerza contraria que ejercen todos los demás. Esta *geometría* en tenso movimiento es la expresión alegórica y formal de la duda agónica dentro del hombre. Calderón propuso y la escenificación de la directora logró una composición escénica que integraba la narración y el significado teológico junto a la doble geometría *espacial* de las posiciones de los actores y *cinética* de sus desplazamientos por el escenario. La imagen-acción conjunta de un actor (que interpreta el Hombre) en su intento de *arrastrar* a otros nueve (intérpretes del Albedrío, de los siete vicios y del Pecado) expresa magistralmente la desigualdad del combate

<sup>344</sup> El lance consistente en el intento de huida del Albedrío y el modo de reducirlo también se repite en los autos *Andrómeda y Perseo* o *Psiquis y Cupido* (para Toledo).

interior y la fuerza de la voluntad por romper con el adictivo sometimiento de los afectos viciosos.

Al pedir auxilio al Cielo, justo cuando el Hombre está a punto de sucumbir, sin llegar a *caer* éste se encuentra en los brazos de la Gracia, que lo sostiene. Sólo la intervención de la Gracia logra evitar la nueva caída del Hombre y, con ello, deshacer la cadena de los vicios, quienes despavoridos saldrán de la escena, cada uno por un lado.

### 7.3.8. Trabajo con los actores

En el trabajo escénico con nuestros clásicos nos enfrentamos a la gran barrera del tiempo que, como una frontera de experiencia y de coordenadas significativas, muchas veces resulta insalvable. En nuestro país, las experiencias artísticas recientes y el esfuerzo institucional de las últimas décadas para representar y recuperar el teatro clásico y, especialmente, el de los Siglos de Oro<sup>345</sup> no han logrado aún el efecto que algunos enamorados del teatro hubiéramos deseado.

Se destaca un primer obstáculo evidente que es la lengua. «Somos extranjeros de nuestra lengua», repite a menudo el experto de voz y de verso Vicente Fuentes<sup>346</sup>. «También —apostillo yo— somos extranjeros de nuestra cultura». Si nos circunscribimos a la comprensión de un aspecto de la cultura barroca española tan destacado como son las obras teatrales de los Siglos de Oro con el objetivo de su

---

<sup>345</sup> Ver Díez Borque, y Peláez Martín, 2000a.

Para una visión amplia y general de la escenificación y significación de las puestas en escena del teatro de Calderón durante el pasado siglo, ver este catálogo de *Calderón en escena: siglo XXI*.

La Compañía Nacional de Teatro Clásico está realizando una consistente labor escénica y editorial para la recuperación del teatro áureo. Hay que destacar sus producciones escénicas y la publicación de diversos monográficos sobre el teatro áureo que vienen reuniendo desde los años ochenta a estudiosos y actores o directores de teatro para reflexionar sobre distintos temas de este teatro. Al Festival de Teatro Clásico de Almagro, se han sumado un buen número de festivales estivales, en diversas poblaciones dispersas por la geografía nacional como Alcalá de Henares, Olmedo, Olite, etc., donde se exhiben producciones de teatro clásico (no sólo del Siglo de Oro español). En el ámbito de la educación teatral, destaca la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid por la importancia que se da a este teatro, aunque todavía estamos lejos de otros países de nuestro entorno, decididos defensores de su teatro clásico y sus grandes autores.

<sup>346</sup> Durante el curso académico 2013-2014, compartimos la docencia del Taller Monográfico de Teatro del Siglo de Oro en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid (RESAD), trabajando con un grupo de alumnos de tercer curso de Interpretación en la investigación y escenificación de la comedia de Calderón *La señora y la criada*. Vicente Fuentes fue catedrático de la RESAD hasta 2014. Desde 1999 es asesor de verso de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC) y director del Laboratorio de la CNTC para la formación de sus jóvenes actores. En 2013 crea el Centro de Investigación de la Voz, la Palabra y el Verso: Fuentes de la voz.

escenificación actual, coincidimos plenamente con César Oliva cuando en Almagro, durante una sesión del seminario organizado por el Festival y por la Universidad de Murcia, dice:

*El conflicto está, de nuevo, en entender esa escritura tan peculiar como es la de la comedia; en saber leerla no sólo literaria (o filosóficamente) sino teatralmente. Cuestión que no deja de ser la gran preocupación de los teatristas contemporáneos: saber leer bien los textos clásicos. Los escenarios están llenos de comedias mal leídas, no ya mal representadas. Esas malas lecturas hacen que los directores pongan en sus espectáculos lo que ellos creen que no hay, aunque la triste verdad es que no han sabido encontrar. La ayuda de la filología a la escena, en este sentido, es indispensable. (Oliva, 2000, 205)*

Ciertamente, para los directores, actores y espectadores actuales, no es fácil comprender y asumir los textos de los dramaturgos del teatro áureo. Generalmente se concluye que es el público quien *no logra entender* el lenguaje de las obras y, por lo tanto, que las obras necesitan una adaptación textual para abajarlas al supuesto nivel de sus espectadores. Esta excusa —que en nuestro país condiciona y lastra muchos de los proyectos escénicos del teatro clásico— resulta, a mi juicio, incierta o, por lo menos, secundaria puesto que es el teatro el que debe elevar el gusto y la capacidad del público. La dificultad objetiva de comprensión, sin embargo, debería estimular a los profesionales y artistas del teatro a elevarse al nivel del texto y a extender el alcance de la técnica teatral para hacer significativos hoy los conflictos particulares y universales de este corpus dramático. A menudo, en cambio, en la puesta en escena de estas obras abunda la ocurrencia —cuando no el disparate—, pues en nuestro tiempo este teatro, como el resto, está sometido a la dictadura del director de escena. Siempre conviene releer la *Charla de teatro* de Federico García Lorca, quien con su grupo de teatro estudiantil, La Barraca también representaba piezas del Siglo de Oro por los pueblos de España.

La lectura del texto de estos autores del pasado, y ahora en concreto de esta obra de Calderón, nos deja entrever la solvencia de los representantes que en su día llevaron esos versos a las tablas con una extraordinaria técnica (oral, corporal, memorística, imaginativa, emotiva, expresiva, etc.) sin duda adecuada al objeto de su interpretación. Apoyándose en diversos documentos de la época y, especialmente, en los textos y las acotaciones en las propias obras de los dramaturgos, han sido los filólogos los que han

intentado conocer al gremio de representantes y su oficio, descubrir sus técnicas histriónicas y definir, con mayor o menor éxito, el arte del actor en la España de los siglos XVI y XVII (Subirá, 1960; Rodríguez Cuadros 1998; Oehrlein, 1993)<sup>347</sup>. ¿Y qué dicen los propios intérpretes? Nada o casi nada, ni en aquel tiempo ni ahora. Y sin embargo bien podrían reconsiderar algunas de las teorías en liza, contrastarlas con su experiencia de los textos, y hacerse ellos mismos, con su conocimiento y experiencia actuaral, piedra de toque que ponga a la luz la validez o invalidez de lo que un filólogo sólo puede formular como teoría.

El libro *Actores y Actuación*, coordinado por Jorge Saura (2006), trata, como atestigua su título, del oficio y la técnica del actor recogiendo en sus tres tomos abundantes escritos desde la antigüedad hasta nuestros días. El primer tomo (de 377 páginas) abarca del año 429 a. C. hasta el año 1858 de nuestra era. Es significativo que las entradas recogidas en este volumen escritas durante los siglos XVI y XVII —procedentes de distintos países de Europa— no llegan a quince. Para la selección de los autores de esta época llama la atención que, a excepción de Molière en Francia y del español Agustín de Rojas y Villadrando, ninguno era actor. Es decir, son meras descripciones (fundamentadas en la sabia observación) de un profano del *arte* del actor, apuntando en ellas lo que *hace* o *debería hacer* un representante que se digne de serlo. Entre ellas destaca por su exactitud la conocida enumeración que hace Cervantes, en su *Pedro de Urdemalas*, de los «requisitos» que ha de tener «un farsante» y que cito a continuación:

*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,*

---

<sup>347</sup> Ver también Díez Borque, 1989; Rozas, 1980, pp. 191-202.

Antonio Regalado (1995) prestó gran atención al tema. En su obra encontramos interesantes reflexiones intercaladas en todos los capítulos de su obra. Una veta fundamental para su análisis de la técnica actuaral se fundamenta en «la experiencia del lenguaje del texto dramático» por el actor. En el marco de la cultura y religiosidad de aquella época, le hace suponer que, por ejemplo, el entrenamiento espiritual de los *Ejercicios* ignacianos había calado significativamente en la sociedad española y, sin duda, en el gremio de los cómicos (Regalado, 1995, I, 558-593). Este trabajo con la imaginación (o cualquier otro basado en esta metodología, si no en su finalidad) es propio del arte del actor.

Aunque trata de una época posterior, también aporta una visión del siglo XVII, el estudio de Álvarez Barrientos (1988, pp. 445-466).

*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 hacerla 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 de aquél semblante  
 que él mostrare, todo oyente  
 lo muestre, y será excelente  
 si hace aquesto, el recitante.<sup>348</sup>*

Su atinado comentario define cabalmente al *arte* del histrión de su tiempo y, me atrevo a decir, el de todos los tiempos. En los cuatro primeros versos estipula las aptitudes fundamentales del actor: buena memoria y comprensión del texto, dominio de la voz y del lenguaje, y, finalmente, dominio del cuerpo y del movimiento. Cervantes habla a continuación de la caracterización del personaje (vv. 5-12), en primer lugar, por la adecuación natural del actor al personaje que representa y, en segundo, por un trabajo de caracterización que haga matizar sus movimientos, su manera de hablar y la expresión emocional, o de un estado de ánimo preciso, sin caer en la afectación. En los cuatro versos que siguen, Cervantes concluye que el intérprete debe saber *transformarse* —con dominio y oficio— en la «figura» que representa, justificando todo lo que hace y dice en la escena. Concluye (vv. 17-20) que el trabajo del actor es dar vida y significación a los versos y realizar las acciones del argumento con la misma frescura como si éstas ocurrieran por vez primera en cada función —como dice él— «resucitando» la fábula. A continuación (vv. 21-24), el dramaturgo alude a la naturaleza altamente emotiva del intérprete y, por añadidura, a su facultad de pasar a voluntad de una emoción a otra. Finalmente (vv. 25-28), Cervantes se refiere a la capacidad de vivencia, de expresión y de comunicación del actor para *contagiar* al espectador. Es decir, el arte del gran actor nunca es una experiencia privada y egoísta, sino que su *vivencia* debe comunicarse al auditorio. Por supuesto que en el tiempo del dramaturgo

---

<sup>348</sup> Cervantes Saavedra, *Pedro de Urdemalas*, pp. 380-381.



no todos los actores profesionales reunirían (ni tampoco en el presente) todas estas cualidades, pero si así ocurría aquéllos que lo lograban alcanzaban la «excelencia».



64.- Nuria Alkorta habla con los actores antes de la función. ©Anna Dalmás

Al intentar abarcar y explicar el modo de actuación de los siglos pasados —naturalmente obviando los gustos y las modas que marcan cada época y que, como bien sabemos, son pasajeros—, debemos realizar el intento de distinguir las características esenciales del actor. Básicamente son las enunciadas por Cervantes. Esto es así en nuestros días, y por eso hoy también podemos valorar y apreciar la calidad o la deficiencia de la interpretación de cualquier actor, incluso de aquél que actúa en el registro propio de su cultura, ajeno al nuestro.

En los ensayos de *El año santo en Madrid* para expresar las ideas de Calderón y transmitir las convincentemente a los intérpretes, es decir, estimulando al tiempo su intelecto, su imaginación, su voluntad y su cuerpo, para la dirección de actores tuve que re-formular *activamente* todos estos conceptos teológicos, filológicos y formales que venimos enunciando en este trabajo.

El arte del actor debe hacer visible y perceptible las ideas implícitas en cada obra o en cada propuesta escénica. El espectador nunca podrá hacerse con el sentido de la obra si el actor no lo transmite convenientemente. *Vivencia* y expresión son partes fundamentales del arte del actor. Mi metodología de trabajo, en general y también con el teatro del Siglo de Oro, sigue los principios asentados por Konstantin Stanislavski (1863-1938) en su conocido «sistema», según el cual el fin último del trabajo del actor es crear y comunicar la vida del espíritu humano y transmitir la idea de la obra. La

evolución de sus descubrimientos llevó al maestro ruso a concluir que la «acción» era el principio fundamental de la actuación. En la última década de su vida acuñó y probó la eficacia del *Método de acciones físicas*, asentado en el principio de que en la vida y en el teatro lo psíquico y lo físico son realidades indisolublemente unidas e intercomunicadas. Como consecuencia de la vivencia y la justificación de las acciones del personaje se provoca en el actor el surgimiento natural de la emoción.

El *Análisis activo de la obra y el papel* es otra metodología de trabajo desarrollada por Stanislavski que consiste en analizar conjuntamente el texto por medio de un trabajo intelectual y por la realización de improvisaciones y estudios. Una vez analizada la obra y fragmentada en unidades más pequeñas («unidades y objetivos»), los actores pasan a improvisar la «línea de acción» de cada fragmento hablando con sus propias palabras pero intentando penetrar en los deseos y en las acciones del personaje. Tras la improvisación sigue un análisis de la misma, en que se definen las diferencias de ésta con la escena real. Se vuelve a repetir este protocolo (improvisación / análisis) hasta que el actor consolida la justificación de la línea de acción de la escena y *necesita* realmente las palabras de la obra. En ese momento del proceso se aprende el texto y se comienza a *ensayar* cada escena, prestando especial atención a la expresión oral y a la «acción verbal». Esta metodología favorece la aprehensión orgánica del texto de la obra, ya que ayuda al actor a descubrir con su cuerpo, *en acción*, el sentido profundo de la obra («idea», «superobjetivo» y «acción transversal»), a *incorporar* el mundo de la obra («circunstancias dadas» y «hechos activos») y a acercarse gradual pero profundamente, desde sí mismo, al comportamiento y al pensamiento del personaje (afinando la «valoración de los hechos» así como creando las «visualizaciones» que soportan las palabras y el «monólogo interno» que justifica el comportamiento). El actor crea y transita naturalmente por «la línea del papel» y va conformando la caracterización interna y externa del personaje.

Siendo todo ello válido para el actor profesional y para el planteamiento de la acción teatral, después de varios espectáculos de obras de Calderón he desarrollado un proceso de trabajo con los actores que comienza por el análisis exhaustivo y lecturas en acción del texto —que puede durar varias semanas— para que, sólo a continuación, una vez que el texto poético está interiorizado y aprendido por los intérpretes, podamos llegar al escenario. Creo conveniente comenzar con esta aclaración porque en otros

casos —cuando pongo en escena a otros dramaturgos, siempre después de algunas lecturas y de un somero análisis— puedo iniciar el proceso de improvisaciones, que he descrito, para analizar *activamente* las circunstancias de la obra e incorporar de manera orgánica el texto. En el trabajo con Calderón, sólo en aquellos casos donde el actor no puede comprender (con su cuerpo y en acción) el sentido de las palabras que pronuncia, puedo recurrir a esta metodología de improvisación; en cuyo caso siempre es una vía que acerca al actor a la situación y al texto. Cada obra requiere su metodología. En el arte del director de escena está también el encontrarla.



65.- El Oído sale de escena anunciando el jubileo mientras el Hombre lee el papel, y los vicios, reagrupados en torno al Pecado, dicen: “¡Cuánto en que lea me aflijo!” (v. 1220 y siguientes). La exactitud del gesto, del movimiento y la disposición espacial se completa con la reacción de cada personaje al anuncio del Oído. En primer término derecha Muriel Sánchez en el papel del Oído, José Rubio en el papel del Hombre, Laura Cabrera en el papel del Albedrío; en el grupo de los vicios, Sonia de la Antonia en el papel del Pecado y Paula Rodríguez, Germán Scasso, Begoña Díaz, Esther Pumar, Catalina Pueyo, Joseba Gómez en los papeles de los vicios. Al fondo se puede ver el grupo de los músicos. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

Como he expuesto, en esta ocasión, en lo que se conoce como el período de *trabajo de mesa*, se realizó un exhaustivo análisis del texto para descubrir sus valores filológicos, semánticos y sintácticos, de la retórica y de la métrica. También se definieron los temas de la obra, prestando gran atención a los conceptos teológicos del auto, y se hizo un pormenorizado análisis dramático *desde la perspectiva actoral* para clarificar todos los aspectos relevantes de la obra y de los personajes y poder establecer su estructura, las circunstancias dadas, la definición de cada personaje y su particular naturaleza, establecer las relaciones entre ellos, sus conflictos y dibujar la línea de acción de cada personaje y del conjunto. En este trabajo de prospección

también se planteó convenientemente el género y el estilo del auto, ahondando de modo teórico, para poder luego hacerlo de modo práctico, en la naturaleza y la función de la alegoría: en lo que ésta afectaba al actor para la re-presentación del teatro sacramental calderoniano.



66.- Ensayo de Nuria Alkorta con Sonia de la Antonia para el papel del Pecado. ©Anna Dalmás

En este caso, todavía en el período preparativo, pero ya en movimiento, por medio de improvisaciones guiadas y trabajos sensoriales —propios del entrenamiento de la imaginación— *probé* una metodología para la incorporación actoral de las situaciones y de los entes alegóricos del auto que, no olvidemos, son seres espirituales o partes individuales aunque interrelacionadas entre sí dentro de un mismo ser interior. Este trabajo, totalmente inédito en su aplicación al texto de Calderón, hizo trascender la comprensión intelectual de los actores hasta un conocimiento personal y radicalmente práctico de todos los conceptos teóricos —altamente sofisticados— de esta obra teológica. Si, en cualquier caso, para el actor *saber* es siempre *saber hacer*, para el éxito de nuestra representación era imprescindible que todos los conceptos y los personajes-idea cobraran vida en el escenario en el cuerpo de los actores. Esta metodología actoral fue bautizada por mí como una *teología en acción*.

Al *poner el texto en habla* y llegar al escenario, alcanzamos otro plano de trabajo que implicaba la total incorporación del texto y de la acción por parte de los actores. Este trabajo con la palabra —cuando es en verso— aúna admirablemente la medida métrica y sus accidentes, el uso de las figuras gramaticales, los tropos y las figuras retóricas con el significado de los enunciados, y todo ello se conjuga con los *deseos*, con las acciones y con las emociones de los personajes. La palabra es acción, es pensamiento emocionado. Cada sinalefa, cada encabalgamiento, cada acento y, en

suma, cada licencia poética tienen su correlación con el sentido de la obra y con su acción. Todo ello tiene una repercusión emocional en el intérprete y, por ende, en el auditorio. El dominio de la partitura verbal conduce de modo eficaz a la encarnación, a la acción y a la transmisión de la emoción concreta de cada segmento de la escena y de la obra en su conjunto.



67.- Momento de ensayo en la Iglesia de San Jerónimo el Real. La composición escénica representa la duda dentro del hombre antes de sucumbir al pecado: los vicios enfrentados a la Gracia con el Hombre y su Albedrío en el centro. La Soberbia dice: “Mira, que quedas sin mí, / a vivir siempre abatido” (vv. 772-773). Begoña Díaz, Álvaro Mayo, Germán Scasso, Paula Rodríguez y Esther Pumar en el papel de los vicios, Laura Cabrera en el papel del Albedrío, José Rubio en el papel del Hombre y Marta Morujo en el papel de la Gracia. ©Anna Dalmás

En el teatro calderoniano el personaje *es* lo que dice por eso, una vez en el escenario, se pudo abordar con determinación la caracterización y la creación del personaje. Calderón huyó de la caracterización excesiva de sus personajes porque en modo alguno estaba interesado en este principio del marco naturalista o (mal llamado) realista, común de nuestro tiempo y a cuyo amparo se han desarrollado un buen número

de métodos interpretativos, que nos habla del *comportamiento*. La preocupación fundamental de nuestro dramaturgo, en lo que respecta a la definición del personaje, se centra en el carácter (entendido como relación), en el caso y en la situación (Alkorta, 2004, 151-163).



68.- La composición escénica representa el proceso de caída moral del Hombre. Rodeado por la Envidia, que le acaba de cubrir con la capa de los celos, y por la Pereza, que ha detenido sus pasos, el Hombre dice: “dadme, os pido, / lo que a mi adorno ha faltado” (vv. 687-688), instante en que el Albedrío corre a llamar a la Ira que llega blandiendo la espada y el Pecado se coloca junto al Hombre. Begoña Díaz en el papel de la Ira, Sonia de la Antonia en el papel del Pecado, José Rubio en el papel del Hombre, Álvaro Mayo en el papel de la Envidia y Catalina Pueyo en el papel de la Pereza. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

En esta obra, altamente estilizada, la caracterización y la *vivencia* del papel por parte de los actores debe trascender la mera organicidad, debe superar el realismo —por medio de una sublimación de pensamiento— para expresar el conflicto de los personajes sin perder su humanidad, con convicción y emoción. Por momentos, en la encarnación del personaje el intérprete debe volar en los ámbitos expresivos de un —digamos— *hiperrealismo* para que, aun siendo personajes-idea, nunca se desvinculen totalmente de su *humanidad*. La técnica actoral y la expresividad corporal y vocal de los intérpretes se ponen a prueba en este tipo de propuestas escénicas, pues al dominio del texto y del movimiento, se debe sumar la precisión verbal, la reconcentración de la pasión y la destilación de su expresión —gestual y cinética— para obtener imágenes escénicas de alto impacto. Menos siempre es más.

Ya se ha dicho, al hablar de otras propiedades escénicas, que este género dramático requiere de una *geometría espiritual* que, primordialmente, debe ser sustentada por los intérpretes. El descubrimiento por parte de los actores de los resortes escénicos de la alegoría se tradujo en la ejecución exacta de los movimientos en un tempo sostenido, en el dibujo claro de los desplazamientos y en la incorporación de la calidad apropiada a cada expresión. Para la escenificación de esta obra sacramental, al dominio técnico mencionado, los actores y actrices de nuestra compañía sumaban diversas destrezas: en el baile, en la lucha con armas y en el canto. Como es lógico, en el período de ensayos con el elenco también se dedicaron numerosas sesiones a entrenar y perfeccionar todas estas disciplinas y partituras de movimiento y de canto. En ello fueron fundamentales las aportaciones de nuestro coreógrafo (Marco Antonio Medina), así como del especialista en lucha escénica (Mon Ceballos) y de nuestro director musical (Isaac M. Pulet).

Como muestra referencial de esta metodología que hemos llamado —sin ninguna intención dogmática— *teología en acción*, podríamos mencionar un trabajo sobre los «centros» originariamente creado por Mijail Chéjov (1891-1955)<sup>349</sup> y, en este caso, desarrollado por mí adaptándolo a las necesidades de los actores para encarnar los personajes de este auto sacramental. La piedra angular de la técnica de Chéjov es la imaginación. Su vía para incorporar el personaje incluye las enseñanzas de Stanislavski en sus principios fundamentales, pero difiere de éste en lo que respecta al procedimiento para ponerse en las circunstancias dadas del personaje desde el *yo* del actor. Para Chéjov el «ego superior» es la parte del *yo* que gobierna la creatividad del sujeto, y por lo tanto la actuación no se basa en las vivencias, recuerdos o sentimientos personales del actor, sino en su imaginación y en unos sentimientos arquetípicos o sublimados, propios del *yo creativo*. Su técnica estuvo muy influenciada por la antroposofía y la euritmia de Rudolf Steiner<sup>350</sup> y, de algún modo, concordaba también con el acercamiento

---

<sup>349</sup> Elementos fundamentales de su técnica son la atmósfera, el gesto psicológico, la incorporación de imágenes creando el cuerpo imaginario o los centros motores del cuerpo, los cuatro movimientos básicos (moldear, fluir, volar, e irradiar) o las cuatro cualidades psicofísicas (también llamados por él «los cuatro hermanos» que son la cualidad o el sentido de facilidad, de forma, de belleza y de integridad). Su pensamiento plantea la relación y comunicación espiritual del intérprete con el público, pues en el acto único de cada representación se comunica la atmósfera y la idea de la obra tal como la necesita el conjunto de espectadores.

<sup>350</sup> Rudolf Steiner (1861-1925) es un filósofo austriaco, erudito, activista, artista y fundador de la antroposofía, la educación Waldorf o la agricultura biodinámica, entre otras iniciativas. La antroposofía es un sendero de conocimiento que pretende conducir lo espiritual en el hombre a lo espiritual en el universo. La actividad de Steiner en los años anteriores a la Primera Guerra Mundial y el advenimiento

imaginativo y la encarnación de la imagen del personaje propuesto en el siglo XVIII por Denis Diderot (1713-1784)<sup>351</sup>. En el siglo XX, Chéjov propuso un trabajo de gran eficacia en la incorporación de imágenes que provocan en el intérprete sensaciones e impulsos con los que el actor —digamos— se conforma interiormente y se *reviste* externamente, logrando transformar su cuerpo físico gracias a la incorporación de ese cuerpo imaginario. La técnica de los centros supone un centro invisible en el cuerpo imaginario (del actor y del personaje) desde donde parte el movimiento del cuerpo físico del actor; la sensación que genera cada uno de los centros en el actor —con todas las variantes que se puedan añadir proponiendo diversas cualidades— conduce a la expresión del carácter del personaje.

Gracias a unas pautas enunciadas durante las sesiones —que no reproduciré aquí— cada intérprete lograba asociar una cualidad y un centro imaginario para *vivenciar* a su personaje. Tras la repetición de este trabajo, en unas pocas sesiones, se lograba en el cuerpo de los actores una transformación *sensible*, para ellos, y *visible*, para el espectador. Este trabajo suponía la primera fase de la caracterización: los intérpretes lograban imprimir una cualidad de movimiento en sus acciones y en sus desplazamientos por el espacio, a la vez que en su interior despertaban sensaciones y provocaban pensamientos, deseos e impulsos volitivos para actuar como lo harían sus respectivos personajes en las circunstancias propuestas. Era una manera intuitiva de descubrir e interiorizar el modo de pensar y de actuar de los personajes.

Las sensaciones obtenidas y constatadas por todos ellos hacían claro que principios teológicos como la gracia, el pecado, el libre albedrío, etc., así como la

---

del nazismo en Alemania fue muy intensa como conferenciante social y líder de esta formación de índole espiritual. Junto con Marie Steiner-von Sievers, Rudolf Steiner desarrolló el arte de la eurytmia, a veces referida como un «lenguaje visible y canto visible». Según los principios de este arte, hay movimientos arquetípicos o gestos que corresponden a todos los aspectos del habla (los sonidos o fonemas, los ritmos, la función gramatical, etc.), a todas las «cualidades del alma» (risa, desesperación, intimidad, etc.) y a todos los aspectos de la música (tonos, intervalos, ritmos, armonías, etc.). Steiner escribió cuatro dramas y también fundó un nuevo enfoque al discurso y drama artísticos. El actor Mijail (o Michael) Chéjov extendió este enfoque en su técnica de actuación.

<sup>351</sup> Diderot, *La paradoja del comediante*.

En este libro, escrito en 1773 y publicado en 1830, el enciclopedista Diderot defiende la tesis de que el arte es esencialmente lucidez y objetividad. Cuando elogia la interpretación sublime de la actriz conocida como la Clairon dice: «Sin duda, la artista se ha forjado un modelo al cual se ajusta; sin duda, su modelo, es el más alto, el más grande, el más perfecto que le fue posible concebir, pero ese modelo tomado de la historia o creado por su imaginación, como un gran fantasma, no es ella. Si ese modelo fuera de su altura, su acción sería muy endeble y pequeña»; y luego concluye: «¿Cuál era, pues, su talento? El de imaginar un gran fantasma y copiarlo genialmente, imitando el movimiento, los ademanes, los gestos, la expresión entera de un ser muy por encima de ella» (Diderot, 1995, 9 y 45).



dependencia dinámica de todos ellos en la relación hombre-mundo-Dios, ya no eran fríos conceptos intelectuales y dogmáticos sino que eran una experiencia íntima y personal que, sorprendentemente, se ajustaba como un guante a las definiciones expresadas por Calderón en la obra. Asimismo los procesos de naturaleza espiritual — como la caída y la redención del Hombre— lograban convertirse gracias a este trabajo en una experiencia conflictiva, sentida individualmente y colectivamente por el grupo de actores, quienes —cada uno en su papel— pudieron percibir su lugar en la estructura interna del hombre y su papel en la contienda entre el bien y el mal que se desarrolla en la obra. En el auto, las declaraciones del Hombre nos refieren a una *teoría de las pasiones* que en el ensayo se hizo palpable para los actores y su directora.



69.- Triunfo de la fe. Fragmento del retablo final en torno al altar, la Iglesia junto a los vicios vencidos, portando los estandartes de las virtudes y el Hombre sujetando al Albedrío cantan a coro la canción “Venid, mortales, venid, / al triunfo donde se ve, / cómo celebra la Fe / el Año Santo en Madrid” (vv. 1885-1888). Álvaro Mayo en el papel de la Envidia, Germán Scasso en el papel de la Avaricia, Pilar Belaval en el papel de la Iglesia, Begoña Díaz en el papel de la Ira, Paula Rodríguez en el papel de la Soberbia, Joseba Gómez en el papel de la Gula, Catalina Pueyo en el papel de la Pereza; en primer término Laura Cabrera en el papel del Albedrío y José Rubio en el papel del Hombre. Dirección de Nuria Alkorta. Teatros del Canal. ©Anna Dalmás

En la segunda fase de esta metodología —para lograr la caracterización— se plantearon trabajos que pretendían asentar la relación entre los distintos personajes. La caracterización de cada personaje se completaba con la experiencia, por parte de los actores, de su significación dentro del conjunto. Por ejemplo, el grupo de los vicios, figurado como «monstruo de siete cabezas», formaba una unidad coral constituida por

siete individualidades marcadamente distintas y, sin embargo, subyugadas a la voluntad de servir a un único líder —el Pecado—, quien sin ser ninguno de ellos los abarcaba a todos. La personalidad de ese coro se creaba con la suma de todas las sensaciones individuales, erigiéndose como una entidad nueva y diferente pero que no anula la particularidad de cada personaje que la integra. Por otro lado, la Gracia —y, por tanto, la actriz que la interpretaba— es una personificación individual opuesta a este grupo de ocho actores. En medio de estos polos antagónicos, está el centro de la percepción y acción del hombre, compuesto por los personajes del Hombre y del Albedrío —acción e inclinación— que acuerdan o luchan entre sí. Como resultado de todo ello, los actores generaron unas dinámicas y unos desplazamientos en el espacio que dejaban atisbar la *semilla* para la justificación interior de la futura *geometría espiritual* que la pieza requería.

También se llevó a cabo un trabajo imaginativo que consistía en *llenarse o vaciarse* de la cualidad de cada personaje y también de la cualidad del conjunto. La visualización de estas cualidades brotaba en cada uno de los actores siguiendo libremente las sugerencias que guiaban la improvisación. Lo que resulta sorprendente, siempre que se realiza este tipo de trabajo, es que todos los actores producen su propia respuesta que incorpora la premisa inicial y que enriquece con su subjetividad la propuesta conjunta. En este caso, todos ellos experimentaron el deseo y la pasión de todos los vicios y llegaron a percibir la realidad de su ausencia. Igualmente pudieron sentir la *paz* que proporcionaba dejarse llenar de la cualidad de la Gracia y, contrariamente, advertir el significado de su pérdida. Insisto, gracias a este trabajo propio de la técnica de actuación moderna y cercano a la propuesta imaginativa de los Ejercicios Espirituales de Ignacio de Loyola, los actores pudieron convertir los conceptos en experiencia emocionada y encarnar los entes alegóricos de la obra.

La investigación sobre la técnica de la actuación forma parte de mi práctica docente como profesora en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid desde 1999. Específicamente el estudio teórico y práctico sobre los recursos del actor de nuestro tiempo para encarnar el teatro calderoniano, se fragua también en las puestas en escena de mi compañía de teatro, Compañía *delabarca*, que es a la vez un centro de producción teatral y un centro de estudio y de interpretación del teatro de Calderón.

**8. EL TEATRO CORTESANO EN TIEMPO DE CALDERÓN:  
DEL TEXTO AL ESCENARIO**



## 8.1. Tiempo y fiesta teatral en la corte del rey de España

Para enmarcar convenientemente el tema debemos recordar el valor del teatro como hecho antropológico, podríamos decir que fundacional de la cultura y del ser humano tal y como estudian Turner (1982), Stefanek (1976) o Huizinga (1972)<sup>352</sup>. La España del Siglo de Oro, y en general todo el Barroco europeo del siglo XVII, acogió el arte teatral en todas sus dimensiones (el texto, la representación, la música, la danza, la escenografía...) con una pasión difícilmente comparable con ninguna otra época en la cultura occidental desde la Grecia Clásica. Y esto fue así porque precisamente el Barroco fue un periodo especialmente sensible a la representación como dimensión antropológica. La reconstrucción artificial, interpretativa y creativa, de lo que al hombre se le *presenta*, la indagación en la naturaleza de las cosas, de la existencia misma, mediante la recreación de aquellos datos que le aportan al hombre sus cinco sentidos, son obsesiones barrocas que conducen una y otra vez a la confrontación entre la percepción y el engaño, la convicción y la duda, la seguridad y el desengaño. El contraluz y la penumbra, el sueño, el espejo, la imagen dentro de la imagen..., son emblemas sobradamente conocidos que en última instancia apuntan a aquella angustiosa necesidad perpetuamente fallida de la representación como forma profunda de afianzar certezas<sup>353</sup>.

La necesidad de reconocer, interpretar y profundizar en el significado de los acontecimientos, o de la propia naturaleza de las cosas, afectaba a todos los aspectos de la vida humana (en sus niveles social, político, ideológico, existencial, metafísico, etc.)

---

<sup>352</sup> La etimología de la palabra teatro —del griego *theatron*, cuyo significado es «lugar desde donde se mira»— subraya su dimensión espectacular y comunitaria. La ubicación de los teatros griegos y romanos nos hace pensar en su importancia relativa dentro de la civilización clásica, al estar edificadas cerca de templos o de edificios civiles de importancia en la ciudad. Si pensamos que el teatro romano de Petra (con un graderío circular con capacidad para ocho mil espectadores) se erigió en el siglo I en el interior del recinto de una necrópolis, podemos suponer la importancia del acto cultural y cultural del teatro en la cultura antigua. La relación entre ritual y teatro se ha revitalizado en Occidente en el siglo XX gracias a la importancia que maestros de teatro y artistas dieron al cuerpo del actor como instrumento fundamental de la representación teatral. Desde distintos postulados Stanislavski, Meyerhold, Appia, Craig... reivindicaron esta realidad del hecho escénico aplastada por la importancia atribuida a la literatura dramática. Ver Sánchez Montes, 2004, pp. 87-101. Para seguir el curso del teatro ritual en el siglo XX, sus derivaciones en Europa y los Estados Unidos (Artaud, Grotowski, Barba, el grupo Living Theater, Schechner, etc.) y en nuestro país, ver Cornago, 2000, pp. 25-126.

<sup>353</sup> Los estudios sobre emblemática del Barroco, tanto en Europa como en España, en los últimos años son abundantísimos. En nuestro país, a partir de los fundamentales trabajos de Santiago Sebastián —muy especialmente su *Contrarreforma y barroco*— se desarrolla una importante labor crítica sobre este tema. Nos ha sido especialmente útiles los libros de R. de la Flor (2000: 337-352, 2002). Ver también Pérez Sánchez (1978).

y a todos los estados sociales, y se dejaba sentir en todas las situaciones con un impulso a la improvisación teatral hoy inimaginable (Regalado, 1995, II, 685-686)<sup>354</sup>. En aquellos tiempos duros para el pueblo, la inventiva se vertía en la *representación*, en una recreación de la realidad menos ceñida al dato o a la cifra pero más apegada al sentido profundo de los hechos y de su trascendencia, que expresaba plenamente el sentido teatral de la existencia, del que no son en absoluto ajenas, por ejemplo, las artes plásticas, como evidencian en especial las obras de temática religiosa e histórica (piénsese en las series de Vicente Carducho para las cartujas del Paular y de Granada, o en *La Rendición de Breda* y en los demás lienzos para el Salón de Reinos, por citar sólo ejemplos pictóricos bien conocidos).

En los Siglos de Oro lo *teatral* se insertaba naturalmente en la vida cotidiana: en el tiempo ordinario y en las celebraciones festivas<sup>355</sup>. Hundiendo sus raíces en el folklore y en el ritual, y siguiendo el calendario litúrgico y también biográfico, se tejía un abigarrado y riquísimo conjunto de fiestas en las que se teatralizaba, cantaba y bailaba<sup>356</sup>. Era común la participación activa de las personas en las danzas, en las mascaradas, en el carnaval, en los entretenimientos teatrales y también en competiciones como los toros o las cañas. Como en toda sociedad preindustrial y pre-urbana, la presencia del individuo en la fiesta, independientemente de su estrato social, no era meramente pasiva sino que implicaba siempre algún tipo de participación activa.

En España, la temporada estrictamente teatral terminaba el martes de Carnestolendas para reanudarse cuarenta días más tarde, una vez acabada la Cuaresma. En ese marco general se organizaban las celebraciones teatrales con la representación comercial de comedias en los corrales y con las funciones en las moradas particulares

---

<sup>354</sup> Como muestra destaca y analiza el autor un notable ejemplo, que a su vez recoge de *Cartas de algunos PP. de la Compañía de Jesús sobre los sucesos de la Monarquía entre los años de 1634 y 1648*, t. III, en *Memorial histórico español*, 1862, t. XV, p. 25. Se trata de la celebración en Madrid al recibirse noticia de la victoria de Fuenterrabía en 1638. La ciudad entera se llenó de hogueras y de improvisaciones como la de «uno que salió vestido de cardenal en una mula muy lucida con los mismos aderezos que ponen a las de los cardenales; y él iba muy pensativo la mano en la mejilla con doce gentiles hombres [...] daba a entender que aquel era el cardenal Richelieu». *El rey Felipe IV, no gustó de la puesta en escena y «envió a mandar se recogieren, o los prendieran»* (Regalado, 1995, II, 685-686).

<sup>355</sup> Para este tema ver Deleito y Piñuela (1952: 135-146, 168-181) y, especialmente, Deleito y Piñuela (1955).

<sup>356</sup> Ya se ha visto en el capítulo anterior las celebraciones de la estación primaveral en Madrid y las romerías. También su relación con el teatro. Ver Deleito y Piñuela (1966).

que abarcaban todas las casas y palacios, incluyendo conventos y monasterios<sup>357</sup>. A las ocasiones ordinarias regladas por el calendario litúrgico se añadía un conjunto variado y variable de festejos en los reinos españoles y en la corte, que celebraban asuntos de Estado como tratados de paz y victorias militares; o casamientos, nacimientos y onomásticas de la familia real. En el conjunto de esos festejos, el plato fuerte era la representación de «comedias»<sup>358</sup>.

El entremés de Calderón titulado *Las Carnestolendas*<sup>359</sup> ironiza con la fiebre teatral del momento. Dos jóvenes, María y Rufina, convencen a su padre para representar comedias en casa durante el Carnaval: «Pues el cosquilloso tiempo nos convida / de las Carnestolendas, por tu vida, / que nos dejes hacer una Comedia» (vv.

---

<sup>357</sup> Para las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII ver el artículo de Cotarelo y Mori, 1925, pp. 461-470. Referidos a la vida de Sor Marcela de San Félix y el teatro conventual, ver Arenal y Sabat-Rivers, 1988. También ver el estudio sobre Sor Francisca de Santa Teresa de Alarcón, 2000, pp. 255-267. Ver Deleito y Piñuela, 1952, pp. 113-115.

<sup>358</sup> Los espacios escénicos en la corte de Madrid eran variadísimos y hacían posible las representaciones en diferentes lugares interiores y exteriores. Se contaba con los jardines y patios, marco ideal para funciones al aire libre sobre escenarios desmontables. En el palacio del Buen Retiro en 1637 se usaron tres tablados para que tres compañías de actores profesionales representaran los tres actos de la comedia de Calderón sobre Hércules titulada *Los tres mayores prodigios*. En sus jardines, en el estanque grande se representaron varias comedias, y digna de mención es la celebración de la noche de San Juan de 1635 con la representación en un escenario montado en la isla del estanque de *El mayor encanto, amor* que era una gran fiesta escénica, sobre los amores de Ulises y Circe, a cargo de Calderón y de Cosme Lotti que terminaba con fuegos artificiales sobre el lago. El 2 de julio de 1640, con el estreno de *La fingida Arcadia*, atribuida a Tirso de Molina, se inauguró el gran teatro del Palacio conocido como el «Coliseo», que estuvo en funcionamiento sólo cuatro años ya que, a la muerte de la reina Isabel, se decretó la prohibición de las representaciones. El Coliseo volvió a abrir sus puertas, después de la remodelación efectuada en 1650, y a partir de entonces, con la joven reina consorte Mariana de Austria se representaron importantes comedias mitológicas de Calderón como *La estatua de Prometeo*, *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo*, *Celos aun del aire matan* entre otras muchas. Pero las funciones se realizaban también en otras habitaciones de los palacios como el «saloncillo» del Viejo Alcázar donde se representó el día de la Ascensión de 1636 la comedia de Calderón *Casa con dos puertas mala es de guardar*. El saloncillo se transformó en la década de los cuarenta en el «Salón Dorado» donde continuaron las representaciones. El Salón Grande del Retiro —luego llamado «Salón de Reinos»— era el lugar más importante de celebración de fiestas teatrales hasta que el Coliseo abrió sus puertas; luego el Salón se siguió usando para funciones de marionetas y funambulistas. La construcción del palacete de la Zarzuela añadió otro espacio escénico, en este caso asociado a la representación de «fiestas cantadas» y al nacimiento del drama musical. Sumando estos espacios palaciegos madrileños con los corrales de comedias o las representaciones de los autos sacramentales en los carros por las calles y plazas, y de las que Calderón tenía el monopolio en Madrid desde 1651, se puede entender que las ocasiones de experimentación fueron diversas y constantes.

Sería muy interesante establecer una línea de análisis histórico del reinado de los últimos Austrias apoyándose también en las representaciones teatrales en la corte con motivo de diversas efemérides, analizándolas a la luz de la situación política y *personal* y, no olvidemos, dinástica del monarca y su real familia. Los autores adecuaron la trama de la «comedia» a la situación para la que ésta se escribía, introduciendo alusiones concretas al hecho particular, algunas meramente laudatorias, y otras de mayor enjundia. El recuento de todo ese material podría servir, como otros muchos, de diapasón del latido de la situación política del país, en la sede principal del poder, la corte. El valioso libro de J. Brown y J. H. Elliot, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, imprescindible para tantas cosas y citado en estas páginas, se queda escaso respecto al teatro cortesano.

<sup>359</sup> Calderón de la Barca, *Las Carnestolendas, Entremeses, jácaras y mojigangas*, pp. 138-155.

17-19) A lo que contesta el Vejete: «¡Miren pues que Riquelme ni que Heredia, / para representar!» —refiriéndose a dos conocidas actrices del momento, María Riquelme y María de Heredia— y sigue: «Mejor sería / gastar la noche y el día / en hacer su labor» (vv. 20-23), a lo que la criada horrorizada, sin dejarle acabar el verso, replica: «Lindo regalo». Con humor descarado ironiza la hija: «Escupa padre que ha mentado el malo: / vaya arredro patillas. / La labor de este tiempo es casadillas» (vv. 24-26) El Vejete, más preocupado por su bolsa que por la edificación moral de las jóvenes, contraataca: «¿Yo gastar en Comedias mi dinero?/ ¡Para compraros de comer lo quiero!» (vv. 27-28). La otra hija argumenta arteramente: «Si licencia nos das que la estudiemos, / a comedia y a agua ayunaremos» (vv. 29-30). El Viejo, sabiéndose perdido, se queja en tono patético de la que se le viene encima pintando con sus palabras un exuberante bodegón del festín carnavalesco y de sus juegos:

*¡Oh, loco tiempo de Carnestolendas,  
diluvio universal de las meriendas,  
feria de casadillas y roscones,  
vida breve de pavos y capones  
y hojaldres, que al Doctor le dan ganancia,  
con masa cruda y manteca rancia!  
Pues ¿qué es ver derretidos los mancebos  
gastar su dinero en tirar huevos?* (vv. 31-38)

La criada corrobora: «En esto su locura manifiestan, / que mejor es tirarnos lo que cuestan» (vv. 39-40). Se refieren a la costumbre carnavalesca de arrojar los *huevos de olor* rellenos de líquidos perfumados. Costumbre a la que también se apuntaban la reina Isabel de Borbón y sus damas en los festejos de palacio. Entre las fabulosas celebraciones del carnaval de 1637 en el Palacio del Buen Retiro, el sábado de carnaval, día 21, no faltó la tradicional batalla de huevos perfumados entre las damas de la reina, para la que se encargaron dos mil huevos dorados y pintados y agua perfumada y otros cuatro mil huevos plateados, además de unos escudos de corcho plateados o dorados con los que se defendían las combatientes. La criada del entremés de *Las Carnestolendas* sí hubiera podido exclamar con ganas: *mejor es tirarnos lo que cuestan*. La broma de los huevos costó en palacio un total de 81.800 maravedís (218 ducados)<sup>360</sup> (Brown y Elliot, 1988, 213).

---

<sup>360</sup> Brown y Elliot, a su vez, extraen las cantidades y las cuantías económicas en el Archivo General de Simancas, Tribunal Mayor de Cuentas, legajo 3764, 12 de marzo de 1637; y la descripción en Azcárate, 1966, p. 119.



La adaptación del fenómeno teatral popular al ámbito palaciego y cortesano constituía un proceso natural y de perfecta imbricación. De hecho, en nuestro país el teatro de los Siglos de Oro empieza y termina en el nexo de unión de la corte con las más hondas raigambres populares: con las églogas pastoriles de Juan de la Encina y con las comedias cortesanas de Calderón de la Barca, respectivamente. Aunque a lo largo del año no faltaban las funciones privadas ofrecidas en los aposentos de la reina o en diversos salones de los distintos palacios (Shergold, 1967, 264-382)<sup>361</sup>, cada año en la corte de Felipe IV y su sucesor Carlos II, los dos momentos álgidos para la representación de comedias eran las fiestas de Carnaval<sup>362</sup>, cuyos festejos comenzaban al ritmo de las fiestas de invierno de enero, y las fiestas de San Juan en el mes de junio.

El paso trascendental entre lo popular y lo cortesano debemos probablemente buscarlo en el hecho de que la exhibición teatral en Palacio contaba con la exhibición del monarca y su familia, junto con sus ministros y cortesanos más íntimos<sup>363</sup>. De

---

Notable ejemplo de la incorporación de lo teatral popular y lo carnavalesco en las celebraciones cortesanas, lo recoge Regalado (1995: II, 688-690) de la «Breve relación de la fiesta que se hizo a SS. MM. y AA., martes de Carnestolendas en la noche en el Alcázar en este año de 1623», Biblioteca Nacional, Ms. 2, 354, *Sucesos del año 1623*, fols. 331r-312v. Se trata de una descripción de «la fiesta del Martes de Carnestolendas de 1623 celebrada en el “Salón Grande” del Alcázar ante Sus Magestades altezas, damas, señoras, meninas y caballeros de la cámara de Su Majestad y del cardenal Infante y algunos grandes, ayudas de cámara y mayordomos, todos vestidos de máscara». Danzas de gigantes, una «comedia de repente», una boda falsa, damas interpretando el papel de caballeros, una «Danza muy lucida de flamencos y flamencas», matachines y bailes «ya de la gallarda, ya el canario, qual el bilbaíno, qual el torneo»... hasta las dos de la madrugada. «Pero al fin, acabada nos allamos todos en Quaresma y pasada».

<sup>361</sup> Para los datos que siguen consultar Shergold (1967: 264, 304, 266-267, 301, 305) quien explica que loa actores, además de actuar en los dos palacios de Madrid, se desplazaban a los reales sitios de Aranjuez, El Escorial o El Pardo; también se menciona la Alhambra de Granada en 1624, y la Casa de Campo. Otras veces en las visitas reales a diversas ciudades se organizaban representaciones particulares con las que se agasajaba al monarca (Zaragoza o Doñana). Por ejemplo, cuando en 1649 Mariana de Austria desembarcó en Tarragona fue entretenida con la representación de una «comedia» interpretada por la compañía de Roque de Figueroa. Luego embarcó con la reina para seguir representando en el trayecto de Valencia a Denia, p. 304. Shergold informa que en 1623 para agasajar al príncipe Carlos de Inglaterra, además de las funciones en la corte, el rey organizó en los aposentos privados del príncipe un baile ejecutado por los actores de cuatro compañías al que también asistieron los condes de Monterrey y de Gondomar. En 1643 Antonio García de Prado representó cinco comedias en privado ante la reina Isabel; en 1650 fueron representadas obras en privado ante la reina en los palacios del Pardo, del Escorial y en el Alcázar de Madrid.

<sup>362</sup> Ver García Santo-Tomás, 1999, pp. 89-99; Holgueras, 1999, pp. 131-144; Buezo, C., 1999, pp. 145-156.

<sup>363</sup> En Brown y Elliot (1981: p. 33): «La corte del Rey de España semejava un espléndido teatro sobre cuyo escenario estuviese perennemente el actor principal». El objetivo de la estricta etiqueta borgoñona, instaurada en Castilla por Carlos V, era asegurar la observancia de una disciplina y un decoro que servían para realzar la figura del monarca, considerado como un ser superior al resto de los mortales. La vida del

alguna manera esto implicaba la presencia de lo representado: la corte ante el ideal de nobleza; el monarca ante el ideal de monarquía; la real familia ante el ideal de la dinastía. Estos ideales políticos, ideológicos y existenciales, constituyeron el eje fundamental del teatro cortesano, de manera equivalente a como lo fueron el retrato de Estado y la representación mitológica en la pintura cortesana<sup>364</sup>. Juego de espejos, en definitiva, en que los participantes eran de alguna manera personajes (o al menos argumento) y público a la vez. *Presentación y representación* del monarca y su monarquía constituyen un sofisticado juego creativo de hondo impacto *propagandístico* (llamémoslo así, aunque impropiamente, por anacrónico), pero también artístico, estético, que hoy en una representación contemporánea nos resulta difícilmente traducible.

En 1662 las celebraciones del Carnaval en el Palacio del Buen Retiro contaron con la representación en tres días sucesivos de tres obras de Calderón: una ópera de gran aparato escénico, y con música de Hidalgo, sobre los amores de Céfalos y Pócris titulada *Celos aun del aire matan*; una comedia de aventuras llamada *Auristela y Lisidante* y la comedia burlesca *Céfalo y Pócris* que se representó en un salón de Palacio el martes de Carnestolendas. En 2007 para mi puesta en escena de esta última obra creí necesario introducir en la representación moderna un eco de aquellas fundamentales presencias, los personajes centrales de aquella fiesta teatral de 1662: Felipe IV y, su joven esposa, Mariana de Austria, reyes españoles de los que el rey Tebandro, protagonista de la farsa *Céfalo y Pócris*, era su reverso carnalesco<sup>365</sup>. La escenificación moderna de la obra tuvo en cuenta que el centro de aquella representación palatina eran los monarcas y por ello en el fondo del escenario se dispuso un estrado cubierto por una alfombra sobre el que había dos sillones y desde allí observaban la representación los dos actores que hacían de reyes, sentados y sin moverse, como mandaba la etiqueta española.

---

Rey de España seguía estrictamente los dictados de ese protocolo inamovible, que cuidaba al máximo los detalles para su exhibición y ocultamiento de sus súbditos. Ver Alvar Ezquerro, 1995, pp. 91-108.

<sup>364</sup> Ver Pope-Hennessy, 1985.

Pope-Hennessy en *El retrato en el Renacimiento* fue el primero en abordar, y de forma brillante, esta perspectiva del retrato en el siglo XVI, que con escasas matizaciones puede aplicarse al siguiente siglo.

<sup>365</sup> Ver la «Introducción» de *La fiera, el rayo y la piedra*, en Egido, 1989b, pp. 32-33.



70.- Representación de *Céfalo y Pócris*. Los reyes asisten a la fiesta teatral.  
Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano



71.- La reina Mariana de Austria actúa en la farsa.  
Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

Un detalle interesante que abunda en aquel carácter de lo *presente representado* es el hecho de que la interpretación teatral, el baile y el juego no estaban vedados a los cortesanos, aunque su participación se mezclaba con la actuación de comediantes y músicos profesionales. Este hecho se introdujo en nuestro espectáculo también con gran libertad, voluntariamente anacrónica, y en una de las escenas bufas de la farsa, la reina Mariana *actuaba* junto a las actrices que interpretaban a las grotescas dueñas de las infantas Pócris y Filis. La participación activa de miembros de la familia real y de sus cortesanos más íntimos fue en realidad característica de los espectáculos manieristas del siglo XVI (en los que, por otro lado, el argumento literario carecía del protagonismo que alcanzó a partir de comienzos de siglo XVII, frente a la espectacularidad de los despliegues escenográficos y de vestuario). Los sofisticadísimos desfiles teatralizados del pintor Giusseppe Arcimboldo en la Viena del emperador Maximiliano II, en los que participaban como actores el propio emperador (también, además, diseñador de buena parte de los montajes) y su imperial familia, son un ejemplo sobresaliente tanto por su sofisticación estética como por su complejidad simbólica al servicio del ideal dinástico de los Habsburgo (Jiménez Díaz, 2000, 45-51, 63-68). En la corte de Madrid las fiestas teatrales —expresión de una cultura cortesana de carácter autorreferencial— se caracterizaron por el uso libre de los repertorios mitológicos y de historia antigua, y por los constantes guiños a la familia real que era la destinataria de las obras, un aspecto subrayado por Javier Portús (2013: 21-23). Con motivo del decimoquinto cumpleaños de la reina, y posteriormente en distintas fiestas periódicas de la corte madrileña, se representó *El nuevo Olimpo* de Gabriel Bocángel —un híbrido entre representación teatral y «máscara»—; una de aquellas representaciones no sólo fue interpretado por la infanta, damas y meninas, sino que su trama dramática y sus intrigas hacían constantes alusiones a la política y a la familia real, de modo que Palas era una referencia a la reina Mariana y la infanta Margarita actuaba representando a la Mente Divina. Al final de la máscara, que celebraba un compromiso matrimonial regio, el rey, para «premiar con honrosos premios los servicios agradables de las damas de Palacio quiso casasen las señoras doña Antonia de Mendoza con el conde de Benavente, doña Antonia de Moscoso y Córdoba con el conde de Palma, doña Juana de Velasco con el conde de Chinchón, y doña Beatriz de Haro con el conde de Aguilar» (Portús, 2013, 22)<sup>366</sup>.

---

<sup>366</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, Mss. 2380, fol. 163r, en Dadson, 1991, pp. 141-142.

Pero la participación de los miembros de la Real Familia y de sus cortesanos fue pronto relegada al ámbito de lo anecdótico. Por los testimonios de la época sabemos que en el palacio de Lerma, en 1614 y en 1617, en las funciones de una obra de Lope de Vega titulada *El premio de la hermosura*, y otra de Luis Vélez de Guevara, titulada *El caballero del sol*, los cortesanos asumían algunos personajes, reservándose los que tenían más peso a actores<sup>367</sup>. Igualmente ocurrió en 1623 durante las celebraciones del advenimiento al trono del joven rey en el palacio de Aranjuez<sup>368</sup>. Paulatinamente desde los años treinta, según aumentaron las dificultades técnicas de las tramoyas, del recitado y de la música, el actor aficionado dejó paso al intérprete profesional. Esta *especialización* ya era generalizada en las representaciones de las comedias mitológicas de Calderón en el Coliseo del Buen Retiro reservándose alguna aparición como en el triunfo final de la zarzuela de 1659 *La púrpura de la rosa* que se dedica al brillo de la estrella de la infanta María Teresa en alusión a su futuro matrimonio con Luis XIV.

En todo caso, el ciclo carnavalesco de las fiestas de invierno, con profunda raigambre de teatro cómico-popular, inspiró las fiestas palaciegas españolas y en especial las de la corte de Felipe IV. En todas ellas, dentro de una estructura ordenada y codificada, la licencia introducida por la broma y la parodia violentaba el decoro de la etiqueta de la corte, y mostraba el revés de la dignidad de los participantes de estas diversiones. La inversión carnavalesca, en su ramificación por todas las fiestas palaciegas del siglo XVII, descubre el sentido teatral de la existencia en el Barroco. El despojamiento del papel asignado recuerda (también a los cortesanos) que todo el vivir es representar y que la vida es un peregrinar del *Homo viator* cristiano.

---

<sup>367</sup> El 3 de noviembre de 1614 se representó la obra de Lope *El premio de la hermosura* interpretada por damas de la corte y miembros de la familia real. La obra se representó en un escenario, construido para la ocasión, dispuesto al aire libre en la ribera del río Arlanza. La obra tenía el estilo de las fantasías de las novelas de caballerías. La disposición de la escenografía, como en las representaciones religiosas del Renacimiento, mostraba al unísono todos los decorados que se usaban sucesivamente en la comedia. De forma similar a la anterior, en esta ocasión se construyeron dos plataformas una a cada lado del río. Una era para la representación en sí misma y la otra para los espectadores que se sentaban en gradas. En esta función se usó algún tipo de tramoya mecánica para los cambios de decorado. Toda la descripción en Shergold, 1967, pp. 252-257.

<sup>368</sup> En 1622 llega a Madrid Julio César Fontana, ingeniero mayor del reino de Nápoles, para ocuparse de los jardines y de las diversiones del rey Felipe III. Con motivo del inicio del reino del joven rey Felipe IV, en los jardines del palacio de Aranjuez se levantó un teatro portátil de madera, con arcos, balaustradas, estatuas... mezcla de teatro y de arquitectura efímera. Allí se representaron tres comedias: *La Gloria de Niquea*, una comedia de aventuras escrita por el Conde de Villamediana representada en una isla del río Tajo, y actuada por las damas de la corte; *Querer por solo querer* de Antonio Hurtado de Mendoza, y *El vellocino de oro* de Lope de Vega. En esas representaciones se introdujeron decorados muy elaborados con mutaciones y una sofisticada y costosa iluminación artificial lograda con hachones de cera. Ver descripción detallada en Shergold, pp. 268-273.

La obra *El príncipe constante*, del año 1628, también se representó en la corte. En la jornada segunda se acentúa el *descendimiento* del infante de Portugal don Fernando, ya prisionero, hasta asumir voluntariamente la condición de esclavo del rey de Fez. Violentado ante la insumisión de su prisionero, quien se ha negado a entregarle Ceuta a cambio de su libertad, el tirano promueve a partir de ahí un cruel tormento para doblegar la voluntad del príncipe cautivo. Haciéndole postrar en tierra ante él, el tirano inicia un cambio de estrategia consistente en despojar progresivamente al héroe, ya hasta el final de la obra, en que este príncipe mártir muere víctima del trato inhumano. En el comienzo de este proceso, cuando el infante don Fernando está rendido ante el rey moro en presencia de los nobles de la corte de Fez, que disfrutaban de una cacería, y ante la embajada del rey de Portugal, se produce el siguiente diálogo:

*REY:                    ¡Mi esclavo eres!*  
*FERNANDO:            Es verdad,*  
*y en eso poco te vengas,*  
*que si para una jornada*  
*salió el hombre de la tierra,*  
*al fin de varios caminos*  
*es para volver a ella,*  
*más tengo que agradecerle*  
*que culparte, pues me enseñas*  
*atajos para llegar*  
*a la posada más cerca. (vv. 1490-1499)*

En la comedia mitológica de aparato titulada *La estatua de Prometeo*, representada en la corte madrileña en 1677, las diosas Palas y Minerva, hermanas del Sol, repiten en dos hermanos, Epimeteo y Prometeo, su «competencia, / de cuál mayor lustre, mayor excelencia / da al uno en las armas, que al otro en las ciencias» (vv. 666-668). Mientras Minerva, agradeciendo a Prometeo una estatua suya, le eleva al cielo; Palas abate al «abismo» de una cueva a Epimeteo, donde le ordena «deshacer» la estatua de su hermana. En la boca de la cueva, ajenos a tanto prodigio, los villanos —cuando buscan a los dos hermanos supuestamente en peligro por el ataque de una fiera— encuentran a Epimeteo, quien les insta a que abandonen ese sitio. Así «puesto que la noche cierra», y aun sin encontrar a Prometeo, el viejo Timantes propone volver al poblado:

*que ya el sol en la eminencia*  
*de aquella elevada cumbre*

*en que el rumbo de sus ruedas  
suele rozarse, según  
sobre las nubes descuella  
sus altas cimas trasmonta  
su carroza.*

*LIBIA:            ¡Oh, quien supiera  
lo que al verse descender  
del cenit de su grandeza  
dirá al despeñarse al mar! (vv. 795-804)*

Los villanos del Cáucaso aluden a la imagen del dios solar Apolo en su carro, motivo común de la obra calderoniana y de su teatro mitológico, y en general profusamente utilizado en la cultura cortesana, en la literatura y en las artes plásticas. A continuación, por medio de una tramoya, en el escenario se ve a Apolo «en lo alto en su carro» mientras dice acompañándose por su arpa y la Música repite: «No temas, no, descender, / bellísimo rosicler; / que si en todo es de sentir / que nazca para morir, / tú mueres para nacer» (vv. 877-886). En el repertorio de las historias de las divinidades solares, Julián Gállego menciona cómo, pintado en un techo del Alcázar Real, el sentido del mito de Faetón, hijo del Sol<sup>369</sup>, podría ser fácilmente interpretado por cualquiera, y en especial la moraleja que debían extraer el príncipe y su valido: «el Carro del Estado es privilegio del Rey-Sol» (Gállego, 2011, 84).

En el drama mitológico de Calderón la exclamación de Libia y el canto de Apolo pueden enmarcarse en los convulsos momentos que se vivían en la corte desde finales del año 1676 y durante 1677. Precisamente aquel año tuvo lugar la rocambolesca caída del Fernando de Valenzuela, personaje odiado tanto por el pueblo llano como por la alta nobleza, que era valido de la reina regente doña Mariana de Austria. En enero el hermano bastardo del rey, don Juan José de Austria, partió con su ejército de Zaragoza hasta Madrid, donde le fue entregado el gobierno, fulminó la regencia e hizo prender a Valenzuela. Todo el proceso, detalladamente narrado por el Duque de Maura (1990: 185-218) en *Vida y reinado de Carlos II*, implicó un novelesco y sacrílego prendimiento de Valenzuela en *sagrado*, en el monasterio de El Escorial. Preso en el Castillo de

---

<sup>369</sup> Criado por su madre e ignorante de su origen divino, al llegar a la adolescencia, el muchacho reclamó a su padre, el Sol, un signo de su nacimiento pidiéndole que le dejase conducir su carro. Tras muchas vacilaciones, la divinidad Helio-Sol accedió. Faetón partió dispuesto a seguir el camino trazado en la bóveda celeste, pero pronto se apoderó de él un gran terror por la altura a la que volaba. La visión de los animales de los símbolos del Zodiaco le asustaron y abandonó el camino, descendiendo tanto que estuvo a punto de incendiar la Tierra; volvió luego a subir, esta vez demasiado alto, por lo que los astros se quejaron a Zeus y éste, para evitar una conflagración universal, lo fulminó, precipitándolo en el río Eridano (Grimal, 1981, 191).

Consuegra, todos sus bienes fueron incautados y se le condenó a diez años de exilio en las Islas Filipinas. Por su parte, a la reina Mariana se le prohibió el acceso a su hijo y por orden real se instaló su nueva residencia en Toledo.

En el descenso del carro solar, conducido sabiamente por Apolo en la obra calderoniana, se transmite la confianza en el rumbo inmutable de la Monarquía Hispánica, superposición optimista que no podía hacer olvidar la alarmante marcha general de los asuntos del Estado: a las malas cosechas de trigo, se sumaba el incremento de los precios de la carne y de otros productos generales, el despoblamiento rural y, consecuentemente, el aumento de la mendicidad. A esta situación interior se añadía la suerte adversa en todos los frentes de la guerra por lo que el nuevo valido, pese a sus esfuerzos, no pudo restituir a la corona española los territorios perdidos a la muerte de su padre Felipe IV. La guerra, que había azotado al país durante un lustro, se zanjó con la desventajosa firma del tratado de paz de Nimega en 1678.

Sí desde la licencia poética los personajes del teatro religioso y mitológico enunciaban tales preceptos, tanto más, y muy especialmente, las figuras cómicas de mascaradas y de comedias podían espetar verdades dolorosas a los asistentes. Su efecto crítico se mitigaba y justificaba por el pacto tácito de respeto al *mundo al revés* que imponía la celebración carnavalesca. En los fastos de febrero de 1637 en el palacio del Buen Retiro, el martes de carnaval se organizaron mojigangas municipales, y entre sus parodias apareció uno vestido de monje perseguido por otro vestido de demonio que gritaba: «Voy corriendo por la posta / tras el padre Salazar / y juro a Dios y a esta cruz / que no le puedo alcanzar» (Caro Baroja, 1989, 93). Con ello se satirizaba contra Hernando de Salazar, consejero económico de Felipe IV y sus impopulares medidas económicas. Aquel martes 24 de febrero, se celebró otra mascarada, esta vez organizada por la villa, que el rey y la reina presenciaron «con atención y placer». Uno haciendo de «borracho» echaba agua en un enorme cuerno del que bebía gritando a voces delante de su Majestad y las damas: «Nadie diga que de este agua no beberé». Otra figura iba vestida con cueros y llevaba una pancarta con la inscripción «Sisas, alcabalas y papel sellado / me tienen desollado»; otra portaba los hábitos y las cruces de las órdenes militares con un letrero que decía «Éstas se venden». El momento cumbre de los diez días de celebración carnavalesca tuvo lugar esa noche con la representación de la



comedia de Calderón, hoy perdida, en el Salón de reinos, sobre las aventuras de don Quijote.

Casi cuatro siglos después, con la ventaja que nos da la perspectiva histórica y pudiendo interpretar la suma de efectos de aquellos años de profunda crisis militar y política, no podemos dejar pasar por alto que en aquella función carnavalesca de 1637 las teatrales aventuras del heroico don Quijote *resucitaron* como imágenes en movimiento distorsionando aquéllas otras pintadas de los cuadros del Salón de Reinos. La representación era como un espejo cómico que deformaba los mensajes del programa iconográfico de la sala: los triunfos militares del reinado del gran Felipe y la gloria de su dinastía que se transmitiría a su descendencia<sup>370</sup>. También en una caricatura procedente de un manuscrito satírico de 1641, conservado en la *Hispanic Society of America*, se puede ver al rey Felipe como don Quijote, partiendo en busca de venganza por la revuelta de Portugal, acompañado por su valido y primer ministro, el Conde-Duque de Olivares, como su fiel Sancho Panza. El historiador John E. Elliot, al citar este último ejemplo, dice a continuación: «En un reinado en el que la ilusión demasiado a menudo tenía que vérselas cara a cara con la realidad, la figura de don Quijote nunca andaba muy lejos» (Elliot, 2006, 43).

La crítica y la sátira tenían cabida en los círculos del poder. Recordemos el ataque al gobierno del Conde-Duque, e incluso el directo cuestionamiento sobre la licitud de un valido, avivado por el decepcionante curso de la guerra contra Francia y en especial tras el desastre bélico de 1635 y la derrota de Namur. En noviembre de 1637 el embajador toscano elaboró una larga lista de quejas contra Olivares que circulaba por los pasillos de palacio. Muchas de ellas las recogió también Francisco de Quevedo quien desde 1634, cada vez con más frecuencia, dirigió el filo de la pluma contra su antiguo protector. Entre otras cosas, el poeta ironizaba diciendo que Olivares estaba

---

<sup>370</sup> El programa iconográfico del Salón Grande o Salón de Reinos fue probablemente ideado en común por Olivares, Francisco de Rioja y Velázquez. Incluía doce cuadros de victorias militares españolas por un grupo selecto de artistas, diez cuadros sobre las hazañas de Hércules —antepasado mítico de la dinastía Austriaca— pintados por Zurbarán y cinco retratos reales ecuestres pintados por Velázquez, que presentaban a los reyes Felipe e Isabel de Borbón, Felipe III y Margarita de Austria, y el heredero al trono, Baltasar Carlos. Es muy abundante y bien conocida la bibliografía sobre este extraordinario proyecto que contiene la esencia iconográfica del Palacio del Retiro y del reinado de Felipe IV. Entre los esenciales: Tormo, 1911; Brown y Elliot, 1981; Álvarez Lopera, 2005, pp. 91-167.

sacando tanto dinero a los castellanos con el fin de protegerles, que al final no habría nada que proteger. Esta idea se plasmó en la famosa *servilleta poética* que apareció en 1639 en la mesa del rey:

*Si tiene que haber tal gasto para las guerras,  
que sea el palacio el que ponga las perras.  
¿Por qué hay que verter mi sangre o la de mi hijo,  
para llenar el estanque que al rey produce su regocijo?*<sup>371</sup>

El monarca además de pasquines, pliegos satíricos, prédicas desde los púlpitos y sesudos arbitrios (más de 165 entre 1598 y 1665) sobre la función del rey y el rumbo de su política, estaría acostumbrado a oír ironías y burlas en boca de bufones, hombres de placer y actores en las fiestas de palacio y en las tablas de los corrales de comedias. La mojiganga o comedia burlesca en tres actos de Calderón titulada *Céfalo y Pócris* representada en el Salón Real de palacio incluía un rey bufonesco llamado Tebandro, paródica figura de otros reyes del teatro de don Pedro Calderón (como el famoso rey Basilio de *La vida es sueño*) y también del monarca Felipe IV, presente en la fiesta y motivo de las chanzas de la comedia. La muerte de Pócris al final de la comedia se celebra por orden del rey Tebandro, su padre, con la orden de «que sea pompa funeral / una grande mojiganga; / que no se ha de celebrar / esta infelice tragedia / como todas las demás» (VV. 2296-2300)<sup>372</sup>. En el escenario, aquella función terminaba con que el rey tocaba la guitarra (probable alusión a la gran afición de Felipe IV a tocar el violín<sup>373</sup>), las damas bailaban con un gigante el guineo (baile de violentos, cuando no groseros movimientos, que tenía su origen, como su nombre indica, en las danzas del África negra) y los demás personajes ejecutaban con exagerada mímica un baile de matachines (parodia de las danzas bélicas de la Antigüedad), interpretando ridículamente los ideales de la tragedia clásica y dejando caer al final la máscara del personaje.

---

<sup>371</sup> Ver todo ello en Stradling, 1989, p. 197. De Quevedo ver la parte 26 de su fantasía satírica sobre la década de 1630. Quevedo, *La hora de todos*, 1946, pp. 398-399. La servilleta poética citada por Díaz-Plaja, 1971, pp. 202-203.

<sup>372</sup> Calderón de la Barca, *Céfalo y Pócris, Comedias burlescas del Siglo de Oro*, pp. 311-421.

<sup>373</sup> El rey aprendió a tocar el violín del músico inglés Henry Butler, que debió llegar a Madrid en 1623 con el séquito del príncipe de Gales. Ver Stradling, 1989, p. 435 y pp. 445-446.



74.- *Céfalo y Pócris*. Tableau final (detalle). Joseba Gómez en el papel de Antistes, Esther Pumar en el papel de Aura, Juanjo Pinto en el papel de Capitán, Carlos Jiménez-Alfaro en el papel de Rosicler y Laura Bascuñana en el papel de Filis. 75.- Carlos Jiménez Alfaro en el papel de Rosicler, Laura Bascuñana en el papel de Filis, Catalina Pueyo en el papel de Tebandro, Diana Samper y Begoña Díaz en el papel de Dueñas y Emilia Uutinen en el papel de Giganta. 76.- Marta Morujo en el papel de Pócris, Fernando Castro en el papel de Céfalo, Alejandro Hernández en el papel de Pastel, Rebeca Sala en el papel de Dueña, Minor Rojas en el papel de Música. Dirección de Nuria Alkorta. RESAD. © Ernesto Serrano

La inversión carnavalesca en esta obra palaciega de Calderón ponía al descubierto comportamientos chulescos, chabacanos y cobardes de los cortesanos y de las damas groseras, desenfadadas y putillas de la corte de Tebandro, reverso de los ideales de nobleza y decoro de la rígida etiqueta de la corte de los Austrias. Aunque hoy, esta burlesca parodia podría parecernos un desaire y desacato a la autoridad real, su efecto (a la vez jocoso y doloroso para todos los aludidos) se inscribe en una cultura cristiana proclive a un continuo ejercicio de autocrítica en la vivencia individual tensada por la falta y por el remordimiento. Los excesos y descuidos del carnaval terminan el Miércoles de Ceniza con la devoción y la penitencia. Además en su obra, Calderón, maestro de elocuencia, matiza con gran sutileza el efecto de la burla mezclando el refinamiento con la vulgaridad y brinda, en la canción final del rey Tebandro, una mirada compasiva hacia los pesares humanos:

*Vaya, vaya de mojjanga,  
de alegría y de pesar;  
que quien llora con placer,  
siente bien cualquiera mal.* (vv. 2321-2324)

Al estudiar las diversiones cortesanas se ha abusado de las interpretaciones de una corte madrileña vulgar, hedonista, improductiva y volcada al derroche en un tiempo de acuciante crisis económica y política<sup>374</sup>. Sin embargo, quiero llamar la atención sobre nuestros propios prejuicios y su relación con modos de vida específicos. Bien es cierto que hubo excesos. Los dispendios por la construcción, por la decoración y por las celebraciones cortesanas en el Palacio del Buen Retiro, justificaron numerosas críticas hacia Felipe IV, su gobierno y la política de su ministro Olivares. Pero al recuperar datos sobre la magnificencia de la vida de la corte de los últimos Austrias españoles, tal vez, se ha abusado de mediaciones interpretativas posteriores. A menudo se olvida la tremenda austeridad personal de Olivares (que nada tenía que ver con el lujoso modo de vivir y de servirse de la política del de Lerma, valido de Felipe III, y de toda su clientela), o se oscurece la extraordinaria diligencia y laboriosidad de la reina consorte Isabel de Borbón, que asumió la regencia en Madrid durante los dos viajes del Rey al frente de la guerra de Cataluña, que impresionó al Consejo de Castilla por su capacidad para obtener provisiones, equipar y enviar rápidamente las tropas del frente de Badajoz,

---

<sup>374</sup> Véase, contra esta visión y contra la imagen de incapacidad e incompetencia de Felipe IV, Stradling, 1989, pp. 63-68.

y en cuya muerte en 1644 tuvo mucho que ver la conjunción de su quinto aborto y el agotamiento físico por a la enorme carga de trabajo asumida. También se obvia generalmente, cuando no se niega directamente, la inteligencia personal, la extremada dedicación laboral, la humana sensibilidad ante los acontecimientos familiares y políticos, y la responsabilidad moral que Felipe IV sentía respecto a su pueblo y su destino como monarca; características todas ellas que machaconamente evidencian las fuentes, y que en su día puso de relieve el extraordinario libro de R. A. Stradling sobre *Felipe IV y el gobierno de España*<sup>375</sup>.

Pero en el siglo XVII las celebraciones y esparcimientos eran los propios de una existencia más variada y menos devorada por los conceptos de eficacia y productividad que caracterizan a las sociedades modernas, sociedades regidas por el tiempo de los sesenta minutos del reloj que ningunea otras dimensiones de la vida. A pesar de lo que hoy, desde un punto de vista pragmático, podamos pensar, *festejar* es algo más que gastar tiempo y dinero en placeres particulares, o que invertirlo en un paréntesis de descanso físico y psicológico personal. Al festejar nos trasladamos individual y grupalmente a un ámbito ritual y simbólico<sup>376</sup>. Hacemos, *somos*, cultura, porque renovamos y enriquecemos la relación de nuestro propio ser *con* y *en* el medio social y el medio físico en que vivimos. El festejo, que es quizás el acto social por excelencia, abre en la cotidianidad, en el individuo y en su materialidad, una veta de trascendencia. Pero una sociedad exacerbada de individualismo tiene quizás dificultades específicas para entender esto.

Hoy productos contemporáneos como el de *vacaciones, ocio, entretenimiento o descanso semanal* ocupan en apariencia superficial el vacío de la ausencia de «festejo»<sup>377</sup>, pero nos resultan del todo insuficientes para entender fenómenos que, como la representación teatral o lo que hoy denominamos en general mecenazgo

---

<sup>375</sup> Stradling cita a José N. Alcalá-Zamora (1975: 31) cuando dice: «Felipe IV siempre intervino, se informó y decidió en los asuntos de gobierno. Quienes, como yo mismo, han trabajado con documentos originales, se sorprenden de ver hasta qué punto han estado mal orientados por creer en la “indolencia” de Felipe IV. Al menos durante los veinte primeros años de su reinado, su laboriosidad no tuvo nada que envidiar a la de su abuelo, y en muchas ocasiones la superó».

<sup>376</sup> Ver el importante estudio *Homo ludens* de Huizinga, 1972.

<sup>377</sup> Para este aspecto ver el artículo de Pieper (2015: 11-27) titulado «Trabajo, tiempo libre y ocio», importa recordar la nota para la edición cuando el autor escribe: «Esta alocución fue el discurso inaugural de una exposición de arte en el marco de los *Rurhfestspiele* (1953). Fue publicado primero en *Die Zeit*, el 25 de junio de 1953», p. 11.

artístico, tenía no sólo, ni quizás principalmente, una función de descanso y entretenimiento, sino también la edificación del monarca, de su familia de sus consejeros y cortesanos, y la confirmación de sus ideales mediante su *re-presentación*, ya en un lienzo, en un libro, en un bloque de piedra o sobre un escenario<sup>378</sup>. En los siglos posteriores, la comercialización creciente del teatro, a partir del advenimiento de las clases burguesas, ha hecho evolucionar al teatro hacia una paulatina transformación en «actividad de ocio», una limitada idea del teatro que viene imponiéndose y hoy especialmente se transmite no sólo desde medios privados sino también públicos.

## **8.2. Calderón en la corte de los últimos Austrias españoles: un teatro de las artes**

El dramaturgo Pedro Calderón de la Barca sirvió intensamente a la corona española durante más de cuatro décadas, desde 1635 hasta 1680, componiendo para las celebraciones en la casa del rey comedias mitológicas, comedias de aventuras, comedias palaciegas de capa y espada, comedias burlescas, dramas, óperas, zarzuelas e incluso piezas bufas como entremeses y mojigangas. Recordemos que Felipe IV distinguió a Calderón con una serie de mercedes: desde 1635 era el dramaturgo oficial, en 1636 obtuvo el hábito de la Orden de Santiago, en 1645 recibió una pensión y en 1663 fue nombrado capellán de honor del rey. Generalmente se dice que su carrera cortesana *despega* en 1635 con la representación, en el estanque grande del recién inaugurado Palacio del Retiro, de la comedia mitológica titulada *El mayor encanto amor* y termina en 1680, un año antes de su muerte, con la representación en el Coliseo, ante Carlos II y la reina María Luisa de Orleáns, de la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*. Como poeta en la corte también sirvió con su talento en otros altos cometidos, por ejemplo, cuando en enero de 1680 con motivo de la entrada pública de María Luisa de Orleáns, la primera esposa del rey cruzaba a caballo Madrid desde el Buen Retiro hasta

---

<sup>378</sup> En «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», Sebastián Neumeister (1989: 141-159) simplifica la cuestión de la relación del promotor que también era el público en el teatro cortesano, el rey, con la calidad de la obra dramática y la independencia del poeta. Su explicación de la fiesta cortesana se apoya en las teorías del sociólogo americano Thorstein Veblen (1899: 68-101) que estudia los principios que fundamentan las *fiestas teatrales* de aquella clase noble dedicada al «ocio» y cuando habla de ellas como muestra de un «consumo ostentoso». También reproduce las tesis de José Antonio Maravall (1975: 483) cuando éste esquematiza las categorías sociales en función de «la “deshonra” legal del trabajo mecánico». Para Maravall (1975: 489), la fiesta cortesana es «un instrumento, un arma incluso, de carácter político» y Neumeister (1989: 148) concluye que ésta tiene como único fin la auto-representación idealizada del rey y su familia: «La fiesta mitológica quiere ser ese retrato, el retrato de la corte de los Austrias». Las conclusiones de este autor sobre el valor de la imagen visual y espectacular frente a la envidia poética y conceptual del texto dramático nos resultan del todo insuficientes si se cotejan los textos de las obras cortesanas de Calderón.

el Alcázar pasando bajo cinco arcos triunfales, obra monumental de Claudio Coello y de Jiménez Donoso y donde también campeaban versos e inscripciones de Calderón y otros ingenios (Duque de Maura, 1990, 260)<sup>379</sup>. A este dilatado periodo cortesano, en realidad, hay que restarle gran parte de la década de los difíciles años cuarenta y sumar una buena porción de la producción del dramaturgo de la década anterior a 1635, cuyas obras también se representaron en palacio. Estamos hablando de títulos tan relevantes como *El príncipe constante*, *El sitio de Breda*, *La devoción de la cruz*, *La cisma de Inglaterra*, *Luis Pérez el gallego*... Con estas apreciaciones, podemos concluir que toda su vida activa como dramaturgo y mientras radicó en Madrid Calderón estuvo vinculada a la corte y, consiguientemente, a la dignificación y a la recreación de la familia real.

Al revisar el repertorio calderoniano representado en la corte entre 1622 y 1635, llama la atención su identificación como un teatro de tema histórico con obras como *El príncipe constante*, *El sitio de Breda*, *La cisma de Inglaterra*, *Luis Pérez el gallego* o *El purgatorio de san Patricio* —si nos atenemos a la ambientación de esta obra de santos en el contexto histórico de la cristianización de Irlanda—. En alguna más el tema religioso también está presente en la defensa de la fe católica frente a la intolerancia del rey musulmán de Fez, frente al ateísmo del rey irlandés Egerio o contra el cisma anglicano promovido por Enrique VIII. Asimismo la obra trágica *La devoción de la cruz* trata del culto a la cruz, en la línea argumentativa contrarreformista frente al protestantismo. El drama *La gran Cenobia* se ambienta en las guerras del imperio romano, en Roma y en Palmira, y muestra la victoria del tirano Aureliano sobre del general Decio, ofreciendo en esta obra un ejemplo teatral contrario al del reciente episodio bélico y sus protagonistas Spinola y Nassau en Breda. A excepción de *Luis Pérez* que, fundada en un hecho real, transcurre en Salvatierra y Sanlúcar, todas las arriba mencionadas junto a las comedias palaciegas de esos primeros años (*Nadie fíe su secreto*, *El acaso y el error*, *Amor, honor y poder*, *El alcaide de sí mismo* y *La banda y la flor*) discurren en localizaciones cortesanas de Europa: bien en Inglaterra (Londres) o en Irlanda, bien en diversas ciudades italianas como Parma, Siena, Módena, Mantua, Nápoles y Florencia, o bien en los Países Bajos, en la victoria de Breda. También en África en la ciudad de Fez.

---

<sup>379</sup> Para los cinco arcos de esta entrada triunfal, ver: Zapata Fernández de la Hoz, 1990, pp. 474-484; 1991, pp. 29-38. Ver también dos grabados de Diego González de Vega para el Libro de la Entrada de María Luisa de Orleans en *Archivo Español de Arte*, núm. 242, 1988, pp. 153-160; y dos retratos efímeros de Francisco Rizi, *Carpetania*, Toledo, núm. 1, 1987, pp. 171-183.

Para comprender cabalmente las comedias calderonianas de asunto histórico, o pretendidamente histórico debemos partir, coincidiendo con Valbuena Prat, del siguiente presupuesto:

*...para él [Calderón] la historia es o una lección ejemplar y un motivo poético, o una estilizada posibilidad que puede resolverse en el arte de una miniatura artística. Las comedias mitológicas son en parte una clave del sentido de la perspectiva de lo lejano: Calderón ve en las fábulas clásicas o el exquisito lirismo, o una profunda simbología. (Valbuena Prat, 1941, 147)*

Felipe IV sentía verdadera pasión por la historia. En sus ratos de ocio, como él mismo explica en su prólogo, tradujo al castellano la enorme obra *Historia de Italia* de Guicciardini. El monarca debió iniciar la traducción de los libros VIII y IX en 1628 y la terminó en 1633, cuando tenía veintinueve años. En algunas de las comedias citadas, como *Nadie fíe su secreto* o *El acaso y el error* así como en los dramas *La gran Cenobia* y *La devoción de la cruz*, Calderón sitúa el argumento de sus obras en aquel conflictivo escenario de la pugna dinástica española por sus posesiones italianas, tan presente en la política europea de aquel tiempo y fundamental para el curso de la guerra en los Países Bajos. Podemos suponer también que estos argumentos en tierras italianas interesarían notablemente al rey, *enfrascado* como estaba durante aquellos años en la historia de aquella parte del mundo. En el citado prólogo a su obra escribe: «el deber más sagrado de todo príncipe consiste en aprender y en enseñar»<sup>380</sup>. El joven monarca estaba convencido de que toda educación general, para ser buena, debía comenzar por la Historia y centrarse en ella. Su trabajo como historiador dio prueba de sus amplios conocimientos de la materia y del uso de una metodología novedosa y adecuada a la tarea que se había impuesto.

---

<sup>380</sup> El rey tenía una amplia cultura. Entendía y hablaba la lengua francesa, hablaba italiano y portugués tan bien como castellano. El gran pintor Fray Juan Bautista Maíno, de honda formación en Italia, fue su maestro de dibujo cuando era príncipe. Era un consumado jinete y practicaba las actividades físicas adecuadas a la educación de un príncipe, como la caza. Siendo rey empezó su programa de lecturas de Historia, y como él mismo especifica en su prólogo, éstas fueron: Historia de Castilla y de España, y de «entrambas Indias», también los grandes historiadores romanos, Salustio, Tito Livio y Tácito, y las Historias de Francia, Alemania y el «cisma de Inglaterra». Todo ello coincidía con la preocupación de su valido Olivares. Sus designios sobre «la crianza de la juventud española» están esbozados en sus memoriales de 1632 y 1635. Al Conde-Duque le preocupaba «la falta de cabezas» y juzgaba la educación como la única solución efectiva. Escribe en el memorial de 1632: «La crianza de la juventud española, en primer lugar de la nobleza della» es tenida «por el principal punto de gobierno y por la cosa que a los ojos del mundo hoy más necesita de remedio». El plan de construcción del Palacio del Buen Retiro guarda relación con este propósito, pues en él el rey sería el primer modelo de la nobleza y el nuevo palacio, con sus instalaciones, el marco ideal para educar a los líderes de la nueva generación. Todo esto, especialmente, en: Stradling, 1989, pp. 436-441.



Estas obras cortesanas «sencillas», anteriores a la construcción del Palacio del Buen Retiro, se pueden diferenciar con facilidad de aquéllas escritas para los corrales de comedias. Sin embargo todas ellas podían exhibirse indistintamente en ambos espacios puesto que, en términos generales, requerían los mismos elementos escenográficos<sup>381</sup>. Para las representaciones y fiestas teatrales en el palacio del Alcázar se usó su Salón Grande (tras su remodelación en 1640 el salón, llamado desde entonces Salón Dorado, ofrecía también la posibilidad de un escenario con perspectivas y tramoyas). En el Palacio del Retiro se usaba el Salón Grande (luego llamado Salón de Reinos), además de diversas dependencias de la reina para sus funciones privadas. El Sitio del Buen Retiro contaba con inmejorables ubicaciones al aire libre en los jardines, los patios y las plazas, especialmente la Plaza Grande, o el coso del Prado Alto de San Jerónimo. A partir de 1640 se añadió el teatro del Coliseo que permitió las espectaculares puestas en escena del teatro mitológico. En los patios de palacio también podían habilitarse recursos técnicos similares a los del corral (Shergold, 1967, 360-382). La principal distinción entre las «comedias» sencillas de corte y las del «corral» estriba en la posibilidad de uso, en el primer caso, de escenarios con perspectivas, ausentes en el corral no por cuestiones técnicas sino por el escaso fondo de su escenario y la cercanía de éste con los espectadores, hecho que hacía inoperante cualquier efecto para conseguir *profundidad* basado en la perspectiva.

Para la representación de las primeras obras de Calderón serían suficientes los elementos de la técnica escénica de las comedias «simples», incluso para la de la comedia de santos, compuesta en 1628, titulada *El purgatorio de san Patricio* (Shergold, 1967, 361; Ruano de la Haza, 1988b, pp. 15-69) o del drama religioso *La devoción de la cruz* fechado entre 1622 ó 1623<sup>382</sup>.

---

<sup>381</sup> El espacio común de un teatro era un tablado con un fondo que daba al vestuario y ocultaba las tramoyas, en éste se abrían dos puertas para entradas y salidas y un hueco central, donde se descubrían las «apariencias» o se podían hacer escenas de *interiores*. En la fachada que hacía de fondo podía haber galerías a varias alturas que servían para representar escenas en *alto*. Para acomodar al público, además del patio y de los aposentos de las casas circundantes al escenario, se daba la posibilidad de colocar uno o dos estrados en un lateral o a ambos lados del tablado. Los espectáculos podían contar con los siguientes recursos escénicos: adornos, «montes» (uno o dos), tramoyas (que descendían vertical o diagonalmente al tablado, también lo hacían horizontalmente a lo largo del patio) y «apariencias». Además contaban con algunos elementos exentos y portátiles: una tercera puerta, una ventana, una reja y un bastidor de madera que forrado de tela servía para cubrir y descubrir determinadas apariencias. Contaban también con utilería del personaje y de la escena, *atrezzo* y vestuario; para determinados efectos escénicos empleaban bofetones, escotillones, palenques, o sacabuches (Calderón menciona su uso). También se usaban efectos sonoros y sistemas de iluminación sencillos. Ver: Ruano de la Haza, 1989, pp. 77-97. Ver también: Varey, 1986.

<sup>382</sup> Ver: Delgado, 2000, pp. 60-78.

En contraste, pero no en oposición, se representaban las «comedias de tramoyas» que podemos traer a la memoria con la descripción de Núñez de Castro:

*En las comedias de tramoyas, que han admirado a la corte, el objeto más delicioso a la vista han sido las mudanças totales del teatro, ya proponiendo un Palacio a los ojos, ya un Jardín, ya un Bosque, ya un Río picando con arrebatado curso sus corrientes, ya un Mar inquieto en borrascas, ya sosegado en suspensa calma.* (Núñez de Castro, 1975, 23)

En el conjunto de su teatro espectacular cortesano, las obras mitológicas de Calderón, muchas de ellas piezas de teatro musical y algunas verdaderas óperas o zarzuelas, se asemejan a lo que Wagner consideraba «arte total». Son una síntesis de literatura, mito, música, artes plásticas, filosofía y política. Pero lejos de acomodarse plenamente a ese modelo wagneriano, Calderón agrupó todas esas artes en sus obras y las sometió todas, incluyendo la música y las trazas escénicas, a la coherencia del texto y del argumento, que por su parte siempre, y de forma casi diríase que mágica, despegas, sobrevuela y aterriza en el terreno del *acontecimiento* concreto cuya celebración es el motivo del espectáculo teatral concreto. En la introducción de Enrique Rull a su edición crítica de la comedia *Celos aun del aire matan*, en el contexto de su representación en el Teatro Real de Madrid durante el cuarto centenario del nacimiento del dramaturgo, se hace un estudio del teatro musical en la corte barroca española y en especial se revisan las obras de Calderón. Referimos a este estudio para su datación, tipificación y análisis, pero podemos adelantar una sumaria enumeración de sus obras cortesanas, mitológicas y de aparato. Durante el reinado de Felipe IV éstas son: *El mayor encanto amor* (1635),

---

Nos parece adecuada su propuesta de que «la palabra y la actuación de los personajes establecen, en gran medida, el significado o la esencia de las cosas así como el espacio mimético donde éstas se ubican» (p. 66); su prioridad es el estudio de la poética de la obra y en ese sentido Delgado aporta una sugestiva interpretación del «monte». Por tanto «sin descartar la posibilidad de que en más de una puesta en escena del siglo XVII se echara mano de la tramoya o de la canal» esta obra y, sobre todo, *La cruz en la sepultura* también «revelan una sencillez de espectáculo propia de las obras de ingenio, las cuales anteponian la comprensión intelectual del espectador a las emociones derivadas del uso de las tramoyas y de los efectos especiales» (p. 62).

En la polémica entre un teatro *acústico* versus un teatro *visual*, destacan en el primer supuesto John G. Weigner, Alicia Amedei-Pulice o Victor Dixon. Como un intento de síntesis ver Ruano de la Haza (1989: 77-97). En concreto en las páginas 85 y 86 dice: «el espectador medio del siglo XVII poseía, sin embargo, la capacidad, instigada por el actor, de imaginarse el lugar donde sucedía la acción como si fuese real, aun sabiendo que era pura representación», y «la idea de verosimilitud teatral en el siglo XVII tiene mucho en común con la idea de un teatro moderno experimental con el escenario circular, donde unos cuantos objetos, más o menos realistas, pueden dar al público una idea bastante exacta del lugar donde se desarrolla la acción». Sin embargo, tampoco descarta la necesidad del uso de tramoyas. En efecto, parece lógico pensar que manteniendo el equilibrio entre ambas proposiciones se puede mejorar el valor poético de una representación, y que la imposición teórica y restrictiva de postulados críticos (en una dirección o en otra) no se aviene con la necesidad *enunciativa* y *experimental* de cada obra artística.

*Los tres mayores prodigios* (1636), *El jardín de Falerina* (¿1640?), *La fiera, el rayo y la piedra* (1652), *Andrómeda y Perseo* (1653), *El golfo de las sirenas* (1657), *El laurel de Apolo* (1658), *La púrpura de la rosa* (1660), *Celos aun del aire matan* (1661), *Apolo y Climene* (1661), *El hijo del Sol, Faetón* (1661) y *Eco y Narciso* (1661); y en el reinado de su hijo Carlos II: *Ni amor se libra de amor* (de 1662 pero representada en 1669), *Fineza contra fineza* (1672), *La estatua de Prometeo* (1677) y *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (1680).

Estas obras podían ser repuestas por diferentes motivos y en variadas situaciones escénicas (Stein, 2010, 53-101). Por ejemplo la obra mitológica *Eco y Narciso* se montó en la corte por las compañías de Antonio de Escamilla y Sebastián de Prado, con motivo del décimo cumpleaños de la infanta Margarita, el 12 de julio de 1661 en el Coliseo del Buen Retiro. En diciembre de aquel mismo año, con motivo de la visita de la reina, la compañía de Escamilla la repuso en uno de los salones del Ayuntamiento de Madrid. Ya muerto el rey Felipe IV, se volvió a poner en escena en Palacio de forma «particular», o como una representación privada, el día 29 de enero de 1682; y en 1689 se volvió a representar en Palacio para celebrar el cumpleaños de la reina entrante, segunda esposa de Carlos II, Mariana de Neoburgo. En la primera década del siglo XVIII se representó por la compañía de Juan Álvarez en el corral del Príncipe de Madrid. En el caso de *Mujer llora y vencerás*, la comedia se estrenó en febrero de 1660 en Palacio representada por las compañías de Juan de la Calle, Sebastián de Prado y Pedro de la Rosa. En junio de 1686, la compañía de Manuel Mosquera la repuso en el Coliseo del Buen Retiro representándola «para el pueblo»; en diciembre de 1693 el autor de comedias Damián Palope presentó la obra en Palacio, donde se volvió a reponer en su Salón Dorado en abril de 1695 por la compañía de Carlos Vallejo, quien en diciembre del año siguiente la representó en el madrileño Corral de la Cruz. Si antes demostrábamos la adaptación del elemento popular en la fiesta cortesana también ahora podemos apuntar la pervivencia de las comedias cortesanas en la representación popular de los corrales.

El desarrollo de este excelente teatro cortesano y, en general de las artes, en la España del XVII se debe en gran medida a la construcción, en la década de 1630, del real palacio de descanso del Buen Retiro en el extremo occidental de Madrid, un *centro de las artes* internacional que acogió a artistas como Diego Velázquez, Calderón de la

Barca o el maestro de la capilla Mathieu Rosmarin (rebautizado como Mateo Romero)<sup>383</sup>. Foco artístico y cultural mundial sostenido por el rey que aun hoy proyecta la imagen de nuestro país y mejora su producto interior bruto en la Comunidad de Madrid, y que es sin embargo uno de los peores tratados en su verdadero reconocimiento. En un contexto de complejidad técnica creciente en cuanto a las diversas artes del espectáculo, no sólo en la corte de Madrid, sino en todas o casi todas las grandes cortes europeas (París, Viena, Venecia, Florencia)<sup>384</sup>. Calderón contó con extraordinarios artistas de la escena como los dramaturgos Luis Quiñones de Benavente o Antonio de Solís; la actriz María Calderón apodada «la Calderona», el famoso Cosme Pérez (intérprete cómico del personaje «Juan Rana») o las compañías de los autores Antonio de Escamilla, Tomás Fernández, Pedro de la Rosa o Antonio de Prado, entre muchas otras; así como con grandes escenógrafos como los florentinos Cosme Lotti en los años 30 y Baccio del Bianco en los años 50; y magníficos compositores e intérpretes musicales como el músico y compositor Henry Butler, llegado a España en 1623 en el séquito del Príncipe de Gales y que se quedó ya en la corte de Felipe IV como su profesor de violín y Maestro de Capilla hasta su muerte en 1652, habiendo sido nombrado nada menos que Gentilhombre de la Casa del Rey. A partir de 1658 se hizo famoso el *binomio* creativo de Calderón de la Barca y Juan Hidalgo, gran compositor y arpista, también músico de la Capilla Real. Sus composiciones para *El laurel de Apolo* y para *Celos aun del aire matan*, ambas comedias cortesanas de Calderón de la Barca, de 1658 y 1660, constituyen respectivamente la primera zarzuela y la primera ópera en español.

Es quizás una de las características esenciales del genio de Calderón no ya su capacidad de evitar que cada una de esas artes concurrentes asumieran el protagonismo de la producción final, sino su capacidad para explotar al máximo las posibilidades expresivas de cada una de ellas: las fórmulas de versificación, el arte de la

---

<sup>383</sup> Fue maestro de música y de francés del rey. Olivares creía que por medio de la creación en Madrid de la corte más creativa y brillante de Europa exaltaría la reputación de España y de su monarca. El cambio de régimen en 1621 con el advenimiento del joven rey, trajo de Sevilla a Madrid a escritores como Luis Vélez de Guevara, que inició en la corte un rápido ascenso.

<sup>384</sup> Ver: Tapiè, 1991, p. 144 y ss.

Este autor ofrece un buen panorama general del proceso de aquellos espectáculos desde la Italia de finales del Quattrocento (con el *Libre des Machines* de Valturio de Rimini, de 1472) hasta las espectaculares puestas en escena de la Francia de Mazarino. El famoso libro de Tapiè, sin embargo, siendo fundamental para los estudios posteriores sobre la cultura del Barroco en Europa, evidenció conocimientos en exceso insuficientes en lo que respecta a España.

interpretación, la escenografía, la música, la danza... todas ellas íntimamente imbricadas entre sí y todas ellas al servicio del discurso en sus sucesivos niveles, desde el más superficial del argumento, hasta los niveles político, ideológico, moral y metafísico. El resultado final es una sobreabundancia de estímulos que desbordan al espectador despertando en él el conocimiento conceptual mediante procesos sensoriales repetidos de sorpresa y admiración.

El proceso de *vampirización* del texto a favor de los efectos visuales y escénicos, que se inició a comienzos del siglo XVII en los primeros intentos de obras mitológicas con escenografías de César Fontana y, especialmente, de Cosme Lotti, abocaba de forma natural a limitar el texto, y consecuentemente el contenido argumental y conceptual del espectáculo. La evolución natural de la comedia cortesana parecía en consecuencia ser la propia de un fenómeno retardatario: una decadente continuación de los modelos teatrales renacentistas de mascaradas y momos con la suma de influencias italianas y francesas en una fórmula que, sin embargo, daba apariencia de novedad por los efectos que lograban sus sofisticadas tramoyas.

Bien conocida es la respuesta de Calderón al memorándum que Lotti envió al dramaturgo para la escenificación en 1635 de *El mayor encanto amor*: «no es representable por mirar más a la inbención de las tramoyas que al gusto de la representación», es decir, por descuidar la calidad dramática de la obra. Aquel año Calderón tomó las riendas de su composición, respetando e integrando las invenciones del escenógrafo que se ajustaban a sus propósitos y añadiendo otras con el fin de lograr un resultado escénico que aunara el espectáculo sensorial con el ejercicio intelectual. Un año después, también la noche de San Juan, Calderón presentó al aire libre, sobre tres escenarios levantados en un patio del Retiro, *Los tres mayores prodigios*. En la loa introductoria el personaje de la Noche, como si fuera el autor se excusa porque la comedia está escrita por un «ingenio humilde» y que su representación «Tampoco tiene apariencias». La ninfa Páles, relacionada con las fuentes, espeta a la autora del festejo: «Pues buena fiesta previenes», y Flora, ninfa de los jardines, apostilla: «¿No fuera mejor no hacerse?». El gusto del público por la novedad, por las sorpresas, por la mudanza del escenario canalizado por los efectos escenográficos, se consiguió también aquella noche de 1636. En la loa Calderón asienta que el valor de su comedia estriba en el argumento, en sus aventuras y en sus personajes, disparando la imaginación del

auditorio hacia el mundo de la maravilla y de lo portentoso en una comedia en la que también se reconsidera cómicamente la figura de Hércules *Hispanicus*, antepasado heroico de la casa austriaca.

Teniendo en cuenta esa primacía absoluta de lo conceptual en Calderón, una atenta lectura del corpus de su teatro mitológico y cortesano se nos evidencia como un desarrollo discursivo continuado de un autor, don Pedro Calderón, que dialoga con un espectador concreto: Felipe rey de España.

### 8.3. Un teatro de la fama: el poder y el artista

El componente político-ideológico en el teatro cortesano de Calderón, al servicio de la Corona y de la idea dinástica-habsbúrgica, resulta evidente e ineludible; de la misma manera que lo resulta en la pintura de Velázquez, en la estatua ecuestre del rey que hizo Pietro Tacca y hoy está en la Plaza de Oriente de Madrid, en su colección de armaduras de parada, o en el palacio y jardines del Retiro (sin que, por cierto, ninguno de estos artistas y obras citados suelen recibir los injustos reproches que por este motivo sí que recibe habitualmente Calderón). Nos extenderemos en seguida en esta cuestión que creemos fundamental para entender, en concreto, la comedia *Darlo todo y no dar nada*: la cuestión del artista ante el poder. Pero antes quisiéramos exponer, siquiera muy brevemente, un par de notas respecto a la cuestión inversa: la del poder frente al artista. Es decir, en este caso, Felipe IV frente a Calderón, y en general frente a sus artistas.

En *Darlo todo y no dar nada*, Alejandro Magno premia a Apeles nombrándole su pintor de cámara y prohibiendo que ningún otro le retrate. También se muestra magnánimo con los otros dos pintores ordenando «que les den al momento / el precio de sus retratos» porque aunque «yerre un ingenio, / tal vez, no se han de pagar / los estudios con desprecios» (vv. 574-577)<sup>385</sup>. Pero en reciprocidad al valor del retrato que de él ha hecho Apeles le manda pagar «medio talento». Sorprendido, Efestión pregunta al rey: «¿Sabes / lo que monta?», a lo que Alejandro contesta: «No, por cierto». «Veinte mil escudos son», explica el consejero. Alejandro ordena duplicar la primera cantidad y su general prudentemente le reconviene: «Mira que es precio excesivo / para Apeles».

---

<sup>385</sup> Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada*, ed. electrónica D. Hildner y V. Williamsen, 1997. Todas las citas serán de esta edición de la obra.

Alejandro concluye: «Calla, necio / que si él es Apeles, yo / soy Alejandro y, midiendo / la distancia desde mí, / nada es excesivo precio» (vv. 587-592).

Para entender esta frase en sus justos términos, es conveniente leer al propio Felipe IV en carta a Sor María de Ágreda:

*Mis sucesores han de comprender que tienen que cuidar entre sus súbditos –que después de su alma, son lo más glorioso y lo que más se merece la atención real– a los que se dedican al arte, el estudio y los libros, y a los que se ocupan de enseñar estos temas. No se les debe separar, porque son los polos que gobiernan el movimiento de las monarquías y existe gran armonía entre ellos, pues se alumbran y ayudan unos a otros. Por tanto, reafirmando y honrando a estos dos sostenes, [mis herederos] pueden estar seguros de tener éxito en sus políticas, objetivos claros en lo que intenten y un gobierno feliz de los reinos y súbditos que rigen y poseen. (Stradling, 1989, 447)*

No parece necesitar esta cita de mayor exégesis respecto a que la función de las artes, del estudio y de los libros, tanto en el aspecto creativo como en el educativo (y por cierto que Felipe IV, por iniciativa de Olivares, fundó el Colegio Imperial, la primera universidad de Madrid) no tenían para el monarca la función de adulación, sino la de iluminar las políticas, los objetivos de gobierno, «un gobierno feliz de los reinos y súbditos», función, por tanto, en absoluto *decorativa*, sino medular.

La representación en la corte de Felipe IV (como también en otras cortes europeas contemporáneas) es esencialmente una conceptualización de la presencia; es un presentar y a la vez un iluminar el significado de la imagen representada. Significados que parten de lo político pero que se engarzan con lo moral y lo trascendental: la imagen, en definitiva, de un rey, una corona, una dinastía, unos reinos y una religión cristiana católica, que son inseparables entre sí en cuanto que lógica derivación unas de otras, y entregadas por Dios en última instancia para la Salvación eterna de los súbditos. El rey, en concreto, es ante todo el gran responsable, ante Dios y ante la posteridad, y su conducta estará marcada, desde lo más íntimo de su conciencia, por la justicia intachable, por la humilde devoción religiosa, y por una no menos constante y escrupulosa atención a su propia imagen pública como portador y garante de justicia y piedad. Mejor que nadie lo expresó quizás el genial Diego Saavedra Fajardo, en la Empresa 15<sup>a</sup> de su extraordinaria obra *Idea de un Príncipe Político Cristiano*

(título de por sí ya tan expresivo): «Los príncipes sólo tienen dos señores, Dios y la Fama. Estas autoridades les obligan a portarse lo mejor que puedan, por miedo al pecado por un lado, y a la infamia por el otro. Cabría decir que temen más a los historiadores que a sus enemigos, a la pluma que a la espada»<sup>386</sup>.

La desaparición de esos dos criterios políticos esenciales («Fama», ya se ha insinuado antes, no equivale a lo que actualmente denominamos *propaganda*), la transformación de la sociedad y, sobre todo, de las estructuras de poder, mucho más complejas hoy que en el siglo XVII, han desembocado en una serie de prejuicios que del mismo modo que enmascaran con demasiada frecuencia actitudes contemporáneas de servilismo del arte hacia diversas formas de poder, vuelcan desprecios sobre géneros y artistas como aquel teatro calderoniano que supuestamente tenía como único objetivo adular y entretener. El tema de la relación entre el artista y el poder es, sin embargo, fundamental en la obra de Calderón.

En los últimos años, estudiosos como Parker, Rich Greer, Egido, Rull o Regalado propiciaron un cambio de enfoque que nos ayuda a comprender e interpretar este teatro. Margaret Rich Greer (2000b: 517) argumenta que la incomodidad ante la estrecha relación entre arte y poder es un fenómeno moderno que tiene que ver con el surgimiento del ideal del escritor independiente y la llegada del liberalismo político. Pero la integridad del artista no radica sólo en su independencia física y material, se cifra fundamentalmente en la libertad personal y en la responsabilidad moral de su arte.

---

<sup>386</sup> Saavedra Fajardo, Empresa 15<sup>a</sup>, *Dum luceam, paream*, Estime más la fama que la vida, [1642], 1999. La bibliografía sobre política y teoría del poder es abundantísima desde finales del siglo XVI y durante gran parte del siglo siguiente. Para un acercamiento a este tema en la España de Felipe IV es todavía hoy ineludible la extraordinaria obra de José María Jover Zamora, *1635. Historia de una polémica, semblanza de una generación* [1949], 2003. Una buena síntesis en: Feros Carrasco, 1999, pp. 105-111. Básicamente los autores distinguen dos corrientes teóricas: la de los llamados tacitistas (por la influencia del filósofo clásico romano neostoico) y la de los antimaquivelistas (por su oposición al concepto de «Razón de Estado»). Estos últimos serían básicamente seguidores de la neoescolástica, según la cual el poder del monarca no procede directamente de la voluntad de Dios, sino de la voluntad de Dios a través del pueblo, de quien el rey más que un dominador es un tutor o un administrador. La relación entre señor y súbditos no es, pues, esencialmente una relación de poder, sino de responsabilidades mutuas y en última instancia, para con Dios. La famosa obra del jesuita Pedro de Rivadeneira, *Tratado de la religión y virtudes que debe tener un príncipe Cristiano*, constituye un excelso monumento bibliográfico de esta corriente. Los tacitistas, por su parte, centran su enfoque no en el origen del poder, sino en su finalidad: la de conservar la república y mantener el bien y la prosperidad del pueblo. En última instancia, este ideal consiste en la defensa de la fe católica. Lo que en principio parece perfectamente compatible de ambas posiciones filosóficas-políticas, encerraba en realidad profundas contradicciones a la hora de interpretar en qué consiste el legítimo y el virtuoso ejercicio del poder real. Para un conciso análisis de la trascendencia plástica de los emblemas ver: González de Zárate, 1985, pp. 61-62.



Y lo mismo que a comienzos del siglo XXI, también cabe pensar en la posibilidad de una crítica leal en el siglo XVII, que se hacía más necesaria según avanzaban los años del rey Felipe.

Henry Kamen (1996) en su libro *Una sociedad conflictiva*, mantiene que el siglo XVII español estuvo marcado por una considerable libertad de expresión respecto a los asuntos políticos y de estado. El debate sobre cuáles debían ser las funciones y atribuciones del rey y, concomitantemente las de su valido, fueron objeto de encendidos debates durante el reinado de Felipe III y continuaron en el de su hijo Felipe IV. También el historiador Stradling (1989: 37) apunta que: «en la ya asentada y próspera capital de España —que tenía cerca de 150.000 habitantes a finales del reinado de Felipe III—, la especulación y el debate políticos eran tan comunes en los teatros y tabernas como en palacio y en las Cortes»<sup>387</sup>. Felipe IV y su sucesor Carlos II (y en su minoría de edad su madre, la regente Mariana de Austria) escuchaban las críticas directas de predicadores reales, de arbitristas y, excepcionalmente, del pueblo llano; además recibía los dardos escritos en pasquines colgados en las calles e incluso en las puertas de palacio. También estaban la «servilleta poética», y los comentarios jocosos de los bufones y los graciosos en las obras de teatro, amén de coplillas y un sinfín de canciones.

Los intelectuales españoles habían abonado el terreno para la crítica. El jesuita Juan de Mariana en su influyente obra de 1599 *De Rege et Regis Institutione* afirmaba que la fuente del derecho de la monarquía a gobernar era un contrato por el cual la sociedad transfería el gobierno a un hombre. Estaba limitada por la ley y por la autoridad que quedaba en la comunidad para defenderse en el supuesto de un rey convertido en tirano. La libertad de expresión era imprescindible para preservar el buen gobierno del rey. Éste debía además hacerse accesible a todos y mantener «sus oídos abiertos a las quejas de todos»<sup>388</sup>. Según Mariana el rey debía huir de la tendencia al autoengaño y a la adulación. Francisco de Quevedo, desde distinta óptica y hoy diríamos *talante*, coincide con estos postulados. Saavedra Fajardo habla de la adulación en su Emblema 48º titulado «Sub Luce Lucet». El emblema representa un reptil de la familia del estilión, cuya espalda está esmaltada de estrellas. En su explicación

---

<sup>387</sup> Todo ello se puede ver desarrollado en: Stradling, 1989, pp. 35-49.

<sup>388</sup> Mariana, *La dignidad real y la educación del rey [De rege et regis institutione, Libri III]*, 1981. Véase, aquí, nota p. 54.

Saavedra dice: «Aun Dios [las verdades] manifestó con recato a los Príncipes, pues aunque pudo por Ioseph, y por Daniel notificar a Pharaón y a Nabucodonosor algunas verdades de calamidades futuras, se las representó por sueños, quando estaban enagenados los sentidos, y dormida la Magestad, y aun entonces no claramente, sino en figuras, y geroglifos, para que interpusiese tiempo en la interpretación»<sup>389</sup>.

Al hilo de estas palabras, Calderón también hace visible, con imágenes y con acciones, las ventajas de la discreción en la escena de su comedia cortesana de 1653 titulada *Fortunas de Andrómeda y Perseo*. El gracioso Bato y sus compañeros *sujetan* a Perseo para informarle de sus deshonrosos orígenes. Perseo les escucha completamente paralizado pero, al final, incapaz de oír tan a las claras la afrentosa noticia de que su nacimiento es fruto de una violación, les ataca furiosamente. Por el contrario, Mercurio y Palas aprovechan mientras Perseo duerme para escenificar un *sueño* por el que se le informa de la seducción de Júpiter (su padre) a su madre, Dafne. A tal fin los dioses hacen representar la escena ante Perseo de manera que él podrá «saberlo sin saberlo» como cantan repetidamente fuera de escena unas voces misteriosas.

El tema de cómo hablar al rey aparece ya en el primer drama de Calderón, *Amor, honor y poder*, representado durante la visita del Príncipe de Gales ante Su Majestad el Rey y su huésped, en el Alcázar en junio de 1623. En esta obra, ambientada en Inglaterra, el rey Eduardo III pretende conseguir por todos los medios el amor de Estela, condesa de Salveric. El rey ha pedido a su hermana, la infanta Flérida, que le deje a solas con Estela en los jardines de palacio y por ello acecha, escondido tras la vegetación, en el lugar convenido: una gran fuente con la estatua de la diosa Venus. Sola junto a la fuente, Estela oye ruido detrás de los «laureles» y ve al monarca por entre los «jazmines»; una delicada situación que la dama aprovecha para poder decir al rey la verdad sin ofenderle:

[aparte] (*Disimular me conviene;  
y pues me escucha ofendido,  
diréle mi sentimiento,  
como que a Venus le digo.*)  
*Hermosa madre de amor,  
que aun entre mármoles fríos*

---

<sup>389</sup> Saavedra Fajardo, Empresa 48<sup>a</sup>, *Sub luce lucet*, O con la adulación y lisonja, [1642], 1999. Ver también: González de Zárate, 1985, pp. 66-67.

*gozas de Adonis los brazos  
 con tantos nudos lascivos,  
 dile a aquese niño dios,  
 si te obedece por hijo,  
 que yo sola, a su pesar,  
 de sus engaños me libro;  
 porque si fuera posible  
 que me quisiera el Rey mismo,  
 si el Rey quisiera intentar  
 cosa contra el honor mío  
 (que no es posible que ofenda  
 al honor más claro y limpio),  
 al mismo Rey le dijera  
 que en más que su reino estimo,  
 y más que el mundo, mi honor*<sup>390</sup>

El rey duda si la dama habla con él («parece que habla conmigo», p. 78b) y, aunque ha oído su advertencia, sale de su retraimiento para cortejarla. En el momento que éste coge la mano de Estela son vistos por su hermano, Enrico; en este *paso*, exhortado por la joven, el rey se oculta de nuevo. El hermano, que se debate entre los celos de honor y la obediencia al monarca, finge no haberle visto pero pregunta a su hermana: «¿qué mirabas en las fuentes / con tantos artificios diferentes / mármoles y figuras?». Estela responde: «Estaba contemplando sus pinturas», a lo que el hermano apostilla: «Es propio de los reyes / tener grandezas tales: / bultos hay que parecen naturales» (p. 79a). En lance tan apretado, pues no puede descubrir al rey, Enrico opta por quejarse directamente al monarca fingiendo que habla a su *figura*:

*Éste es del rey tan natural retrato,  
 que siempre que su imagen considero,  
 llego a verle quitándome el sombrero,  
 con la rodilla en tierra; (así le acato).  
 Y si el Rey me ofendiera  
 de suerte que en la honra me tocara,  
 viniera a este retrato y me quejara,  
 y entonces le dijera  
 que tan cristianos reyes  
 no han de romper el límite a las leyes;  
 que mirase que tiene sus Estados  
 quizá por mis mayores conservados,  
 con su sangre adquiridos,  
 tan bien ganados como defendidos. (p. 79b)*

---

<sup>390</sup> Calderón de la Barca, *Amor, honor y poder, Comedias*, p. 78a-b.

En la década de 1620 el cortesano galés James Howell quedó gratamente impresionado por lo que vio en Madrid: «Aquí no se estila reverenciar y colmar de atenciones al rey, ni idolatrarle con los títulos de “Sagrado Soberano” y “Excelentísima Majestad”, sino que los españoles cuando presentan una petición al rey, se dirigen a él llamándole simplemente “Señor” y, exponiéndole su problema, al final le piden que haga justicia»<sup>391</sup>.

Para entender el proceder de Enrico, conviene citar a Ernst Gombrich quien sostiene que las imágenes visuales no llevaban una carga menor de significado, sino mayor porque «la imagen no sólo representa, sino que toma algo o participa de la naturaleza de lo que está representando» (Rich Greer, 2000, 525). En las entradas reales, procesiones del Corpus, celebraciones de victorias militares o distintas efemérides se colocaban retratos de los monarcas en distintas ubicaciones señaladas de las ciudades españolas, estas celebraciones propiciaban las «galerías de retratos» o sucesiones de efigies de personajes unidos por una relación común, frecuentemente dinástica. En todos estos casos el retrato cumplía la misión de sustituto de la persona a la que representaba (Portús Pérez, 2015, 29)<sup>392</sup>. Gracias a esa identificación de la figura «pintada» con la persona de Eduardo III de Inglaterra, en la comedia *Amor, honor y poder* Enrico logra hablar sinceramente a su soberano con toda la crudeza que exigía el caso (puesto que éste era a un tiempo agresor y juez) sin ofender la autoridad real ni perder el respeto al monarca.

La comedia palaciega de 1651 titulada *Darlo todo y no dar nada* tiene como uno de sus protagonistas al héroe Alejandro Magno. En una de las escenas del primer acto, Alejandro tiene que escoger un retrato que de él han hecho tres afamados pintores: Timantes, Zeuxis y Apeles. El retrato de Timantes adula al rey y traiciona a la naturaleza ocultando un defecto en el rostro del soberano. Alejandro amonesta al pintor:

*Lisonjero habéis andado  
en no decírmela [la mancha del rostro], siendo  
casi traición que en mi cara  
me mintáis. Infame ejemplo  
da ese retrato a que nadie*

---

<sup>391</sup> Howell, *Epistolae Ho-Eliaanae: Familiar Letters Domestic and Foreign...*, 1737, p. 125.

<sup>392</sup> Ver también: García-Frías Checa, 2010.

*diga al rey sus defectos.  
Pues ¿cómo podrá enmendarlos  
si nunca llegó a saberlos? (vv. 497-504)*

El retrato de Zeuxis se regodea en exagerar el defecto, mancillando el decoro y la dignidad reales. El rey también rasga el retrato diciendo:

*Tampoco a queste ejemplar  
quede al mundo, de que necio  
nadie le diga en su cara  
a su rey sus sentimientos;  
que si especie de traición  
el callarlos es, no es menos  
especie de desacato  
decírselos descubiertos. (vv. 523-530)*

Sólo el retrato de Apeles sabe hablar convenientemente al monarca, pues el artista «prudente y cuerdo» al retratarle «a medio perfil» ha dejado entrever la falta del rostro y así ésta «ni dicha ni callada queda». La conclusión de Alejandro pulveriza nuestros prejuicios modernos sobre la falta de independencia del artista de cámara en el siglo de la monarquía absoluta. En la obra, las palabras de Alejandro Magno (compartidas por Calderón y por el rey Felipe) aclaran la naturaleza de la relación del artista y su señor:

*Buen camino habéis hallado  
de hablar y callar discreto;  
pues sin que el defecto vea,  
estoy mirando el defecto,  
cuando el dejarle debajo  
me avisa de que le tengo,  
con tal decoro que no  
pueda, ofendido el respeto,  
con lo libre del oírlo,  
quitar lo útil de saberlo. (vv. 547-556)*

Calderón expresa elocuentemente la utilidad del arte, su razón de ser, y la misión del artista en su relación con el poder como un saber hablar cuerdo y callar prudente, un sugerir sin mostrar que, dejando al rey la libertad de oír, le avise de sus defectos para así llegar a conocerlos y poder enmendarlos. Los defectos incluyen, por supuesto, los de tipo moral y ético.

En el período en que Calderón escribió *Darlo todo y no dar nada*, muchos habían tratado de decir al rey verdades desagradables sobre el verdadero estado de la monarquía; por ello estos fastos cortesanos tenían lugar sobre un fondo de continuas críticas en un país que se hallaba aún más empobrecido que en la década de 1630 (Elliot, 2006, 57). En *Darlo todo y no dar nada*, en contraste con la *discreción* del pintor, también el filósofo Diógenes, aun a riesgo de su muerte, censura osadamente a Alejandro:

*Como si antes de ahora  
no creía a quien contaba  
que, esclavo de tus pasiones,  
la destemplanza te agrava,  
la lascivia te posee,  
y la ira te arrebató,  
ahora lo creo, al mirar  
lo que una afición te arrastra;  
y siendo así que esa ira,  
ambición y destemplanza,  
lascivia y envidia yo  
esclavas traigo a mis plantas,  
¿cuál será más poderoso:  
yo, que mando a quien te manda,  
o tú, que sirves a quien  
me sirve a mí? (vv. 3783-3798)*

Alejandro entiende que ante la fuerza de la verdad de Diógenes, irrefutable e irreductible, sólo puede oponer el ejemplo de un comportamiento honroso, con el que sea merecedor de la aprobación del viejo filósofo —su súbdito— y del elogio póstumo de la Fama:

*¿Tanto una ciega pasión  
desluce el decoro, ultraja  
el respeto, que ocasiona  
a que pueda cara a cara  
atreversele la voz  
de un mísero, en confianza  
de que, diciendo verdad,  
la muerte no le acobarda?  
Pues no ha de ser, no ha de ser;  
que no ha de decir la Fama  
que dijeron a Alejandro  
de Diógenes las canas:  
«Mira quién eres, pues eres*

*esclavo de mis esclavas»,  
sin que tratase enmendar  
de sus defectos la causa. (vv. 3805-3822)*

En la comedia mitológica titulada *La estatua de Prometeo* Calderón se sirve del mito clásico pero refunde distintas fuentes y redefine novedosamente la historia de Prometeo para reflexionar sobre la creación y la búsqueda intelectual<sup>393</sup>. Al esculpir la estatua de la diosa Minerva (que se metamorfosea en Pandora), el Prometeo de Calderón más que un mero artífice que perfecciona o da forma a un material, se significa y define como un creador que conduce a los hombres al conocimiento del ser. Este personaje culmina una serie de retratos de artista que transitan en la obra de Calderón. Todos ellos son creadores de un arte calificado de «divino» que, sin renunciar a la valoración de la técnica manual, logran trascender la labor propia del artesano convirtiéndola en una fuente de conocimiento que se ayunta con la fuente de conocimiento intelectual.

En el drama *La aurora de Copacabana*, el indio Yupanqui esculpe una figura de la Virgen con cara de indígena que nada tenía que ver con el modelo europeo. El escultor americano justificó su libertad creativa como una inspiración dictada por la fe. En la comedia cortesana *La fiera, el rayo y la piedra* estrenada en el Coliseo en el año 1652 para conmemorar «los años de la Reyna nuestra Señora», el personaje de Céfiro ensalza el arte de Pígalión aludiendo a la opinión «que es proverbio / decir de vos que partís / con Júpiter el imperio / de dar vida y dar alma, / así al metal como al lienzo» (vv. 1473-1477). De igual modo, en la comedia *Darlo todo y no dar nada*, el «divino arte» de Apeles admira a Campaspe quien al verse por él retratada exclama: «¿Soy yo aquella o soy yo yo? [...] ¿Esta habilidad tenías? / ¿Segundo ser darle puedes / a un cuerpo?» (vv. 2698-2708).

Las hipérboles de Campaspe y de Céfiro aluden a la creatividad del hombre que le hace co-partícipe del misterio de la Creación. *La estatua de Prometeo* termina casando a Pandora con Prometeo, alegórica boda que figura el *espíritu creador del hombre* encarnado en el ayuntamiento de la materia y la forma, del arte y la ciencia, *téchnē* y *episteme*: dos formas del conocimiento en su sentido más amplio posible.

---

<sup>393</sup> Para el análisis de esta obra mitológica según los parámetros del artista, ver: Regalado, 1995, II, pp. 355-385.

Calderón recupera el significado de arte (*téchnē*) que Aristóteles discute en el Libro VI de la *Ética a Nicómaco* como un desvelarse de lo que no surge por sí mismo y se hace evidente por el acto creador<sup>394</sup>.

La reivindicación del dramaturgo Calderón se hace oír ante el proveedor y garante de su arte. Parece evidente que Felipe IV no desoyó los argumentos en favor de la dignidad del arte y de los artistas que los personajes calderonianos enunciaban con elocuencia inusitada desde el escenario. Prueba de ello es el reconocimiento de sus artífices por el rey, con la distinción de muchos de ellos con honores y cargos de gobierno<sup>395</sup>.

---

<sup>394</sup> Aristóteles, *Ética a Nicómaco*. Libro VI, pp. 130-131.

<sup>395</sup> Sobre el ennoblecimiento de Velázquez, que fue un empeño personal del rey, puede verse: López-Rey, 1999, pp. 219-222. Por su parte, el músico Henri Butler fue nombrado Gentilhombre de la Casa del Rey, según informa Stradling, 1989, p. 435 y pp. 445-446.



**9. *DARLO TODO Y NO DAR NADA*: UNA HISTORIA  
EJEMPLAR ESCRITA PARA LA CORTE DE FELIPE IV**



## 9.1. Datación de la comedia y fijación textual

*Darlo todo y no dar nada* fue escrita por Calderón para ser representada ante sus majestades en el Salón Dorado del Alcázar en 1651 con motivo del cumpleaños de la reina y del nacimiento de la infanta Margarita<sup>396</sup>. Posteriormente se hicieron representaciones para el público general: así, en Carabanchel Alto en 1656<sup>397</sup>. La obra se volvió representar en 1667 ó 1668 en la corte de Viena ante los emperadores Leopoldo y Margarita para celebrar el cumpleaños de la madre de ésta, Mariana, reina regente de España. Este breve historial de sus primeras representaciones y especialmente en las cortes de Madrid y de Viena, pone de relieve varios hechos de sumo interés para el estudio filológico, artístico y cultural.

Erik Coenen (2008: 195-209) en su trabajo sobre esta obra titulado «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón» destaca especialmente las dos representaciones cortesanas. En su argumentación revisa las ediciones de la comedia conocidas del siglo XVII. La más antigua está en la compilación titulada *Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España. Octava parte* (Madrid, ed. Andrés García de la Iglesia, 1657), de la cual se conocen dos copias posteriores. La primera es, lo que podría llamarse, una «suelta de lujo» publicada en Viena en 1668 con motivo de la representación en la corte austriaca; esta edición lleva por título *Triunfos del diciembre, en la felicidad de numerarse entre los suyos el día de años de la serenísima Reina de España Doña Mariana de Austria, celebrados de los agustísimos emperador y emperatriz de romanos Leopoldo y Margarita en una comedia con que los festejan*, e incluye, además de la comedia de Calderón, una loa circunstancial (de autor desconocido) y dos entremeses de Tirso de Molina titulados *Los alcaldes* (primera y segunda parte). El libro, editado según costumbre en aquella corte, en ningún caso estaba destinado a la distribución general o a su venta. La segunda copia aparece en las dos ediciones de la *Quinta parte de comedias de D. Pedro Calderón*, ambas fechadas en 1677 e impresas, supuestamente, en Barcelona por Antonio la Cavallería y después, con seguridad, en Madrid por Antonio Zafra.

---

<sup>396</sup> En la loa de Antonio de Solís se indica «Representóse en la fiesta de los años, parto, y de la mejoría de la reina nuestra señora, del accidente que le sobrevino estando el rey nuestro señor en las Descalzas, y con su presencia volvió del desmayo», Solís, 1986, pp. 51-56. Citado por: Portús Pérez, 2013, p. 57.

<sup>397</sup> Pérez Pastor, 1910, doc. 139. También ver: Solís, 1986, p. 103.

Tras el análisis detallado de las fuentes y el cotejo de las ediciones, Coenen llega a la conclusión de que para la edición de 1683 de Vera Tassis, publicada en *Séptima parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*, el editor trabajó sobre un texto hoy perdido pero superior a los anteriores. Éste podría ser una «suelta» realizada para el estreno de 1651 pues aporta (a diferencia de las otras) el título completo de la comedia, que en su edición es el siguiente: *La gran comedia «Darlo todo y no dar nada», fiesta que se representó à sus Magestades en el Salón de su Real Palacio*. La otra hipótesis que baraja Coenen apunta que Vera Tassis trabajó sobre un manuscrito de la propia compañía de representantes. En este punto de la investigación textual, importa subrayar la existencia de una vía consistente en la búsqueda de posibles ediciones de las obras hechas para la corte española y austriaca o para los palacios de nobles pro-españoles en aquellas tierras, como también estudió Wilson (1955) en su edición de *Fieras afemina amor*.

La cultura de la corte austriaca se nutrió con la reproducción de todo lo español, hecho que propició una intensa actividad de mecenazgo artístico llevada a cabo por las élites autóctonas pro-españolas y por los españoles que vivían allí sirviendo a la corona en embajadas y consejerías o formando parte del séquito de las princesas españolas. Los archivos de los países de la corona austriaca son hoy una fuente imprescindible para el estudio del teatro español del Siglo de Oro ya que albergan textos de comedias o descripciones de las representaciones de las comedias españolas en la corte imperial<sup>398</sup>. La comedia de Calderón *Fortunas de Andrómeda y Perseo* fue representada en el Coliseo en la primavera de 1653, a petición de la infanta María Teresa. La comedia fue el punto culminante de una serie de festejos para celebrar la recuperación de la reina Mariana, de diecisiete años, de un «achaque grave», al parecer viruela. Para aquella

---

<sup>398</sup> Aparte de los impresionantes fondos de la antigua Biblioteca Imperial en Viena, son sobresalientes los fondos españoles de los siglos XVI y XVII procedentes de antiguas bibliotecas nobiliarias que hoy se conservan en la actual República Checa: Lobkowitz de Roudnice, Dietrichstein (hoy en la Biblioteca Vaticana de Roma) Nostic de Dobrovský, Eggemberk de Český Krumlov, y Kuenburg en Mladá Bozice, entre otros. Esta última biblioteca es especialmente valiosa por su voluminosa colección de comedias de Calderón, bastantes de ellas en manuscrito. Formaban parte de la biblioteca de María Josefa de Harrach, hija de Fernando Bonaventura de Harrach, embajador imperial de Leopoldo I ante la corte madrileña de Carlos II. Miembro de una familia profundamente pro-española, ella misma había asistido en su infancia a las representaciones en el Palacio del Retiro en Madrid.

Para este tema ver: Cerný, 1963.

El gran filólogo checo apunta en la introducción que en la corte vienesa se representaron bajo Leopoldo y María Margarita, que no sabía alemán, muchas obras españolas, entre las cuales muchas de Calderón. Leopoldo escribió en diversas ocasiones a su embajador en Madrid, Pötting, solicitándole que le mande obras de teatro.

función, Calderón contó con el diseño de decorados con mutaciones y de apariencias del ingenio italiano Baccio del Bianco, que en 1651 había sido enviado a la corte de Madrid por Fernando II de Medici a petición del rey Felipe. Parece que la obra fue un éxito porque la reina Mariana ordenó que Baccio hiciera once dibujos de los decorados, que se adjuntaron a una copia del texto y de la música, formando un conjunto que fue enviado a su padre Fernando III, Emperador de Austria y del Sacro Imperio Romano. Este documento único del teatro barroco español que actualmente se conserva en la biblioteca de teatro de la Universidad de Harvard<sup>399</sup>.

Para ilustrar este contexto dinástico, cultural y artístico del siglo XVII, la representación de *Darlo todo y no dar nada* por la Compañía *delabarca*, que estudiaremos a continuación, fue parte de la programación de actividades organizadas por el Museo Nacional del Prado con motivo de la exposición temporal «Velázquez y la familia de Felipe IV». Esta exposición —del ocho de octubre 2013 al nueve de febrero 2014— ofrecía uno de los momentos cruciales de la historia del retrato cortesano español, entre 1650 y 1680 (es decir, a partir del regreso de Velázquez de su segundo, y verdaderamente triunfal, viaje a Italia, hasta la evolución de su escuela, ya adentrada en la corte de Carlos II) y abundaba a la vez en la íntima relación entre las cortes de Madrid y de Viena.

## 9.2. Fuentes y temas

El teatro europeo de los siglos XVI y XVII manifestó predilección por la figura del héroe Alejandro Magno<sup>400</sup>. El gran general macedonio, conquistador del mundo, fue visto no sólo como un hábil estratega sino también como un ejemplo de carácter moral. Una fuente importante de información fue el relato de *La expedición de Alejandro* del romano Quinto Curcio, que contenía numerosas anécdotas y aventuras del prestigioso personaje. Erasmo de Rotterdam la editó en 1518 y fue ampliamente leída. Otras fuentes en griego fueron *Anábasis* de Arriano y «Vida de Alejandro» en las *Vidas paralelas* de

---

<sup>399</sup> Massar, 1977, pp. 365-375 y 445-455.

Los once dibujos firmados se conservan en la Houghton Library de la Universidad de Harvard, bajo la signatura MS Typ 258H.

<sup>400</sup> Existen numerosas monografías sobre Alejandro cuyo detalle excede el objeto de este estudio; a modo de introducción ver el manual de: Petit, 1982, pp. 185-193. Consultar las fuentes históricas de: Arriano, *Anábasis de Alejandro*; Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica. Libro XVII*; Justino, *Epítome de las «historias filípicas» de Pompeyo Trogo*; Plutarco, *Vidas paralelas*, vol. VI; Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*; y Quinto Curcio, *Historia de Alejandro Magno*.

Plutarco. En 1584 en Inglaterra John Lily escribió *Alexander, Campaspe and Diogenes*; en España Lope de Vega compuso *Las grandezas de Alejandro* que se publicó en la *Parte XVI de Comedias* de 1621. Treinta años después, Pedro Calderón superará a sus predecesores; centrará su obra, como Lily, en el triángulo amoroso de Alejandro, Apeles y Campaspe, incluyendo también al filósofo de Sínope<sup>401</sup>.

*«Alejandro, Diógenes y Apeles» forman un grupo admirable del poder, la sabiduría y el arte en que cada uno demuestra la deficiencia de los demás: el emperador queda humillado ante el sabio que le propone hacer una flor natural; el filósofo demuestra la vanidad de su ciencia abstracta; y el artista reproduciendo solamente figuras humanas, hace ver cuán lejos está el arte de llenar su misión mientras copie solo formas materiales, sin la idea profunda que debe fermentar toda creación artística. (García Barreno, 2004, 386)*

*Darlo todo y no dar nada* trata de la doble relación entre Alejandro Magno y el filósofo Diógenes, y del héroe macedonio y su pintor Apeles, mitificado como el máximo artista de todos los tiempos y a quien el humanismo moderno convirtió en icono. A partir de Italia, en toda Europa la historia de esta relación entre el rey-mecenas y su pintor de corte se convirtió en referencia obligada y principal de cualquier argumentación a favor de la dignidad del arte de la pintura. En España, a lo largo de la historia del arte, desde el Renacimiento Apeles se asoció a diversos pintores y sus respectivos monarcas: Tiziano y Carlos V, Antonio Moro e incluso Alonso Sánchez Coello y Felipe II, y en el siglo XVII Velázquez y Felipe IV.

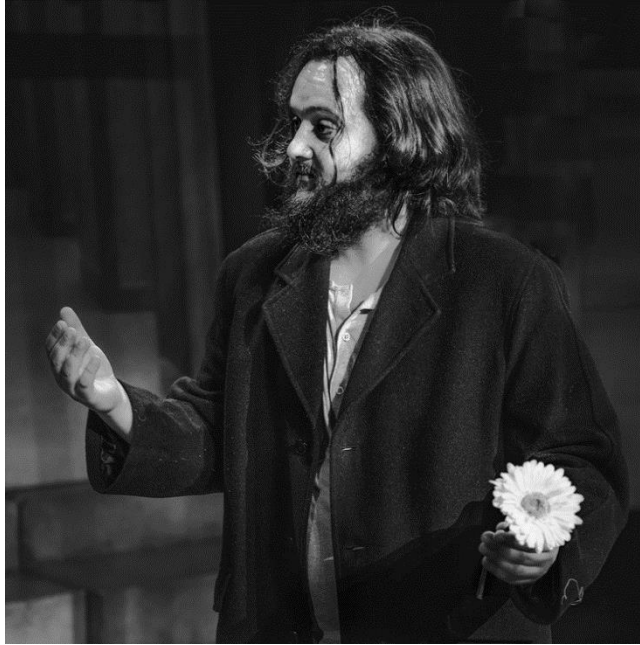
En Occidente el relato de Apeles era bien conocido a partir de la *Historia natural* de Plinio el Viejo<sup>402</sup>, pero además existían otras fuentes literarias, por lo que sus principales episodios estaban muy popularizados en Europa y en España. En general, al escribir su obra sobre el pintor, Calderón sigue la historia de Plinio, aglutinando en su persona diversas anécdotas, algunas protagonizadas según el relato original por otros pintores, y, sobre todo, introduciendo modificaciones en la historia clásica de Alejandro, Apeles y Campaspe, para reforzar la tesis principal de su comedia, de calado moral y ético.

---

<sup>401</sup> Para este tema ver: Valbuena Briones, 1965, pp. 271-276.

<sup>402</sup> El Libro 35 está dedicado a la pintura y al moldeado. La sección de pintura incluye un apartado dedicado a los «primeros pintores célebres»; en el Libro 35, 79-97, Plinio se refiere a la figura de Apeles de Cos.

Ver en Plinio, *Textos de Historia del Arte*, pp.97-103.



77.- Segunda jornada. Alejandro se entrevista con Diógenes. A la pregunta del rey: «¿Qué queréis que por vos haga?», el filósofo responde: «haced por mí / sólo otra flor como ésta» (versión vv. 873-874). Germán Scasso en el papel de Actor característico-Diógenes. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

*Darlo todo y no dar nada* presenta también la relación entre Alejandro Magno y el filósofo cínico Diógenes, *el perro*. La fuente tradicional de estas *viñetas* está en *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio cuyo libro VI, dedicado a los cínicos, ofrece una serie de historietas mal trabadas en las que también se relatan anécdotas de su relación con Alejandro (en los párrafos 32, 38, 60 y 68)<sup>403</sup>. El encuentro del héroe «conquistador del mundo» y el sabio que hacía «del mundo desprecio» forma parte de la leyenda que envuelve a ambos personajes, puesto que aquella hipotética conversación en Corinto nunca tuvo lugar en la realidad. Mediante esta fábula, el humanismo logró hallar una conciliación entre estas dos maneras opuestas de *ser* y *estar* en el mundo, que la obra de Calderón también recoge cuando en su segunda jornada el personaje de Alejandro dice: «no siendo Alejandro, / ser Diógenes quisiera» (vv. 1594-1595).

Al comienzo de la comedia Diógenes enuncia provocativamente la distancia entre el sabio y el héroe cuando dice: «si él [Alejandro] es dueño / del mundo, lo soy yo más; / pues, en contrarios extremos, / él lo es porque lo estima / y yo, porque le desprecio» (vv. 230-234). Para el filósofo cínico la mayor victoria sobre el mundo es

---

<sup>403</sup> Usamos la edición de Carlos García Gual, 1988.

La segunda parte incluye el Libro VI de *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres* de Diógenes Laercio dedicado a las «Vidas de los filósofos cínicos», pp. 114, 119, 120, 126-127, 128.

aquella que se logra sobre uno mismo y por ello dice que todo el poder de Alejandro es «caduco y perecedero» pues «con cuanto puede, no / puede enmendarse a sí mismo» (vv. 150-152). En el curso del tercer acto, cuando el héroe macedonio sólo piensa en conseguir a Campaspe, arrastrado por una «ciega pasión», su consejero Efestión le pregunta asombrado: «¿Tanto en ti / puede una pasión que así / todo lo olvidas por ella?» (vv. 3588-3590) y Alejandro contesta: «En llegando a amar, no hay fama, / no hay aplauso, no hay blasón, / honor, vida, alma ni acción / que no sea de la dama / que por entonces se ama» (vv. 3595-3599); a lo que Efestión sentencia: «¿Quién creará que cabe un mundo / donde no cabe un deseo?» (vv. 3603-3604). La obra de Calderón pondrá a prueba el carácter del héroe quien en la última escena decidirá sobreponerse a su pasión concluyendo: «¡Ea, valor! La más alta / victoria es vencerse a sí» (vv. 3856-3857).



78.- Primera jornada. Atendiendo a la queja de la infanta persa Estatira, Alejandro (ataviado con abrigo de militar, capa y casco griego) amonesta a sus soldados. José Rubio en el papel de Alejandro. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

La cesión de Campaspe por Alejandro, es una prueba del dominio de su voluntad sobre su pasión, una victoria sobre sí mismo. El tópico *ratio versus passionem* aparece en los libros del Antiguo Testamento donde se encuentran frases como aquella que dice: «Más vale un hombre paciente que un héroe, / más vale el que se domina a sí mismo que el que conquista ciudades» (Proverbios 16, 32). Sin embargo fue el pensamiento griego el que elaboró esta doctrina que penetró en el estoicismo romano. Platón en las *Leyes*, afirma que «la victoria de sí mismo es de todas las victorias la primera y la mejor» (Platón I, 626 E). También Aristóteles desarrolla este pensamiento en la *Ética*



*Nicomáquea* (Lib. III, 10-12; Lib. VII). Asimismo en la obra de Calderón la decisión final del héroe manifiesta el temple de su carácter. Tras una intensa lucha interior Alejandro logra sobreponerse a su pasión para obrar prudente y heroicamente pues al dar a Campaspe *da* «la mitad del alma» y logra una victoria de orden moral de la que se jacta orgulloso:

*Alábense otros que dieron,  
ya a las letras, ya a las armas,  
coronas, reinos, provincias,  
ciudades, templos y estatuas;  
que no ha de alabarse alguno  
que sacrificó a las aras  
de la lealtad mayor triunfo,  
ni dio más, pues dio su dama,  
el día que en su poder,  
o gustosa o no, la halla.* (vv. 3873-3882)

De manera totalmente original en esta comedia de Calderón, el sabio Diógenes se convierte en el eje que une las dos historias clásicas, pues su encuentro con el héroe macedonio y, luego, con el mítico pintor de Cos sirve para componer una *historia ejemplar* sobre la educación del príncipe cristiano y la relación del rey con sus cortesanos, estudiosos y artistas. Primeramente, obligado por Alejandro, será observador del trío amoroso formado por el rey, su pintor de cámara y la joven Campaspe, y finalmente será el impulsor de un cambio de situación que provoque el crecimiento personal de cada uno de los protagonistas. Alejandro, venciendo a sí mismo, procederá como un rey prudente y justo. Apeles podrá defender su amor frente a su señor y, al tiempo, conducirse como un leal cortesano. Y Campaspe, al fin, alcanzará su amor y preservará su integridad personal sirviéndose de la valentía y la prudencia.

La comedia de Calderón modifica sustancialmente la historia de Plinio en lo que respecta a la cesión por parte de Alejandro de Campaspe, su amada concubina, a su pintor Apeles. Veamos lo que el enciclopedista romano escribe a este respecto:

*Como quiera que sea, Alejandro le mostró su afecto [a Apeles] en una circunstancia muy especial. Efectivamente, una vez ordenó a Apeles pintar desnuda, en admiración a su belleza, a la favorita de sus concubinas, llamada Pancaspe, y cuando el rey se dio cuenta de que el pintor, mientras obedecía la orden, se había enamorado de ella, se la regaló: era magno de ánimo, más magno aun en el dominio de sí mismo*

*y no menos magno en este hecho que en cualquier victoria. Ciertamente, consiguió vencerse a sí mismo, porque no sólo regaló al artista una concubina, sino a una persona amada, sin conmoverse siquiera por los sentimientos de la favorita, que había sido del rey y ahora era del pintor. (Plinio el Viejo, *Textos de Historia del Arte*, pp. 99-100)*

A este breve relato Calderón añade todo un proceso psicológico y moral en el monarca, que va del desenfreno de su pasión amorosa al vencimiento de sí mismo, impulsado por la amonestación de Diógenes y el ejemplo de lealtad de Apeles. Pero añade Calderón otro elemento fundamental: el silencio de la favorita en el relato de Plinio lo trueca en un brillante monólogo que culmina la comedia, enuncia la idea de la obra y aclara el significado de su título. El monólogo de Campaspe, cumbre de oratoria de la obra (sumada a la alocución de Diógenes del tercer acto), comienza donde acaba el relato de Plinio. Cuando éste dice que Alejandro entregó a su favorita «sin conmoverse siquiera» por los «sentimientos» de ella —menoscabada tanto por la abrupta enajenación del amor del rey como por la entrega a un inferior—, en la comedia calderoniana Campaspe toma la palabra, primero para quejarse que «no dejara de sentir / el desaire con que tratas / lo que dices que quieres; / que somos todas tan vanas / que aun de lo que aborrecemos / nos hace el cariño falta» (vv. 3921-3926). A continuación, su discurso entra de lleno en el *caso*, obviando las circunstancias particulares y el «sentimiento» personal, atendiendo sólo al supuesto general porque lo que es «válido a nivel general necesariamente es también válido a nivel particular»<sup>404</sup>. La tesis se presenta por medio de seis preguntas consecutivas, agrupadas siguiendo una prelación y ordenadas rítmica y cadenciosamente. Estas cuestiones se contestan por sí mismas y todas ellas redundan en la idea de que el amor, el albedrío, el afecto, la inclinación, la voluntad, el deseo y la esperanza no son, en ningún caso, bienes muebles o joyas que pueden pasar de una mano a otra sin el consentimiento de su dueño. Se llega a la afirmación de que la libertad de sentimiento, o de conciencia, es el bien supremo del individuo, hombre o mujer, y no puede en ningún caso ser enajenada contra la voluntad de su dueño. La acertada selección de estas preguntas germina concluyentemente en la afirmación que sigue:

*Liberalidad bien puede  
ser que sea el dar la dama;  
pero liberalidad*

---

<sup>404</sup> Cicerón, *El orador*, p. 48.

*tan neciamente villana,  
que piensa que lo da todo,  
siendo así, es cosa clara,  
que no da nada; porque  
el día que no da el alma  
¿qué da en lo demás? (vv. 3943-3951)*

Si hasta aquí Campaspe ha procedido como un orador, que ordenada y lógicamente ha conducido su discurso hacia la definición deseada, ahora introduce un cambio presentando a los protagonistas de la transacción —el mecenas y el artista— y al *objeto* que pasa de mano en mano, la mujer que enajenada de su libertad no es más que una «estatua»: «Con que, / si presumes que le pagas / de lo vivo a lo pintado / el logro a Apeles, te engañas; / pues si él dio un retrato, no / le vuelves más que una estatua» (vv. 3951-3956).

La elocuencia llega a su parte conclusiva acompañada de la acción contenida aunque emocionada de la joven, defensora de sí misma, quien, sin negarse a obedecer la abusiva disposición del rey, llega a demostrar con fuertes razones —eslabonadas expresivamente mediante una progresión argumentativa, repeticiones y simetrías sintácticas, oposiciones semánticas y paradojas— que su poder, aunque absoluto, es limitado en lo que toca a la libertad íntima de sus súbditos:

*porque el que sin albedrío  
con una mujer abraza  
logra, pero no merece,  
consigue, pero no alcanza;  
de suerte que, no pudiendo,  
cuando la fuerza te valga,  
darle ni el alma ni el gusto,  
darle sin gusto y sin alma  
todo lo que puedes es  
darlo todo y no dar nada. (vv. 3957-3966)*

El hecho de que en *Darlo todo y no dar nada* el dramaturgo conceda la última palabra a Campaspe, silenciada en la historia original, prueba un *talante* muy distinto. De nuevo hay que admirarse de la defensa que hace de la mujer don Pedro Calderón. Su teatro da muestras constantes de esta inclinación poco apreciada por aquéllos que en los ámbitos teatrales siguen repitiendo cantinelas sobre la adhesión del dramaturgo a los postulados restrictivos (y hoy diríamos *machistas*) del código de honor, que justificarían

también la exclusión de la mujer de las actividades intelectuales o de gobierno, véase como ejemplo de esto *Las armas de la hermosura*, *Afectos de odio y amor*, *El José de las mujeres* y repetimos, en general, todo su teatro.



79.- Tercera jornada. Alejandro declara su amor a Campaspe sirviéndose de Apeles para que le guarde las espaldas. La escena es un triángulo amoroso, dramático y cómico. La situación se agrava por la inminente llegada de la comitiva de la infanta persa según anuncia la canción «Escollo armado de hiedra...». Al fondo la Directora sigue el texto de la escena. Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe, José Rubio en el papel de Primer actor-Alejandro, Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles y Sonia de la Antonia en el papel de Directora. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

El discurso de Campaspe supera el tema clásico de *ratio versus passionem* —asociado a la cualidad del héroe macedonio y por extensión a las del gobernante moderno— conduciendo la argumentación hacia el tema de cuáles son las responsabilidades del rey para con sus súbditos, es decir cómo debe regir sus reinos. El poder absoluto del monarca encuentra un límite natural en la libertad individual y en el honor de cada persona, que a su vez debe cumplir las obligaciones inherentes a su puesto en la jerarquía social. El gobernante debe preservar los derechos de su igualdad esencial como *criatura* humana, principio acuñado en las archifamosas palabras de Pedro Crespo, *alcalde de Zalamea*:

*Al rey la hacienda y la vida  
se ha de dar; pero el honor  
es patrimonio del alma,  
y el alma sólo es de Dios.* (vv. 873-876)<sup>405</sup>

<sup>405</sup> Calderón de la Barca, *El alcalde de Zalamea*, *Obras Maestras*, p. 270a-b.

El título *Darlo todo y no dar nada* es una paradoja y un acertijo, pues su segunda cláusula, «no dar nada», invalida la primera, «darlo todo». En realidad esta sentencia ofrece una valiosa clave del sentido de la obra: en primer lugar, es una advertencia para no disponer de lo ajeno como si fuera propio y, en segundo, un aviso íntimo para no vanagloriarse de aquello que creemos poseer porque, en el fondo, tampoco nos pertenece. En suma, la obra propone que debemos considerarnos meros administradores de la vida, del poder, del talento y del amor; unos bienes que sólo gozamos pero de los que no dejamos de ser responsables y el cumplir nuestras obligaciones, «dando todo», es «no dar nada» de más.

### 9.3. «A vista de Atenas»: lugar de la aventura heroica

La obra da comienzo de un modo, pudiéramos llamar, marcadamente *calderoniano*: con la escena vacía y una acción latente que ocurre fuera de escena y que se percibe por las voces y músicas. Recordemos otros conocidos comienzos en su teatro como la tragedia *La hija del aire* o la mojiganga *Las visiones de la muerte*. En *Darlo todo y no dar nada* se oyen desde una parte «los estruendos marciales» de las cajas militares y las voces de la tropa vitoreando a su general, «el grande Alejandro», y desde otra se escuchan los «dulces estruendos» de los instrumentos musicales que acompañan el canto de los lugareños en honor a su «Príncipe». A continuación se siente la voz de Alejandro ordenando la parada de la marcha del ejército «en estos campos amenos, / a vista de Atenas, griega / patria de ciencias e ingenios» (vv. 9-11). Con solo once versos se crea —concreta y poéticamente— la situación dramática de la obra: el ejército, con el gran Alejandro a la cabeza, marcha victorioso por una provincia griega donde, a su paso, se festeja la liberación del yugo persa, y allí se detiene en un paraje campestre («ameno») en el ámbito, físico o ideal, de Atenas, «patria» de la civilización griega.

La reinterpretación que realiza Calderón de las fuentes implica la libre disposición de hechos reales y legendarios creando una nueva fábula: mezcla en un lugar y en un tiempo totalmente ficticios sucesos y personas que no coincidieron en la realidad, y proyecta en ellos el devenir histórico (conocido por el dramaturgo y por su público) del protagonista, Alejandro Magno. Este proceso de síntesis y de *irrealidad* se impone ya en la concepción espacial de la obra. Definido como un lugar al aire libre, «campos amenos / a la vista de Atenas», el espacio es construido como un recipiente

ambiguo donde tienen cabida aventuras y hechos diversos que acaecieron según la realidad histórica en distintos años en la vida de Alejandro, pero que son recreados y organizados aquí como una nueva historia ejemplar.



80.- Comienzo de la obra, junto al sonido militar del tono «El grande Alejandro viva...» el personaje de la Directora caracterizada como el personaje de Menipo, el filósofo cínico retratado por Velázquez. A su espalda una reproducción del cuadro *Paisaje con Psique y Júpiter* de Rubens y Paul Bril sobre un caballete indica que estamos “a vista de Atenas”. Sonia de la Antonia en el papel de Directora-Chichón. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

En efecto, la indicación del lugar, «a vista de Atenas» nos exige pensar que se trate algún lugar del Ática o del Peloponeso, tal vez cerca de la ciudad de Corinto si atendemos al encuentro del héroe con Diógenes. Sabemos sin embargo (y lo sabía Calderón y su público) que desde que Alejandro cruzó el Helesponto y llegó a las costas de Asia Menor, cerca de Abidos y de Troya, en la primavera del año 334 a. C., no regresó jamás a Grecia, y murió en Babilonia el 13 de junio del 323<sup>406</sup>. Quedan por

---

<sup>406</sup> El inicio de la expedición corresponde a los proyectos de Filipo y los deseos de los griegos de la Liga de Corinto: vengarse de las guerras médicas, colonizar Asia Menor hasta el Taurus y liberar las ciudades atrapadas bajo el yugo persa desde la Paz del Rey de 386. La batalla del Gránico, en la Frigia Helespónica, a fines de mayo de 334, es el primer enfrentamiento directo de los dos ejércitos. Tras la derrota del ejército persa, Alejandro rehabilita las ciudades costeras, favoreciendo sobre todo a Sardes y a Efeso; luego siguen Priene y Mileto. En el verano marcha hacia el sur y sitia Halicarnaso, capital de Caria. En otoño conquista Licia y Panfilia antes de dirigirse a la Gran Frigia y a Gordión, donde establece su campamento de invierno. En la primavera de 333 reanuda su marcha hacia el sur y se apodera de la capital de Cilicia, Tarso. En Issos, a principios de noviembre, obtiene la victoria sobre Darío y, a continuación, conquista las ciudades fenicias de Biblos y Sidón.

tanto cerradas las puertas a cualquier opción *realista* para la comprensión de esta comedia y, por ello, el espacio se plantea como ámbito *ideal*, cercano al mito. En él queda proyectada la sombra de Grecia «patria de ciencias e ingenios» (v. 11) y a la vez se deja sentir el magma de las conquistas futuras del caudillo macedonio: las grandes capitales del Imperio Persa y las satrapías orientales, así como las ulteriores aventuras en la campaña india<sup>407</sup>.

Sobre este espacio idealizado se acrisolan episodios diversos de la vida del héroe. Así el del «nudo gordiano», que la leyenda sitúa en Frigia, durante el invierno del 334, y la violación de Timocleia por los soldados tracios en Tebas, en el año 336, hecho narrado por Plutarco y reinterpretado en la comedia de Calderón como un intento de violación a *su hija*, también llamada Timoclea-Campaspe. La entrevista del héroe con el filósofo cínico Diógenes es narrada por Diógenes Laercio y tuvo lugar supuestamente en Corinto. Para la historia de los retratos de Alejandro y de Campaspe pintados por Apeles, la obra sigue el testimonio de Plinio el Viejo. Se alude a la boda (fallida en la comedia) con Roxana, princesa de excepcional belleza, que tuvo lugar en el año 327 en el extremo oriental del derrocado Imperio aqueménida, personaje que en la obra aparece como «reina de Chipre», habiendo sido en realidad hija del sátrapa bactriano Oxiartes. Finalmente, a raíz de la victoria de Alejandro sobre el rey Darío III en la batalla de Issos, acaecida en noviembre del 333, y a la consiguiente captura de la familia real persa, se justifica la presencia en la comedia, como *botín de guerra*, de sus dos hijas

---

<sup>407</sup> De enero a agosto del 332, Alejandro sitia Tiro, toma Gaza y prosigue su camino hacia Egipto. Entre los años 334 y 332 sus conquistas se extienden desde el mar Negro hasta el valle del Nilo. Inexplicablemente Alejandro se desvió hasta el oasis de Siwa para recibir el oráculo de Amón (asimilado a Zeus por los griegos) de la promesa del Imperio universal, persuadiéndose desde ahí de su filiación divina. En la primavera del 331, los macedonios reemprenden la marcha hacia Mesopotamia, donde el Gran Rey (radicado en Babilonia) ha reunido un nuevo ejército. Después de su victoria en Gaugamela sobre el rey persa, a comienzos de octubre del 331, Alejandro emprende el camino por la Vía Real hasta Babilonia y desde allí a las grandes capitales. Marcha hacia el este para cruzar el Tigris y llegar a Susa, donde establece su gobierno; luego marcha a Persia, en enero del 330 su ejército toma Persépolis, capital histórica del imperio, que destruye posiblemente por accidente. El invierno siguiente se apodera de Pasargarda, la antigua capital persa construida por Ciro, donde venera la tumba del Rey de Reyes. Tras la derrota de Gaugamela, Darío III se había refugiado en Ecbatana. En la primavera de 330 Alejandro se pone en camino para apoderarse de él, quien en su huida es asesinado en Partia en el mes de julio. Alejandro, nuevo Gran Rey, se dirige al sur, hacia Aria y la meseta central irania. En otoño toma Drangiana y después inverna en la ciudad de Kandahar. En la primavera de 329 prosigue su marcha a través de las montañas hacia Bactriana (región de Kabul). De Kabul a Bactra sus soldados cruzan el Hindu Kush. Después de una corta parada, su ejército penetra en Sogdiana cuya capital es la actual Samarcanda. Durante los dos años siguientes debe vencer la dureza del terreno y la resistencia de los pequeños príncipes de Sogdiana y Bactriana. Al término de la primavera del 327 vuelve a atravesar el Hindu Kush, prepara a su ejército en Alejandría del Cáucaso y, en otoño, emprende la campaña de la India (327-324) rebasando los límites del Imperio aqueménida. La expedición se convirtió en una exploración geográfica no exenta de duras marchas y cruentas batallas.

Estatira y Siroés, que provocará al final de la obra el compromiso matrimonial de Alejandro con la princesa Estatira, cuyos esponsales posiblemente tuvieron lugar en la ceremonia nupcial de Susa, en enero del 324<sup>408</sup>.

A la mezcla de historias hay que sumar, como vemos, la libre asignación por parte del dramaturgo de nombres de personajes reales o legendarios insinuando ingeniosos guiños a un público conocedor de la vida de Alejandro. Por ejemplo, Teágenes era hermano de Timocleia, un soldado que combatió heroicamente contra Filipo II por la libertad de Grecia y que murió en Queronea en el año 338, pero en la obra de Calderón es el militar al mando de los soldados que quieren robar las reses en la alquería de Campaspe y luego intenta violarla en su jardín. Hefestión, el querido amigo de Alejandro, actúa en la obra también como hombre de confianza del rey (*somatofilaco* una especie de guardia de corps) pero es un cortesano dócil y adulator que no duda en valerse de cualquier medio para satisfacer la «desordenada pasión» del monarca.

También la concreción temporal de la obra se mantiene en el ámbito de lo ideal. Estando todavía en Grecia, se trata del momento anterior a la conquista del imperio persa y hasta la India, éxitos que vaticina Campaspe en su primer discurso. Sin embargo, Alejandro ya ha vencido en la batalla de Issos, y está a la espera de recibir el botín de Darío III en rescate por sus hijas. Todo esto no impide al autor incluir además el episodio del nudo gordiano, tomado de la narración de Arriano, que asienta la pretensión de Alejandro de la conquista del mundo:

*el que deshiciese el ciego  
nudo, no sólo del Asia  
tendría el dilatado imperio,  
pero de la ignota parte,  
que impide el peloponeso  
monte descubrir, sería  
monarca también, rompiendo  
lo impenetrable de tanto*

---

<sup>408</sup> Alejandro adopta la costumbre persa de la poligamia, se casa con dos princesas aqueménidas, mientras que varias decenas de sus compañeros se unen a mujeres de la alta nobleza persa y meda. Según la costumbre estos matrimonios se celebran a un mismo tiempo y les sigue una lujosa celebración nupcial. El símbolo es claro: para el mantenimiento del dominio persa es necesario anudar las alianzas entre su nobleza y la aristocracia macedonia. Estos matrimonios se sumaron a otras medidas persófilas que agravaron el descontento macedonio. Sin embargo, no deja de ser sugestivo imaginar cómo podrían ser entendidas en la corte habsbúrgica de Felipe IV estas alusiones indirectas a la alianza matrimonial como instrumento fundamental, a la altura del de los ejércitos, de la política exterior.



*altivo, tanto soberbio  
escollo armado de hiedra,  
como se le pone en medio.* (vv. 317-327)

El plano mítico permite acrisolar con la verdad histórica la aspiración ideológica. A las conquistas de Alejandro se yuxtapone el recuerdo de las gloriosas victorias de los antepasados de Felipe IV, Carlos I y Felipe II frente al enemigo turco que tantos siglos más tarde dominaba aquellos mismos territorios, y que todo el siglo XVII siguieron constituyendo una grave amenaza para Europa, especialmente sentida por los Habsburgo. Pero ante todo, este plano constituye una base firme sobre la que se estructura el argumento interno de la comedia: la puesta a prueba del héroe en una empresa más exigente que la guerra: un combate moral. Es a la sombra («a vista») de la grandeza heredada de los valores griegos y en la proyección futura de la Fama, donde el héroe macedonio aquilata la valía real e inmortal de sus proezas. Tal era en líneas generales el credo político del rey Felipe «el Grande», mecenas de esta obra de Calderón, quien, en su caso, a la herencia dinástica de la casa de los Austrias añadiría la incuestionable defensa de la fe católica, y a la Fama —propagada en las artes plásticas y literarias— sumaría el veraz y cruel testimonio de la Historia.



81.- Primera jornada. Tras oírse el coro «El grande Alejandro viva...» el héroe entra en escena. La imagen muestra la composición escénica de su primera aparición que recuerda al cuadro de Maino *La rendición de Bahía*. Alejandro en el centro del marco como Felipe IV, a su espalda un escolta como la Victoria y Efestión con la espada como el Conde-Duque de Olivares; sentada a los pies de Alejandro, la princesa persa Estatira, como botín de guerra. Fuera del marco, a izquierda y a derecha, mirando a los espectadores, Chichón y un escolta señalan a Alejandro. La imagen también muestra la disposición de la escenografía. Sonia de la Antonia en el papel de Directora-Chichón, Muriel Sánchez en el papel de Primera actriz-Estatira, Alex Larumbe en el papel de Joven actor-escolta, José Rubio en el papel de Primer actor-Alejandro, Germán Scasso en el papel de Actor característico-Efestión y Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-escolta. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Apunta Stradling que a lo largo del reinado de Felipe IV es imposible dejar de percibir la preocupación que sentía el rey por saber si su comportamiento como soberano era éticamente correcto. Con un intento deliberado abrazó la imagen del príncipe político-cristiano, y no cabe duda de que actuó conscientemente como tal durante la mayor parte de su vida, aun cuando, sin poderlo reconocer, en algunas ocasiones debió recurrir a la «Razón de Estado» que supeditaba el pragmatismo político a la fuerza de la verdad religiosa. La Fama era para el rey español como una versión nacional de *reputación* conformándose por la autoridad, la popularidad y el honor. Felipe IV no fue insensible a la merma o al aumento de su credibilidad ante el pueblo español, puesto que entendía que el orden y, por consiguiente, la pervivencia de la monarquía dependía en gran medida de la imagen personal del propio rey. De ahí que la reafirmación que hace en su testamento político de 1665 sobre su posición intachable como príncipe político-cristiano fuera esencial, tanto para su paz espiritual como para que la posteridad valorase apropiadamente su reinado. En su maduración como rey destaca el propósito personal, tomado en la horrible década de los cuarenta, de esforzarse porque su monarquía se hiciese merecedora del favor divino. Ese proyecto pasaría por su más dolorosa prueba en los diez últimos años de su vida, durante la guerra contra Portugal y sus implicaciones —alianzas y pactos con diversas potencias no católicas para contrarrestar los golpes franceses en el tablero de la política europea—, pero en el momento en que se compuso y representó *Darlo todo y no dar nada*, a principios de la década de los cincuenta, esta idea dominaba el pensamiento político del monarca.

#### **9.4. Definición del género y del estilo de la obra: recursos poéticos y teatrales**

El término genérico de «comedia» se puede aplicar acertadamente a *Darlo todo y no dar nada* entendiendo que un *tono* general de ligereza empasta todos los sucesos —aún aquéllos más dramáticos— y envuelve los conceptos profundos de este entretenimiento cortesano con un fin edificante. Su versificación, íntegramente en arte menor, es en parte responsable de ello —Calderón usa predominantemente romances y redondillas, con la inclusión, sólo en dos escenas, de varias décimas que suman un total de doscientos cinco versos—. Es una obra extensa, cuyos cuatro mil ciento treinta y un versos están bien repartidos en tres jornadas que estructuran la pieza con un largo planteamiento (primer acto), un complicado desarrollo (segundo y tercer actos) y un

rápido desenlace (última escena del tercer acto). Se trata de una comedia «simple» que permitiría su escenificación con muy poca complejidad de tramoya y de efectos escénicos, y que incluso podría representarse en un espacio desnudo y con una escenificación básica de unos pocos elementos exentos, en un formato *de cámara* —hoy diríamos, inexactamente, *experimental*—. En cualquier caso el interés espectacular de la obra se funda en la originalidad de la recreación de las fuentes literarias, en su tesis conceptual, en su variedad temática, en el dinamismo de su trama argumental y en el atractivo uso de algunas propiedades escénicas, como la música.

La catalogación de comedia simple se sustenta, en primer lugar, en la reiterada alusión verbal a los cambios de localización y los tránsitos de un lugar a otro de los personajes, práctica común en el teatro de la época y especialmente en el que se representaba en los corrales. En segundo lugar, por la ausencia de requisitos escenográficos y por la economía de localizaciones. Sin embargo, el espacio latente se perfila delicada y detalladamente sobre todo a través de las menciones y descripciones de los personajes. En la primera jornada, un paraje ameno a las faldas de un monte vecino a una fuente —que también se figurará en la escena para que beban en ella Diógenes y Chichón—, próximo a un templo de donde llegan el sacerdote y Alejandro para el episodio del nudo gordiano, y también cercano a la quinta donde se aloja provisionalmente a las infantas persas y desde donde se debería oír el tono cantado de «Cenobia en su prisión». En el curso de una pelea con espadas en la que unos soldados, en aplastante mayoría, luchan contra Apeles y Campaspe y luego les persiguen, la acción se traslada a los umbrales de esta quinta, donde termina el primer acto. La segunda jornada se inicia en un paraje que estaría cercano a la gruta de Diógenes y próximo a la quinta de las princesas persas, donde ahora se hospeda también Campaspe. Se dice que sus alrededores —el espacio *off*— son apropiados para el ejercicio de la caza y, por ello, estas escenas del segundo acto se justifican en el transcurso de una cacería que ocurre fuera de escena. La jornada termina en el recinto privado de la quinta donde tiene lugar la escena del retrato de Campaspe. La tercera jornada comienza en un apacible «distrito», un paraje natural que estaría situado entre el campamento griego y la quinta de Estatira, donde las damas suelen salir «a hacer» «músicas» y regocijos. La obra da fin en el interior de la tienda de Alejandro. Hay que añadir que todas las escenas transcurren de día, por lo que las necesidades de iluminación de la puesta en escena son sencillas o incluso inexistentes.



82.- Primera jornada. Chichón bebe agua de una fuente. Las dos actrices de la compañía escancian agua de una jarra a un aguamanil de barro, se propone así la convención de la fuente. Laura Cabrera en el papel de Joven actriz, Sonia de la Antonia en el papel de la Directora-Chichón y Muriel Sánchez en el papel de Primera actriz. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

La artificiosidad de esta obra, recubierta de aparente sencillez, radica en la sutil transformación de las leyendas o las fuentes históricas en una historia nueva que tiene por ingredientes el amor, la aventura, el pensamiento político y el arte. Fue escrita con un objetivo lúdico y moral, representada para deleitar enseñando; una comedia con la que el dramaturgo también pudo abogar por la dignificación de las artes que daban forma y contenido a este divertimento cortesano: la poesía, la música y la pintura.

#### *9.4.1. Poema dramático*

Recordemos algunos principios fundamentales del sistema de versificación del poema dramático del Siglo de Oro siguiendo a la profesora Josefina García Aráez (1997). En nuestro país no prendió la imitación del verso cuantitativo grecolatino que toma la cláusula como unidad métrica. El sistema de versificación, casi único desde el siglo XVI, y exclusivo en el teatro, es el regular, llamado también isosilábico, porque su unidad es la sílaba métrica, en un número regular para cada modelo. El elemento rítmico ordenador es el acento y la rima lo apoya con su timbre. Tal vez el gusto español por el sistema isosilábico se deba a que en el sistema de cláusulas, en que los acentos están colocados siempre en el mismo lugar, se impone la monotonía, mientras que en el sistema regular se propicia la variedad gracias a la polimetría —cada modelo

tiene un número distinto de versos— y a la polirritmia —cada modelo métrico tiene variaciones acentuales y por lo tanto rítmicas—. No hay una métrica puramente teatral pero puede decirse que, a diferencia de en la lírica, el verso en el teatro tiene dos funciones: una dramática, como lenguaje al servicio de la acción, y otra embellecedora. Ya se ha hablado de esto en capítulos precedentes. Para lograr este efecto estilizado y *distanciador* del verso dramático importa la armonía del verso. Es lo que viene a decir Lope en el prólogo de su obra de cinco actos *La Dorotea*, escrita en prosa:

*Como nuestra alma en el canto y música con tan suave afecto se deleita que algunos la llamaron armonía, inventaron los antiguos poetas el modo de los metros y los pies para los números, a efecto de que con más dulzura pudiesen inclinar a la virtud y buenas costumbres los ánimos de los hombres; [...] Pero puede asimismo el poeta usar de su argumento sin verso, discurriendo por algunas decentes semejanzas [...]«La Dorotea» de Lope lo es, aunque escrita en prosa, porque siendo tan cierta imitación de la verdad, le pareció que no lo sería hablando las personas en verso como las demás que ha escrito.*<sup>409</sup>

El teatro es un *vivir* en verso, como la ópera es un vivir en música. El estudio de las obras dramáticas obliga a analizar el ritmo, ya que aporta significados a las palabras y se relaciona con el tiempo dramático, en cuyo caso también debemos examinar —y especialmente en esta que nos ocupa, pues la obra está íntimamente relacionada con las artes— los aspectos expresivos del ritmo, pues éste confiere la musicalidad específica a la obra y, por tanto, condiciona la *vivencia* del actor y la recepción artística del espectador. A continuación, intentaremos aunar el análisis de la poesía de *Darlo todo y no dar nada*, relacionando acción y expresión, con algunos ejemplos.

Una sección importante del segundo acto transcurre en el contexto de una cacería, que acontece dentro de escena. Al grito «[...] ¡A la selva! / ¡Al valle! ¡Al monte!» (vv. 1651-1652) se introduce en el romance (que continúa con rima en -ea) una modificación métrica consistente en alternar versos de ocho sílabas con otros de seis, de modo que se forma una secuencia (no del todo regular, pues pierde el modelo según avanza la escena) de romance y romancillo (cuatro versos de cada medida). Hay que notar que el hexasílabo es, después del octosílabo, el verso castellano más usado en la lírica popular. El efecto poético de esta combinación provoca un habla extremadamente

---

<sup>409</sup> Vega Carpio, *La Dorotea*, pp. 59-60.

rítmica y musical, pues el esquema métrico ayuda a ralentizar ciertos pasajes y a acelerar otros, confiriendo al conjunto el aire de la canción. Pongamos como ejemplo cuando Campaspe a solas dice:

*Y pues tan a todas  
los testigos que me cercan  
no me dejan respirar,  
¿qué mucho (¡ay de mí!) que vengan  
buscando mis ansias,  
buscando mis penas  
para mis suspiros  
aires de mi tierra? (vv. 1676-1683)*

En otros momentos de la secuencia los octosílabos logran sostener el ritmo —por ejemplo, en los versos que expresan el asombro de Campaspe cuando su frase ha sido acabada por una voz dentro de escena que ha dicho «¡Dioses, / piedad!»—, avivándolo con los hexasílabos, una verdadera polifonía debida a la concatenación de voces que piden ayuda dentro de escena:

*CAMPASPE: ¿Qué voces (¡ay infelice!)  
las que iba a alentar alientan,  
porque en el decirlas yo  
aun ese alivio no tenga?*  
*ESTATIRA: ¡Acudid volando!*  
*SIROÉS: ¡Socorred apriesa!*  
*ALEJANDRO: ¡Cielos!*  
*TODOS: ¡Qué desdicha!*  
*ALEJANDRO: ¡Piedad!*  
*TODOS: ¡Qué violencia! (vv. 1708-1715)*

Este pasaje introduce en el argumento un accidente de caza que ha ocurrido dentro, cuando los sabuesos, sujetos a las traíllas, salieron tras un tigre acorralado y, en su carrera, enredaron con sus ataduras al caballo en el que galopaba Alejandro, yendo con él a tierra. Campaspe acude a socorrerle y, cuando es rescatado por la mujer montaraz, Alejandro exclama «¿Quién pudiera, / sino tu deidad, Campaspe, / ser quien dos vidas me ofrezca?» (vv. 1791-1793), prosiguiendo su exaltado agradecimiento con versos de seis sílabas:

*ALEJANDRO: ¿No bastaba altiva,  
no bastaba tierna,*

*sino liberal,  
para que no tenga  
retirada el albedrío?*  
[Salen Siroés, Nise y Clori, todas con arcos y flechas.]

**TODAS:** *Aquí está Alejandro.*

**SIROÉS:** *Sean  
las albricias de la vida  
tus pies.*  
[Arrodíllanse todas.]

**ALEJANDRO:** *Alzad de la tierra. (vv. 1794-1801)*

La airosa ponderación de cuatro versos hexasílabos termina con un quinto octosílabo, que actúa como un freno dramático, pues Alejandro reconoce su subyugación a la pasión amorosa: la entonación en suspensión del verso anterior, «no tenga», enlaza con el octosílabo siguiente, «retirada el albedrío», que además subraya su última palabra —operativa o portadora del sentido— por medio de una sinalefa (-dael), una cesura (opcional después de «-dael») y una diéresis (-drí-o). El ritmo vertiginoso y picado de los cuatro primeros versos se reconcentra amansado en el diálogo de Alejandro con Siroés, con cómputo silábico claro, que en contraste con la cascada anterior provoca un formalismo apropiado a la situación.

Este modelo métrico continúa hasta que Alejandro sale de escena; la secuencia entre Estatira, Siroés y Campaspe, que sigue a continuación, está escrita en regular romance, en ella Campaspe pregunta «qué cosa es retrato» (v. 1872) y Estatira le contesta. Cuando Campaspe vuelve a quedar sola y retoma su «discurso» se incluye otra vez el romancillo, siguiendo el modelo de cuatro versos octosílabos y cuatro hexasílabos. Al final de sus divagaciones Campaspe cae dormida y llega Apeles al sitio, preguntándose igualmente por el destino de Campaspe:

*Decidme, montes, pues fuisteis  
testigos de mis tragedias,  
decidme, aves, fieras, plantas,  
flores, troncos, riscos, peñas,  
si hallaré, pues mi hado  
perdido no encuentra  
quien de mí me diga,  
quien me diga de ella? (vv. 1978-1985)*

A continuación, en el pasaje en que Campaspe dormida contesta —en eco— las preguntas que se hace a sí mismo Apeles, Calderón introduce una versión del ovillejo.

El ovillejo es una estrofa de diez versos dispuestos de la siguiente manera: tres pareados de octosílabo y quebrado; una redondilla octosílaba que sigue la rima del último pareado y cuyo último verso se forma con la unión de los tres quebrados. La rima es consonante (Domínguez Caparrós, 1999, 252-253). En la variante que propone Calderón, de doce versos, se suma un pareado de octosílabo y quebrado que también se recoge en el último verso de la redondilla. Esta artificiosa composición, muy adecuada en este momento al motivo teatral de la mujer dormida, supone un alarde interpretativo y ofrece un placer acústico y escénico, por el juego de las rimas y la repetición ingeniosa de conceptos. Transcribamos la secuencia completa para que se pueda apreciar plenamente:

APELES:        ¿Murió en faltándola yo?  
 CAMPASPE: No...  
 APELES:        ¿Tuvo cuando ausente estuve,...  
 CAMPASPE: tuve...  
 APELES:        quien venciese en su disculpa?  
 CAMPASPE: la culpa...  
 APELES:        ¿Qué eco a mi voz respondió?  
 CAMPASPE: yo.  
 APELES:        ¡Cielos! ¿Si es verdad o no  
                   que el aire me ha respondido?  
                   Pues ha sonado en mi oído...  
 LOS DOS:        «no tuve la culpa yo.»  
 APELES:        ¿Si oí bien o mal habrá quien...  
 CAMPASPE: Bien..  
 APELES:        me diga, y si verdad fue...  
 CAMPASPE: que...  
 APELES:        que en mi desdicha fue dicha?  
 CAMPASPE: la desdicha...  
 APELES:        ¿Tuvo amparo cuando anduve?  
 CAMPASPE: tuve.  
 APELES:        Otra vez es fuerza que hube  
                   de dudar, si es que colijo  
                   que el eco otra vez me dijo...  
 LOS DOS:        «bien que la desdicha tuve.» (vv. 1986-2009)

Aunque, tal vez, la inspiración poética está un poco forzada, es innegable el efecto musical y escénico de esta composición, primer número romántico en la historia de la relación amorosa y cortesana entre Apeles y Campaspe, que va a continuar dramáticamente en el final del acto y, sobre todo, durante la tercera jornada. La escena prosigue con el hallazgo de Campaspe, su despertar y el diálogo entre los enamorados, expresado por el dramaturgo con ocho décimas.



En muchas obras, cómicas o dramáticas, las décimas se ajustan a diálogos amorosos; muchas veces, en esos casos, esa estrofa parecería querer indicar la precariedad o imposibilidad de ese amor. Por ejemplo, en la comedia cortesana *La señora y la criada*, Calderón usa las décimas para expresar en el diálogo la diferencia del amor de los protagonistas, Crotaldo y Diana, con el de los amantes desfavorecidos de la obra, Flor y Fisberto. Flor, que está prometida con su primo Crotaldo, siente la tibieza de los sentimientos de su galán —que en efecto ama secretamente a Diana duquesa de Mantua, casa enemiga del ducado de Parma del que Crotaldo es heredero— y en la primera jornada, en un fugaz encuentro en palacio aprovecha para expresarle sus sospechas. Calderón compone esta escena con décimas. Por otro lado, en la corte de Mantua, el Duque va a casar a su hija Diana con Fisberto, hijo del duque de Milán; como éste desea conocerla, antes de anunciar el compromiso, se hace pasar por mercader de joyas para llegar a hablarla. La fría entrevista, pues Diana ha descubierto su verdadera identidad, también está compuesta en décimas. Sin embargo la escena amorosa entre Crotaldo y Diana, los dos amantes de la obra, que tiene lugar en el jardín del palacio de Mantua y que da fin a la primera jornada, transcurre en romance (con rima -ee), incluyendo dos sonetos. En el segundo acto, otra vez en los jardines de Mantua, Diana (que en la escena del primer acto pidió a Crotaldo que no la volviera a ver) ahora se lamenta de su decisión:

*Dígalo yo que he llorado  
 el ver que me obedeció,  
 y en su descuido nació  
 segunda vez su cuidado.  
 Cuando, rendido y postrado,  
 él lloró, gimió y sintió,  
 consuelo mi pena halló.  
 Más que no (¡hado cruel!)  
 siente, gime y llora él,  
 lloro, gimo y siento yo. (vv. 1308-1317)*

La secuencia transcurre en décimas —según precepto lopesco, por ser estrofa apropiada para quejas— hasta la entrada de Fabio, jardinero de palacio. El parlamento de Diana discurre en ocho estrofas, como se puede apreciar en el ejemplo, con predominio de los versos agudos (cuarenta y cinco del total del parlamento). El segundo encuentro de los dos amantes, que se posterga hasta el final del segundo acto, tiene lugar en el fuerte fronterizo enclavado en la frontera

entre los dos estados enemigos, este diálogo también se compone con romance (rima aguda en -é). Al comienzo del tercer acto, de nuevo en el palacio ducal de Parma, Crotaldo y Flor vuelven a encontrarse, su diálogo discurre también en décimas que continúan, mientras Flor está presente, incluso con la entrada de Diana —quien se hace pasar por criada de su criada Gileta, quien a su vez se hace pasar por la Duquesa—. Cuando Crotaldo y Diana pueden hablar a solas pasan al romance (con rima -aa). El ejemplo en esta obra es claro, sin embargo de ello no se debe extraer una fórmula, sirva sólo como apoyo a una suposición.



83.- Segunda jornada. La escena del retrato se ambienta en el estudio de Velázquez en palacio tal y como sugiere la obra *Palacio Real* de José Manuel Ballester. Apeles pinta el retrato de Campaspe. Alex Larumbe en el papel de Jove actor-Apeles y Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Volviendo a la secuencia de la cacería de *Darlo todo y no dar nada*, sí podemos concluir que Calderón enmarca toda la escena con un modelo métrico que imprime lirismo y artificiosidad al tejido dramático. Según avanza el segundo acto, Calderón introduce otro alarde poético muy del gusto cortesano en los juegos de

ingenio, cuando en la quinta de las princesas persas, Efestión glosa los versos del poema que dan letra al tono:

*A Nise adoro y, aunque  
le dije mi frenesí,  
ni sé si me quiere, ni  
por qué ha de quererme sé.*

El conjunto consta de esta estrofa inicial y de otra serie de estrofas, formando cuatro bloques, que glosan el contenido de la inicial o cabeza. La glosa es un comentario, un juego intelectual, en este caso de temática galante con tono desenfadado. En esta combinación, la estrofa inicial es una redondilla en versos agudos y las glosas se constituyen por dos quintillas. Por el escaso interés conceptual de las glosas, da la impresión de que este paso era un juego, interludio lírico y cortesano, dirigido al auditorio como una distensión dentro del argumento. En mi versión de la obra sólo se mantenía la canción, cantada por Estatira, y se excluyó este pasaje.

Pasemos a otro ejemplo poético de mayor enjundia. La escena del retrato, que da fin a la segunda jornada, termina con la ruptura de Apeles y de Campaspe. Este dramático acontecimiento se refuerza poéticamente con el rompimiento de voces en el mismo verso —conocido como «antilabé» por los clásicos—, patente en el siguiente diálogo:

**CAMPASPE:** [...] *Pues ¿cómo, cómo  
si tan divino arte ejerces,  
tan bajamente le empleas,  
que para otro dueño engendres  
la copia de lo que dices  
que amas? Vete de aquí, vete;  
que en una parte me admiras,  
y en otra parte me ofendes.*

**APELES:** *Esto es fuerza.*

**CAMPASPE:** *No es sino  
bajeza.*

**APELES:** *Es desdicha fuerte.*

**CAMPASPE:** *No es sino culpa.*

**APELES:** *Es violencia.*

**CAMPASPE:** *Es ruindad.*

**APELES:** *Es dura suerte.*

**CAMPASPE:** *Es infamia.*

**APELES:** *Es tiranía.*

**CAMPASPE:** *Es poco ánimo.*

APELES: *Es decente*  
                   *respeto.*  
 CAMPASPE: *Es indigna acción.*  
 APELES: *Es obediencia.*  
 CAMPASPE: *Es aleve*  
                   *vasallaje.*  
 APELES: *Es rendimiento.*  
 CAMPASPE: *Es...*  
 APELES: *Es...*  
 LOS DOS: *Ira, rabia y muerte.*  
 CAMPASPE: *Gente viene a nuestras voces.*  
 APELES: *No entienda nada esta gente.*  
 CAMPASPE: *¿En qué quedamos?*  
 APELES: *En que*  
                   *dueño de mi dueño eres.*  
                   *Para siempre adiós, Campaspe.*  
 CAMPASPE: *Para siempre adiós, Apeles. (Versión, vv.)*

La extensa cita quiere mostrar un notable ejemplo de orquestación poética y de polifonía del verso, en primer lugar, creadora de la acción y del ritmo de la escena y, en segundo, de una musicalidad que enriquece esta obra cortesana *de cámara*. Calderón compone esta sinfonía, de ritmo rápido, que obliga a la actriz y al actor a matizar el timbre en los versos compartidos para que las voces armonicen la diferencia tímbrica general de dos hablantes y, en este caso, de una voz femenina con otra masculina. El tono fundamental de la voz —color— se adquiere en la laringe al vibrar las cuerdas vocales. A su salida por las cavidades resonadoras, éste se enriquece con otros tonos secundarios —los armónicos— según la fisiología individual (tamaño y forma de los órganos). La unión de todos estos tonos es el timbre. Cada persona posee su propio timbre, seña de identidad natural e irrepetible que el trabajo consciente con la voz ayuda a expresar con claridad y riqueza. Su incidencia en el verso —habla timbrada por excelencia— se relaciona con la medida, la rima y la armonía vocálica dispuestas por el poeta (García Aráez, 1997, 42-59).

Las licencias poéticas —o más exactamente métricas, pues afectan al comportamiento vocálico en la medida—, no sólo sirven al poeta para obtener el número de sílabas deseado, también prestan un gran servicio a la definición de la acción verbal y a la expresividad sonora. El ritmo que Calderón imprime con el rompimiento del verso en dos voces se afina, y complica aún más, con la inclusión de algunas sinalefas dialogadas —dos hablantes comparten una sílaba en intervenciones

consecutivas— obligando al primero a alargar la última vocal de su réplica para que, a continuación, el segundo hablante pueda entrar fluidamente con la primera vocal de la suya. En este caso, además, los dos timbres —masculino y femenino— deben ligarse cuidadosamente, como en el canto. Pero Calderón complica estas sinalefas cuando la segunda vocal afectada se intensifica con un acento circunflejo. Conviene aclarar que una sílaba sonora se diferencia de una nota musical porque la primera puede prolongarse cambiando el tono a voluntad. La sinalefa es una sílaba métrica. En estas sinalefas dialogas y acentuadas, el segundo hablante debe ascender el tono en su parte final. A todo lo anterior cabe añadir que estas sinalefas dialogadas, obviamente, son *pausadas* puesto que entre las vocales que han de unirse hay una pausa de sentido marcada por su correspondiente signo de puntuación, que en todos estos casos es un punto. La secuencia de diez versos que comienza con «Esto es fuerza. No es sino» y termina con «Es... Es... Ira, rabia y muerte», culminación de la confrontación de los versos anteriores, incluye, en el verso quinto —eje de la secuencia— «Es infamia. Es tiranía», esto es una sinalefa dialogada, acentuada en su segunda vocal y con un triptongo (-iaé-, la vocal abierta acentuada funciona como una cerrada). Todo ello provoca —gracias a la finura de la emisión del actor y al oído del espectador— un efecto musical que traslada expresiva y activamente la oposición dramática del diálogo. En el análisis de la escena es precioso examinar cómo el dramaturgo se vale de las licencias métricas para subrayar, en este caso, el conflicto entre los dos puntos de vista que defienden los personajes.

Apeles inicia el verso, proponiendo su definición de qué «es» su acción de pintar a Campaspe para satisfacer los fines amorosos de Alejandro —más bien, razón con que intenta justificarse— y ella lo termina, rebatiendo su proposición; Apeles entonces se ve obligado a contestar lo que Campaspe dice en un ritmo argumentativo ascendente y creciente, que hace necesario, desde el punto de vista de la acción, el uso dramático de las sinalefas dialogadas. La secuenciación de las intervenciones se enriquece rítmicamente cuando se introducen dos encabalgamientos abruptos («Es decente / respeto» y «Es aleve / vasallaje») que requieren la suspensión del final de esos versos en contrapunto rítmico y *violencia* lingüística. En el curso del rápido diálogo, Apeles dice que su acción *es*: «fuerza», «desdicha», «violencia», «dura suerte», «tiranía», «respeto», «obediencia» y «rendimiento. Y Campaspe replica que *no es sino*: «bajeza», «culpa»,

«ruindad», «infamia», «poco ánimo», «indigna acción» y «vasallaje». Ambos concluyen que, *sea lo que sea*, es «ira, rabia y muerte». La secuencia manifiesta que Campaspe necesita un impulso de tiempo, que le ofrece la pausa versal, para elegir sus palabras (menos en «respeto» *versus* «indigna acción»). La repetición en quince intervenciones de la fórmula sintáctica *Es* más sustantivo (a veces adjetivado) culmina con un verso final que sirve de colofón a la secuencia, recitado a dúo, en el que, desistiendo de anuar el dictamen sobre la acción de Apeles, ambos expresan lo que esa acción provoca, coincidentemente, en los dos: «Es... Es... Ira, rabia y muerte».



84.- Segunda jornada. En la escena del retrato en la quinta de Estátira, Apeles se presenta a Campaspe como el pintor que viene a «copiar» su hermosura. Campaspe vestida de menina y Apeles, vestido con chaqueta negra y cuello de golilla que recuerda el autorretrato de Velázquez en las *Meninas*. Al fondo el cuadro *Palacio Real* de José Manuel Ballester. Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe y Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

A este primer segmento de sentido siguen dos versos que introducen la «llegada de gente», hecho que se intensifica por medio de la repetición (epanadiplosis) de la palabra «gente» al principio y al final del segmento textual. La figura retórica de la repetición continúa en el siguiente segmento conclusivo «en qué... en que» y «dueño de mi dueño eres» y culmina en los dos versos finales que repiten la fórmula «para siempre adiós» añadiendo en cada caso el nombre del amado (Campaspe o Apeles). Especie de *finale* de este dúo que refuerza el desenlace de la situación dramática y cierra la segunda jornada.



85.- Tercera jornada. En un ataque de furor provocado por los celos de amor y de honor, Apeles espeta a Diógenes, metido a *psicólogo de guardia*: «¿Pensáis que no os he entendido?» (versión, v. 2045). Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles y Germán Scasso en el papel de Actor característico-Diógenes. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

En el tercer acto Apeles está realmente a punto de enloquecer consumido por los celos, expresados por Calderón como una pasión interna —real— y una hoguera externa —virtual— que literalmente le abrasa. En una apasionada y estilizada escena el pintor se arranca las ropas diciendo:

*APELES:* *Piérdase todo,  
pues que todo se ha perdido.  
¡Fuego, fuego, que me abraso,  
que me ahogo, que me aflijo!*  
[Arroja los vestidos.]

*TODOS:* *¿Qué hacéis?*

*APELES:* *Arrojar la ropa,  
viendo arder en tan activo  
incendio de mi cadáver  
todo el humano edificio.  
¡Piedad, cielos divinos!  
Mas ¡ay!, que más que apague el llanto mío,  
el aire encenderá de mis suspiros. (vv. 3449-3459)*

En el romance (rima -io) de esta secuencia se introduce un estribillo de tres versos formado por el verso octosílabo rimado «¡Piedad, cielos divinos!» más un pareado de versos endecasílabos que mantienen la rima del romance «Mas ¡ay!, que antes que apague el llanto mío, / el aire encenderá de mis suspiros». El estribillo se repite cuatro veces sin seguir una medida prefijada, según encaja en la acción. El mote

expresa, como si fuera un estribillo musical, la definición de una pasión que no puede extinguirse y que, ya irreprímible, rompe el silencio y hace confesar a Apeles su sufrimiento:

*No es,  
no es, sino que en el navío  
que en mar de amor surcaba  
rizados campos de vidrio,  
tormenta corrí de celos,  
y en sus ruinas encendido,  
Étna soy, rayos aborto,  
volcán soy, llamas respiro. (vv. 3475-3482)*

El criado Chichón parece no darse por entendido o realmente no sabe lo que quiere decir ese galimatías, si tenemos en cuenta su réplica al final de la comedia: «¿Que haya, / habiendo amor de obra gruesa, / quien gasta el de filigrana, / todo retruécanos, todo / tiquismiquis?» (vv. 4070-4074). Pero las metáforas e imágenes claramente aluden a los celos —en el ámbito del pensamiento y del sentimiento— y son: el navío, el mar de amor embravecido, la tormenta de celos, las ruinas, el Étna o volcán que implosiona y que arde interiormente. Escénicamente Calderón crea una imagen total que incluye las palabras con sus metáforas y el cuerpo del actor arrancándose el vestido mientras repite el estribillo; en suma la imagen integra los cuatro elementos: fuego (rayos, llamas, fuego, los celos), agua (lágrimas), aire (suspiros) y tierra (sugerimos, el cuerpo del actor).



86.- Tercera jornada. La escena de los celos de Apeles y su relación con el tema de la túnica envenenada de Hércules. Muriel Sánchez en el papel de Primera actriz-Estatira y Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás





87.- Tercera jornada. Apeles finge estar loco. Germán Scasso en el papel de Actor característico-Diógenes, José Rubio en el papel de Primer-actor-Alejandro y Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

El motivo de la túnica envenenada se reproduce en tono burlesco en la comedia palaciega *Los tres mayores prodigios* representada en el Buen Retiro la noche de San Juan de 1636. Su título contiene el anuncio de tres «prodigios», cuyas hazañas están reservadas a tres héroes: Jasón, Teseo y Hércules. Cada jornada es, en realidad, una pequeña obra que desarrolla las aventuras en tres continentes Europa, Asia y África —el ámbito del Mediterráneo y, en realidad, cuna de la civilización cristiana y europea—. En la loa, los tres héroes se comprometen a desplazarse a esos tres continentes y en el curso de un año encontrar al centauro Neso, quien ha raptado a Deyanira, esposa del gran Hércules. En la tercera jornada presenciamos las pesquisas de Hércules en Oeta, lugar montañoso y agreste de la costa africana que corresponde a la localización mitológica de su apoteosis y que era conocido en la tradición como el monte Étna. Allí se libran asombrosos combates que tienen también su campo de batalla en el tortuoso abismo interior de los celos del ya desacreditado héroe, personaje que en esta versión calderoniana es una anticipación del héroe de la honra del esperpento valleinclanesco *Los cuernos de don Friolera*. En la comedia de Calderón todo se zanja con la venganza y el sacrificio de los tres implicados en este asunto de honor: Hércules mata a Neso atravesándole con una flecha envenenada con ponzoña de la hidra; el moribundo

centauro hace creer a Deyanira que con su ensangrentada piel Hércules volverá a amarla; Deyanira, sintiéndose traicionada, se sirve de este ardid para recuperar a su esposo y le reviste con la túnica de Neso; el héroe muere abrasado por un fuego interior —los celos— y exterior que procede de la túnica que culmina lanzándose a la pira que han encendido los lugareños de Oeta en su honor, y a la que Deyanira se arroja tras él. Calderón modificó sutilmente la fábula original, para cuestionar la victoria y la fama de los tres héroes y especialmente la de Hércules, al relacionarla con el valor moral de las acciones que la sustentan. El diálogo de este *finale* es un chisporroteo de pasión cómica del enloquecido héroe que, rodeado por los demás personajes de la obra incapaces de aliviar su dolor, repite su estribillo «¡Ay de mí! ¡Todo soy fuego! / ¡Ay de mí! ¡Todo soy rabia!» (pp. 288-290).

#### 9.4.2. *Música y canción teatral en «Darlo todo y no dar nada»*

Como gran parte del teatro de Calderón, y especialmente de sus obras mitológicas, *Darlo todo y no dar nada* contiene una buena porción de temas musicales para ser cantados. Importa destacar el avance de los estudios de la música en el teatro de Calderón gracias a Pedrell, Subirá o Querol, y a la gran aportación en las últimas décadas del estudio de Louise K. Stein, además de los trabajos de Amadei-Pulice, Rull, Regalado o Egido. Enrique Rull (2004) apunta que cada obra mitológica cuenta con un tema cantado que define el sentido de la misma. En *Darlo todo y no dar nada*, no llega a darse esa condición; creemos que —debido a la variedad temática de la obra— el dramaturgo usa las canciones para resaltar los motivos del héroe victorioso, del cautivo y del amor —en variedad de casos, con cinco de sus siete temas—. Hecho que justifica la generalización de que el amor es el gran tema del teatro cortesano como apunta Rull (2004: 96). Pero indudablemente las canciones de esta comedia, con carga dramática e insertas entre el texto de las escenas, al tiempo que presentan poéticamente un motivo literario descubren el sentido profundo de cada situación y, en conjunto, confieren un particular estilo de interpretación y de puesta en escena al drama, que en ningún caso puede ser considerado una zarzuela. En ese sentido, *Darlo todo y no dar nada* es un artificio teatral con música que propone una verosimilitud específica y pone a prueba las elecciones de la dirección y de la actuación de este espectáculo.



88.- Segunda jornada. En la quinta la infanta Estatira canta el tono «A Nise adoro y aunque...». Detrás de ella el cuadro *Palacio Real* de Manuel Ballester. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

La música está interpretada por un conjunto musical denominado genéricamente «Música» compuesto por cantantes e instrumentos que interpreta las canciones dentro de escena a excepción del tono cantado por el personaje de Nise, con acompañamiento musical que dice «A Nise adoro y, aunque / la dije mi frenesí...», que se interpreta en el escenario. Según la edición facsímil consultada de la *Quinta parte* de 1677 (1973, 178-207) las diversas formaciones vocales se pueden combinar en un coro que interpreta el «cuatro» inicial junto a variadas disposiciones de dos coros y de voces solistas (denominados como «voz» en el texto de la *Quinta parte*) que interpretan el resto de las composiciones. Conviene aclarar, siguiendo a Querol (1981: 45), que cuando en una obra intervienen dos coros y éstos cantan dentro —es decir, fuera de la escena y de la vista del público— unos mismos cantores podrían cantar ambos coros modulando convenientemente el volumen de las voces. El coro viene a ser una persona más del drama y en este caso representa al grupo de lugareños que aclama al ejército, a los músicos de las infantas persas y a los soldados de Alejandro. Según esta ubicación se podría argumentar que la música, como la pintura, se siente mejor en la distancia, como reconoce Amón, en *Los cabellos de Absalón*, con estas palabras:

*Ea, pues. Cantad vosotros;  
y porque vuestros acentos  
suenen de lejos más dulces,  
cantad desde otro aposento.*  
JONADAB: *Sí, que música y pintura  
parecen mejor de lejos. (vv. 923-928)*<sup>410</sup>

El mundo latente, en perspectiva, de esta historia moral también penetra por el oído y se teje con las hebras musicales de unas canciones que resaltan los afectos que vemos representados por los actores en el tablado.

Para el estudio musical de *Darlo todo y no dar nada* debemos acudir al tomo tercero del estudio *El teatro lírico español anterior al siglo XIX* de Felipe Pedrell, por suerte, en él se recogen seis de las siete canciones de la obra: «El grande Alejandro viva... / Viva el gran Príncipe nuestro...», «Sobre los muros de Roma...», «Sólo el silencio testigo...», «A Nise adoro y, aunque...», «Condición y retrato...», «Escollo armado de hiedra...» y «En repúblicas de amor...»<sup>411</sup>.

La música del primer tema se asemeja a otros números musicales de su teatro tales como el «cuatro» citado con que comienza la tragedia *La hija del aire* (aunque en este caso Calderón se excede logrando una síntesis simbólica y dramática, inexistente en la presente comedia). Lo vemos asimismo en una escena de la primera jornada de *La exaltación de la cruz*, cuando el ejército junto a su rey Cósdroas entran en procesión triunfal en Babilonia, celebrando su victoria sobre el pueblo hebreo, coreados por el redoblar de cajas y el sonido de trompas e instrumentos acompañando a un canto, que se repite también al final de la escena:

*MÚSICOS: En hora dichosa venga  
coronado de victorias  
el gran Rey de Persia invicto,  
el Soldán de Babilonia;  
y repitan las cajas y las trompas,  
al son de dulces ecos...*  
*GENTE Y MÚSICOS: ¡Viva Cósdroas!*<sup>412</sup>

<sup>410</sup> Calderón de la Barca, *Los cabellos de Absalón*, p. 173.

<sup>411</sup> Pedrell, *El teatro lírico anterior al siglo XIX*, vol. III, pp. 4-6.

<sup>412</sup> Calderón de la Barca, *La exaltación de la cruz*, *Dramas*, p. 993b.

Los ejemplos musicales son numerosos, con muchas similitudes aunque, como se ha apuntado, contienen excepciones y variantes. En *Duelos de amor y lealtad* los músicos cantando y los actores declamando dicen simultáneamente el mismo texto para dar fin a la obra: «El poderoso Alejandro / magno, augusto, heroico César, / hijo de Filipo el Grande / ¡viva, reine, triunfe y venza!»<sup>413</sup>. En *Darlo todo y no dar nada* el tema musical interpretado fuera de escena, con que da inicio la obra, se repite a lo largo de la escena con variantes que tienen un significado dramático y sirven para resaltar el mensaje y el conflicto entre Alejandro y Diógenes. La primera intervención musical se organiza como una sucesión alternada de versos —bien declamados por los soldados o bien cantados por los músicos, los lugareños— que se unen en un coro al final de la estrofa:

UNOS: *El grande Alejandro viva...*  
MÚSICA: *Viva el gran Príncipe nuestro...*  
UNOS: *cuyos lauros...*  
MÚSICA: *cuyos triunfos...*  
UNOS: *siempre invictos...*  
MÚSICA: *siempre excelsos...*  
UNOS: *a voces van diciendo...*  
MÚSICA: *... que a su imperio le viene el mundo estrecho,*  
TODOS: *pues todo el mundo es línea de su imperio. (vv. 1-7)*

La última intervención daría paso a la repetición íntegra del texto siguiendo una composición musical ininterrumpida cantada por todo el coro (como evidencia el manuscrito musical del cuatro inicial de *La hija del aire* cuya repetición tampoco se recoge en el texto impreso). La segunda inclusión musical de este tema fragmenta el estribillo en dos partes enmarcando el monólogo que Diógenes representa en escena, y que va a continuación de: «El grande Alejandro viva, / viva el gran Príncipe nuestro» (vv. 18-19). La última frase del filósofo se completa con la segunda mitad de la canción, dentro de escena, cantada también por Diógenes:

DIÓGENES: *[...] del eco*  
*suena en su cóncavo espacio*  
*una y otra vez diciendo...*  
TODOS: *que a su imperio le viene el mundo estrecho,*  
*pues todo el mundo es línea de su imperio. (vv. 35-39)*

---

<sup>413</sup> Calderón de la Barca, *Duelos de amor y de amistad*, Dramas, p. 1503b.

El encuentro de Chichón, soldado del ejército, con Diógenes sirve para anunciar al último el significado de las contrarias armonías de marciales y dulces «estruendos»:

*CHICHÓN:*            *¿el ver no más a Alejandro*  
*no bastaba, a cuyo esfuerzo,*  
*como estas canciones dicen*  
*viene todo el mundo estrecho,*  
*CHICHÓN Y MÚSICA:* *pues todo el mundo es línea de su imperio?*  
(vv. 106-111)

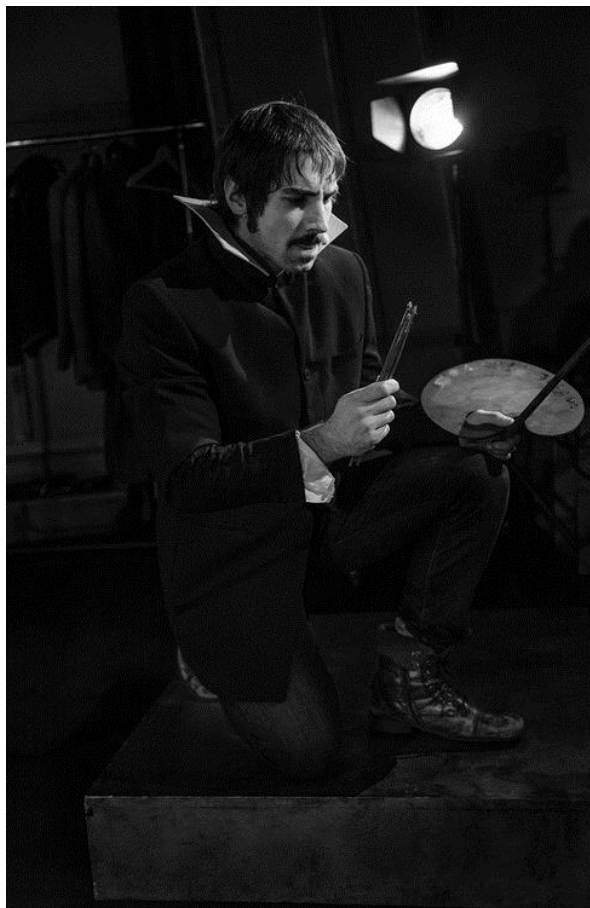
La última variante del tema sirve para concluir el texto de Diógenes con que queda planteado el conflicto entre el filósofo y el conquistador del mundo, tensión que tendrá su desarrollo en el transcurso de la obra:

*DIÓGENES:*                                  *si él es dueño*  
*del mundo, lo soy yo más;*  
*pues en contrarios extremos,*  
*él lo es porque le estima*  
*y yo, porque le desprecio;*  
*por más que esas voces digan*  
*una y otra vez al viento... [estrecho,*  
*DIÓGENES Y MUSICA:* *que a su imperio de viene el mundo*  
*pues todo el mundo es línea de su imperio.*  
(vv. 230-238)

En este tipo de composiciones también intervienen las cajas y las trompetas —voz de «bélico horror»— pues son los instrumentos militares por excelencia en el teatro calderoniano. En la segunda parte de *La hija del aire* estando cercada Babilonia por los ejércitos de Lidoro, rey de Lidia, Semíramis manda a sus damas que la peinen y a sus músicos que canten mientras fuera suenan «las roncas voces / de cajas y trompetas que veloces / embarazan los vientos» (segunda parte, vv.17-20).

Vamos a desentrañar algunas particularidades de las demás composiciones musicales de *Darlo todo y no dar nada* tales como su definición, su valor dramático y su función escénica, y también vamos a analizar el uso de Calderón de esta propiedad escénica y su importancia para la técnica de la actuación. Por ejemplo, en el tercer acto, los temas amorosos «Sólo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento...» y «Escollo armado de hiedra / yo te conocí edificio...» son parte esencial del diálogo y de la acción, realizando la densidad dramática de la escena, bien intercalando la letra de la canción

como continuación del pensamiento y del habla de los personajes o bien imprimiendo, *antinaturalmente*, una detención en la acción, quedando ésta sostenida en la intención de los intérpretes y amplificada en su proyección hacia el espectador. La originalidad de este recurso y su potencia emocional se demuestran *únicamente* en la puesta en escena puesto que, como bien sabemos, la versificación del texto no traduce el efecto de esas mismas palabras puestas en *armónicas cláusulas* y la descripción no puede recrear fielmente la emoción de la música ni la fuerza del silencio cargado de sentimiento de los actores, elocuente imagen que *habla* a través de su cuerpo y por la canción que canta el coro.



89.- Segunda jornada. Al comprender que con su arte es alcahuete del amor de Alejandro, traicionando a la mujer que él ama, Apeles arroja sus pinceles porque son «áspides para mí / las puntas de los pinceles / que, entre flores de matices, / su mortal veneno vierten» (versión, vv. 1478-1481). Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

La segunda jornada de la obra termina con la escena del retrato de Campaspe y la determinación de Apeles de servir *lealmente* a su señor sacrificando su amor. El pintor, víctima e instrumento de su quebranto, sólo puede maldecir su arte y exclama:

«¡Mal haya / habilidad tan aleve / que, traidoramente noble, / contra su dueño se vuelve!» (vv. 2656-2659). Por respeto, obediencia y agradecimiento a su rey, Apeles *no puede* hablar ni tampoco oponerse a Alejandro para evitar que su arte siga siendo *alcahuete* al servicio del amor de su mecenas. En tal situación, en una huida hacia adelante, Apeles opta por fingirse loco. La tercera jornada arranca con las explicaciones que Chichón, su criado, da a Alejandro —preocupado por el repentino «accidente» que ha sufrido su estimado pintor—, pues su locura, como la del personaje cervantino de Cardenio, parece no tener cura:

*Lo primero, anda aturdido  
tanto que con nadie habla,  
señor, que no sea consigo;  
lo segundo, si se viste,  
es con tan gran desaliño  
que ni es él ni su figura;  
lo tercero, su retiro  
son estas montañas, donde  
sólo se sale a dar gritos;  
su llanto es cosa de risa,  
su risa cosa de vicio,  
su comer cosa de juego,  
su llorar cosa de niños,  
su dormir cosa de locos,  
y nada cosa de juicio. (vv. 2749-2763)*

Alejandro está decidido a averiguar la causa de su mal sirviéndose de la «ciencia» de Diógenes, ocasión que también aprovecha para poner a prueba al filósofo. Al mismo tiempo manda llamar a Apeles con el fin de que el sabio, escuchando retirado, pueda dictaminar la raíz de su comportamiento enloquecido. Presionado y conmovido por la solicitud del rey, Apeles le ruega «humilde» que «no conjure» su silencio; pero según avanza la entrevista con el monarca el «sentimiento» del joven, que quiere romper los márgenes del silencio, no puede evitar dar muestras de su congoja, ira, rabia, desesperación, delirio y, en fin, de sus celos. Apeles vuelve a rogar a Alejandro que no "apure" sus sentimientos:

*concede a mis desvaríos  
la licencia de callarlos;  
que, aunque yo quisiera decirlos,  
no me es posible, porque...*  
[Dentro música.]



VOZ: *Sólo el silencio testigo  
 ha de ser de mi tormento.*  
 APELES: *Ya aquesa voz te lo ha dicho,  
 aunque no bien; que si dice  
 que sólo ha de ser testigo  
 de su tormento el silencio,  
 hay más que decir que dijo,  
 porque aun el silencio no  
 es capaz del dolor mío;  
 pues cuando el silencio quiera,  
 o crüel o compasivo,  
 lo que no digo decir,  
 no podrá; porque al decirlo...*  
 VOZ: *Aun no cabe lo que siento  
 en todo lo que no digo. (vv. 3009-3027)*

Como en otras comedias mitológicas de Calderón, también aquí la canción —interpretada aquí por primera vez íntegramente por una voz solista— es el medio de decir la verdad sin ofender a la majestad. Por otro lado, en referencia al efecto teatral de este tema, pensemos que estos dos versos cantados, en el *tempo* adecuado a este lamento, supone una pausa —en la acción y en el diálogo— difícil de justificar y de sostener actoralmente. La pausa, en cualquier género teatral, siempre es una cúspide dramática que implica un intenso proceso mental (de gran actividad interior o de absoluta inacción causada por el temor o el asombro). En el caso que nos ocupa esta *suspensión expresiva* plantea una nueva verosimilitud que debe ser convenientemente presentada al espectador. A continuación, Alejandro se retira y queda Diógenes a solas con Apeles. El filósofo, metido a *psicólogo de guardia*, interroga al pintor: "En fin, ¿no es posible, amigo, / que sepamos vuestras penas?" (vv. 3047-3048) a lo que Apeles, al no hablar con el monarca, esta vez puede contestar —representando o cantando— junto a un cantante o un coro de voces que repite la canción:

DIÓGENES: *Sólo el silencio testigo  
 ha de ser de mi tormento.  
 Pues advertid que ya ha habido  
 silencio tan bachiller  
 que dijo lo que no dijo.*  
 APELES: *Pues éste no lo dirá.*  
 DIÓGENES: *¿Por qué?*  
 APELES: *Porque enmudecido...*  
 APELES Y MÚSICA: *Aun no cabe lo que siento  
 en todo lo que no digo. (vv. 3049-3057)*

Este tono humano es uno de los temas por los que Calderón sintió predilección, además de en esta obra se canta en *Los tres afectos de amor*, *Eco y Narciso*, *El encanto sin encanto* y *El mayor encanto amor* interpretándose a solo y acompañamiento, o como una composición polifónica de la que se cantase sólo una voz dejando el resto al acompañamiento. Sería interesante realizar un estudio comparativo del uso dramático de la misma canción en estas obras, objetivo que ahora excede nuestro propósito.



90.- Tercera jornada. Alejandro se sirve de Apeles para que le guarde las espaldas. La canción «Escollo armado de hiedra...» detiene y sostiene algunos momentos de la escena logrando un efecto distanciador. La escena es un triángulo amoroso, dramático y cómico. Los cantantes detrás del marco. Al fondo la Directora sigue el texto de la escena. Muriel Sánchez y Germán Scasso cantando, Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe, José Rubio en el papel de Primer actor-Alejandro, Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles y Sonia de la Antonia en el papel de Directora. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

El uso del tono «Escollo armado de hiedra / yo te conocí edificio...» en *Dar lo todo y no dar nada*, utilizado también en *Hado y divisa de Leonido* y *Marfisa*, ofrece mayor complejidad dramatúrgica y actoral. Inmediatamente a continuación de este diálogo, entra Campaspe huyendo de Alejandro quien la requiebra insistentemente; al encontrar allí a Apeles se crea una situación donde se evidencia al espectador el triángulo amoroso de los protagonistas y sus distintas relaciones de amor y de celos. Fuera de escena suena el tono «Escollo armado de hiedra...» interpretada por dos coros que en alternancia cantan a ambos lados del escenario y se irán acercando —sonoramente— según avanza la escena. Alejandro, decidido a doblegar a la esquiva Campaspe, «escollo a los embates / de lágrimas y de suspiros» (vv. 3268-3269), afirma

que no va a desistir en su intento por conseguir sus *favores*, y que continuará sin darse por vencido:

*ALEJANDRO: a que no ha de haber mudanza [en Campaspe]  
pues que por algo se dijo...*

*CORO 1: Escollo armado de hiedra,  
yo te conocí edificio. (vv. 3272-3275)*

Argumentalmente la interrupción de la música implica que Estatira se acerca y, por tanto, Campaspe insta a Alejandro para que se marche con el fin de evitar que la infanta le vea allí cortejándola:

*CAMPASPE: [...] Vete, llevando sabido  
que, aunque a siglos tu deseo  
mida el tiempo amante y fino,  
en mí no ha de haber mudanza;  
que no ha de ser mi albedrío...*

*CORO 2: Ejemplo de lo que acaba  
la carrera de los siglos. (vv. 3283-3287)*

Con la simple lectura cuesta imaginar el potencial de este recurso escénico, que descubre su efectividad dramática y poder emocional en la representación. Aunque en este caso se puede conocer la música, esto es debido a la dificultad, en general, para crear una imagen mental de la duración del tiempo y, concretamente, para aquilatar el valor del tiempo escénico —más intenso que el tiempo real— ya que éste, al formar parte de la situación dramática, no sólo conlleva su duración objetiva sino, también, la experiencia subjetiva del espectador. Hay que insistir que estas pausas en el curso de la acción son *antinaturales*, en el sentido de que no emanan directamente de la inter-acción entre los personajes sino que se imponen *desde afuera* por la interrupción de la música. Este hecho tendría una importancia menor en un teatro musical al uso, donde los números musicales priman sobre el argumento, pero es un hecho relevante en el teatro calderoniano, eminentemente dramático. Esto implica asumir una convención teatral que rompe la ilusión de *verdad* de la escena o, más exactamente, crea una nueva ilusión artística. Continuemos este argumento con una prueba práctica y aproximemos una propuesta de lo que podría suponer la duración real de estos dos versos cantados. En la puesta en escena de esta comedia, que dirigí en el año 2013 y que se representó en el Auditorio del Museo del Prado de Madrid, la duración de este tono rondaba los

cuarenta segundos, puesto que los versos se repetían y el tema se interpretaba en un tempo sostenido que se adecuaba a la letra y a su espíritu. Imaginemos ahora el efecto de una suspensión de la acción teatral prolongada durante cuarenta segundos (pausa que se repetía en cinco ocasiones a lo largo de la escena) y tengamos en cuenta que éstas ocurren en el curso de una apasionada secuencia amorosa en cuya primera parte el actor, *que insiste*, y la actriz, *que rechaza*, y, en la dolorosa despedida de la segunda parte, la actriz, *que exhorta*, y el actor, *que rehúye*, siguen en el escenario, manteniendo sus posiciones, mientras suena la canción fuera de escena. La realidad objetiva, desde el punto de vista escénico, y la experiencia subjetiva del actor y del espectador coinciden en el veredicto: son unas pausas muy largas (que suman 3 minutos con 20 segundos) y muy difíciles de justificar teatralmente si queremos evitar que *caiga* el ritmo dramático y sin pecar de formalismo.



91.- Tercera jornada. Los actores detienen su actitud mientras suena la música. Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe y Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

En el siglo XX, el dramaturgo y director alemán Bertold Brecht, en su propuesta de teatro épico, creó el efecto de *distanciamiento*<sup>414</sup> con que combatía la «identificación» del actor con el personaje y con que lograba no sólo la conservación íntegra de su personalidad sino también el mantenimiento de *su* opinión acerca de la conducta del personaje que representaba. En sus obras dramáticas, Brecht propone al

---

<sup>414</sup> La traducción del término alemán *Verfremdungseffekt* puede ser: efecto de alejamiento, alienación o enajenación.

intérprete la interrupción voluntaria de la acción dramática por diversos medios, tales como: una canción narrativa entonada por el mismo actor que interpreta el papel, la adopción de la tercera persona y del tiempo pasado o la introducción de comentarios sobre la dirección escénica. Para Brecht *distanciar*, mediante estos procedimientos y otros, los sucesos y las acciones de la obra era ponerlos de relieve. En general, en el teatro de Brecht la música, aparentemente simple, subraya el texto y permite simplificar difíciles problemas políticos o sociales, relevantes para el público, comunicándolos con eficacia y con sencillez en un teatro particularmente didáctico. Para fundamentar el uso de este efecto de distanciamiento en su teatro y redefinir la disposición del público, Brecht escribe: «La ciencia ha elevado al rango de una técnica la duda contra todo lo que es "corriente", y obrado contra todo lo "que se da por supuesto". No hay razón por la cual el arte no pueda utilizar un método tan probadamente eficaz»<sup>415</sup>. Por supuesto, pese lo que se pueda pensar, la actitud crítica del espectador en su teatro no estaba reñida con su respuesta emocional en la representación, aunque ésta tal vez no fuera exactamente igual que la obtenida en el teatro convencional (que perseguía la ilusión de realidad) era igualmente una emoción enteramente artística.

Sin implicar que a Calderón le preocupara, como a Brecht, este asunto de la «identificación» del actor, que ha hecho correr ríos de tinta desde el siglo XX, los enunciados del alemán pueden servirnos para entender lo que ya hacía en el siglo XVII el dramaturgo español. En la escena que comentamos de *Darlo todo y no dar nada*, las estrofas de la canción suspenden la acción y subrayan los dos extremos de una oposición irreconciliable y desigual: por un lado, el deseo de conquista del todopoderoso Alejandro contenido en el mote «Escollo armado de hiedra, / yo te conocí edificio» y, por otro, la firmeza del albedrío de Campaspe que, según anuncia en la frase, será «Ejemplo de lo que acaba / la carrera de los siglos». Como vemos, Calderón también se sirve de un elemento *distanciador* para potenciar la emoción y amplificar el sentido. Este efecto logra una densidad dramática que afecta a los intérpretes, cuando sostienen consciente y emocionadamente su acción, y al público, al recibir crítica y sensorialmente —ampliada bajo la lupa de la canción— la verdadera significación de lo que está en juego.

---

<sup>415</sup> Ver en: Willett, 1963, p. 18.



92.- Tercera jornada. La imagen muestra el coro y los actores en primer término, sosteniendo la intención y la expresión. Muriel Sánchez y Germán Scasso cantando, Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe y Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Cuando Alejandro abandona la escena, urgida porque se van aproximando los coros de las infantas persas, Campaspe pregunta a Apeles: «Y los dos, ¿en qué quedamos?» (v. 3298). Éste continúa en sus trece y «leal» al rey se ratifica en perderla y perderse, fingiéndose loco. Pensemos que en la situación acuciante de falta de tiempo, la respuesta de Apeles conduciría a los dos amantes a una separación definitiva si Campaspe no logra *enlazar* a Apeles recordándole su amor, realidad punzante que ambos han sentido desde que se conocieron en la primera jornada. Conviene continuar con el texto de la escena, haciendo un somero análisis de la acción —importante vía de estudio del lenguaje y de la situación dramática—, para poder comprender este recurso escénico y desvelar sus múltiples facetas. Campaspe contesta a Apeles:

*CAMPASPE: Aunque de tu amor me ofendo,  
quizá de tu honor me obligo,  
viendo que, de puro noble,  
sin razón y sin aviso...*

*CORO I: [Más cerca] De lo que fuiste primero  
estás tan desconocido.*

En términos de la acción Campaspe, acallando el sentimiento y dejando hablar a la razón, urgida por la inminente llegada del grupo de cortesanos, pretende atraer a Apeles haciéndole reconocer un *defecto* de lealtad pues creyéndose fiel a su señor el

pintor está siendo desleal consigo mismo al *olvidar* su amor por ella. En este contexto escénico, lo que no han logrado las palabras lo culmina la letra de la canción que exhorta a Apeles con mayor claridad e intensidad, mientras la actriz que interpreta el personaje de Campaspe sustenta con su gestualidad y con su intención las palabras cantadas. Mientras suena la canción «más cerca» fuera de escena, en el escenario se crea un momento de *pausa* y de poderosa acción interna que se proyecta durante cuarenta segundos con los sentimientos de amor y de dolor de los actores. A continuación Apeles, que se ha dado a partido, reconoce su «locura» que no es otra que dejarla marchar y que ya le obliga a «olvidarse de sí mismo»:

*APELES:           ¿Qué mucho que por loco  
                          me tengan, si yo lo afirmo  
                          siempre que a mi pensamiento  
                          «No me estés cuerdo,» le digo,  
                          «trayéndome a la memoria  
                          el favor, sino el olvido,  
                          para que dél muera, pues  
                          sólo el instante eres mío...*

*CORO 2:           [Más cerca] Que de ti mismo olvidado,  
                          no te acuerdas de ti mismo. (vv. 3308-3317)*

Este mote musical proclama la dolorosa realidad de Apeles que también afecta a Campaspe, puesto que en adelante ambos deberán vivir olvidando su amor. Posiblemente ésta sea la última oportunidad de la escena, y por ello Campaspe iniciaría un progresivo avance —que puede culminar en un abrazo— con que podría, tal vez, arrancar a Apeles de su voluntario exilio personal y social. El método brechtiano propugna que «además de lo que realiza en la escena, el actor debe tratar de insinuar, en todos los momentos esenciales de la obra, lo que el personaje *no hace*. Es decir, representar el papel de tal manera que uno vea, con la mayor claridad posible, las alternativas del personaje: su interpretación nos debe insinuar otras posibilidades»<sup>416</sup>. Calderón hace esto mismo y la puesta en escena debiera resaltar esta oportunidad, perdida, que termina con la llegada del grupo y la necesidad de separarse para que no sean vistos juntos:

*CAMPASPE: Muchos se acercan; tampoco  
                          a ti te vean.*

---

<sup>416</sup> Willet, 1963, pp. 14-15.

APELES: *No miro  
por donde escapar; que tienen  
tomados ambos caminos.*

CAMPASPE: *Entre estas ramas te esconde  
mientras pasan.*

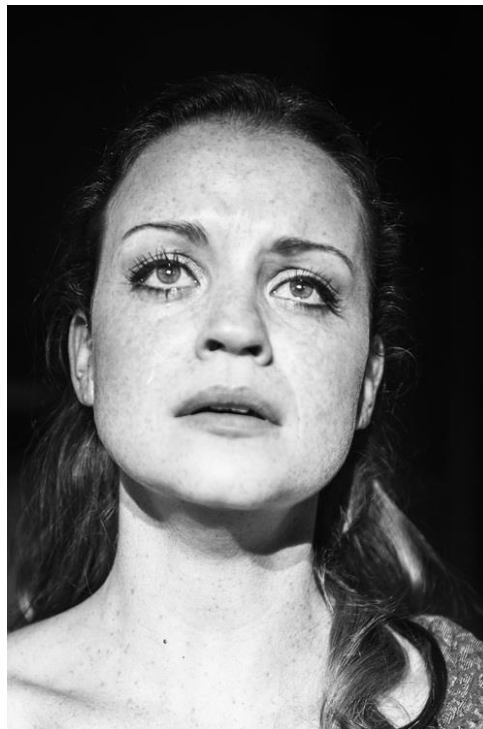
APELES: *Imagino  
que tú me descubras.*

CAMPASPE: *¿Cómo?*

APELES: *Como, alumbrando este sitio...*

COROS 1 Y 2: *Ya fuiste lisonja al sol  
y de sus rayos registro. (vv.3302-3327)*

La urgencia dramática hasta ahora planteada musicalmente por el creciente volumen vocal e instrumental (traducción sonora de la distancia física) se completa ahora por el aumento del número de voces, es decir, por su intensidad. Ante la necesidad de ocultar su amor por Campaspe, a los ojos de la corte y de Alejandro, y ante la imposibilidad de escapar sin ser visto, Apeles tiene que esconderse tras unas ramas. El *fatalismo* de su respuesta «Imagino / que tú me descubras», no sólo se debe al lance puntual en el que se encuentra sino a que —siendo rival del amor de Alejandro, «sol» que *registra* con sus rayos a Campaspe—, tarde o temprano, se descubrirá su deslealtad con consecuencias fatales para ambos.



93.- Tercera jornada. Detalle de la expresión final de Campaspe.. Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás



La simbología se repite en otras obras de Calderón; recordemos que el personaje de Menón, valido del rey Nino, se atrevió a disputarle el amor de Semíramis en la tragedia *La hija del aire*. Habiendo perdido de un golpe «privanza, honor, estado, Rey y dama» (primera parte, v. 2810), una noche, Menón se arriesga a entrar furtivamente en el jardín del palacio de Nínive para ver a Semíramis. El rey, que también pretendía secretamente llegar al aposento de la dama, sorprende allí a Menón y le persigue para descubrir su identidad, cuando éste se da a la fuga intentando no ser reconocido por el monarca ya que, en aquella situación, «no hay resistencia más fuerte / que el huir» (vv. 2951-2952). Menón pierde el tino y se cobija entre la vegetación del jardín diciendo: «¡Hojas y ramas, / pues sois de amor delincuentes / toda la vida abrazadas, / en vuestro centro esconderme!»; a lo que Nino contesta: «No podrán; que a mucha luz / te sigue mi fuego ardiente» (vv. 2960-2965). Alertada por el ruido, Semíramis sale al jardín con luz y Nino reconoce a Menón. El rey, celoso, intenta darle muerte con sus propias manos y, luego, mandarle preso pero, librado por intercesión de la dama, le deja libre con la orden secreta de que le arranquen los ojos.



94.- Tercera jornada. Alejandro en su tienda amenaza a Diógenes. José Rubio en el papel de Primer actor-Alejandro. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Valga el ejemplo para justificar la *aprensión fatalista* de Apeles por las posibles consecuencias, si fuera descubierto por el iracundo Alejandro, y volvamos a ver cómo

este efecto musical subraya el significado de la situación dramática y del sentido moral de la obra. Los dos versos cantados «Ya fuiste lisonja al sol / y de sus rayos registro» cristalizan en una fórmula el conflicto entre amor y poder, esencial en esta comedia cortesana. En la representación, al escuchar el luctuoso canto, los dos actores-personajes caen en la cuenta, como abatidos por un impacto, de que no tienen escapatoria: ambos están siendo o serán víctimas del poder abusivo del rey, quien no es capaz de poner freno a su pasión.

Este tema se expresa en el tono «En repúblicas de amor / es la política tal...». Al final de la obra, Alejandro se vale de un «arbitrio» abusivo para atraer a Campaspe a su tienda —prevaricando en su calidad de juez al hacer que comparezca ante él para dar nuevo testimonio por la muerte de Teágenes— y poder culminar por la fuerza lo que no había logrado con el ruego. Para encubrir esta violencia, ordena que fuera de la tienda sus soldados canten, acompañándose la «armonía» de los instrumentos y de la canción con el «estruendo militar» de las cajas. La tonada aparentemente muy sencilla asienta su poder en la repetición —de la letra y de la música— y en la variedad de la ejecución que progresa según avanza la acción. Cuando Campaspe comprende que todo ha sido una artimaña de Alejandro, éste rebate:

*ALEJANDRO: Lo que en paz fuera traición  
ardid de guerra se llama.*

*CAMPASPE: Traición es cuanto disfama  
las sacras leyes de amor.*

*MÚSICA: En repúblicas de amor  
es la política tal,  
que el traidor es el leal  
y el leal es el traidor. (vv. 3647-3654)*

El efecto *distanciador* se desarrolla de modo similar a los ejemplos anteriores: las estrofas de la canción —cantadas fuera de escena al tiempo que suenan instrumentos a un lado y toque de cajas a otro— continúan los diálogos interrumpidos de Campaspe y de Alejandro y, mientras, los actores en el escenario mantienen sus acciones de violento y desigual forcejeo, como corresponde a una secuencia de agresión sexual. Con la letra de este tono, el dramaturgo enuncia el lema que define el proceder de Alejandro: es una declaración de intenciones que juega con la variación semántica de las palabras «traidor» y «leal» y su significado en el contexto amoroso. Como es común en el teatro

calderoniano, la segunda entrada musical fracciona la canción en dos partes para continuar el enconado diálogo:

*CAMPASPE: Antes respondió tan mal  
que me ha dejado mortal  
oír que en odio del honor...*  
*MÚSICA: ...en republicas de amor  
es la política tal...*  
[Quiere asirle la mano.]  
*CAMPASPE: Detén la mano; porque,  
si antes mi delito fue  
el dar muerte a un tirano  
en defensa de mi mano,  
ahora lo será, señor,  
no dársela.*  
*ALEJANDRO: Tu rigor  
baste pues en lance igual...*  
*MÚSICA: ...el traidor es el leal  
y el leal es el traidor. (vv. 3660-3674)*

La agresión está a punto de culminarse y, por ello, en la tercera repetición de la música, ésta se canta íntegramente confundida con los instrumentos y con las voces dentro y fuera de escena en suprema cacofonía y violencia física:

*CAMPASPE: ¡Válgame el pedir  
a cielo y tierra favor!*  
*ALEJANDRO: Su voz confunda el rumor.*  
[La Música y las cajas y la representación todo a un  
tiempo.]  
*MÚSICA: En repúblicas de amor  
es la política tal,  
que el traidor es el leal  
y el leal es el traidor.*  
*CAMPASPE: Ni eso te valdrá tampoco.*  
[Dentro.]  
*APELES: ¡Mentís todos!*  
*TODOS: ¡Guarda el loco!*  
*UNOS: ¡Teneos!*  
*DIÓGENES: He de entrar.*  
*EFESTIÓN: ¡Señor! (vv. 3679-3689)*

Nos interesa resaltar cómo en este caso la música —que pretendía encubrir la ofensa dentro de la tienda del héroe—, vocea socarronamente su delito y sirve a Calderón para amplificar su reprobación moral dado que, al oírla, Apeles ataca a los soldados que cantan y luego corre a la tienda a pedir justicia a Alejandro diciendo:

*Désos que infieles te cantan  
que en repúblicas de amor  
la política es tan mala  
que el traidor es el leal;  
porque yo sé que te engañan,  
y que hay lealtad en amor  
tan grande... Pero eso basta;  
que no quiero que la sepas,  
porque parece que falta  
a la fineza el que hace  
la fineza con jactancia. (vv. 3842-3852)*

La canción sirve al dramaturgo para facilitar el desenlace de la comedia y matizar su reprensión moral. De igual modo, Apeles, modelo de lealtad al servicio del rey, encuentra un camino para reconvenir veladamente a Alejandro señalando a aquellos consejeros que le engañan y le adulan, fomentando sus vicios.



95.- Tercera jornada. En su tienda Alejandro retiene a Campaspe contra su voluntad decidido a lograr por la fuerza lo que no ha conseguido por el ruego. El forcejeo frente al cuadro de Apeles. La escena sugiere un guiño anacrónico al proponer la reproducción fotográfica del *Retrato de doña Mariana de Austria, reina de España* de Velázquez como retrato de Campaspe. José Rubio en el papel de Primer actor-Alejandro y Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

En el ámbito cortesano de la quinta de Estatira y Siroés, durante el segundo acto, suenan dos canciones amorosas que destilan lirismo junto con un toque irónico, cuando no abiertamente festivo en «A Nise adoro y, aunque» en la que Calderón —aunque en la obra, el cortesano Efestión es el *autor* del poema— fuerza la rima de sus versos agudos.

Esta canción propone un alarde musical y poético, es un juego cortesano que se inserta en la obra sirviendo a la segunda línea amorosa de la comedia (en este caso, puntual y prescindible) que enreda a Efestión con Nise y con Clori. Como se ha dicho se canta en escena, por la actriz que interpreta la dama aludida, y cuya letra dice así: «A Nise adoro y, aunque / le dije mi frenesí, / ni sé si me quiere, ni / por qué ha de quererme sé» (vv. 2254-2257). A continuación Efestión glosará —improvisando en quintillas con estribillo— los versos de aquel motete.

Respecto a la seguidilla «Condición y retrato / teman de Irene...» es una composición narrativa que habla de la belleza y del desdén amoroso de Irene cuyo tema se enuncia en un estribillo que se canta al comienzo y se repite al final de la composición:

*Condición y retrato  
teman de Irene;  
que ha de dar muerte a todos  
si la parece.*(vv. 2556-2559)

Con la misma estructura métrica de seguidilla (versos alternados de siete y cinco sílabas que siguen la rima asonante del romance de la escena) el tono continúa con seis estrofas que pormenorizan el *retrato* de la bella Irene empezando por su cabello y siguiendo por su piel (y su frialdad), sus cejas, sus ojos, sus mejillas y sus labios. Se canta con acompañamiento musical dentro de escena, interpretada por la «Música» permite variedad de arreglos con partes solistas o de coros, a una o a varias voces, según sean los medios de la compañía teatral. Este tono acompaña sonoramente la escena del retrato de Campaspe figurando la práctica de algunos pintores del momento que contrataban a músicos para amenizarles o inspirarles mientras pintaban y aliviaban al modelo. El recurso escénico apoya el alegato sobre la dignificación y hermanamiento de las artes. La canción se introduce paralelamente en la escena, sus coplas no son continuación del diálogo, más bien proponen un contrapunto lírico e irónico y constituyen un freno de la acción pero, sobre todo, justifican en el tiempo que dura la escena la *finalización* del retrato y posibilitan la reacción de Campaspe al verse en él reproducida.



96.- Primera jornada. Chichón y Apeles escuchan un templado instrumento y una voz que canta desde la quinta de Estatira, prisionera de Alejandro. Apeles dice: «No es novedad en su esquivo / hado cantar el cautivo / con el son de la cadena» (versión, vv. 396-398). La imagen muestra un plano donde se aprecia la configuración del espacio escénico y la presencia de los actores en todo momento de la obra. Muriel Sánchez en el papel de Primera actriz-Estatira, Sonia de la Antonia en el papel de Directora-Chichón y Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Respecto a la canción «Sobre los muros de Roma...» se trata de un romance (con rima asonante, -ie) que habla del dolor de Cenobia, prisionera de Aureliano; está formado por tres coplas de versos octosílabos seguidas de un estribillo de dos versos de siete y once sílabas. Apeles y Chichón escuchan la canción cuya letra dice así:

*VOZ 1:*                                *Sobre los muros de Roma,  
de quien es espejo el Tíber,  
prisionera de Aureliano,  
Cenobia al aire repite:*

*TODAS:*                                *¡Ay de aquélla que vive  
en campos extranjeros sola y triste!*

*ESTATIRA:*                                *[Recitando] ¡Ay de aquélla que vive  
en campos extranjeros sola y triste! (vv.699-706)*

*VOZ 2:*                                *Aquella ilustre matrona  
que no se rindió invencible  
a tantas armadas huestes,  
a sólo un dolor se rinde.*

*TODAS:*            *¡Ay de aquélla que vive  
                          en campos extranjeros sola y triste!*

*SIROÉS:*            [Recitando] *¡Ay de aquélla que vive  
                          en campos extranjeros sola y triste!* (vv. 715-722)

*VOZ 1:*                *Y como el llanto tal vez  
                          templa lo que el mal aflige...*

*VOZ 2:*                *en lágrimas y suspiros  
                          al aire y al agua dice...*

*LAS DOS:*            *¡Ay de aquélla que vive...*

*TODAS:*            *¡Ay de aquélla que vive...*

*LAS DOS Y TODAS:* *en campos extranjeros sola...*

*CAMPASPE:*            [Dentro dice.] *¡Ay triste!* (vv.727-733)

El tono es interpretado por dos intérpretes solistas —por el texto y el contexto deben ser mujeres— ubicadas a ambos lados del escenario «en lo alto», figurando con ello que la canción procede de la quinta, *prisión* de las infantas persas. El tono se canta a lo largo de una breve secuencia dramática y está dividido en tres partes repitiéndose en las coplas primera y segunda su estructura interpretativa —una voz solista canta la copla y el coro canta el estribillo, que a continuación se repite recitado, primero a un lado por Estatira luego a otro por Siroés—. En la tercera copla, a modo de conclusión acumulativa, la voz primera canta sus dos primeros versos y la voz segunda los dos siguientes, las dos juntas cantan el primer verso del estribillo que es repetido por los dos coros, finalizando el último verso del estribillo cantando juntas las solistas y el coro. El sonido envolvente de esta canción rodea a Apeles y a su criado Chichón quienes, en escena, primero escuchan el «templado instrumento» y luego el romance cantado; el pintor y su criado comentan la canción:

*APELES:*            *No es novedad en su esquivo  
                          hado cantar el cautivo  
                          con el son de la cadena.  
                          Oye; que la simpatía  
                          tras sí arrancarme procura  
                          que tienen con la pintura  
                          la música y la poesía.* (vv. 691-698)

Calderón se sirve de esta secuencia para definir el lema de *Ut pictura poesis*<sup>417</sup>, pues la canción aviva la imagen de la persona cautiva en la imaginación de Apeles (y

---

<sup>417</sup> Es muy abundante la bibliografía sobre la aceptación y la interpretación del mote oraciano en la cultura del Siglo de Oro español. Ver especialmente: Javier Portús, 1990, pp. 31-41; 2000, pp. 177-194.

del público) y mueve el corazón que se apiada por su suerte, es decir, por su drama. La canción también tiene el objetivo artístico de introducir el motivo del prisionero —común en el teatro calderoniano y aplicado en esta obra a las infantas persas presentándolas como dos jóvenes trasterradas de su país, rehenes de Alejandro—. Parece natural que el tono de Cenobia (sin pretender caer en una comparación absurda y sentimental) contaría con la «simpatía» de las mujeres de la familia real, muchas veces casadas «en campos extranjeros», e incluso enemigos, —pensemos en la hermana del rey Felipe IV, María reina de Hungría, o en sus dos esposas, Isabel de Borbón y Mariana de Austria, o en sus hijas María Teresa, casada en París con Luis XIV, y Margarita, casada en Viena con el emperador Leopoldo—.

En el teatro de Calderón son muchos los ejemplos de presos que encuentran en la música alivio a su dolor; pensemos en el romance cantado por un cautivo —en la escena en la que un grupo de presos trabajan en el jardín de la infanta Fénix del segundo acto de *El príncipe constante*—, cuya letra ha trasladado a asunto épico la desdichada fortuna del infante don Fernando, cautivo como ellos, quien allí escucha resignadamente la canción: «A la conquista de Tánger, / contra el bárbaro Muley, / al príncipe don Fernando / envió su hermano el rey» (vv. 1582-1585). Sutil es la observación de que las penas cantadas se convierten en alegrías como se dice en *Mística y real Babilonia*: «y verás como suena / llorando, la alegría / cantando, la tristeza / puesta una vez en música la pena»<sup>418</sup>. Pero este motivo también puede mostrar el insensible abuso del dolor ajeno, en esta misma obra el rey Nabuco, cuando quiere dormirse arrullado por el canto, manda a los cautivos hebreos que entonen las «canciones de Sión»; al decirle uno de ellos que no «son bien templados instrumentos / la armonía y el dolor», el tirano responde que «por lo mismo que no es / tan acordada la unión / de la música y el llanto, / me sonará mejor; cantad / pues que yo lo mando» (p.1051b). Los cautivos obedecen cantando y llorando al son de las cadenas inspirados por el salmo ciento veintiséis:

*Oye, Santa Sión, oye las quejas  
de quien cautivo vive en tierra ajena,  
y verás cómo gime  
y verás cómo suena,*

---

Hemos de añadir aquí que es precisamente Calderón el artista e intelectual de nuestro Siglo de Oro más volcado en la defensa de la unidad de pintura, poesía y, como aquí mismo se evidencia, música.

<sup>418</sup> Calderón de la Barca, *Mística y Real Babilonia, Autos Sacramentales*, p. 1052a. Querol, 1981, pp. 18-19.



*llorando, la alegría  
cantando, la tristeza  
puesta una vez en música la pena. (p. 1052a)*

En *Darlo todo y no dar nada* esta secuencia musical sirve al dramaturgo para proporcionar algunas de sus convenciones músico-teatrales. La primera, ya se ha dicho, sugiere que la música en su teatro sirve al lema *Ut pictura poesis* y se fundamenta en la poesía dramática generadora de armonías y de imágenes. Si como norma fundamental tono y letra se conforman al estado del personaje que canta o corresponden a la situación dramática, la música también es instrumento transformador porque «¿Qué sentido no penetra / la música?» (vv. 710-711). De ese modo, Chichón cuenta que en la batalla Alejandro suele «mandar / a sus músicos cantar / para animarse» (vv. 712-714). La música puede cambiar de un instante a otro el estado de ánimo del que la escucha, así cuando en *La aurora de Copacabana*, los músicos acaban de cantar la seguidilla religiosa «El que pone en María / las esperanzas...», exclama Yupanki: «¿Qué es esto? Tristes lamentos / de un instante en otro pasan / a ser dulces armonías / de sonoras voces blandas» (vv. 2024-2027)<sup>419</sup>. Precisamente por esta fuerza persuasiva de la música, hay muchos personajes calderonianos que se niegan a escucharla y a dejarse arrastrar por ella, atrincherados en su estado de ánimo o en su pensamiento. Aunque muy citado, volvamos a recordar el diálogo de los criados de palacio con el príncipe Segismundo:

<i>CRIADO 1:</i>	<i>¿Volverán a cantar?</i>
<i>SEGISMUNDO:</i>	<i>No, no quiero que canten más.</i>
<i>CRIADO 2:</i>	<i>Como tan suspenso estás, quise divertirte.</i>
<i>SEGISMUNDO:</i>	<i>Yo no tengo de divertir con sus voces mis pesares; las músicas militares sólo he gustado de oír. (vv. 1252-1259)</i>

De igual modo, concluyen Apeles y Chichón, Alejandro no quiere ver ni escuchar la música de las princesas persas. Idea que él mismo explaya al encontrarse por primera vez con Estatira: «piedad, no despego, es / huir tu vista; que si estás / de mis armas prisionera, / ¿para qué te había de ver, / puesto que no había de ser / que la libertad te diera?» (vv. 896-901).

---

<sup>419</sup> Calderón de la Barca, *La aurora en Copacabana*, pp. 169-170.

#### 9.4.3. La pintura como tema y marco de referencias internas en «Darlo todo y no dar nada»

Ya se ha apuntado la importancia del mundo latente de la obra en esta obra «simple», diríamos *de cámara*. Como se ha visto, el dramaturgo crea un variado mundo imaginario que es relatado por los personajes —o introducido en la escena por el sonido de voces y músicas— y que incluye el ejército en marcha por los campos «amenos» y, luego, su campamento; el «inhabitado» templo de Júpiter; la boca de la cueva de Diógenes a la falda de un risco; la alquería de Campaspe con sus campos, su edificio con jardín amurallado y el monte circundante; o la quinta de Estatira con sus muros, su cazadero y su jardín. Atenas, realidad material y símbolo de la civilización y cultura clásicas, sería el último plano de esta perspectiva latente: una realidad escénica cuyo primer término desarrolla los conflictos entre los personajes, *esculpidos* con sus palabras y sus acciones. La irrupción del ejército de Alejandro *despierta* el potencial dramático del lugar, desata todos los lances y propicia la aventura y el desenvolvimiento de los personajes.

En su obra, gracias a unos pocos apuntes diseminados aquí y allá en los parlamentos de los personajes, Calderón evoca los paisajes que rodean a la acción y que representan el mundo latente de *Darlo todo y no dar nada*. En la representación, el recitado de los actores *boceta* a la vista del espectador aquellos decorados inexistentes pero reconocibles por los espectadores pues genéricamente conforman un imaginario real y cultural: parte de los ambientes, de las actividades y del esparcimiento de las cortes europeas del siglo XVII y figurados en los motivos de muchos lienzos de las colecciones de los nobles y del rey.

Para encontrar algunos cuadros que puedan representar estos paisajes: El paraje inicial propone un país ameno, valle con trigos con una fuente, al pie de montes escapados de riscos y peñas, la gruta del ermitaño a la falda del monta, un templo dedicado a Júpiter, medio en ruinas, una quinta de placer con jardines y rodeada de zona arbolada (selva) y, al fondo, una alta cumbre poblada de árboles, aquí transcurre todo el primer acto. Campaspe describe el jardín dentro de su alquería, con álamos y una fuente, rodeado por un muro. El segundo acto se inicia en el bosque cercano a la quinta donde está la gruta de Diógenes y se desarrolla una escena de caza (caballos, trailla de

perros y un tigre). Habrá un lugar retirado de troncos y peñas donde se retira Campaspe y donde luego que queda dormida. La segunda parte del acto es en el jardín de la quinta donde cantan las damas y en una sala interior, posiblemente en la planta baja donde ocurre la escena del retrato de Campaspe. La tercera jornada se inicia en el espacio entre el campamento de Alejandro y la quinta de Estatira, es un paraje ameno, arbolado y con caminos que parten de la quinta. El acto termina en el interior de la tienda de Alejandro.

## **9.5. Puesta en escena de *darlo todo y no dar nada* en el Museo del Prado**

### *9.5.1. Justificación de la puesta en escena*

El Museo del Prado comisionó a la Compañía *delabarca* la puesta en escena de la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada* como parte de la programación cultural de la exposición *Velázquez y la familia de Felipe IV [1650-1680]* celebrada en el Museo Nacional del Prado de Madrid, del 8 de octubre de 2013 al 9 de febrero de 2014. El estreno y las representaciones de la obra tuvieron lugar en el Auditorio del Museo los días 25 de octubre, 15 de noviembre y 13 de diciembre de 2013 y el 10 de enero de 2014.

Como directora del espectáculo, en esta ocasión, realicé una nueva versión de la comedia original que, a partir de ahora, citaremos en este trabajo como «Versión»<sup>420</sup>. El espectáculo tenía una duración de dos horas y, por lo tanto, el texto original se redujo casi a la mitad. Asimismo se eliminaron algunos sucesos de la obra de Calderón, tales como el episodio del nudo gordiano y la trama amorosa entre Efestión y Nise. El trabajo de versionar el texto tuvo como objetivos: adecuar la obra a las necesidades de su representación y destacar el valor universal de la obra, que hoy en día, representada en otro contexto, sigue siendo de máximo interés.

Otra consecuencia de la versión fue la reducción del elenco a seis actores que interpretaban todos los personajes de la obra. Si bien esta decisión también se debía a razones de índole práctico, se sustentaba —y se hacía precisa— por las ideas de la puesta en escena. La obra de Calderón trata del arte de la pintura y de la relación entre

---

<sup>420</sup> Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada*, versión de N. Alkorta, Madrid, 2013. Esta versión se incluye a este trabajo como un anexo.

el pintor y el rey, realidad inherente a la función moral del arte y, por tanto, a la relación del artista con el poder. El tema, trasladado al teatro, pone el punto de mira en el arte teatral y en el rol de los directores, de los actores y de las compañías en relación con el poder de hoy, que ya no sólo es político sino también económico y mediático. Ciertamente no se trata de algo nuevo: Lope ya hablaba del «gusto» del público en su *Arte nuevo*, pero en nuestros días la situación tiene sus propias complicaciones. En las representaciones del Museo del Prado esta vía discursiva, muy atenuada, justificó parcialmente la decisión de que en la representación, los espectadores pudieran ver cómo una compañía teatral de hoy —seis actores incluyendo a su directora— llegaba al Auditorio, cómo los actores se revestían de personajes y cómo en un clima de trabajo ensayaban (en realidad actuando sin interrupción) la comedia de Calderón. Los actores reales asumían la ficción de cinco actores —que interpretaban a diversos personajes de la obra de Calderón— y de una directora —que también actuaba las partes del gracioso—. El reparto puede dar idea de la estructuración de la versión:

<i>Sonia de la Antonia:</i>	<i>Directora de compañía / Chichón / Zeuxis</i>
<i>José Rubio:</i>	<i>Primer actor / Alejandro Magno / Un soldado</i>
<i>Laura Cabrera:</i>	<i>Joven actriz (Soprano) / Campaspe / Un escolta</i>
<i>Muriel Sánchez:</i>	<i>Primera actriz (Soprano) / Estatira / Timantes</i>
<i>Alex Larumbe:</i>	<i>Joven actor (Tenor) / Apeles / Un escolta</i>
<i>Germán Scasso:</i>	<i>Actor característico (Barítono) / Diógenes / Efestión / Un soldado</i>

La obra de Calderón también es una especulación artística sobre el propio arte —su organización profesional, su técnica y su misión—. En consonancia el espectáculo ofrecía una propuesta metateatral, que mostraba la total «identificación» del actor con el personaje y también dejaba ver cómo éste *salía del papel*, cuando acababa su escena, o cómo se cambiaba de vestuario y se concentraba para volver a interpretar. Teatralizaba de forma natural el trabajo del actor. No olvidemos que el género es ligero, por ello, en diversas ocasiones durante la función, se incluía el punto de vista del actor sobre el papel y sobre la puesta en escena, *jugando* cómicamente con las dificultades prácticas de esta propuesta. Por ejemplo, en dos ocasiones se daba la imposibilidad real para un actor —Germán Scasso, que interpretaba los roles de Diógenes y de Efestión— de *desdoblarse* en dos, puesto que uno de los personajes estaba en el escenario y el otro hablaba dentro de escena. Esta situación provocaba el comentario del intérprete evidenciando la *incongruencia* escénica y resolviéndola en un alarde actoral de gran

efecto cómico. Durante la función el público podía disfrutar del trabajo de los actores, de su preparación y de su ejecución, pues todo se realizaba a su vista; incluso cuando ellos mismos movían los elementos escénicos o un foco de luz que iluminaba la escena. La exhibición de la convención escénica subrayaba la teatralidad de la pieza, puesto que ni la comedia original de Calderón ni este espectáculo pretendían crear la ilusión de realidad.



97.- Ensayo general. © Pablo Jiménez

Ya se ha visto en las páginas previas cómo el dramaturgo recrea las fuentes mitológicas e históricas forjando un discurso poético que incluye el tratamiento dramático de conceptos morales y artísticos desarrollados en una nueva fábula. En nuestra versión textual también se pretendió continuar esta vía de reorganización de las fuentes artísticas, que ahora además incluía a la misma obra de Calderón. Por otro lado, la escenificación de esta versión de *Darlo todo y no dar nada* se articuló visualmente con reproducciones fotográficas recientes de cuadros barrocos y especialmente de Velázquez. Conviene apuntar que originariamente el fin de algunas de las reproducciones que se usaron en la función no sólo era artístico sino también documental —nos referimos a dos fotografías en blanco y negro de cuadros de Velázquez procedentes de los archivos fotográficos del Instituto de Patrimonio Cultural

de España<sup>421</sup>—, hecho que expresa la acción complementaria de la conservación de la obra de arte, de su estudio y de la propia creación artística, que, por otra parte, son los objetivos fundacionales de la Compañía *delabarca*.



98.-Segunda jornada. Encuentro de Diógenes y Alejandro. Germán Scasso en el papel de Actor característico-Diógenes y José Rubio en el papel de Primer actor-Alejandro, al fondo Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Escolta. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

La significación del escenario aludía indirectamente al estudio de un pintor, o más concretamente al del pintor Diego Velázquez, según se pinta en el cuadro *Las meninas* o *La familia de Felipe IV*, supuestamente en un aposento del Alcázar de Madrid. El espacio de la obra también sugería un almacén de cuadros o de reproducciones artísticas, o, sencillamente, un espacio de ensayo con una zona delimitada para la actuación en el centro del escenario y otra para los cambios de ropa —acotada por dos percheros metálicos con ruedas, dispuestos a ambos lados de la

---

<sup>421</sup> Jean Laurent, *Vista de la Villa de Medicis*, 1860-1886. Fotografía del cuadro *Vista de los jardines de la Villa Medici de Roma* de Velázquez, 1630, actualmente en el Museo Nacional del Prado. Archivo Ruiz Vernacci, núm. inventario: VN-01708. Jean Laurent, *Retrato de Mariana de Austria*, 1860-1886. Fotografía del cuadro homónimo del taller de Velázquez actualmente en la Real Academia de Bellas de Artes de San Fernando de Madrid. Archivo Ruiz Vernacci, núm. inventario: VN-06172. Fototeca del IPCE.

escena y donde colgaban perchas con el vestuario que se usaba en la función—. El concepto espacial para el espectáculo, obra del escenógrafo José Luis Raymond, no pretendía cerrar la proposición sino plantear una cierta ambigüedad que, por otro lado, no impusiera ningún significado contrario a la obra original de Calderón.

Para apoyar la primera suposición en el fondo del escenario se apoyaba contra la pared un gran bastidor con la impresión fotográfica sobre lienzo de José Manuel Ballester —cedida por el artista para su uso en esta puesta en escena— titulada *Palacio Real* (2009)<sup>422</sup>. La obra original de (318,4 x 276 cm, como el original velazqueño) resalta la nobleza del interior —sin figuras— del cuadro *Las meninas*. La pormenorizada descripción que hace Julián Gállego del aposento, dice que se trata de:

*...una pieza amplia, con varias ventanas en el muro de la derecha, de las que sólo dos dejan entrar la luz exterior, y entre las que cuelgan cuadros. Al fondo hay una puerta entreabierta, que da a una escalera muy luminosa [...] junto a la puerta un espejo de ancho marco negro [...] Imposible averiguar si lo que hay bajo el espejo es un mueble, un arcón; ni si son dos cuadros los rectángulos casi negros a ambos lados de ese fondo [...] A la izquierda del espejo parece haber una puerta cerrada, semejante a la abierta. En la parte alta de esa pared hay dos cuadros grandes, casi indescifrables, pero que la paciencia de los investigadores ha identificado con dos copias pintadas por Juan Bautista del Mazo, alumno y yerno de Velázquez, de sendos cuadros mitológicos de Rubens (Minerva y Aracne), y de Jordaens (Apolo y Pan). No vemos más de ese fondo, ni de la pared de la izquierda, ya que el primer término de ese lado lo ocupa el dorso del enorme lienzo...*<sup>423</sup>

La búsqueda de José Manuel Ballester de «una poética del espacio vacío» dio como fruto la serie *Espacios ocultos*, que incluía «reinterpretaciones de obras maestras de la historia del arte» rehechas por el autor «alterando digitalmente imágenes fotográficas de esas pinturas del pasado con el fin de generar ausencias turbadoras»<sup>424</sup>. Esta recreación de un artista contemporáneo sobre aquella obra cumbre de la historia del arte y del pintor del siglo XVII, apoyaba el concepto de nuestra puesta en escena de la

---

<sup>422</sup> José Manuel Ballester (Madrid 1960), pintor y fotógrafo, licenciado en Bellas Artes en 1984 por la Universidad Complutense de Madrid, es Premio Nacional de Fotografía 2010. A partir de 1990 empezó a conjugar pintura y fotografía. Galardonado, entre otros, con el Premio Nacional de Grabado en 1999. Sus obras forman parte de las colecciones permanentes de importantes museos de todo el mundo. *Palacio Real* (2009), impresión fotográfica sobre lienzo 318,4 x 276 cm., edición ½ + P. A., Guggenheim Bilbao Museoa.

<sup>423</sup> Gállego, 1990, pp. 420-423.

<sup>424</sup> Citamos la información de la página web de Guggenheim Bilbao Museoa: <http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/palacio-real/>

obra de Calderón, indicando que toda la escenificación tenía lugar en el ámbito —físico o ideal— de aquel estudio, en donde emergían figuras en movimiento y en acción procedentes de la obra calderoniana. En el Auditorio del Museo del Prado este espectáculo teatral también se representaba «a vista» del arte cortesano español del siglo XVII: Velázquez y Calderón.



99.- Segunda jornada. Campaspe pide justicia a Alejandro. Laura Cabrera en el papel de Campaspe. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Pero además de esta significación simbólica, como decíamos sólo sugerida, el espacio de la puesta en escena también ofrecía una lectura literal puesto que junto a este gran lienzo, apoyados contra las paredes, se disponían otros estilizados bastidores de tela, vistos por su lado trasero, que representaban otras tantas posibles obras de este taller pictórico o de «recreación» actual sobre el arte del pasado. En la representación sí se mostraban reproducciones de cuadros —como signos que indicaban el lugar donde transcurría la acción— que descansaban en caballetes de pintor distribuidos por el espacio y, en ocasiones, eran trasladados a nuevas posiciones por los mismos actores, para significar los cambios de localización de la obra. Estos cuadros son *Paisaje con Psique y Júpiter*, de Paul Bril y Pedro Pablo Rubens y *Vista del jardín de la Villa Medici en Roma*<sup>425</sup>.

---

<sup>425</sup> Ambos en el Museo Nacional del Prado, con núms. inventario: PO-1849 y PO-1210.





100.- Segunda jornada. Después de su entrevista con Diógenes, Alejandro confiesa a la Directora: «no siendo Alejandro, / ser Diógenes quisiera» (versión, vv. 916-917). José Rubio en el papel de Primer actor-Alejandro y Sonia de la Antonia en el papel de Directora-Chichón. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Otra fuente de inspiración para el concepto y realización de la puesta en escena de *Darlo todo y no dar nada* —y como homenaje secreto a un ejemplo de creación teatral— fue el espectáculo de la compañía polaca Cricot 2, dirigido por Tadeusz Kantor, titulado *¡Que revienten los artistas!*. La obra personal de este pintor, escenógrafo y creador teatral del siglo XX es una dilatada línea de investigación artística y teórica a lo largo de cuatro décadas que va evolucionando por diferentes épocas y destila la producción de menos de una decena de piezas. En sus espectáculos, Kantor, sentado en el escenario, participaba como sujeto creador y observador en las representaciones de su compañía, de modo que el espectador seguía el proceso creativo de un director y unos actores que continuaba en la función. Sus propuestas escénicas nos sugieren que el espectador observa en el interior —físico o simbólico— del taller del creador. Con esta filosofía esencial de puesta en escena —sin caer en el truco ni en una mistificación del estilo y de la personalidad *irrepetible* del artista polaco— se justificó la idea de la versión del texto y del papel de la directora de escena en la puesta en escena de *Darlo todo y no dar nada*. En entrevista al periódico El País, con motivo de la programación del espectáculo *¡Que revienten los artistas!* en el VI Festival Internacional de Teatro de Madrid en marzo de 1986, el director polaco decía:

*En mi concepto del arte, los artistas deben morir porque la creación debe suponer la descomposición del individuo, pero hay demasiados artistas oficiales, cercanos al poder, como en este festival.*<sup>426</sup>

En la obra de Calderón, el pintor Apeles —que no entendía el valor de la creación del artista como en los tiempos presentes—, sí comprendió que la *cercanía* (no sólo física) al poder de Alejandro, que le había encumbrado a la más alta cima de su oficio, también exigía el precio de su libertad. En la escena del retrato de Campaspe, el pintor del rey intenta explicarlo diciendo: «¿cómo dices que no entiendes / mi dolor, si mi dolor / hablando tan claramente / está en mis mismas acciones, / cuando hay poder, que me fuerce / a que le lleve tu imagen, / porque en tu imagen le lleve / el ídolo de su amor, / en cuyas aras...?» (Versión, vv. 1430-1438). Al servicio de las verdaderas intenciones de su comitente, la «noble habilidad» del artista traiciona a la mujer que ama y, con ello, a su propio «dueño»:

*Siendo áspides para mí  
las puntas de los pinceles  
que, entre flores de matices,  
su mortal veneno vierten.* (Versión, vv. 1517-1520)

El espectáculo *¡Que revienten los artistas!* jugaba con la idea del cuadro, del modelo, del observador y del creador de la obra de arte —o de la fantasía que se materializaba dentro del marco— y, en concreto, proponía una recreación personal del retrato de dama con miriñaque velazqueño. Todo aquello se avenía a nuestra obra y a mis necesidades de puesta en escena, por lo tanto *robamos* del espectáculo de Kantor la realización de un gran marco de madera que, asentado sobre una estructura de ruedas, podía ser trasladado a distintos puntos del escenario y permitía enmarcar situaciones, paisajes y personajes para crear la narrativa del espectáculo, la superposición de planos de acción y subrayar lúdicamente la naturaleza teatral y poética de la puesta en escena.

Al decidido espíritu de recreación de esta puesta en escena —del texto en la nueva versión de la obra de Calderón y del arte con constantes referencias pictóricas en su escenificación— se sumó la recreación actual de la música de la obra. Aunque en este caso, afortunadamente, se conserva la música original de seis de sus siete temas, para este espectáculo opté por la creación de una nueva partitura musical que corrió a

---

<sup>426</sup> Kantor, [http://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361204_850215.html)

cargo de Isaac M. Pulet, quien también acometió la dirección musical de las canciones —interpretadas en directo por los actores durante la función— y de los acompañamientos instrumentales —que fueron grabados para la ocasión por una formación de música barroca<sup>427</sup>—. La reproducción del acompañamiento instrumental por medios mecánicos tenía, sin duda, un componente económico pero también, y especialmente, un deseo de trasladar escénicamente el concepto fundacional de recreación y de reproducción de la obra clásica que enhebra el discurso teatral del espectáculo. Todos los aspectos de la puesta en escena subrayan la naturaleza artificial del teatro y, consecuentemente, el acompañamiento grabado de las canciones evidenciaba ese significado. Incluso la directora de escena, según dictara su interacción con la representación en curso, podía dirigirse libremente a la cabina de sonido para ordenar que *pincharan* tal o cual músicas o modularan su volumen.



101.- Primera jornada. Apeles defiende a Campaspe y desarma a uno de los soldados. José Rubio en el papel de Primer Actor-soldado, Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles y Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Mi puesta en escena de *Darlo todo y no dar nada* abrazaba estilísticamente una pretendida ausencia de artificio justificada por el formato *de ensayo* del montaje. El espectáculo tenía una manufactura aparentemente inacabada, un trabajo todavía en proceso, con la impronta de que está naciendo y transformándose en ese mismo momento. La idea de metamorfosis es fundamental en mi labor pedagógica y teatral<sup>428</sup>.

<sup>427</sup> Los intérpretes fueron: Manuel Minguillón, tiorba y guitarra barroca, y Guillermo M. Concepción, violonchelo barroco. La grabación y edición de la música fue realizada por Mariano García-Studio340.

<sup>428</sup> ¿Acaso hay algo más *transformador* que el proceso educativo de un joven, en este caso, de una disciplina artística? Pero además, varios de los espectáculos que he dirigido en la Real Escuela Superior

En el caso de esta puesta en escena, este estilo de escenificación tiene relación con el arte pictórico de «manchas distantes» que elogiaba Quevedo de Velázquez, especialmente notorio:

*... en el retrato de busto de María Teresa, en el que el pintor juega con distintos niveles de acabado siguiendo un concepto pictórico que le es muy característico. Los adornos en forma de falenas o mariposas de la luz que luce en el pelo constituyen una metáfora de su propio estilo, en constante proceso de transformación. Pero, al mismo tiempo, condicionan la lectura del retrato, creando un clima de espontaneidad y frescura, que se prolonga en la mirada despierta y vivaz de la infanta.* (Portús Pérez, 2013, 118) <sup>429</sup>

No es casual que la obra *Palacio Real* de Ballester también invita al espectador a participar en la metamorfosis de la realidad. En realidad, como se puede comprender, esta sencillez es sólo aparente, pues requiere grandes dosis de artificio, de oficio y de creatividad, virtudes que tienen que pasar desapercibidas a los ojos del espectador, para que éste no se admire de la técnica del artífice sino que *vea* el mundo imaginario al que el actor le conduce. Coincido con el gran director alemán Peter Stein cuando (refiriéndose a su trabajo con los actores) dice: «lo más importante es que al final la gente no vea dónde ha intervenido el director, que se elimine cualquier rastro del proceso de dirección» (Stein, 2003, 119).

#### 9.5.2. *Uso de las propiedades escénicas en la puesta en escena*

Estos presupuestos conceptuales y fundacionales tuvieron su realización en las propiedades escénicas de la escenografía, vestuario, utilería, iluminación, etcétera. Someramente vamos a suplementar lo que hasta aquí se ha expuesto con algunas claves concretas. El espacio donde se representó el espectáculo era el pequeño escenario —con buena acústica pero mala visibilidad— del Auditorio del Museo, obra del arquitecto Rafael Moneo, responsable de la ampliación del Prado, que si bien está ideado para conferencias no lo está para representaciones teatrales. El empeño del Departamento de

---

de Arte Dramático (RESAD) tienen esa factura, metamórfica y onírica: *Por un pelo* de Thornton Wilder (2006), *Camino Real*, de Tennessee Williams (2010), *Theatrum mundi: Amor, honor y poder* basada en textos de Pedro Calderón (2010) y *El delito mayor* basada en textos de Samuel Beckett y Calderón (2011). Especialmente radical en ese sentido fue el taller de la obra calderoniana *La señora y la criada* (2014) en que se mostró la obra en un formato real de ensayo con mi intervención como docente y directora a lo largo de la representación, pudiendo incluso interrumpir o sugerir la repetición de algún pasaje.

<sup>429</sup> *La infanta María Teresa de España*, óleo, 44,5 x 40 cm, Nueva York, The Metropolitan Museum of Arts, The Jules Bache Collection, 1949, núm. inventario: 49.7.43.

Educación del Museo de ampliar la oferta de sus actividades culturales y, en concreto, de exhibir en su institución una representación de teatro (que aludía a Velázquez y aunaba su pintura con la poesía dramática de Calderón), junto con el afán de la Compañía *delabarca* por ofrecer la mayor calidad, hicieron posible el éxito de esta puesta en escena. Los aspectos escenográficos, lumínicos y sonoros se redujeron a una esencia máxima que no deslucía la propuesta general. Cuestiones concretas y esenciales, como el escaso fondo del escenario y la mala visibilidad desde el patio de butacas, se superaron con soluciones que resultaron ser hallazgos de gran impacto. Puesto que el patio de butacas tenía una gran inclinación, sus asientos no se solapaban y el escenario no estaba elevado, fue necesario realizar algunos ajustes como alzar del suelo el fondo y también de ciertas zonas del proscenio con el fin de mejorar la visión general. De modo que la estrecha franja que era el escenario acabó con la curiosa forma de una pista de *rolling*. Al situar a los actores sobre plataformas en el proscenio, en determinados monólogos o parlamentos se lograba un efecto amplificador, como el que se obtiene con un zoom que ofrece un primer-primer plano del actor. Este recurso era muy efectivo en el largo parlamento de Campaspe del primer acto y, sin duda, apoyaba la excelente actuación de la actriz que lograba en cada pase de la obra emocionados aplausos. La iluminación, que corrió a cargo de Pau Fullana, en este espacio se solucionó con una luz general y con apoyos puntuales con gran carga teatral: unas candilejas en el proscenio y dos focos sobre trípodes en los laterales.



102.- Tercera jornada. En su tienda, Alejandro habla con Efestión, mientras espera a Campaspe. Al fondo la Directora observa el curso de la escena. Germán Scasso en el papel de Actor característico-Efestión, José Rubio en el papel Primer actor-Alejandro y Sonia de la Antonia en el papel de Directora. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Más posibilidades tuvo el diseño de vestuario, aunque siempre en los límites expresivos de un pretendido estilo improvisado. El equipo Impromptu, formado por la diseñadora Carmen Mancebo y por mí, logró un vestuario ecléctico que mezclaba la ropa de calle de cada actor —se entiende del personaje de «actor», diseñada según la personalidad que habíamos atribuido a cada uno— con ropajes de los distintos personajes calderonianos. Esta vestimenta era absolutamente camaleónica, combinando piezas modernas con otras que sugerían el vestuario barroco y otras del mundo griego al que pertenecía la historia. Realizar esa composición supuso un proceso creativo y técnico fascinante; en muchos casos la transformación de las prendas contemporáneas producía verdaderos *milagros* de funcionalidad y de estilo.



103.- Segunda jornada. En una cacería, Alejandro ha sufrido un grave accidente y ha sido socorrido con éxito por Campaspe. En primer término la infanta persa Estatira, quien está secretamente enamorada de Alejandro, escucha a Campaspe. Muriel Sánchez en el papel de Primera actriz-Estatira y Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Bajo la aparente sencillez y amalgama casual de prendas —exquisitamente calibrada— resonaban las influencias velazqueñas, por ejemplo en las ropas de caza que

vestían en el segundo acto los personajes nobles —hombres y mujeres— reinterpretando los retratos de *Felipe IV, cazador*<sup>430</sup> y *El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador*<sup>431</sup>. Para la escena del retrato, Campaspe lucía traje «de menina» gris y plata —con un amplio cuello de encaje que descendía hasta medio talle, sobre el que destacaba una flor de tela de color rosa fucsia— que sugería en forma, aunque no en cromatismo, a los retratos femeninos de Velázquez. Para ser pintada por Apeles, se adornaba su rizado cabello pelirrojo con una coca negra y la actriz sujetaba en su mano derecha un gran pañuelo de gasa fucsia, insinuando a aquéllos velazqueños de la infanta *María Teresa de España*<sup>432</sup> y *La reina Mariana de Austria*<sup>433</sup>. Para esa misma escena, en el cuello de la chaqueta negra de tres cuartos de Apeles se añadió una golilla blanca que quería insinuar el *Autorretrato* del pintor<sup>434</sup>. Por otro lado, el aire español contrastaba con el exotismo de la infanta persa que se marcaba por la tonalidad grana de su vestido y, fundamentalmente, por un gran manto que cubría su cuerpo, de la cabeza hasta los pies, confeccionado con tela de suntuosa gama cromática (de rojos mezclados con naranjas y color mostaza) y decorado con bordados dorados en el reverso y apliques de pedrería en puños y en cabeza. El manto de Estatira no sólo era una prenda de vestuario pues alcanzaba la cualidad de un objeto escénico, casi un signo, que confería al personaje la identidad de rico botín. Para la presentación de Alejandro, a su abrigo militar de paño oscuro se superponía un manto, confeccionado en paño blanco, que se ceñía al cuello por dos cadenas doradas, fijadas al tejido de la capa por dos apliques-joya. Asimismo Alejandro llevaba un casco que sugería el inconfundible yelmo del héroe macedonio.

---

<sup>430</sup> *Felipe IV, cazador*, óleo sobre lienzo, 191 x 126 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inventario: PO-1184. Este retrato, junto con el del infante don Fernando y el del príncipe Baltasar Carlos, decoraba el «salón de las cacerías» de la Torre de la Parada —pabellón de caza sito en El Pardo y estrenado en 1636—. Los tres retratos se consideran anteriores a esa fecha.

<sup>431</sup> *El cardenal infante don Fernando de Austria, cazador*, óleo sobre lienzo, 191 x 107 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inventario: PO-1186.

<sup>432</sup> *María Teresa de España*, óleo sobre lienzo, 127 x 98,5 cm, 1652-1653, Viena, Kunsthistorisches Museum, núm. inventario: GG\_353.

<sup>433</sup> *La reina Mariana de Austria*, óleo sobre lienzo, 231 x 131 cm, fechado entre 1652 y 1653, Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inventario: PO-1191.

<sup>434</sup> *Retrato de un caballero*, óleo sobre lienzo de 56 x 39 cm, hacia 1623, en el Museo Nacional del Prado, núm. inventario: PO-1224. Para la polémica sobre si se trata de un autorretrato o de un retrato de Juan Velázquez, hermano del pintor, ver el estudio de: Gállego, 1990, pp. 90-93.



104.- Detalle del vestuario de Estatira. Muriel Sánchez en el papel de Estatira. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

El análisis de la obra evidencia la importancia del ejército en la representación, como se ha dicho, su acantonamiento en un tranquilo paraje desencadena el conflicto de la obra igual que en el drama *El alcalde de Zalamea* el paso del ejército por el pueblo extremeño, camino a Portugal, y el acomodo del capitán don Álvaro de Ataíde en casa de Pedro Crespo propicia los trágicos sucesos de la obra. En esta puesta en escena de *Darlo todo y no dar nada* la equipación de los soldados se resolvía con unas pocas prendas que funcionaban como *signo* de su condición militar: chaquetas, abrigos, cinturones, espadas roperas, botas o la mochila de Chichón. Las ropas estaban convenientemente atezadas para sugerir el rango y la personalidad del personaje. Especial atención requiere la indumentaria del soldado Chichón, el gracioso, antiguo criado del pintor Apeles. Su chaqueta militar estaba teñida de un vibrante color azafrán, que no desentonaba con su condición de gracioso, ácido comentarista de los sucesos de la obra; iba ceñido por un cinturón de cuero del que colgaba una espada ropera que el personaje no usaba (dada su cobardía), tocado con un anacrónico gorro de aviador de cuero y llevaba a la espalda una gran mochila militar de color verde. La figura de este gracioso calderoniano apuntaba, salvando las distancias, al retrato de *El bufón llamado don Juan de Austria*<sup>435</sup>. Julián Gállego escribe sobre este extraordinario retrato, de la última época del artista sevillano, lo siguiente:

<sup>435</sup> *El bufón llamado don Juan de Austria*, óleo sobre lienzo, 210 x 123 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. de inventario: PO-1200. Según las interpretaciones del cuadro, Pantorba se pregunta si no



*Con su tragicómica cabeza de grandes mostachos, coronada con la gorra de plumas, el traje suntuoso y algo rancio, las piernas flacas y los pies, torpes, entre los esparcidos trofeos, que más parecen restos de almoneda, y ante la fingida batalla naval que se adivina por la abierta puerta, este don Juan de Austria es la contrafigura ridícula, pero conmovedora, del joven vencedor de Lepanto. (Gállego, 1990, 347)*

Su experiencia de la milicia ha dejado en Chichón una idea decepcionada de la guerra y un estado personal de desencanto hacia esa actividad honrosa que, en su caso, tan pocos logros otorgaba, y, sincerándose con Apeles, su antiguo patrón, dice: «Locamente me dejé / llevar de la vanidad, / pensando que era verdad / esto de la guerra, y que / a cuatro días sería / por lo menos general» (vv. 635-640), sin embargo, la realidad le demostró que «fueron necios errores, / por no moler tus colores, / venirme a moler mis huesos» (vv. 632-634). Trazando líneas entre la ficción histórica calderoniana y la situación española, nada descabellado si no se extrapolan terminantemente sus conclusiones, tal era una mentalidad recurrente en la España del siglo XVII, ya en los últimos años del reinado de Felipe III y desde que se produjo en la década de 1620 la vuelta a la guerra con el nuevo rey, heredero como su padre de la *damnosa hereditas* de los Países Bajos. En 1624 un oficial español se expresaba en parecidos términos:

*¿Por qué llevamos sesenta y seis años de guerra en una tierra tan intratable como Flandes, de la que no hemos conseguido ningún beneficio? Cristo no recomendó imponer su ley con artillería, picas y mosquetes. (Stradling, 1992, 75)*

Por otro lado, el Chichón de Calderón es un personaje camaleónico, que cambia de bando según le conviene. Comienza la obra marchando con el ejército griego, del que se desmarca para buscar agua y entra en conocimiento de Diógenes, hecho que le permite acercarse rápidamente a Alejandro como mensajero del filósofo. Poco después, tras el repentino ascenso de su antiguo amo a la condición de pintor de cámara del rey, logra volver a su servicio. Su ascenso se evapora tan pronto como llegó pues, tras la pelea con los soldados y el abatimiento del pintor, que es retirado inconsciente de escena, Chichón vuelve «la casaca»: luchando primero contra su amo y, de nuevo en el ejército, ocultando desde entonces su relación con él. Pasados unos días, el pintor sigue

---

sería «algún envejecido soldado, presente en alguna de aquellas victorias que dieron lustre y orgullo a los comienzos del reinado de Felipe IV [...] acaso un veterano de la defensa de Cádiz» (Gállego, 1990, 342).

desaparecido y Chichón, todavía en la milicia, se pregunta por el paradero de Apeles, concluyendo:

*¿Qué diligencia  
haré? Pero ¿quién me mete  
en que publique al hacerla  
mi ruindad? Si hubiere muerto,  
no hayan miedo que acá vuelva  
a acusar la rebeldía,  
ni a tomar la resistencia;  
y si no, no faltarán  
disculpas, cuando parezca.  
Y así es lo mejor no darme  
por entendido. (vv. 1641-1651)*

Reencontrado con Apeles y ante la urgencia del pedido de Alejandro de hacer un retrato, el pintor necesita ayuda para realizar cuanto antes el encargo y así, desde la escena del retrato del segundo acto, Chichón vuelve a entrar a su servicio como mozo de taller. En el tercer acto el personaje ya no tiene escapatoria, dada la locura de Apeles, y acaba la obra como *guarda* del loco.



105.- Primera jornada. Diógenes dice «Romperé este inútil barro» (versión, v. 130) al darse cuenta de que puede beber con la mano. Sonia de la Antonia en el papel de Directora-Chichón y Germán Scasso en el papel de Actor característico-Diógenes. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

La caracterización del personaje de Diógenes, siguiendo la línea de los retratos de filósofos de Ribera y aterrizando en los menesterosos que vemos por las calles de nuestras ciudades, se solucionaba en el espectáculo con un abrigo de paño azul que todavía conservaba la prestancia original y que se superponía a una camiseta ajada y descolorida y unos pantalones de loneta gris. El aspecto astroso y cómico del personaje no deslucía su autoridad y dignidad. Gracias a una sencilla caracterización y a la apariencia natural del intérprete, con el pelo y la barba descuidados, se acentuaba la libertad extrema del filósofo, irreductible a las modas y a las conveniencias sociales.



106.- Segunda jornada. Alejandro pide ayuda a Efestión. Germán Scasso en el papel de Actor característico-Efestión y José Rubio en el papel Primer actor-Alejandro. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Con los objetos de la utilería nos permitimos algunos juegos cómicos que reforzaban la teatralidad del conjunto. Por ejemplo se sugirió el campo, en la escena del sueño de Campaspe en el segundo acto, forrando el reverso de su capa impermeable de caza con un tejido que simulaba hierba al que también se fijaron algunas margaritas. El episodio del sueño de la dama, que tenía lugar en el claro del bosque, se iniciaba teatralmente con la transformación de la prenda de vestir en un florido césped y colocándose en el centro del marco con ruedas, se enmarcaba el sueño de la joven como si fuera un artificio escénico o un cuadro. Nuestra fuente de inspiración, a modo de guiño erudito redundando en la idea del arte sobre el arte, quiso ser la *Ménade* o *Ariadna*

*dormida* que hoy se encuentra en el Museo del Prado<sup>436</sup> pero que en los tiempos de la representación de esta obra se hallaba en el jardín de la Villa Medici en Roma. Allí la había visto muy recientemente Velázquez y la había pintado en uno de sus dos deliciosos paisajes de aquel jardín que hoy se encuentran también en el mismo museo.

En la entrevista entre Alejandro y Diógenes, ambos se sentaban en sendos taburetes de pintor que figuran un «tronco» y una «peña». Cuando el rey pregunta al sabio «¿Qué queréis que por vos haga?» (Versión, v. 869); levantando una flor del suelo Diógenes le contesta: «haced por mí... / sola otra flor como ésta» (Versión, vv. 873-874). El actor tomaba del suelo una teatral margarita que mostraba al rey y que luego se colocaba en su oreja. En la tercera jornada, dentro del marco, Apeles se *escondía* detrás de dos ramas que le tendían los actores mientras cantaban en escena, simulando que eran frondosos arbustos. Diógenes y Chichón bebían de una fuente figurada cuando una actriz escanciaba agua de una fuente de barro y otra sostenía un aguamanil y una toalla de tela.

Otros elementos se jugaban de forma realista como los instrumentos del pintor y la recreación del taller de Apeles en la escena del segundo acto. En general también con los objetos se mantuvo el eclecticismo del resto de la puesta en escena, sirviéndonos de los elementos libremente. Los soldados luchaban con espadas roperas, que eran las armas comunes del siglo XVII; pero los escoltas de Alejandro —vestidos con gabardinas oscuras y que llevaban gafas de sol— estaban conectados por pinganillos y usaban armas de fuego. Estatira fumaba exquisitos cigarrillos que extraía de una pitillera adherida a su cinturón de caza o Efestión se adornaba en una ocasión con un vistoso foulard sobre su chaqueta de cazador.

### 9.5.3. *Montaje y poética teatral*

El tejido poético del teatro (cuando está basado en una obra escrita), reposa sobre el texto pero incluye una serie de invenciones escénicas con las que el director, además de trasladar los conceptos y el sentido oculto de la obra literaria, crea el *mundo*

---

<sup>436</sup> *Ménade o Ariadna dormida*, variante romana fechada entre 150-175 d. C., núm. inventario: E-00167. La escultura monumental pertenecía a la reina Cristina de Suecia y más tarde fue adquirida por el rey Felipe V de España. Ver: Schröder, 2004, vol. 2, núm. 187, pp. 392-397

y la atmósfera del espectáculo y, por último pero no menos importante, expresa una personalidad artística propia —consciente e inconsciente— que puede definirse por otros —dificilmente por uno mismo— como un estilo personal o que se mantiene como un enigma de la individualidad creadora. El premio Nobel Czeslaw Milosz capta ese misterio cuando en su poema «Ars poética» escribe:

*Yo siempre había aspirado a una forma más espaciosa  
que estaría libre de las exigencias de la poesía o de la prosa  
y que nos permitiera extendernos sin exponer  
al autor o al lector a agonías sublimes.*

*En la misma esencia de la poesía hay algo indecente:  
una cosa que surge aunque no sabíamos que la poseíamos,  
así que pestañeamos, como si hubiera aparecido un tigre  
y se quedara en la luz, moviendo el rabo.<sup>437</sup>*

Permítaseme en este trabajo académico una nueva licencia con el fin de intentar aclarar un aspecto de la creación difícilmente justificable, aunque en todas estas páginas *a posteriori* esté intentando explicar la razón de tantas decisiones creativas y técnicas de puesta en escena que tuvieron una razón de ser en el momento de la creación, o se la encontré más adelante después de que las hice. Todo ello es válido y valioso, al menos para mí, pues me ha ayudado a *entender*, por primera vez o mejor, y a aprender, y espero que también tenga su valor para el estudio de la obra calderoniana, el uso del dramaturgo de las propiedades escénicas y su puesta en escena actual. Pero con respecto a esa «cosa que surge», y señorea el poema o el cuadro o el espectáculo teatral, sólo puedo decir que queda ahí expuesta, rotunda e inescrutable. Lo que voy a intentar explicar a continuación son algunos trazos de cómo se construyó en el año 2013 el espectáculo de *Darlo todo y no dar nada*, rasgos que puedan ofrecer un vestigio de aquella poética escénica.

La representación de la obra se iniciaba con la transformación de los actores en personajes, ocasión que aprovechaba la directora de la compañía para tocarse con un ajado sombrero marrón y recubrirse con una astrosa capa de un tono verdoso y, con los primeros acordes de la música, miraba socarronamente, con expresión de mofa, al

---

<sup>437</sup> El poema publicado por primera vez en 1969 en el libro *Ciudad sin nombre*. Ha sido traducido por Xavier Ferré y publicado junto a poemas de otros catorce libros en *Tierra inalcanzable. Antología poética*. Milosz, 2011.

auditorio tal como hacía su modelo del retrato velazqueño de *Menipo*<sup>438</sup>. Este guiño pictórico era un punto de partida que reconocía un universo creativo barroco de ecos y de espejos, un estilo calderoniano y velazqueño que, a su vez, continuaba metamorfoseado en nuevo talante original e irreverente. De pie como Menipo, delante del cuadro mitológico *Paisaje con Psique y Júpiter* de Rubens y Paul Bril<sup>439</sup>, su figura atraía al conjunto de espectadores al mundo de la fábula de la comedia que ahora empezaba mientras que con su irónica sonrisa parecía anunciarles un azaroso tránsito.

La presentación de los temas o de los personajes así como las transiciones forman parte del cañamazo de un espectáculo, su resolución contribuye a definir la narrativa y la poética de la puesta en escena. Después de la primera canción de alabanza a Alejandro, que le ensalzaba como príncipe de un imperio mundial, el personaje aparecía por primera vez en escena. Su presentación —la acústica ya se había sentido— continuaba visualmente ese efecto amplificador pues con las últimas notas de la canción Alejandro entraba en escena como si fuera parte de un cuadro, realmente delimitado dentro del marco con ruedas: de pie junto a su valido Efestión a su izquierda y un escolta a su derecha, y con Estatira, como parte del botín, sentada a sus pies. Otro escolta fuera del cuadro y el propio soldado Chichón señalaban al protagonista de la obra mientras miraban a los espectadores y les invitaban con su gesto a atender al recién llegado. El efecto de ornato, común en la pintura del barroco, se trasladaba a la escenificación. La composición de esta especie de *tableau* procede de la hechura del tapiz bajo dosel que ocupa el tercio derecho del lienzo de Juan Bautista Maino titulado *La recuperación de Bahía*<sup>440</sup>. En el cuadro de Maino, de pie sobre un estrado, don Fadrique de Toledo, militar que lideró las tropas españolas, señala un tapiz en el que están representados el rey junto al Conde Duque con la diosa Minerva, y, en el suelo, varias figuras alegóricas (la Herejía, la Discordia y la Traición o el Engaño). La puesta en escena no pretendía duplicar la sofisticada lectura alegórica y simbólica del cuadro,

---

<sup>438</sup> *Menipo*, óleo sobre lienzo, 179 x 94 cm., Madrid, Museo Nacional del Prado, núm. inventario: PO-1207.

<sup>439</sup> Este cuadro del que a Rubens sólo pertenecen las figuras fue una de las obras que compró Felipe IV en la famosa almoneda a la muerte del pintor flamenco a quien a tanto admiró y protegió en monarca.

<sup>440</sup> *La recuperación de Bahía de Todos los Santos*, óleo sobre lienzo, 309 x 381 cm, Madrid, Museo del Prado, núm. inventario: PO-00885. Fue pintado por Fray Juan Bautista Maino para la decoración del Salón Grande del Palacio del Buen Retiro. Al igual que para su cuadro de *La rendición de Breda* Velázquez se inspiró en una obra previa de Calderón (*El sitio de Breda*, estrenada en palacio en el invierno de 1625), Maino se inspiró en la comedia de Lope de Vega titulada *El Brasil restituído* (presentada el 23 de octubre de 1625), antes de que llegara la victoriosa flota a España, y estrenada en Madrid una semana más tarde con gran éxito.

ni reproducir todas sus figuras, imprescindibles para el discurso pictórico, altamente simbólico (los holandeses arrodillados ante el rey español, el soldado herido socorrido por las mujeres, etcétera); este efecto quería teatralizar el tema del rey como vencedor y del personaje histórico como motivo artístico. Se presentaba también el marco, elemento poético y narrativo de la puesta en escena, con que se iba a ensamblar el plano narrativo y el plano metafórico de la representación.



107.- Primera jornada. Apeles cae herido. Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe, Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles, José Rubio en el papel de Primer actor-Soldado y Muriel Sánchez en el papel de Primera actriz-Estatira. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

Más lúdica y desenfadada fue la transición a la segunda localización del primer acto, a la puertas de la quinta de Estatira; como ya se ha dicho todo se realizaba en el curso de una pelea y de una persecución, con el humor matizado de un juego de payasos con obstáculos, golpes y caídas. Otras transiciones incluían a la directora que entraba en la escena como interlocutor de los actores-personajes en sus frases finales, como por ejemplo la famosa réplica de Alejandro sobre Diógenes, que se resolvía así en la versión del texto:

*DIRECTORA: ¿Posible  
es que has tenido paciencia  
para sufrir este loco?*

*ALEJANDRO: Mal, directora, le afrentas;  
que si hubiera de dejar  
de ser quien soy, y estuviera  
en mí elegir lo que había  
de ser, ten por cosa cierta...*

*DIRECTORA: ¿Qué?*

*ALEJANDRO: Que no siendo Alejandro,  
ser Diógenes quisiera. (versión, vv. 908-917)*

La cacería que transcurría en el espacio latente se materializaba con las voces de los actores. El salvamento de Alejandro, narrado por Estatira en primer plano, se dramatizaba también en segundo plano, detrás del marco, como si fuera otro tapiz que esta vez se desvelaba con un ralentizado movimiento continuo. El mismo recurso se usó para enmarcar el sueño de Campaspe y la escena amorosa con Apeles de la segunda jornada, previamente comentada. También se enmarcaron a la Música en las escenas del retrato y cuando, en el tercer acto, se cantaba «Escollo armado de hiedra...». La canción «Condición y retrato...» era interpretada por la soprano y por el barítono de la compañía de actores mientras en escena Apeles pinta a Campaspe. Colocados detrás del marco junto a Alejandro, en segundo plano, formaban a su vez una composición pictórica —también en movimiento apenas imperceptible para el espectador— que recreaba la famosa escena según se inmortalizó desde el Renacimiento en numerosos dibujos, como el de Jan Wierix<sup>441</sup>, o en lienzos, como el de Joos van Wienghe<sup>442</sup>. Su escenificación desarrollaba sutilmente el motivo del artista y el poder, así como el tema de la fama, y su inclusión en la escena enriquecía la poética de la obra teatral que tenía la virtud de las cajas chinas.

Después de la escena del retrato de Campaspe, comentada previamente en sus aspectos métricos y dramáticos, en la transición entre la segunda y la tercera jornada se produce el *enloquecimiento* de Apeles. En el clímax expresivo y dramático que cierra la segunda jornada, se realizaba a la vez una transición de escena y de acto que poética y conceptualmente planteaba varias líneas discursivas: en primer lugar, sostenía el final

---

<sup>441</sup> *Studio of Apelles* (drawing), Antwerp, Museum Mayer van den Bergue.

<sup>442</sup> Dos lienzos con el mismo título, ambos de hacia 1600 y del mismo autor, Jocus van Wienghe, *Apelles malt Campaspe*, ambos en Vienna, Kunsthistorisches Museum, núm. inventario respectivamente: GG\_1677 y GG\_1686. Ambos provienen de la colección del emperador Rodolfo II de Habsburgo.



de la escena anterior revelando a actores y a espectadores las consecuencias de las acciones individuales de Apeles y Campaspe que todavía, por unos instantes, podían ser modificadas; en segundo lugar, proponía teatralmente el enloquecimiento voluntario de Apeles; en tercer lugar, evidenciaba sutilmente la distancia que nos separa de los valores de los personajes, en concreto de la idea de la fama que mueve a Alejandro, impulso del tercer acto; finalmente, y no menos importante, se realizaba el cambio de escena que incluía despejar el escenario y realizar un cambio rápido de vestuario. Todo ello se resolvió de la siguiente manera: concluido el texto de la escena, Campaspe cruzaba el escenario lentamente pasando detrás de Apeles que estaba de pie en el proscenio manteniendo la mirada fija en un punto de la sala; a la par, Chichón entraba para retirar de la mano del pintor los pinceles, el tiento y la paleta, mientras Apeles *se dejaba hacer*, a continuación el criado le quitaba la chaqueta y luego colgaba a su cuello una guitarra acústica (cuyo sonido se amplificaba) que el actor comenzaba a tañer y con cuyo acompañamiento cantaba una canción sobre el héroe de Troya, Aquiles. Se trataba de una composición musical de Alex Larumbe, actor que interpretaba a Apeles, con los primeros versos del Canto I de la *Ilíada* que dicen: «La cólera canta, oh diosa, del Périda Aquiles, / maldita, que causó a los aqueos incontables dolores, / precipitó al Hades muchas valientes vidas / de héroes y a ellos mismos los hizo presa para los perros...» (vv. 1-4)<sup>443</sup>. Al oír la música Alejandro avanzaba lentamente desde el fondo del escenario, cruzándose con Campaspe que salía definitivamente de escena, y se acercaba a Apeles atraído por el poema de Aquiles, que rememoraba la figura de su modelo de virtud. Cuando llegaba junto al pintor tocaba levemente su hombro y luego retrocedía hasta desaparecer. Apeles continuaba cantando, ahora desplazándose hacia el extremo derecho del escenario, mientras su canto iba disgregándose y desgarrándose de manera incomprensible. Chichón, que había recogido entretanto el caballete, el lienzo y los taburetes, reaccionaba a este repentino e inexplicable cambio en el humor de su amo, momento en que se iniciaba abruptamente la primera escena de la tercera jornada.

Tal vez es oportuno recordar que según la tradición hay dos gestos de Alejandro que demostraban su aprecio por el pintor de Cos: tocarle con su mano en el hombro y recoger del suelo un pincel y entregárselo. Alejandro admiraba a Aquiles, prueba simbólica de su adhesión personal al héroe de Troya fue el homenaje que rindió a su

---

<sup>443</sup> Homero, *Ilíada*, p. 1.

tumba cuando desembarcó en la costa de Asia Menor aun antes de iniciar la guerra contra los persas. Según relata el romano Plutarco, Alejandro «le declaró feliz porque le cupo en vida un amigo fiel y a su muerte, un gran heraldo»<sup>444</sup>. El héroe de Macedonia, siempre lamentó la falta de un poeta de la altura de Homero que pudiera cantar sus hechos en un poema inmortal como ocurrió a Aquiles y a los héroes clásicos.



108.- Primera jornada. Alejandro se alegra al recibir de Efestión los conciertos matrimoniales con Roxana, reina de Chipre. Germán Scasso en el papel de Actor característico-Efestión y José Rubio en el papel de Primer actor-Alejandro. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

La estilizada versión de la túnica envenenada de Apeles, expresión de los celos, que tenía lugar cerca del desenlace del tercer acto, se representó teniendo en cuenta su modelo iconográfico que no es otro que el de Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso. Calderón lo usa también en la comedia *Los tres mayores prodigios* y en *El pintor de su deshonra*. El motivo de la muerte de Hércules a causa de la túnica envenenada de Neso, como el resto de los trabajos del héroe, tuvo gran difusión en el Barroco. En concreto fue una de las diez hazañas pintadas en 1634 por Francisco

---

<sup>444</sup> Plutarco, *Vida de Alejandro*, p. 15.

Zurbarán perteneciente a la serie de «Las fuerzas de Hércules» para la decoración del Salón de Reinos. El tema de los celos se comparó con el lienzo titulado *Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso*<sup>445</sup>.



109.- Primera jornada. Campaspe se bate en un combate desigual contra los soldados que quieren prenderla por haber dado muerte a Teágenes. Al fondo Apeles y Chichón observan la escena. Laura Cabrera en el papel de Joven actriz-Campaspe, Alex Larumbe en el papel de Joven actor-Apeles y Sonia de la Antonia en el papel de Directora-Chichón. Dirección de Nuria Alkorta. Auditorio del Museo Nacional del Prado. ©Anna Dalmás

De nuevo aquí, como en tantas otras ocasiones hemos tenido la oportunidad de reconocer, la mitología y la historia clásicas supusieron para el hombre barroco una fuente inagotable de recursos en la construcción intelectual de su presente. Una construcción no exactamente contradictoria, sino más bien facetada en múltiples ámbitos superpuestos y coherentes Hércules, como Alejandro, Diógenes, Apeles y Campaspe, apelaban directamente a las conciencias del monarca y de sus cortesanos, pero también sus aventuras aliviaban las negras sombras de aquellos tiempos difíciles, arrancaban risas y endulzaban lágrimas de una melancolía que inevitablemente ocupó

---

<sup>445</sup> *Muerte de Hércules o Hércules abrasado por la túnica del centauro Neso*, óleo sobre lienzo, 136 x 167 cm, Madrid, Museo del Prado, núm. inventario: PO-01250.

también un lugar principal en sus vidas. La labor del poeta y la labor de la compañía de actores tuvo sin duda sus muchos momentos de gloria, pues con la pluma de aquel y con el cuerpo y la voz de éstos se conmovía la conciencia y el corazón del rey, y sin violar el debido respeto a aquel poderoso señor cuyo rostro tenía fama mundial de inmovible, se tentaba directamente a sus labios con más de una carcajada directamente extraída de la Roma Clásica:

LUCRECIA: Allá con Porcia se avenga;  
no es Lucrecia para burlas. [Váse]

CANDIL: Dos romanas de la legua  
enamoro y, ¡vive Dios!,  
que he de ser en medio dellas,  
pues fui de la Porcia bruto,  
Tarquino de esta Lucrecia. [Váse] (vv. 1160-1166)<sup>446</sup>

---

<sup>446</sup> Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, pp. 156-157.

## **10. CONCLUSIONES**



En la Introducción de esta tesis habíamos planteado un proceso metodológico guiado por el principio de considerar la dirección escénica y la puesta en escena como otro método de investigación del texto dramático. Por ello, esta tesis ha combinado la indagación teórica sobre el texto y las propiedades escénicas dispuestas por Calderón y su representación teatral. Tras la creación escénica ha seguido el análisis del espectáculo final y de todos los elementos constitutivos de su puesta en escena. También hemos comprobado por la reacción del público en la representación el acierto o el fracaso de nuestro objetivo de hacer significativo el texto de Calderón, brújula que nos ha impulsado a perseguir la claridad. De modo que las fases de este proceso de investigación se han ido retroalimentando a lo largo de varios años de experimentación en que cada trabajo escénico ha generado descubrimientos y nuevas preguntas que han servido para acometer el siguiente, como se ha dicho, en un proceso de creación y de reflexión que mutuamente se enriquecen y que vierte sus conclusiones en esta tesis.

Consideramos que el presente trabajo contribuye a la indagación teórica y a la praxis sobre el teatro de Calderón por esta doble perspectiva metodológica que, por un lado, aporta el conocimiento práctico del hecho teatral y del manejo de los dispositivos teatrales en su relación con los conceptos del dramaturgo y, por otro, ofrece propuestas escénicas concretas para probar el simbolismo o la estilización expresiva de algunas de sus obras.

Siguiendo esta metodología, en nuestro trabajo creemos que hemos llegado a entender que el conjunto de las obras y los propios textos de Calderón son en sí mismos el mejor manual para su comprensión y el mejor libro de dirección para su puesta en escena. En referencia a esto último, el dramaturgo supo traducir como director de escena los conceptos de cada obra para hacer representable el pensamiento filosófico y metafísico que sostiene todo su teatro. La lectura atenta y profunda de los textos teatrales de Calderón es el primer paso, ineludible, para poner en funcionamiento los mecanismos poéticos y teatrales que contiene cada obra y, gracias a ello, para desvelar escénicamente su significado también hoy en día y comunicarlo emocionadamente. Por supuesto que a este conocimiento literario se debe sumar el conocimiento práctico de la puesta en escena y del trabajo con el actor, pero la escenificación actual de este teatro sólo será efectiva si se parte del análisis de los textos logrando explicar y actualizar

teatralmente los distintos planos con que están construidas las obras: conceptual, dramático, simbólico, retórico, métrico, artístico, expresivo y escénico.

Frente a la idea —que lamentablemente todavía circula en ambientes académicos y, sobre todo, teatrales— de Calderón como un autor repetitivo en argumentos, en dispositivos escénicos y en dibujo de personajes, a lo largo del presente estudio se ha ido desplegando la radical humanidad de su teatro y, por lo tanto, la variedad de sus casos que (para el éxito de su escenificación) hay que saber definir y aquilatar en cada obra con precisión de joyero. Los ejemplos expuestos en esta tesis sobre algunos personajes del teatro de Calderón corroboran que éstos no son en ningún caso tipos o arquetipos —si bien puedan compartir rasgos tipológicos según su carácter y su situación— y nos hacen concluir que para escenificar a Calderón es necesario dotar al actor de un arte interpretativo acorde a esta estilizada dramaturgia esencialmente ocupada en el problema de la libertad humana.

A través de estos años hemos llegado a la conclusión personal (y, por tanto, no necesariamente válida para todos) de que el tropo del teatro del mundo es el motivo más explícito para interpretar y escenificar el teatro de Calderón. En la praxis escénica este enunciado deja de ser un lugar común (por repetido y asumido) y pasa a ser una herramienta creativa y una vía hermenéutica de gran calado para comprender y *activar* la obra del dramaturgo. En concreto gracias a este motivo metafórico —este gran *como si*— el actor y el director pueden establecer unos parámetros fundacionales, siempre activos, para la actualización escénica de cada texto en el espectáculo y en el personaje concretos.

En el capítulo titulado «Técnica teatral y pensamiento de Calderón» hemos tratado sobre la metáfora del teatro del mundo y hemos examinado los componentes constitutivos de la misma y su correlación con los escenarios, los personajes, los temas y los argumentos en el teatro calderoniano. Este capítulo también estudia los dos tipos de representación contenidos en el auto *El gran teatro del mundo*: una comedia de aparato, según la descripción del Mundo en su memoria de apariencias (vv. 67-278), y una comedia simple, e improvisada, titulada *Obrar bien, que Dios es Dios* propuesta por el personaje del Autor. El presente estudio justifica, creemos que de manera novedosa, el sentido y la función de estos dos modelos de escenificación y explica su interrelación



dentro de este auto calderoniano. En el primer caso, comparando los motivos narrativos, simbólicos y escénicos del relato del Mundo de este auto con el otro de Calderón titulado *Los misterios de la misa*, llegamos a la conclusión de que en *El gran teatro del mundo* se está describiendo la escenificación de un misal y, por lo tanto, la obra en tres jornadas del Mundo trata también sobre la Eucaristía y la Redención, anticipando en el comienzo de la misma (y del auto) el sentido del banquete eucarístico de las postrimerías de la vida. En contraste con esta obra de aparato, pero en íntima concordancia, la obra de teatro pobre inserta en ella (en su tercera jornada) y titulada *Obrar bien, que Dios es Dios* sirve para que los personajes (la compañía de actores) perfeccionen o prevariquen el don de la Eucaristía —hecho trascendental en la Historia de la Salvación— con la acción o la ausencia de la caridad. Esta obra improvisada dramatiza el ámbito individual de la libertad humana en el mundo y la intervención *callada* de la gracia de Dios. Nuestra metodología de interpretación de los elementos constructivos, poéticos y simbólicos del auto *El gran teatro de mundo*, gracias a la comparación de éste con *Los misterios de la misa*, puede invitar a relacionar entre sí otros autos del dramaturgo.

La escritura dramática de Calderón es una prodigiosa síntesis de conocimiento —herencia acumulada a lo largo de varios siglos— y de recreación personal con que el autor persigue en su teatro el noble fin —humanista y artístico— de reflexionar, y hacer reflexionar a sus contemporáneos con la representación, sobre el mundo y el hombre. En el campo artístico y teatral de nuestro tiempo, muchas veces enemigo de la tradición y alérgico a la idea de obra cerrada con un mensaje; Calderón se muestra como un vigoroso árbol de frondosa copa y profundas raíces que continuamente dio, y sigue dando, brotes nuevos, aquéllos que en opinión del autor su tiempo necesitaba. La riqueza de temas y de géneros dramáticos que usó, permitió al dramaturgo tratar las mismas problemáticas desde distintos puntos de vista en un proceso de pensamiento y de expresión artística poliédrico y complementario. Este trabajo ofrece y analiza numerosos ejemplos de ello. En el capítulo titulado «Propiedades escénicas en la escritura dramática de Calderón» se proponen los fundamentos de su escritura y de su técnica teatral para hacer visibles los conceptos y audibles las imágenes de su obra.

Al analizar en este capítulo el uso de Calderón de las propiedades escénicas y el simbolismo del espacio, del vestuario, del objeto, de la luz o de la música, se comprueba

la interrelación e interdependencia de todos esos elementos para la creación de un nuevo significado simbólico que va más allá de la simple metáfora. En el curso de esta argumentación también se habla del cuerpo del representante, principal propiedad escénica teatral (junto al escenario), y se relacionan los ejemplos de *El diablo mudo* y *El príncipe constante* de Calderón con *Catástrofe* de Samuel Beckett. Esta reflexión parte de las tesis de mi espectáculo titulado *El delito mayor: Beckett-Calderón*, una creación teatral del año 2011.

En la pasada centuria ha sido Beckett el dramaturgo que ha resucitado con más arte la idea de la existencia como castigo, pensamiento que inspira sus dramas y novelas y que en el siglo XVII enhebró la obra de Calderón. Al comparar las dramaturgias de los dos autores trágicos más significativos de la Modernidad, Beckett (1906-1989) y Calderón (1600-1681), también se pone en evidencia que el uso de las propiedades escénicas de Calderón anticipa la técnica dramática de Beckett. El cotejo escénico, en aquel espectáculo del año 2011, entre las dramaturgias de Beckett y Calderón fue totalmente original y, por tanto, también lo son las conclusiones sobre el cuerpo del actor en sus obras, plasmadas en este trabajo. Esta tesis plantea un tema altamente interesante y todavía inédito, sugiriendo una vía de investigación para futuros trabajos.

Si para entender apropiadamente su teatro debemos partir de que Calderón construyó tanto sus dramas como sus comedias a manera de estructuras simbólicas más o menos declaradas, no es menos relevante que gracias al uso generalizado de la técnica del enredo, el dramaturgo pudo exponer en todos los géneros dramáticos de su teatro la conflictiva relación del personaje con el mundo fáctico, dimensión que no excluye la intervención del azar, de la providencia y del destino. Una tesis de este trabajo propone examinar en los argumentos de las obras calderonianas la combinación de los deseos y obligaciones de los personajes y el arrollador flujo de azares, lances, sucesos y contingencias que hacen peligrar el orden social, el honor individual o familiar, e incluso la vida de los personajes. Las trazas y argumentos calderonianos se construyen al detallar en cada obra cuál es la estructura —social y cósmica— donde existen los personajes; cómo es el desenvolvimiento del carácter, por medio de la acción, y, finalmente, cuáles son las sucesivas situaciones y el conflicto dramático que se desarrolla ininterrumpidamente en la línea de acción. En este trabajo proponemos que para el análisis dramatúrgico de la obra y de la línea de acción de los personajes en el

teatro de Calderón, en nuestros días, es útil recurrir a la metodología de Análisis activo de Stanislavski que también establece como categorías de trabajo enunciados como la acción, los hechos activos, las circunstancias dadas, la situación, el conflicto dramático, etc.

En el teatro de Calderón la hermenéutica para desentrañar cada obra está inserta en los parlamentos de los personajes pues —arrojados contra su voluntad a interpretar su papel en unas condiciones adversas del teatro del mundo— continuamente intentan explicarse el significado de lo que les sucede, es decir, intentan explicar su papel y el significado del argumento. En el teatro de Calderón, los propios personajes aluden constantemente a la idea del teatro del mundo, tan interiorizada en la época, pues experimentan su peripecia como una gran improvisación de desarrollo y final inciertos. El ejemplo de la comedia *El escondido y la tapada* desarrollada en el apartado del capítulo cuatro «Hermenéutica de la comedia calderoniana» informa sobre este peculiar procedimiento del dramaturgo. Los parlamentos de los personajes pautan el proceso creativo de los actores y disponen, si se saben leer, las situaciones reales y aparentes que la puesta en escena debe eslabonar para generar la tensión de la obra, una línea ascendente de entropía que enreda a todos los personajes y arrastra al público.

En los ejemplos escénicos de tres espectáculos estudiados en este trabajo se muestran distintos aspectos de la metodología de análisis del texto y del lenguaje de las obras que, como no puede ser de otro modo, incluyen el análisis de la acción dramática. Esta indagación muestra cómo el dramaturgo construye el conflicto y la acción verbal por medio de variados recursos lingüísticos y poéticos (sintácticos, retóricos, semánticos, métricos, rítmicos o tónicos) que hay que saber valorar y dotar de sentido con la interpretación del actor. La técnica de la escritura teatral de Calderón da muestra de un extraordinario sentido de la acción dramática, un hecho que a veces se olvida al juzgar el valor poético y conceptual de sus versos. El análisis de la acción dramática (germinada en la expresión lingüística) es un paso fundamental en el conocimiento de cada obra y en el éxito de su escenificación.

Al comenzar con el análisis de la puesta en escena de la comedia de enredo *Mañanas de abril y mayo* (representada por alumnos de interpretación, en un contexto educativo en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid) quisimos plantear

este asunto y mostrar una metodología de análisis del texto dramático y de incorporación activa del lenguaje que obliga al actor a hacer suyas las circunstancias del personaje. Con el análisis de esta obra pudimos estudiar la mentalidad de la época y cómo el modelo del mundo conforma las concepciones de los personajes, convirtiéndose en un marco referencial indispensable para estudiar el significado del teatro de Calderón y, por tanto, aplicable a las otras dos obras estudiadas a continuación.

Dentro de este modelo del mundo barroco —del que la comedia *Mañanas de abril y mayo* también es producto— en el análisis de la obra de Calderón se muestran las aspiraciones individuales y las renunciaciones personales o incluso la autoexclusión de los personajes por su voluntaria asimilación al orden imperante. En esta comedia humana, también tiene cabida la proyección ideal del personaje que, al construir una realidad paralela o simbólica, reproduce el orden del mundo en una estructura ideal que incluye a Dios, al mismo rey Felipe y a la dama amada, como los soles de tres esferas concéntricas, interrelacionadas y que se legitiman entre sí. La sublimación de Madrid, como nuevo ámbito ideal de la primavera y del amor, de don Hipólito contrasta con la realidad de la villa y corte para los demás personajes y, desde luego, para los espectadores de aquel tiempo.

Por otro lado el análisis de los recursos poéticos, lingüísticos y artísticos desplegados por Calderón, en relación con el argumento y con los temas del amor y de los celos, desvela que bajo la aparente ligereza y luminosidad sugerida en el título de la obra del amor de las *mañanicas* de la primavera madrileña, se agazapa la desconfianza de los personajes y los celos de don Juan en la oscuridad de sus sucesivos *retramientos*. Para él —y aunque no lo diga también para doña Ana— la obra se convierte en «el juego del esconder» y, por ello, los motivos simbólicos del sepulcro, de la mina subterránea y de la muerte se enhebran visual y oralmente en la comedia para trasladar la situación de exclusión de los dos amantes: don Juan y doña Ana.

En la recreación artística de la primavera de Madrid por Calderón se observa un intento consciente de sublimación, idealización y abstracción que nuestra puesta en escena intentó proseguir y actualizar. Para ello, el espectáculo se ensambló por medio de unas canciones populares —tradicionales y modernas— interpretadas en directo por los actores en la función. Este plano musical, enhebrado en la acción de la comedia,

formaba parte de una figuración festiva cuyo tema era la celebración popular del mes de mayo en Madrid, con los ritos en torno a la Maya o reina de la primavera. Asimismo, dramáticamente, permitía justificar una estructura de esferas que unía en la celebración a unos jóvenes barrocos y otros modernos, muy cercanos a los propios actores, jóvenes de hoy en Madrid.

El estudio del auto sacramental *El año santo en Madrid* y su escenificación con un espectáculo profesional por la Compañía *delabarca* continúa investigando el uso de la técnica teatral de Calderón, en concreto con una especie de zarzuela sacra ambientada en Madrid. En el capítulo titulado «Ejemplo escénico del uso dramático de la alegoría: *El año santo en Madrid*» se detalla cómo Calderón construye nuevos significados simbólicos por medio de las propiedades escénicas y del texto, en lo que éste conlleva de acción, de elementos poéticos, lingüísticos y de significación teológica. Creemos haber mostrado cómo la realidad simbólica del teatro calderoniano es la resultante del efecto combinado e interrelacionado de varios elementos teatrales y textuales que se superponen y crean un nuevo significado, sólo sugerido en distintas formas escénicas pero comprensible por el espectador. Se trata de una construcción simbólica de tipo relacional, acumulativa y dinámica. Los mejores frutos alegóricos en la dramaturgia de Calderón se logran en su teatro ritual bien de tipo sacramental, con los autos, o bien de corte carnalesco, con las mojigangas y las loas.

La interpretación del simbolismo teatral de Calderón (al menos en los autos) no tolera bien la fragmentación explicativa de los distintos elementos que constituyen el símbolo atribuyéndoles significados estáticos. Tampoco soporta la generalización de un elemento para atribuir su significación a la obra en su conjunto. El tejido simbólico de Calderón es una delicada alquimia que en la puesta en escena obliga a aquilatar la definición de cada parte en su fusión con la acción y el argumento. Dicho esto, creemos haber demostrado que la puesta en escena de este teatro no excluye ni limita la creación de los artistas escénicos que se miden con el teatro de Calderón intentando agarrarse a la cola de su cometa. Creemos que algunos hallazgos de la puesta en escena de este auto de la Compañía *delabarca* tuvieron profundidad y vuelo creativo, logrando a la vez trabar un discurso teológico y escénico basado en una especie de *geometría espiritual* de gran impacto conceptual, estético y emotivo.

Por mencionar algunos aspectos importantes de este auto de Calderón recogidos en la puesta en escena y en este estudio, entre muchos otros, cabe destacar su estructura alegórica fundada como una caracterización interior de un ser humano concreto, su caída moral y su levantamiento gracias a la intercesión de la gracia; la caracterización de los personajes-idea por medio de diversas propiedades escénicas y, en especial, el diseño de las personificaciones del Pecado, la Gracia y el Oído; el triángulo amoroso del Hombre, la Gracia y la Lascivia y su significación dentro de la estructura alegórica; la música y los bailes que simbolizan la lucha de los afectos humanos y divinos dentro del hombre; la luz y la oscuridad como realidades contrapuestas para la caracterización de los personajes del Pecado y de la Gracia y como hilo narrativo del espectáculo, pues la luz y su ausencia representa la lucha de estos contendientes *hoy* en el mundo; el triunfo final de la Fe propuesto por Calderón como una asimilación simbólica del *triumfo* romano; el uso del pregón en distintos momentos de la obra como medio de fusionar la ficción sacramental con la realidad de Madrid y también la creación verbal del Madrid latente (real y cósmico): popular y bullanguero, gracias a la miniatura de los vicios; bucólico y doliente, gracias a la miniatura de la oveja perdida de la parábola, y devotamente procesional con la talla de la Almudena por sus calles en la celebración del jubileo y del Corpus de 1652, un *siempre ahora* que actualiza la victoria de la Madre de Cristo sobre la serpiente del pecado.

El estudio de la comedia cortesana *Darlo todo y no dar nada* ofrece un motivo para reflexionar sobre el papel de Calderón en la corte de los dos últimos Austrias españoles y, especialmente, del rey Felipe IV, mecenas y espectador de esta obra de carácter moral. La novedosa recreación con las fuentes en esta comedia que trata de la historia de Alejandro Magno y el pintor Apeles, sirve a un propósito discursivo propio de Calderón que se aleja de la conocida leyenda divulgada por Plinio el Viejo y el Humanismo italiano. La obra calderoniana aporta originalmente la intervención del filósofo cínico Diógenes, como contrapunto y punto de inflexión del argumento, junto a la decidida incorporación de Campaspe como protagonista de un triángulo amoroso y adalid de la libertad personal frente a la tiranía del soberano.

El tejido poético de esta obra se constituye como un alarde discursivo de índole escénica que muestra la gozosa relación entre la pintura, la música y la poesía. La comedia forma parte de un *diálogo* ininterrumpido entre el autor y su rey sobre el arte y

el gobierno que se fue trazando a lo largo de cerca de cuatro décadas, Además, esta pieza constituye otro alegato más en la defensa del arte de la pintura por parte de Calderón. La obra se construye con constantes referencias al arte pictórico incluyendo activamente en su argumento el motivo del pintor, del arte de la pintura y la responsabilidad moral del artista; y, en concreto, presenta el motivo del retrato de corte con sus connotaciones políticas y dinásticas, muy significativas para el auditorio presente en la función en aquellos difíciles años de mediados de siglo.

En nuestra propuesta escénica se quiso destacar el hecho de que *Darlo todo y no dar nada* es una obra de arte que reflexiona sobre el arte —en concreto, una obra teatral que trata de otras artes—. También se tuvo en cuenta que esta pieza es la reinterpretación barroca de la antigüedad clásica, en concreto de aquella visión del mundo sustentada por la idea de la fama homérica y por su contrapeso en el pensamiento estoico del filósofo cínico. Todo ello se cernía como negras nubes en el presente de la España de Calderón y en concreto también sobre la conciencia su monarca, en la madurez de su vida y de su reinado, que sopesaba el valor de sus actos como hombre y como príncipe cristiano y el juicio favorable o desfavorable que mecería ante la posteridad y la Historia.

Alentados por la libertad creativa de Calderón al componer su obra, nuestra puesta en escena articuló una poética que evidenciaba la metateatralidad del espectáculo al mostrar a una compañía moderna que ensayaba esta obra de Calderón a la vista del público y, en un alarde interpretativo, al reducir a seis el número de actores, que daban vida a quince personajes. La escenificación con cierto toque iconoclasta incluyó un vestuario ecléctico y una estética que combinaba la actualidad, con el Barroco y con resonancias del mundo clásico. La escenografía incluía reproducciones a gran tamaño de cuadros de Velázquez y de otros pintores de aquella época, bien en fotografías en color o en blanco y negro, originalmente realizadas con un fin de conservación de estas obras de arte y que en nuestra representación servían para significar los cambios de localización en la obra. En el centro del escenario descansaba una fotografía de gran formato del artista Manuel Ballester titulada *Palacio Real*, que reinterpreta el cuadro de las Meninas eliminando sus presencias. Este cuadro contextualizaba a varios niveles explicativos el conjunto de la puesta en escena: los actores se erigían en las nuevas figuras de aquel estudio de pintor en palacio y en los nuevos intérpretes que daban cuerpo y voz a los personajes de Calderón en el escenario del Auditorio del Museo del Prado.

En esta obra musical, Calderón inserta canciones en la acción creando suspensiones y un efecto *distanciador* de gran valor dramático y expresivo que la puesta en escena hizo evidente. En nuestra opinión el descubrimiento de este recurso técnico es uno de los mayores logros del análisis de la obra y de su puesta en escena. Este espectáculo experimentó con la riqueza expresiva del lenguaje poético en un variado repertorio estrófico caracterizado por su fuerte componente rítmico, a veces cercano a la canción, con una mezcla de sofisticación y sabor popular.

Esta tesis plantea la idoneidad de técnicas actorales modernas, en concreto del sistema Stanislavski en lo que concierne a su metodología de Análisis de la obra y el papel y en lo relativo a la fundamentación del trabajo del actor en la encarnación y justificación de la acción, conocido como el Método de acciones físicas. En diferentes ocasiones también se han relacionado las necesidades interpretativas del teatro de Calderón con las metodologías modernas propuestas por maestros del teatro como son Michael Chéjov, Jerzy Grotowski o Bertold Brecht. Durante estos años, de estos conocimientos hemos extraído y creado nuevos ejercicios para ayudar a los actores a incorporar los personajes calderonianos (en concreto, en este trabajo se habla de los personajes-idea del teatro alegórico de *El año santo en Madrid*) y justificar los diferentes estilos de sus obras. Así, por ejemplo, y muy especialmente, explicamos el estilo *distanciador* contenido en su obra *Darlo todo y no dar nada*. Esta tesis ofrece un posible marco fundacional de entrenamiento para el actor calderoniano. En las tres puestas en escena descritas, se han pormenorizado objetivos y metodologías de entrenamiento y de ensayo con los actores, generales o acopladas a los distintos géneros dramáticos. Consideramos que las soluciones personales que ofrece este trabajo suponen una aportación original, sin la pretensión de ser definitiva, a la materia.



## **11. LISTA DE FIGURAS**



- 1.- *Mañanas de abril y mayo*. Don Juan se oculta de Arceo, p. 227.
- 2.- *Mañanas de abril y mayo*. Doña Clara e Inés en el Parque, p. 231.
- 3.- *Mañanas de abril y mayo*. Don Hipólito y don Luis en el Parque, p. 240.
- 4.- *Mañanas de abril y mayo*. Doña Ana, doña Lucía y Pernía en el zaguán, p. 251.
- 5.- *Mañanas de abril y mayo*. Don Pedro y don Juan en casa del primero, p. 255.
- 6.- *Mañanas de abril y mayo*. Don Juan en la sala de doña Ana, p. 259.
- 7.- *Mañanas de abril y mayo*. Don Hipólito sigue a doña Clara en la Florida, p. 267.
- 8.- *Mañanas de abril y mayo*. El engaño de las tapadas sorprende a don Juan, p. 271.
- 9.- *Mañanas de abril y mayo*. Doña Ana va de incógnito casa de don Juan, p. 274.
- 10.- *Mañanas de abril y mayo*. Doña Ana va de incógnito casa de don Juan, p. 274.
- 11.- *Mañanas de abril y mayo*. Cartel de Luis la Madrid, p. 279.
- 12.- *Mañanas de abril y mayo*. La Maya y su amiga delante de tul con proyección de pájaros, p. 280.
- 13.- *Mañanas de abril y mayo*. Presentación de las esferas. Tres jóvenes modernos miran a través del tul, p. 281.
- 14.- *Mañanas de abril y mayo*. Jóvenes modernos cantan, p. 288.
- 15.- *Mañanas de abril y mayo*. Doña Clara con Inés por la calle, p. 289.
- 16.- *Mañanas de abril y mayo*. En casa de doña Clara, ésta con Inés, sentada en el columpio, p. 290.
- 17.- *Mañanas de abril y mayo*. En casa de doña Clara, ésta con Inés, sentada en el columpio, p. 292.
- 18.- *Mañanas de abril y mayo*. El grupo de la Maya pide dinero a don Luis, p. 294.
- 19.- *Mañanas de abril y mayo*. Pernía y doña Lucía se reconcilian, p. 297.
- 20.- *Mañanas de abril y mayo*. Canción de la mojiganga, p. 298.
- 21.- *Mañanas de abril y mayo*. Jóvenes queman el pelele en fin fiesta de mayo, p. 300.
- 22.- *Mañanas de abril y mayo*. Doña Clara en su casa, p. 303.
- 23.- *Mañanas de abril y mayo*. Raperos discuten con doña Lucía y Pernía, p. 304.
- 24.- *Mañanas de abril y mayo*. Personajes en casa de don Pedro, p. 323.
- 25.- *Mañanas de abril y mayo*. Don Pedro intenta serenar a doña Ana, p. 325.
- 26.- *Mañanas de abril y mayo*. Arceo cuenta novedades a doña Lucía, p. 326.
- 27.- *Mañanas de abril y mayo*. Doña Ana se defiende de las críticas de Inés, p. 328.
- 28.- *Mañanas de abril y mayo*. Doña Ana se explica con don Juan, p. 330.
- 29.- *Mañanas de abril y mayo*. Don Juan y Arceo escuchan desde su escondite, p. 332.

- 30.- *El año santo en Madrid*. La composición escénica representa el sentido de la vista, viendo a los ociosos del lugar en las calles de Madrid, p. 367.
- 31.- *El año santo en Madrid*. La composición representa la voz de la fe dentro del hombre, p. 372.
- 32.- *El año santo en Madrid*. La composición escénica representa duda interior del hombre. p. 375.
- 33.- *El año santo en Madrid*. El Hombre obsequia a Lascivia a través de la Gula con una cesta de frutas, p. 378.
- 34.- *El año santo en Madrid*. El Hombre quiere ausentarse pero la Pereza se interpone en su camino, p. 381.
- 35.- *El año santo en Madrid*. La Gracia implora a la Iglesia la extensión del jubileo romano a Madrid, p. 383.
- 36.- *El año santo en Madrid*. La composición escénica representa el comienzo de un proceso de ascesis dentro del hombre, p. 385.
- 37.- *El año santo en Madrid*. El Albedrío todo lo goza, p. 389.
- 38.- *El año santo en Madrid*. La composición escénica representa la concurrencia de la fe y el pecado dentro del hombre, p. 391.
- 39.- *El año santo en Madrid*. Triunfo de la fe. Fragmento del retablo final, p. 396.
- 40.- *El año santo en Madrid*. Diseño del cartel de Patricia Rodríguez, p. 414.
- 41.- *El año santo en Madrid*. Diseño de vestuario de Elizabeth Wittlin Lipton, p. 423.
- 42.- *El año santo en Madrid*. El Pecado blande la espada en su disputa teológica contra la Gracia, p. 427.
- 43.- *El año santo en Madrid*. Al clavar su espada en la tierra la Gracia la ha transformado en cruz, p. 428.
- 44.- *El año santo en Madrid*. Diseño de vestuario de Elizabeth Wittlin Lipton, p. 429.
- 45.- *El año santo en Madrid*. Detalle del traje de la Soberbia, p. 433.
- 46.- *El año santo en Madrid*. Detalle del traje de la Avaricia, p. 434.
- 47.- *El año santo en Madrid*. Viendo a los ociosos del lugar en las calles de Madrid, p. 436.
- 48.- *El año santo en Madrid*. El Oído y la Iglesia escuchan a la Gracia, p. 438.
- 49.- *El año santo en Madrid*. Maquillándose para los papeles de la Envidia, la Ira, la Gracia y la Lascivia, p. 440.
- 50.- *El año santo en Madrid*. La Gracia tocada con la corona de diez flores que representa el estado espiritual del peregrino, p. 446.

- 51.- *El año santo en Madrid*. Fin del baile, p. 448.
- 52.- *El año santo en Madrid*. Después del ensayo general Nuria Alkorta da notas, p. 453.
- 53.- *El año santo en Madrid*. En el ensayo Nuria Alkorta, p. 454.
- 54.- *El año santo en Madrid*. Fragmento del cuadro de la *Piedad* de José Ribera, p. 458.
- 55.- *El año santo en Madrid*. Reproducción de la grisalla del tríptico de *El jardín de las Delicias* de El Bosco, p. 460.
- 56.- *El año santo en Madrid*. Montaje de gasas con el Cristo, p. 461.
- 57.- *El año santo en Madrid*. La composición escénica representa el socorro de la Gracia, p. 463.
- 58.- *El año santo en Madrid*. Bodegón de caza y verduras de Frans Snyders, p. 465.
- 59.- *El año santo en Madrid*. El Hombre mira su imagen reflejada en el espejo, p. 466.
- 60.- *El año santo en Madrid*. Iluminación para la caracterización de la Gracia, p. 467.
- 61.- *El año santo en Madrid*. Montaje de gasa con el Cristo y montaje de varas de luz, p. 468.
- 62.- *El año santo en Madrid*. Ensayo de la cadeneta de los Vicios y ensayo de la tarantela de la Lascivia, p. 482.
- 63.- *El año santo en Madrid*. La lucha interior del Hombre y el respeto a la libertad humana por parte de Dios, p. 484.
- 64.- *El año santo en Madrid*. Nuria Alkorta habla con los actores, p. 489.
- 65.- *El año santo en Madrid*. El Oído sale de escena anunciando el jubileo mientras el Hombre lee el papel, p. 491.
- 66.- *El año santo en Madrid*. Ensayo de Nuria Alkorta con Sonia de la Antonia, p. 492.
- 67.- *El año santo en Madrid*. La composición escénica representa la duda dentro del Hombre, p. 493.
- 68.- *El año santo en Madrid*. La composición escénica representa el proceso de caída moral del Hombre, p. 494.
- 69.- *El año santo en Madrid*. Triunfo de la fe. Fragmento del retablo final en torno al altar, p. 497.
- 70.- *Céfalo y Pócris*. Los reyes asisten a la fiesta teatral, p. 507.
- 71.- *Céfalo y Pócris*. La reina Mariana de Austria actúa en el farsa, p. 507.
- 72.- *Céfalo y Pócris*. Los reyes observan desde su estrado a Céfalo y Pócris, p. 517.
- 73.- *Céfalo y Pócris*. El rey Tebandro, p. 517.
- 74.- *Céfalo y Pócris*. Tableau final, p. 515.

- 75.- *Céfalo y Pócris*. Tableau final, p. 515.
- 76.- *Céfalo y Pócris*. Tableau final, p. 515.
- 77.- *Darlo todo y no dar nada*. Diógenes pide a Alejandro que cree una flor como esa, p. 543.
- 78.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro amonesta a sus soldados, p. 544.
- 79.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro se sirve de Apeles para que le guarde las espaldas mientras habla a Campaspe. 548.
- 80.- *Darlo todo y no dar nada*. La Directora caracterizada como el cuadro de Velázquez *Menipo*. 550.
- 81.- *Darlo todo y no dar nada*. Llegada de Alejandro con su séquito, la composición es un eco del cuadro de Maino *La rendición de Bahía*, p. 553.
- 82.- *Darlo todo y no dar nada*. Diógenes bebe agua. La imagen muestra la convención teatral, p. 556.
- 83.- *Darlo todo y no dar nada*. La escena del retrato con el cuadro *Palacio Real* de José Manuel Ballester, 562.
- 84.- *Darlo todo y no dar nada*. La escena del retrato en la segunda jornada, p. 566.
- 85.- *Darlo todo y no dar nada*. Apeles en un ataque de furor declara la verdad a Diógenes, p. 567..
- 86.- *Darlo todo y no dar nada*. La escena de los celos de Apeles y su relación con el tema de la túnica envenenada de Hércules, p. 568.
- 87.- *Darlo todo y no dar nada*. Apeles finge estar loco, p. 569.
- 88.- *Darlo todo y no dar nada*. Estatira canta *A Nise adoro y aunque...*, p. 571.
- 89.- *Darlo todo y no dar nada*. Apeles arroja sus pinces, p. 575.
- 90.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro se sirve de Apeles para que le guarde las espaldas, p. 578.
- 91.- *Darlo todo y no dar nada*. Los actores detienen su actitud mientras suena la música, p. 580.
- 92.- *Darlo todo y no dar nada*. La imagen muestra el coro y los actores en primer término, p. 582.
- 93.- *Darlo todo y no dar nada*. Detalle de la expresión final de Campaspe, p. 584.
- 94.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro en su tienda amenaza a Diógenes, p. 585.
- 95.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro y Campaspe en la tienda, p. 588.
- 96.- *Darlo todo y no dar nada*. Chichón y Apeles escuchan la canción que suena desde la quinta, p. 590.

- 97.- *Darlo todo y no dar nada*. Ensayo general, p. 597.
- 98.- *Darlo todo y no dar nada*. Encuentro de Diógenes y Alejandro, p. 598.
- 99.- *Darlo todo y no dar nada*. Campaspe pide justicia a Alejandro, p. 600.
- 100.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro habla con la Directora, p. 601.
- 101.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro defiende a Campaspe de los soldados, p. 603.
- 102.- *Darlo todo y no dar nada*. En su tienda, Alejandro con Efestión antes de que llegue Campaspe, p. 605.
- 103.- *Darlo todo y no dar nada*. Estatira con Campaspe, quien ha rescatado a Alejandro, p. 606.
- 104.- *Darlo todo y no dar nada*. Detalle del vestuario de Estatira, p. 608.
- 105.- *Darlo todo y no dar nada*. Diógenes rompe el barro cuando comprende que no lo necesita, p. 610.
- 106.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro pide ayuda a Efestión, p. 611.
- 107.- *Darlo todo y no dar nada* Apeles cae herido, p. 615.
- 108.- *Darlo todo y no dar nada*. Alejandro recibe los conciertos matrimoniales con Roxana, p. 618.
- 109.- *Darlo todo y no dar nada*. Campaspe lucha en inferioridad de condiciones contra los soldados, al fondo Apeles y Chichón, p. 619.





## **12. BIBLIOGRAFÍA**



## Ediciones

### *Colecciones*

*Don Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, Comedias, Tomo I*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1956.

—. *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, Dramas, Tomo II*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969.

—. *Don Pedro Calderón de la Barca, Obras completas, Autos Sacramentales, Tomo III*, ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967.

*The Comedias of Calderón. A facsimile edition with textual and critical studies*, 19 vols., ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey London, Gregg International Publishers / Tamesis Books, 1973.

*Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, ed. A. de la Granja, Granada, Universidad de Granada, 1981.

*Teatro cómico breve*, ed. M. L. Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.

*Entresemeses, jácaras y mojigangas*, E. Rodríguez Cuadros y A. Tordera, Madrid, Castalia, 1990.

*Pedro Calderón de la Barca, Autos Sacramentales. Edición crítica completa*, ed. I. Arellano y A. L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger. [Edición de los autos sacramentales completos, al cuidado de distintos editores. Desde 1992 se ha publicado XXX títulos entre los cuales se encuentran: *El año santo de Roma, El año santo en Madrid, La nave del mercader, No hay instante sin milagro, El nuevo hospicio de pobres, Andrómeda y Perseo, Primero y segundo Isaac, Sueños hay que verdad son, El diablo mudo y El gran mercado del mundo.*]

*Autos sacramentales*, ed. E. Rull Fernández, Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Ediciones Turner. [Edición de los autos sacramentales completos en varios volúmenes publicados desde 1996.]

*Calderón: Obras Maestras*, ed. J. M. Díez Borque y J. N. Alcalá Zamora, Madrid, Castalia / Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2000.

## Dramas

- Calderón de la Barca, P., *A secreto agravio, secreta venganza*, ed. E. Coenen, Madrid, Cátedra, 2011.
- . *Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Pamplona / Reichenberger, 1995.
- . *Celos aun del aire matan*, ed. E. Rull, Madrid, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.
- . *Celos aun del aire matan*, ed. L. K. Stein y F. Bonastre, Madrid, ICCMU, 2000.
- . *El alcalde de Zalamea*, ed. J. M. Díez Borque, Madrid, Castalia, 1986.
- . *El mágico prodigioso*, ed. B. W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 1989.
- . *El mayor monstruo del mundo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- . *El médico de su honra*, ed. D. W. Cruickshank, Madrid, Cátedra, 1981.
- . *El pintor de su deshonra*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1965.
- . *El postrer duelo de España*, ed. G. Rossetti, London, Tamesis Books, 1977.
- . *El príncipe constante y el esclavo por su patria*, ed. F. Cantalapiedra y A. Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 1996.
- . *El purgatorio de San Patricio*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- . *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, ed. R. Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- . *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1996.
- . *La aurora en Copacabana*, ed. E. S. Engling, London, Tamesis Books, 1994.
- . *La cisma de Inglaterra*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Castalia, 1981.
- . *La devoción de la cruz*, ed. M. Delgado, Madrid, Cátedra, 2000.
- . *La estatua de Prometeo*, ed. M. R. Greer y L. K. Stein, Kassel, Reichenberger, 1986.
- . *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. A. Egido, Madrid, Cátedra, 1989.
- . *La gran Cenobia*, en *Primera parte de Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Á. Valbuena Briones, t. I, Madrid, CSIC, 1974.
- . *La hija del aire*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Cátedra, 1987.
- . *La vida es sueño*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Madrid, Castalia, 1994.
- . *Las tres justicias en una*, ed. I. Benabu, Kassel, Edition Reichenberger, 1991.
- . *Los cabellos de Absalón*, ed. E. Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1989.

## Comedias

- Calderón de la Barca, P., *Antes que todo es mi dama*, ed. B. P. E. Bentley, Kassel, Reichenberger, 2000.
- . *Basta callar*, ed. D. Altamiranda, Kassel, Reichenberger, 1995.
- . *Casa con dos puertas, mala es de guardar*, ed. A. Rey Hazas y F. Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1989.
- . *Céfalo y Pócris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C.C. García Valdés, C. Mata y M.C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- . *Darlo todo y no dar nada*, ed. electrónica D. Hildner y V. Williamsen, 1997.  
<http://trinity.edu/org/comedia/calderon/derlot.html> Texto basado en *Comedias de D. Pedro Calderón*, ed. J. J. Keil, t. IV, Leipzig, 1830.
- . *Darlo todo y no dar nada*, versión N. Alkorta, Madrid, 2013.
- . *El astrólogo fingido*, ed. F. Rodríguez-Gallego, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- . *El castillo de Lindabridis*, ed. V. B. Torres, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1987.
- . *El escondido y la tapada*, ed. M. Larrañaga Donézar, Barcelona, PPU, 1989.
- . *El galán fantasma*, ed. N. Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015.
- . *En esta vida todo es verdad y todo mentira*, ed. D. W. Cruickshank, London, Tamesis Books, 1971.
- . *Guárdate del agua mansa*, ed. I. Arellano y V. García Ruiz, Kassel, Reichenberger, 1989.
- . *La dama duende*, ed. F. Antonuzzi, Barcelona, Crítica, 1999.
- . *Mañanas de abril y mayo*, ed. I. Arellano y F. Serralta, Toulouse / Pamplona, Presses Universitaires du Mirail / GRISO Universidad de Navarra, 1996.
- . *No hay burlas con el amor*, ed. I. Arellano, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1981.
- . *No hay cosa como callar*, ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- . *Peor está que estaba* (además de *La dama duende*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y *No hay burlas con el amor*), ed. A. Rey Hazas, Madrid, Castalia, 2001.

*Autos Sacramentales* [Ver supra *Colecciones*]

- Calderón de la Barca, P., *El año santo de Roma*, ed. I. Arellano y A. L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- . *El año santo en Madrid*, ed. Á. Valbuena Prat, *Don Pedro Calderón de la Barca. Obras completas*, t. III, *Autos Sacramentales*, 1967, pp. 539-558.
- . *El día mayor de los días*, ed. I. Arellano y M. Zugasti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004
- . *El diablo mudo*, ed. C. C. García Valdés, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- . *El divino Orfeo*, ed. E. Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1999.
- . *El gran mercado del mundo*, ed. A. Suárez Miramón, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2003.
- . *El gran teatro del mundo*, ed. E. Rull, Barcelona, Debolsillo, 2005.
- . *El laberinto del mundo*, ed. J. M. Escudero Baztán, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2015.
- . *El nuevo hospicio de pobres*, ed. I. Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995.
- . *El nuevo palacio del Retiro*, ed. A. K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- . *El pintor de su deshonra, Autos Sacramentales*, ed. y prólogo E. Rull, Madrid, Biblioteca Castro, vol. III.
- . *El pintor de su deshonra*, ed. A. K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- . *El primer blasón del Austria*, ed. E. Rull y J. C. de Torres, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- . *El verdadero dios Pan*, ed. F. Antonucci, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger Kassel, Reichenberger, 2005.
- . *La cura y la enfermedad*, ed. I. Arellano y E. Reichenberger, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2014.
- . *La divina Filotea. Auto Sacramental de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681). Música de José de Nebra (1672-1748)*, ed. E. Borrego y L. A. González Marín, Madrid, Fundación Caja Madrid, 2008.

- . *La nave del mercader*, ed. I. Arellano con colaboración de B. Oteiza, M. C. Pinillos, J. M. Escudero y A. Armendáriz, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1996.
- . *Las órdenes militares*, ed. J. M. Ruano de la Haza, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger 2005.
- . *Los encantos de la culpa*, ed. J. M. Escudero, introducción A. Egido, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- . *Los misterios de la misa*, ed. J. E. Duarte, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2007.
- . *No hay instante sin milagro*, ed. I. Arellano, I. Adeva y R. Zafra, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- . *No hay más Fortuna que Dios*, ed. I. Arellano, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2013.
- . *Primero y segundo Isaac*, ed. A. L. Cilveti y R. Arias, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997.
- . *Primero y segundo Isaac. Auto Sacramental de Calderón de la Barca*, ed. (musical) Á. Torrente y (literaria) R. Zafra y E. Borrego, Madrid, Fundación Caja Madrid-Editorial Alpuerto, 2001.
- . *Sueños hay que verdad son*, ed. M. McGaha, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger Kassel, Reichenberger, 1997.
- . *Tu prójimo como a ti*, ed. E. Illescas Salinas, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger Kassel, Reichenberger, 2008.

*Teatro breve* [Ver supra *Colecciones*]

#### *Obras no dramáticas*

- Calderón de la Barca, P., «Deposición en favor de los profesionales de la pintura», ed. F. Calvo Serraller, en *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- . *Psalle et sile*, ed. L. Trenor, Valencia, 1930.

## Video

Díez Borque, J. M. y A. Amorós, *Obras maestras en escena de Calderón de la Barca*, Madrid, Instituto Cervantes, 2000.

Rull, E. y A. Suárez Miramón, *El teatro y la vida teatral del Barroco: de la Corte al pueblo*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2009.

## Bibliografía

### *Instrumenta*

Arellano, I., *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002.

Balthasar, H. U. von, *Teodramática*, 4 Vols., Madrid, Destino, 1990.

Deyermond, A. D., *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel, 1980.

Ruiz Ramón, F., *Historia del teatro español. Desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, Cátedra, 1979.

### *Studia*

Alarcón, M. C., «Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII», en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. L. García Lorenzo, Murcia, Festival de Almagro / Universidad de Murcia, 2000, pp. 255-267.

Alatorre, M., F., «Imagen y estilo en el villancico», en A. Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, t. I, ed. F. Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1979, pp.78-82.

—. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*, Madrid, Castalia, 1987.

Alcalá-Zamora y Queipo de Llano, J. N., *España, Flandes y el Mar del Norte (1618-1639): La última tentativa de los Austrias españoles*, Barcelona, Planeta / Rueda Editorial, Madrid, 1975.

—. «Despotismo, libertad, política y rebelión popular en el pensamiento calderoniano de *La vida es sueño*», *Cuadernos de investigación histórica*, 1978, pp. 39-113.

—. *La reflexión política en el itinerario del teatro calderoniano*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1989.



- . *Estudios calderonianos*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.
- . «Velázquez y Calderón, dos vidas paralelas en la corte de Felipe IV», en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000b.
- . «Luis Pérez: la utopía anarquista y la arbitrariedad de la justicia en el Calderón iconoclasta», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 73-83.
- Alcalá-Zamora, J. N. y A. Pérez Sánchez (coord.), *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2000.
- Alkorta, N., «Re-presentar a Calderón», en *Clarines de pluma. Homenaje a Antonio Regalado*, ed. V. Martín, Madrid, Editorial Síntesis, 2004, pp. 151-163.
- . «*Theatrum Mundi. Amor, honor y poder*. Adaptación sobre textos de las obras de Calderón», *Ciclo de miércoles. Las músicas de Calderón de la Barca, abril 2011*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, pp.104-112.
- Allen, J. J., *The Reconstruction of a Spanish Golden Age Playhouse: El Corral del Príncipe 1583-1744*, Gainesville, University Press of Florida, 1983.
- . «La escenografía en los corrales de comedias», en *Studies in Honor of Bruce Wardropper*, ed. D. Fox, H. Sieber, R. Ter Horst, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 1-19.
- Allo Manero, M. A., «Introducción», en *Iconología*, 2 vols., Madrid, Akal, 1987, pp. 7-37.
- Alonso, D., «Jarchas, cantigas de amigo y villancicos», en A. Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, t. I, ed. F. Rico, Barcelona, Editorial Crítica, 1979, pp. 65-68.
- Alonso Rey, M. D. «Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos», *Estudios humanísticos. Filología*, vol. 27, León, Universidad de León, Facultad de Filosofía y Letras, 2005, pp. 9-24.
- Alvar Ezquerro, A., «Las ciudades españolas», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1995, pp. 71-90.
- . «Aspectos de la vida diaria en la corte del Rey de España», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1995, pp.91-108.
- . «Espacios sociales del Madrid de los Austrias», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja de Madrid, 2000, vol. 1, pp. 111-138.

- Álvarez Barrientos, J., «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de Literatura*, 100, 1988, pp. 445-466.
- . «Pedro Calderón de la Barca en los siglos XVIII y XIX. Fragmentos para la historia de una apropiación», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 279-324).
- Álvarez Cañibano, A., *Libro de música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. «Manuscrito Novena». Facsímil y estudios*, ed. A. Álvarez Cañibano, Madrid, INAEM-Centro de Documentación de Música y Danza, 2010.
- Álvarez Lopera, J., «La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro. Catálogo Exposición*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005, pp. 91-167.
- Álvarez-Ossorio Alvariño, A., «Proteo en Palacio. El arte de la disimulación y la simulación del cortesano», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja de Madrid, 2000, vol. 1, pp. 151-168.
- Amadei Pulice, M. A., *Calderón y el Barroco. Exaltación y engaño de los sentidos*, ed. J. Benjamins, Amsterdam / Philadelphia, Purdue University Monographs, 1990.
- . «El stile rappresentativo en la comedia de teatro de Calderón», en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. M. D. McGaha, Washington D. C., University Press Of America, 1982, pp. 215-229.
- Andrés Ruiz, E., *Santa Lucía y los bueyes*, Valencia, Pre-Textos Universidad Politécnica de Valencia, 2007, pp. 17-37.
- . *Vida de la pintura*, Valencia, Pre-Textos, 2001.
- Aparicio Maydeu, J., *Calderón, Jardín Paremiológico*, Barcelona, Edhasa, 2000a.
- . *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2 vols., 2000b.
- Arellano, I., «Estudios y Apéndices», *Pedro Calderón de la Barca. No hay burlas con el amor*, Pamplona, Ediciones Universad de Navarra, 1981, 13-151.
- . «La comedia y lo cómico», en *Del horror a la risa. Los géneros dramáticos clásicos. Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994a, pp. 269-285.
- . «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994b, pp. 103-128
- . «Sobre las lecturas trágicas calderonianas: *El mayor monstruo del mundo* (Notas para una síntesis del drama)», en *Del horror a la risa Los géneros dramáticos clásicos*.

- Homenaje a Christiane Faliu-Lacourt*, ed. I. Arellano, V. García Ruiz y M. Vitse, Kassel, Reichenberger, 1994c, pp. 13-35.
- . «Metodología y recepción: lecturas trágicas de comedias cómicas del Siglo de Oro», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999a, pp. 13-36.
- . «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», en *Convención y recepción, Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999b, pp. 37-69.
- . «El vestuario en los autos sacramentales (el ejemplo de Calderón)», en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro. Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, ed. M. de los Reyes Peña, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2000a, pp. 85-108.
- . «Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000b, pp. 325-349.
- . *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Pamplona / Reichenberger, 2000c.
- . *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001, pp. 195-219.
- Arellano, I., y Á. L. Cilveti, «Introducción al auto de *El año santo de Roma*», en *El año santo de Roma*, ed. I. Arellano y Á. L. Cilveti, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1995, pp. 11-79.
- Arellano, I. y C. Mata, «Introducción», en *El año santo en Madrid*, ed. I. Arellano y C. Mata, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2005, pp. 1-79.
- Arellano, I. y F. Serralta, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca «*Mañanas de abril y mayo*» y Antonio de Solís y Rivadeneyra «*El amor al uso*», Toulouse / Pamplona, Presses Universitaires du Mirail / GRISO Universidad de Navarra, 1996, pp. 9-47.
- Arenal, E., y G. Sabat-Rivers, *Literatura conventual femenina: Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega, Obra completa*, Barcelona, PPU, 1988.
- Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- . *Ética nicomáquea*, Madrid, Editorial Gredos, 2011.

- Armas, F. de, «Timantes y la pintura que habla en *El mayor encanto, amor*», *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 1, 2013, pp. 97-113.
- Arnaudas, M., *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, Zaragoza, 1927, pp. 21-24.
- Arredondo, M. S., «El pincel y la pluma. Sobre retratos, paisaje y bodegones en la literatura del Siglo de Oro», *Anales de Historia del Arte 2008, Volumen Extraordinario*, 2008, pp. 151-169.
- Arriano, *Anábasis de Alejandro*, 3 vols., Madrid, Editorial Gredos, 2005
- Aubrun, C. V., «Les débuts du drame lyrique en Spagne», en *Lieu Théâtral a la Renaissance*, ed. Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 422-444.
- . *La comedia española (1600-1680)*, Barcelona, Taurus, 1968.
- Azcárate, J. M. de, «Anales de la construcción del Buen Retiro», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, I, 1966, p. 119.
- Azpilicueta Navarro, M. de, *Manual de confesores y penitentes...*, Valladolid, 1570.
- Barton, J., *Playing Shakespeare. An Actor's Guide*, New York, Anchor Books, 1984.
- Bautista Murcia, J. de, «De las proposiciones condenadas por la santidad de Inocencio XI, el año 1679, el día 2 de marzo», en *Compendio de las leyes divina, eclesiástica y civil que contiene las materias principales de la teología moral*, Valencia, 1742.
- Beckett, S., *Catástrofe*, en *Teatro reunido*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006, pp. 487-492.
- Bergman, H. E., *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses. Con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Madrid, Castalia, 1965.
- Berry, C., *La voz y el actor*, ed. V. Fuentes, Barcelona, Alba, 2006.
- . *Texto en acción. La guía definitiva para que el actor y el director exploren el texto durante los ensayos*, ed. V. Fuentes, Madrid, Fundamentos, 2014.
- Blasco Esquivias, B., *Arquitectos y tracistas. El triunfo del Barroco en la corte de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica / Universidad Complutense de Madrid / Patrimonio Nacional, 2013.
- Borrego Gutiérrez, E., «De dueñas, celestinas y entremeses», comunicación en el *Congreso Internacional La Celestina. V Centenario (1499-1999)*, en <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/Articulos2003/Articulo9.htm>

- Bouza Álvarez, F., «La cosmovisión del Siglo de Oro», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, ed. J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1995, pp. 217-234.
- . «Coleccionistas y lectores. La enciclopedia de las paradojas», en *La vida cotidiana en la España de Velázquez*, ed. J. N. Alcalá-Zamora, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1995, pp. 234-253.
- Bravo-Villasante, C., «La Iconología de Cesare Ripa», *Cuadernos hispanoamericanos*, 466, 1989, pp. 179-183.
- Brook, P., *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- . «Prólogo», en Berry, C., *La voz y el actor*, ed. V. Fuentes, Barcelona, Alba Editorial, 2006.
- Brown, J. y J. H. Elliot, *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Buezo, C., «Mojiganga dramática y Carnaval en el Barroco», *Cuadernos de teatro clásico*, 12, 1999, pp. 145-156.
- . «La puesta en escena de los autos sacramentales calderonianos: *El arca de Dios cautiva*», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 85-96.
- Bulwer, J., *Chirologia: or the Natural Language of the Hand and Chironomia or the Art of Manual Rethoric*, ed. J. W. Cleary, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1974.
- Caamaño Rojo, M. J., «*El mayor monstruo del mundo*» de Calderón de la Barca: *Estudio textual*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2001.
- . «Pseudoausencia y pseudopresencia de la madre en Calderón de la Barca», en *La madre en el teatro clásico español. Personaje y referencia*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Fundamentos, 2012, pp. 119-146.
- Caballero Fernández-Rufete, C., «*Arded, corazón arded*». *Tonos humanos del barroco en la península ibérica*, ed. C. Caballero Fernández-Rufete, Valladolid, Las Edades del Hombre, 1997.
- . «La música en el teatro clásico», en *Historia del teatro español*, ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, pp. 677-715.
- Cabrera de Córdoba, L., *Historia de Felipe II, Rey de España*, Madrid, 1619.

- Cagnolati, A., «Las vías de fuga del laberinto: razón y libertad en el pensamiento de Comenio», *Foro de Educación*, 11, 2009, pp. 123-132.
- Calais-Germain, B., «El cuerpo y la voz. El movimiento desde el punto de vista de la anatomía», *ADE teatro, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 74, 1999, pp. 109-119.
- . *Anatomía para la voz. Entender y mejorar la dinámica del aparato vocal*, Barcelona, La liebre de marzo, 2005.
- . *La respiración. Anatomía para el movimiento. Tomo IV. El gesto respiratorio*, Barcelona, La liebre de marzo, 2011.
- Cámara Muñoz, A., *Arquitectura y sociedad en el Siglo de Oro. Idea, traza y edificio*, Madrid, Ediciones El Arquero, 1990.
- Cantera Montenegro, M., «La órdenes religiosas», *Medievalismo: Boletín de la Sociedad Española de Estudios Medievales*, 13-14, 2004, pp. 113-126.
- Cantera Montenegro, M. y S. Cantera Montenegro, *Los monjes y la cristianización de Europa*, [...], Arco Libros, 1996.
- Caramuel, J., «Proemium», *De restrictionibus mentalibus disputans...*, Lyon, 1672.
- Caro Baroja, J., *Formas complejas de la vida religiosa*,
- . *La estación de Amor. Fiestas populares de mayo a San Juan*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.
- . *Teatro popular y magia*, Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- Castellanos, B. D. de, «Costumbres españolas. De la galante festividad floral llamado del mayo o de la hermosa maya», *Museo de la Familia*, t. V., Madrid, 1847.
- Cerný, V., *Pedro Calderón de la Barca: El Gran Duque de Gandía. Publiée d'après le manuscrit de Mladá Vozice avec une introduction, des notes et un glossarie par Václav Cerný professeur d'Université docteur és lettres*, Prague, Éditions de L'Académie Tchèque des sciences, 1963.
- Cervantes Saavedra, M. de, *Entremés del Retablo de las maravillas*, en *Miguel de Cervantes, Entremeses*, ed. N. Spadaccini, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 215-236.
- . *Pedro de Urdemalas*, Madrid, Cátedra, 1986.
- . *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en *Obras completas de Cervantes*, 2 vols., Madrid, Aguilar, vol. 1, 2003.
- Checa Beltrán, J., «Los clásicos en la preceptiva dramática del siglo XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 13-31.
- Checa Cremades, F. y J. M. Morán Turina, *El Barroco*, Madrid, Istmo, 2001.

- Chéjov, A. P., *Sobre el teatro: artículos y cartas*, ed. J. Hercher y P. Urban, Barcelona, Editorial Libros del Silencio, 2011.
- Chéjov, M., *Al actor: sobre la técnica de la actuación*, Barcelona, Alba Editorial, 1999.
- . *Lecciones para el actor profesional, A partir de una recopilación de apuntes transcritos y ordenados por Deirdre Hurst du Prey*, Barcelona, Alba Editorial, 2006.
- Chueca Goytia, F., «Geometría, memoria y estilo en la arquitectura», *Revista de ideas estéticas*, vol. 4, 1943, pp. 73-93.
- Cicerón, *La invención retórica*, Madrid, Gredos, 1997.
- . *El orador*, ed. E. Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 2001.
- Cilveti, Á. L., *El auto sacramental de Calderón y la continuidad cultural*, en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional. Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997. pp. 45-72.
- Coenen, E., «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón», *Criticón*, 102, 2008, pp. 195-209.
- Comenius, J. A., *El laberinto del mundo y el paraíso del corazón*, ed. M. E. Aguirre Lora, Madrid, Biblioteca Nueva D. L., 2009.
- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. L. Combet, Madrid, Castalia, 2000.
- Cotarelo y Mori, E., *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, parte primera, Madrid, Tip. de la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1924.
- . «Las comedias en los conventos de Madrid en el siglo XVII », *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8, octubre, 1925, pp. 461-470.
- . «Ensayo histórico sobre la zarzuela, o sea el drama lírico español desde su origen a fines del siglo XIX», *BRAE*, T. XIX, cuaderno XCIX, 1932, pp. 624-671.
- . *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, ed. facsímil J. L. Suárez García, Granada, Universidad de Granada, 1997.
- Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. M. de Riquer. Biblioteca Alta Fulla, Barcelona, 1993.
- Curtius, E. R., «Metáforas del teatro», en *Literatura europea y Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 2 vols., 1976, t. I, pp. 203-211.

- . «George, Hofmannsthal y Calderón», *Ensayos críticos sobre la literatura europea*, Barcelona, Visor, 1989, pp. 119-137.
- Deleito Piñuela, J., *La vida religiosa española bajo el cuarto Felipe. Santos y Pecadores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- . *Sólo Madrid es corte. (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- . *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1954.
- . *El Rey se divierte. (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- . *El declinar de la monarquía española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1955b.
- . *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1959.
- . *...También se divierte el pueblo (Recuerdos de hace tres siglos)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- Delgado M., «Introducción», *La devoción de la cruz*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 60-78.
- Díaz Plaja, F., *La historia de España contada por los Poetas*, Madrid, Plaza y Janés, 1971, pp. 202-203.
- Diderot, D., *La paradoja del comediante*, Madrid, La Avispa, 1995.
- Díez Borque, J. M., *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona, Antoni Bosch, 1978.
- . *Pedro Calderón de la Barca: una fiesta sacramental barroca*, Madrid, Taurus, 1983.
- . *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. José María Díez Borque, London, Tamesis Books, 1989.
- . «Teatro y fiesta en el Barroco español: el auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado», en *Teoría, forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 1996, pp. 133-177.
- . *Calderón en escena: siglo XX*, ed. J. Díez Borque y A. Peláez Martín, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000a.
- . «Fiesta popular, cortesana y sacramental en la época de Calderón de la Barca», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja de Madrid, 2000b, vol. 1, pp. 253-276.
- Diodoro de Sicilia, *Biblioteca histórica. Libro XVII*, Madrid, Editorial Gredos, 2008.
- Domínguez Caparrós, J., *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza, 1999.
- . *Apuntes de métrica española*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000.



- Domínguez Ortiz, A., Pérez Sánchez, A. E., Gállego, J., *Velázquez*, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- Domínguez Rey, A., «La metáfora dramática en Calderón de la Barca», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 97-116.
- Duarte, J. E., «Prosémica y colocación en los autos de Calderón: valores dramáticos y simbólicos», en *Estudios del teatro áureo: texto, espacio y representación: actas selectas del X Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, pp. 353-376.
- Duque de Maura, *Vida y reinado de Carlos II*, Madrid, Aguilar, 1990, pp. 185-218.
- Egido, A., *La fábrica de un auto sacramental: «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- . *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989a.
- . «Introducción», en *Calderón de la Barca, “La fiera, el rayo y la piedra”*, Madrid, Cátedra, 1989b, pp. 11-127.
- . *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995a.
- . «El mundo de los autos sacramentales», en *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, Kassel, Reichenberger, 1995b, pp. 1-35.
- . «La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*», en *Estudios sobre Calderón*, 2 vols., ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 2, pp. 11-134.
- Elliott, J. H., *España y su mundo 1500-1700*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- . «Felipe IV, mecenas», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, 2006, pp. 43-59.
- Encina, J. del, *Teatro completo*, ed. Pérez Priego, M. Á., Madrid, Cátedra, 1998.
- Erauso y Zavaleta, T. de, *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España [...] a favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope de Vega Carpio y Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Imprenta Juan de Zúñiga, 1750.
- Escalonilla López, R. A., «Conflictos hombre-mujer en los autos de Calderón», en *Actas del IV centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M.

- Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 117-126.
- Escobar, J. de, «El teatro del Siglo de Oro en la controversia ideológica entre españoles castizos y críticos. Larra frente a Durán», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 155-170.
- González de Vega, D., dos dibujos de Diego González de Vega para el Libro de la Entrada de María Luisa de Orleans en *Archivo Español de Arte*, núm. 242, 1988, pp. 153-160.
- Feros Carrasco, A., «Antimaquiavelismo y política cristiana», en *Arte y Saber. La cultura en tiempos de Felipe III y Felipe IV*, Catálogo Exposición, Valladolid, Museo Nacional de Escultura de Valladolid, 1999, pp. 105-111.
- Finaldi, G., «Amo la National, pero me voy con pena de El Prado», *ABC Cultural*, núm. 1181, 2015, pp. 24-25.
- Flasche, H., «La lengua de Calderón», *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, Burdeos, 1977, pp. 18-48.
- . «Más detalles sobre el papel de los cuatro elementos en la obra de Calderón. Análisis de las fuentes y del lenguaje del dramaturgo», *Letras de Deusto*, 11, 22, 1981a, pp. 5-14.
- . «La teatralidad del auto sacramental mitológico. *Andrómeda y Perseo* de Calderón», en *III Jornadas de Teatro Clásico Español. Almagro 1980*, ed. J. Monleón, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981b, pp. 151-171.
- . «Ideas agustinianas en la obra de Calderón», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, pp. 335-342.
- . «Conservación y transformación de términos agustinianos en los autos sacramentales de Calderón», en *Hacia Calderón*, ed. H. Flaschen, Wiesbaden, Franz Steiner, 1985, pp. 54-64.
- . «Calderón y la cultura griega», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. A. Vilanova, Barcelona, PPU, 1992, vol. 2, pp. 939-948.
- Flasche, H. y G. Hofmann, *Konkordanz zu Calderón. Concordancia aplicada a las obras de Calderón con auxilio de una computadora electrónica*, Hildesheim / New York, Gerog Olms, 1980-1983.
- Flórez Plaza, P. y Pedrero Torres, M. A., «Madrid en la obra de Calderón de la Barca», *Villa de Madrid*, XIX, II, 71, 1981, pp. 19-24.

- Frutos, E., *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, CSIC, 1952.
- Gállego, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1984.
- . «Catálogo», en *Velázquez*, Madrid, Ministerio de Cultura / Museo del Prado, 1990, pp. 420-423.
- . *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*, [Madrid], Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2011.
- García Aráez, J., *Verso y teatro. Guía teórico-práctica para el actor*, Madrid, BYP Ediciones, 1997.
- García Barreno, P., «La naturaleza en la obra de Calderón», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 371-386.
- García Bermejo Giner, M. M., *Catálogo del teatro español del siglo XVI. Índice de piezas conservadas, perdidas y representadas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.
- García-Frías Checa, C., «Imágenes para la glorificación del poder político. La fortuna del retrato en armadura en los palacios de la Casa de Austria española», en *El arte del poder. La Real Armería y el retrato de corte*, ed. Á. Soler del Campo, Madrid, Museo Nacional del Prado / Patrimonio Nacional / SEACEX, 2010, pp. 89-101.
- García Gómez, A., «Incomunicación en la dramaturgia calderoniana», en *Hacia Calderón: Octavo Coloquio Angloamericano (Bochum 1987)*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1988, pp. 13-29.
- García Gual, C., *La secta del perro*, Madrid, Alianza, 1988.
- García Lorca, F., *El Público*, introducción, transcripción y versión depurada de R. Martínez Nadal y M. Laffranque, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- García Martos, M., *Cancionero popular de la provincia de Madrid*, ed. J. T. Parés y J. Romeu Figueras, Madrid / Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología, 1960, vol. 3, p. 75 y 82.
- García Santo-Tomás, E., «Arts de Faire, Carnaval y comedia en *El día de fiesta por la tarde* de Juan de Zabaleta», *Cuadernos de teatro clásico*, 12, 1999, pp. 89-99.
- González Dávila, G., *Teatro de las grandezas de la Villa de Madrid Corte de los Reyes Católicos de España*, Madrid, pp. 11-13.
- González de Zárate, J., *Saavedra Fajardo y la literatura emblemática*, Separata de Traza y Baza, núm. 10, Valencia, Universidad Literaria de Valencia, 1985.

- Granda, J. J., «Calderón, los cómicos y el verso en el siglo XX», en *Calderón en escena: siglo XX*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2000.
- Grimal, P., *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965.
- . *La civilización romana. Vida, costumbres, leyes, artes*, Barcelona, Paidós, 2007, pp. 173-176.
- Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, Barcelona, Siglo XXI, 1974, pp. 109-151.
- . «Brook '89», *Primer acto. Cuadernos de investigación teatral*, Separata del núm. 229, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1989, p. 4.
- Hartzenbusch, J. E., «Descripción de la comedia intitulada Hado y divisa de *Leonido y Marfisa*, que se hizo á sus Majestades Don Carlos II y Doña María Luisa en el coliseo del Retiro, el día 3 de marzo del año 1680», en *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1945, t. XIV, p. 355.
- Herrero García, M., «El Madrid de Calderón», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t. II, 1925, pp. 110-140.
- . *Madrid en el teatro*, Madrid, CSIC, 1963.
- . *Estudios sobre indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.
- Hildner, D. J., «Juegos de referencia lingüística en el teatro calderoniano de enredo», en *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, edición de Francisco Domínguez Matito y Julián Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 177-188.
- Holgueras Pecharromán, L., «La comedia burlesca y el Carnaval», *Cuadernos de teatro clásico*, 12, 1999, pp. 131-144.
- Homero, *Iliada*, Madrid, Editorial Aguilar, 2000.
- Howell, J., *Epistolae Ho-Eliaanae: Familiar Letters Domestic and Foreign...*, London, 1737, p. 125.
- Huerta Calvo, J., «Para una poética de la representación en el Siglo de Oro: función de las piezas menores», *1616, Anuario de la Sociedad de Literatura general y comparada*, Madrid, 1980.
- Huizinga, J., *Homo ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Iglesias Feijoo, L., «Que hay mujeres tramoyeras: la matemática perfecta de la comedia de enredo calderoniana», en *La comedia de enredo. Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*, ed. F. B. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998, pp. 201-236.

- Iñurritegui Rodríguez, J. M., «La concepción de la Historia en el Barroco español», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 469-481.
- Jesús, Santa Teresa de, *Poesía y pensamiento*, Madrid, Alianza Editorial, 2015.
- Jiménez Díaz, P., *El coleccionismo manierista de los Austrias. Entre Felipe II y Rodolfo II*, Madrid, 2000, pp. 45-51, 63-68.
- . *Inmaterial. Patrimonio y memoria colectiva. Catálogo de exposición*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014, p. 153.
- Johnston, R. M., «El movimiento escénico y las "relaciones proxémicas" en *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra* de Calderón», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. Coloquio Anglo Germano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002: actas*, vol. 1, ed. M. Tietz, Stuttgart, Frans Steiner Verlag, 2003, pp. 235-250.
- Jover Zamora, J. M., *1635. Historia de una polémica, semblanza de una generación*. [1949], Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.
- Justi, C., *Velázquez y su siglo*, Madrid, Istmo, 1999.
- Justino, *Epítome de las «historias filípicas» de Pompeyo Trogo*, Madrid, Editorial Gredos, 1995.
- Kamen, H., *Una sociedad conflictiva. España, 1469-1714*, Barcelona, Editorial Altaya, 1996.
- Kantor, T., [http://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361204\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1986/03/05/cultura/510361204_850215.html)
- Knébel, M. O., *El último Stanislavsky. Análisis activo de la obra y el papel*, Madrid, Fundamentos, 1996.
- . *La palabra en la creación actoral*, Madrid, Fundamentos, 1998.
- Komenski, J. A., *Labyrint sveta a raj srdce*, Praha, Odeon, 1970.
- Kumiega, J., *The Theatre of Grotowski*, London, Methuen, 1985.
- Lafuente Ferrari, E., *Velázquez o la salvación de la circunstancia y otros escritos sobre el pintor*, ed. J. Riello, [Madrid], Centro de Estudios de Europa Hispánica, 2013.
- Lausberg, H., *Manual de retórica literaria*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1966-1968.
- Lecoq, J., *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, Barcelona, Alba Editorial, 2003.

- León Pinelo, A. de, *Anales de Madrid*, ed. P. Fernández Martín, Madrid, CSIC, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- Lewis, C. S., *La imagen del mundo*, Barcelona, Antoni Bosch Editor, 1980.
- Lobato, M. L., «Calderón, autor trágico», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 61-98.
- López Carcelén, P., *Atlas ilustrado de la historia de Madrid*, Madrid, Ediciones La Librería, 2014.
- López Pinciano, A., «Epístola nona», *Philosophía Antigua Poética*, [1596], ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, t. III., 1973, pp. 5-87.
- . «Epístola treze y vltima de los actores y representantes», *Philosophía Antigua Poética*, [1596], ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, t. III., 1973, pp. 259-301.
- López Rey, J., *Velázquez, la obra completa*, ed. (actualizada) O. Delenda, 2 vols., Taschen / Wildenstein Institute, Colonia / Paris, 1999, pp. 219-222.
- Luzán, I. de, *La Poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, Labor, 1977.
- Lynch, J., *España bajo los Austrias II. España y América (1598-1700)*, Barcelona Península, 2 vols., 1972.
- . *Los Austrias (1598-1700). Historia de España, XI*, Barcelona, Crítica, 1993.
- Maestre, R., «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón de la Barca», en *El mito en el teatro clásico español. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 25 al 27 de septiembre, 1984)*, ed. F. Ruiz Ramón y C. Oliva, Barcelona, Taurus, 1988, pp. 55-81.
- . «El actor calderoniano en el escenario palaciego», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London, Tamesis Books, 1989, pp. 177-193.
- Maravall, J. A., *La oposición política bajo los Austrias*, Barcelona, Ariel, 1972.
- . *La cultura del barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Mariana, J. de, *La dignidad real y la educación del rey [De rege et regis institutione Libri III.]*. Ed. y estudio preliminar L. Sánchez Agesta, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981.
- Massar, P. D., «Scenes for a Calderon Play by Baccio del Bianco», en *Master Drawings*, vol. 15, núm. 4 (Winter), 1977, pp. 365-375 y 445-455.
- Mata-Induráin, C., «La alegoría dramática en *El año santo en Madrid*, de Calderón», en *Calderón 2000. Homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños (Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad*

- de Navarra, septiembre, 2000*), ed. I. Arellano, 2vols., Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 829-838.
- Mayoral Ramírez, J. A., *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- Mena Marqués, M. B. y G. Maurer, *Goya en Madrid. Cartones para tapices 1775-1794*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, pp. 186-191.
- Menéndez Pelayo, M., *Calderón y su teatro*, en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid, CSIC, 1941.
- Menéndez Pidal, M., *Poesía juglaresca y juglares. Aspectos de la Historia literaria y cultural de España*, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- Mesonero Romanos, R. de, *El antiguo Madrid. Paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Trigo, 2000.
- Miguel, A. de y I. de Miguel, *Las mentalidades de los españoles a comienzos del siglo XXI*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 2004.
- Milosz, C., «Ars poética», en *Tierra inalcanzable. Antología poética*, trad. X. Ferré, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2011.
- Molina Jiménez, M. B., *El teatro musical de Calderón de la Barca. Análisis textual*, Murcia / Lorca, Universidad de Murcia / Ayuntamiento de Lorca, 2008, pp. 55-62 y 109-324.
- Morán Turina, J. M., «En defensa de la pintura. Irala y Palomino», *Goya: Revista de Arte*, núm. 190, 1986, pp. 202-207.
- . «Los palacios de Madrid», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja de Madrid, 2000, vol. 1, pp. 101-110.
- . «Velázquez y la pintura madrileña», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja de Madrid, 2000b, vol. 1, pp. 221-234.
- . «Velázquez, la pintura y el teatro del Siglo de Oro», *Boletín del Museo del Prado*, vol. 19, 37, 2001, pp. 47-72.
- Moreno Muñoz, M. J., *La danza teatral en el siglo XVII*, Córdoba, Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010.
- Mortara Garavelli, B., *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Murcia, B. de, «De las proposiciones condenadas por la santidad de Inocencio XI, el año 1679, el día 2 de marzo», *Compendio de las leyes divina, eclesiástica y civil que contiene las materias principales de la teología moral*, 1742.

- Navarrete Prieto, B., «Génesis y descendencia de "Las doce tribus de Israel" y otras series zurbaranescas», en *Zurbarán. Las doce tribus de Israel*, Madrid, Museo del Prado, 1995, pp. 84-91.
- Navarro Tomás, R., *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1995.
- . «La dama tramoyera», en *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja*, ed. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, pp. 189-203.
- Neumeister, S., «Las bodas de España. Alegoría política en el auto sacramental», en *Hacia Calderón*, t. V, ed. H. Flasche y Pring-Mill, Wiesbaden, Franz Steiner, 1982, pp. 30-41.
- . «La comedia de capa y espada, una cárcel artificial: *Peor está que estaba* y *Mejor está que estaba* de Calderón», en *El mundo del teatro español en su siglo de oro: estudios dedicados a John E. Varey*, Ottawa, Doverhouse (Ottawa Hispanic Studies 3), 1989, pp. 327-338.
- . *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000 (Edición revisada y ampliada del original en alemán de 1978).
- Neuschäfer, H. J., «Revendications des sens et limites de la morale. Le paradigme anthropologique de la doctrine des passions et sa crise dans le drame classique espagnol et français», en *Estudios de literatura española y francesa. Siglos XVI y XVII. Homenaje a Horst Baader*, ed. F. Geweke, Frankfurt am Main, Vervuert, 1984, pp. 105-130.
- Nuñez de Castro, A., *Libro histórico-político. Sólo Madrid es corte*, Madrid, 1975.
- Oehrlein, J., «El actor en el siglo de Oro: imagen de la profesión y reputación social», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español. (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, ed. Díez Borque, J. M., London, Tamesis Books, 1989, pp. 17-33.
- . *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1993.
- Oida, Y., «Actuar», en *El actor invisible*, en *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación escritos por los propios intérpretes. Volumen III (1915-2000)*, coord. J. Saura, Madrid, Fundamentos, 2007, pp. 146-147.
- Oida, Y. y L. Marshall, *Los trucos del actor*, Barcelona, Alba Editorial, 2010.
- Oliva, C., «Calderón, director de escena», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 203-237.



- Orozco, E., *Teatro y teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- . «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón*, 2 vols., Madrid, CSIC, 1983, vol. 1, pp. 125-164.
- Ortega y Gasset, J., *Idea del teatro*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1977.
- Osinski, Z., *Grotowski and His Laboratory*, New York, PAJ Publications, 1986.
- Otero, B. de, «Hombre», en *Ángel fieramente humano*, en *Expresión y reunión. A modo de antología*, Madrid, Alianza, 1981, p. 62.
- Parker, A. A. *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- . *La imaginación y el arte de Calderón*, Madrid, Cátedra, 1991a.
- . «Sobre *No hay cosa como callar* y *El médico de su honra*», en *La imaginación y el arte de Calderón. Ensayos sobre las Comedias*, Madrid, Cátedra, 1991b, pp. 229-244 y 265-291.
- Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1984.
- Pedraza, F. B., *Calderón. Vida y teatro*, Madrid, Alianza, 2000.
- Pedrell, F., *Teatro lírico español anterior al siglo XIX. Documentos para la Historia de la música española. Coleccionados transcritos é ilustrados por Felipe Pedrell*, La Coruña, Canuto Berea y Compañía Editores, vol. 3, pp. 4-6.
- Pereda, H. J., *Bibliograma. Historia del Pueblo de Dios*, Madrid / Estella, FECOM / EVD, 2004.
- Pérez Pastor, C., *Documentos para la bibliografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905.
- Pérez Preciado, J. J., «La burocracia española en los Países Bajos y la importación de pintura flamenca: el secretario Miguel de Olivares», en *Arte y diplomacia de la monarquía hispánica en el siglo XVII*, dir. Colomer, J. L., Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica / Fernando Villaverde Ediciones / Casa de Velázquez, 2003. pp. 275-292.
- Pérez Sánchez, A. E., *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo: Madrid, Salas de Exposiciones del Palacio de Bibliotecas y Museos, diciembre 1978 - enero 1989, Catálogo de exposición*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1978.

- . «José Caudí, arquitecto y decorador», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, CSIC, 1983, t. III, pp. 1651-1671.
- . *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986.
- . «Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egido, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 61-90.
- . *De pintura y de pintores*, Madrid, Cátedra, 1992.
- . «La pintura española del Barroco contemporáneo de Calderón», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, 2 vols., Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, vol. 2, pp. 255-284.
- . *Velázquez en la corte de Felipe IV*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2004.
- . *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 2010.
- Peristiany, J. G., «Introducción», *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, ed. J. G. Peristiany, Barcelona, Labor, 1968.
- Petit, P., *Historia de la Antigüedad*, Barcelona, Labor, 1982, pp. 185-193.
- Picatoste, E., «Concepto de la Naturaleza deducido de las obras de don Pedro Calderón de la Barca», en *Calderón y la crítica. Historia y antología*, 2 vols., ed. M. Durán y R. González, Madrid, Editorial Gredos, 1976, vol. 1, pp. 166-181.
- Pieper, J., *El concepto de pecado*, Barcelona, Editorial Herder, 1979.
- . *Solo quien ama canta. El arte y la contemplación*, Madrid, Editorial Encuentro, 2015.
- Pitt-Rivers, J., «Honor y categoría social», en *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, ed. J. G. Peristiany, Barcelona, Labor, 1968.
- Plinio, *Textos de Historia del Arte*, ed. M. E. Torrego, Madrid, A. Machado Libros, 2001, pp. 97-103.
- Plutarco, *Vidas paralelas*, vol. VI, Madrid, Editorial Gredos, 2008.
- Pollin, A. M., «Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)», *Hispanic Review*, spring, 1973, pp. 362-370.
- Pope-Hennessy, *El retrato en el Renacimiento*, Madrid, Akal Editorial, 1995.
- Portús Pérez, J., «Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 5, 1992, pp. 185-210.

- . *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Editorial Nerea, 1999.
- . «Diego Velázquez, 1650-1660. Retrato y cultura cortesana», en *Velázquez y la familia de Felipe IV (1650-1680)*, ed. J. Portús Pérez, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, pp. 17-59.
- Pseudo Calístenes, *Vida y hazañas de Alejandro de Macedonia*, Madrid, Editorial Gredos, 2002.
- Querol, M., *La Música en el Teatro de Calderón*, Barcelona, Diputació de Barcelona / Institut del Teatre, 1981a.
- . *Música barroca española. Teatro musical de Calderón. Estudio, transcripción y realización del acompañamiento*, vol. VI, Barcelona, CSIC, 1981b.
- Quevedo, F. de, *La hora de todos*, en *Biblioteca de los Autores Españoles*, ed. Fernández Guerra, Madrid, Editorial Atlas, 1946, vol. 23, pp. 398-399.
- . *Poesía moral (Polimnio)*, ed. A. Rey, London, Tamesis Books, 1999.
- Quilis, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Quinto Curcio, *Historia de Alejandro Magno*, Madrid, Editorial Gredos, 2001.
- Quiñones de Benavente, L., *Entremeses completos I, Jocosería*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero y A. Madroñal, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- R. de la Flor, F., «La Sombra del Eclesiastés es alargada: “Vanitas” y deconstrucción de la idea de Mundo en la emblemática española hacia 1580», en *Emblemata aurea: la emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. R. Zafra y J. J. Azanza, Madrid, Akal Editores, 2000, pp. 337-352.
- . *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Rappaport, R. A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Cambridge University Press, 2001, pp. 247-336.
- Ratzinger, J., *La fiesta de la fe. Ensayo de Teología Litúrgica*, Bilbao, Desclée De Brouwer, 1999.
- . *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2001.
- . *Jesús de Nazaret. Desde el Bautismo a la Transfiguración*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2007, pp. 37-38.
- . *Jesús de Nazaret. Desde la Entrada en Jerusalén hasta la Resurrección*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2012, pp.192-226.

- Regalado, A., *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, 2 vols., Barcelona, Destino, 1995.
- . «Cervantes y Calderón: El gran teatro del mundo», *Separata de la Revista Anales Cervantinos*, tomo XXXV, Madrid, CSIC y Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- . «Juan de Valdés Leal (Sevilla, 1622-1690)», en *Summa Pictorica. Historia Universal de la Pintura. El Siglo de Oro de la pintura española*, 10 vols., Barcelona, Editorial Planeta, 2004, vol. 7, pp. 223-239.
- . «Introducción. Apuntes sobre Calderón y la música teatral», en *Ciclo de miércoles. Las músicas de Calderón de la Barca, abril 2011*, Madrid, Fundación Juan March, 2011, pp. 6-29.
- Regalado, A. y B. A. Lahoski, *Un paso en el tiempo. Historias de hospitalidad a la vera del Camino del Apóstol*, Madrid, Sílex, 2005, pp. 121-131.
- René, D., *Las pasiones del alma*, ed. J. A. Martínez Martínez, Madrid, Tecnos, 1997.
- Rey Marcos, J. J., «La música del Barroco madrileño», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*, 2 vols., Madrid, Caja de Madrid, 2000, vol. 1, pp. 297-306.
- Rich Greer, M., *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- . «Calderón, maestro de la polifonía: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000a, pp. 576-648.
- . «Introducción al teatro cortesano de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000b, pp. 513-575.
- . «Los reflejos del poder: *Eco y Narciso* de Calderón frente a *Las Meninas* de Velázquez», *Anuario Calderoniano*, vol. extra, 1, 2013, pp. 121-211.
- Ries, J., *El símbolo sagrado*, Barcelona, Editorial Kairós, 2013.
- Ripa, C., *Iconología*, 2 tomos, Madrid, Akal, 1987.
- Rivera de Rosales, J., *Sueño y realidad. La ontología poética de Calderón de la Barca*, Hildesheim, George Olms Verlag, 1997.
- Rizzolatti, G. y C. Sinigaglia, *Las neuronas espejo, Los mecanismos de la empatía emocional*, Barcelona, Ediciones Paidón Ibérica, 2006.
- Rodríguez Cuadros, E., «Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria», en *Actor y técnica de representación del teatro*

- clásico español*. (Madrid, 17-19 de mayo de 1988), ed. Díez Borque, J. M., London, Tamesis Books, 1989, pp. 35-53.
- . *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- . «Manual mínimo del actor según Calderón», *Ínsula*, 36-37, 2000, pp. 36-37.
- . «La sonrisa de Menipo», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000b, pp. 99-186.
- . «Actores y actrices de Calderón», *Acotaciones: Revista de Investigación Teatral*, 5, julio-diciembre, 2000c, pp. 9-36.
- . «Descuido, desenvoltura, despejo, meneos y visajes: las codificaciones gestuales del actor y de la actriz en el léxico áureo», en *En buena compañía: estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, ed. J. Álvarez Barrientos, O. Cornago Bernal, A. Madroñal, C. Menéndez Onrubia, 2009, pp. 591-600.
- Rodríguez G. de Ceballos, A., «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. A. Egido, Salamanca, Universidad, 1989, pp. 33-60.
- Rodríguez Sánchez de León, M. J., «El teatro español del Siglo de Oro y la preceptiva poética del siglo XIX», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 77-98.
- . *La crítica dramática en España (1789-1833)*, Madrid, CSIC, 2000.
- Rossi, G. C., «Calderón en la polémica del siglo XVIII sobre los autos sacramentales»; «Calderón en la crítica española del XVIII», en *Estudios sobre las Letras en el siglo XVIII*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 9-40; 41-96.
- Rouanet, L., «Un autographe inédit de Calderón», *Revue Hispanique*, 1899, pp. 196-200.
- Rougemont, D. de, *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós, 1978.
- Rozas, J. M., «La técnica del actor barroco», *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, 1980, pp. 191-202.
- Ruano de la Haza, J. M., «The meaning of the plot of Calderón's *El mayor monstruo del mundo*», *Bulletin of Hispanic Studies*, LVIII, 1981, pp. 229-240.
- . «Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII», *Criticón*, 42, 1988, pp. 81-102.
- . «Introduction», *Pedro Calderón de la Barca: «El purgatorio de San Patricio»*, Liverpool, Liverpool University Press, 1988b, pp. 15-69.

- «Actores, decorados y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, ed. J. M. Díez Borque, London, Tamesis Books, 1989, pp. 77-97.
- «Introducción», *Calderón de la Barca. «El mayor monstruo del mundo»*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989b, 9-57.
- *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000a.
- «Ediciones y manuscritos del teatro calderoniano», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000b, pp. 1-34.
- Ruano de la Haza, J. M. y Allen, J. J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- Ruiz Osante, B., *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*, Bilbao, Artezblai, 2008.
- Ruiz Ramón, F., «Sobre la construcción del personaje teatral clásico: del texto a la escena», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, ed. J. M. Díez Borque, London, Tamesis Books, 1989, pp. 143-153.
- «Cuestiones previas para la formulación de una poética de la tragedia calderoniana», en *Calderón. Entre veras y burlas. Actas de las II y III Jornadas de Teatro Clásico de la Universidad de La Rioja (7, 8 y 9 de abril de 1999 y 17, 18 y 19 de mayo de 2000)*, ed. F. Domínguez Matito y J. Bravo Vega, Logroño, Universidad de La Rioja, 2002, p. 85.
- Rull Fernández, E., «Hacia la delimitación político-teológica en el teatro de Calderón», en *Calderón, Actas del Congreso Internacional*, ed. L. García Lorenzo, Madrid CSIC, 1983, pp. 759-768.
- «Calderón: razón y desengaño en el género comedia», en *Teatro del Siglo de Oro. Homenaje a Alberto Navarro*, Kassel, Reichenberger, 1990, pp.563-576.
- «Apuntes para un estudio sobre la función teológico-política de la loa en el Siglo de Oro», en *Apuntes sobre la loa sacramental. Loas completas de Bances Candamo*, ed. I. Arellano, K. Spang y M. C. Pinillos, Kassel, Reichenberger, 1994, pp. 25-35.

- «Variedad y complejidad estructural de los monólogos en *La vida es sueño*», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse / Pamplona, Presses Universitaires du Mirail / Universidad de Navarra, 1996, vol. II, pp. 331-341.
- «El arte calderoniano en el auto sacramental: *Sueños hay que verdad son*», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional. Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997. pp. 435-468.
- «Calderón y la trasposición de los temas de la comedia a los autos sacramentales (comedias y autos. Posibilidades de invención)», *Ínsula: Revista de letras y ciencias humanas*, 644-645, 2000, pp. 26-28.
- «Introducción», *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, ed. E. Rull, Madrid, Ediciones Libertarias, 2003, pp. 11-91.
- Rull, E. y Torres, J. C. de, *Calderón y Nördlingen. El auto «El primer blasón del Austria» de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, CSIC, 1981.
- «La teología política del barroco en una loa sacramental», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro*, ed. F. Mundi Pedret, Barcelona, PPU, 1989, pp. 97-118.
- «El Madrid calderoniano: una interpretación simbólica», en *Caminería Hispánica. Actas del II Congreso Internacional de Caminería Hispánica*, ed. M. Criado de Val, t. III, Guadalajara, AACHE Ediciones, 1996, pp. 275-299.
- Saavedra Fajardo, D. de, *Empresas políticas o Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas*, [1642], Madrid, Cátedra, 1999.
- Sabik, K., «Calderón, autor cortesano», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. L. García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 187-201.
- Sage, J., «The Function of Music in the Theatre of Calderón», en *Pedro Calderón de la Barca. Comedias*, ed. D. W. Cruickshank y J. E. Varey, vol. 19, *Critical Studies of Calderón's Comedias*, London, Tamesis Books, 1973, pp. 209-230.
- Salisbury, J. de, *Policraticus o de las frivolidades de los cortesanos y de los vestigios de los filósofos*, 2 vols., ed. J. Palacios Royán, Málaga, Universidad de Málaga, [sin fecha de publicación], vol. 1, pp. 176-185.
- Sánchez Escribano F. y A. Porqueras Mayo, *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.

- Savin, E., «The identities of the monster in Calderón's *El mayor monstruo del mundo*», *Hispania*, LVI, 1973, pp. 269-275.
- Schechner, R., «Propos sur le théâtre de l'environnement», *Travail Théâtral*, 9 (oct.-dic), 1972, pp. 79-96.
- . *Performance Theory*, New York, Routledge, 1988.
- Scholz Hänsel, M., «Imágenes escénicas al servicio de la propaganda de los Austrias. Pintores y poetas del Siglo de Oro en diálogo», en *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. Coloquio Anglo Germano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002: actas*, vol. 1, ed. M. Tietz, Stuttgart, Frans Steiner Verlag, 2003, pp. 455-466.
- Sebastián, S., *Contrarreforma y barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1967.
- Shergold, N. D., y J. E. Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España, III. Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1971.
- . *Fuentes para la historia del teatro en España, IV. Teatros y comedias en Madrid: 1651-1665. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1973.
- . *Fuentes para la historia del teatro en España, V. Teatros y comedias en Madrid: 1666-1687. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1974.
- . *Fuentes para la historia del teatro en España, VI. Teatros y comedias en Madrid: 1687-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1979.
- . *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982.
- Sofía, G., «De por qué la neurociencia aprende del teatro», *Artez*, 2009, pp. 98-99.
- . *Las acrobacias del espectador. Neurociencia y teatro, y viceversa, con prólogos de Eugenio Barba y Clelia Falletti, y epílogo de Borja Ruiz*, México, Editorial Paso de Gato / Artez, 2015.
- Soria Tomás, G., *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, Madrid, Fundamentos, 2010.
- Spang, K., *Ritmo y versificación. Teoría y práctica del análisis métrico y rítmico*, Murcia, Universidad de Murcia, 1983.
- Spinosa, N., *Ribera. La obra completa*, Madrid, Fundación Arte Hispánico, ed. I. Sánchez Fajardo, 2008, pp. 171-178.



- Stanislavski, K. S., *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires, Editorial Quetzal, 1993.
- . *El sistema Stanislavski. Diccionario de términos stanislavskianos*, ed. Á. Gutiérrez, Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia, 2001.
- Stein, L. K., *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Musica and Theatre in the Seventeenth-Century Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- . «"Al seducir el oído..." Delicias y convenciones del teatro musical cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, Madrid, 1998, pp. 169-189.
- . «El manuscrito de música teatral de la congregación de Nuestra Señora de la Novena. Su música, su carácter y su entorno cultural», en *Libro de música de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena. Manuscrito Novena*, ed. facsímil A. Álvarez Cañibano, Madrid, Ministerio de Cultura / Congregación de Nuestra Señora de la Novena Patrona de los Actores Españoles, 2010, pp. 53-101.
- Stein, P., «Peter Stein», entrevista de P. Irvin, en *Directores, artes escénicas*, ed. M. Alcaraz Burgueño, Barcelona, Editorial Océano, 2003, pp. 108-119.
- Stefanek, P., «Vom Ritual zum Theater. Zur Anthropologie und Emanzipation szenischen Handelns», *Maske und Kothurn*, 22, 1976, pp. 193-223.
- Stradling, R. A., *Felipe IV y el gobierno de España, 1621-1665*, Madrid, Cátedra, 1989.
- . *Europa y el declive de la estructura imperial española. 1580-1720*, Madrid, Cátedra, 1992.
- Suárez Miramón, A., «Ambivalencia de la plaza pública en Calderón», en *Bajtín y la literatura: Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, UNED, 4-6julio, 1994*, ed. M. García-Page, Sánchez, J. N. Romera Castillo, F. Gutiérrez Carbayo, Madrid, UNED, 1995, pp. 411-424.
- . «La función del pregón en los autos sacramentales de Calderón», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero – 1 marzo, 1997*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997, pp. 527-551.
- . «Cervantes en los autos sacramentales de Calderón», *Anales cervantinos*, t. 35, Madrid, CSIC, 1999, pp. 511-538.
- . «La correspondencia de las esferas en el universo de Calderón de la Barca», en *Jornadas Internacionales de Literatura Comparada. Calderón de la Barca y su*

- aportación a los valores de la cultura europea*, ed. M. Iglesias Berzal y M. de G. Santos Alcaide, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2000, pp. 263-286.
- «Los caminos celestes en el teatro de Calderón», *Revista de Literatura*, t. 65, núm. 129, 2003, pp. 213-224.
- «Realidad y símbolo en los itinerarios madrileños de Calderón de la Barca», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 539-571.
- «Función metateatral de Culpa en el teatro sacramental de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Toulouse: PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 989-999.
- «El viaje marítimo del mercader en los autos de Calderón», *Anuario calderoniano*, núm. 4, 2011, pp. 349-363.
- «La función del pregón en los autos sacramentales de Calderón»,
- «Polivalencia de Culpa en el teatro sacramental de Calderón», en *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón. Actas selectas del Congreso TC/12, Olmedo, 22 al 25 de julio de 2013, Olmedo Clásico 2015*, ed. G. Vega García-Luengos, H. Urzáiz Tortajada, P. Conde Parrado, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid / Ayuntamiento de Olmedo, 2015, pp. 665-674.
- Subirá, J., *Historia de la música teatral en España*, Barcelona, Editorial Labor, 1945.
- *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.
- *El gremio de representantes españoles y la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena*, Madrid, CSIC / Instituto de Estudios Madrileños, 1960.
- Tapiè, V. L., *Barroco y clasicismo*, Madrid, Cátedra, Madrid, 1991.
- Tardón Botas, N., *Reconstrucción escenográfica de la representación de «Hado y divisa de Leonido y Marfisa», de Calderón de la Barca, dada en el Coliseo del Buen Retiro del día tres de marzo de 1680*, Recurso electrónico, Tesis doctorales, Madrid, Universidad Complutense, 2001.
- Taylor, C, *La era secular*, vol. 1, Barcelona, Gedisa, 2014.
- Téllez, G, Tirso de Molina, *La peña de Francia*, en *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, 4 vols., ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, t. II, pp. 892-939.
- *El burlador de Sevilla o El convidado de piedra*, ed. A. Rodríguez López Vázquez, Madrid, Cátedra, 2007.

- Tobar, M. L., «Para una lectura de *Los tres mayores prodigios* de Calderón de la Barca», *Atti della Accademia peloritana dei Pericolanti. Classe de lettere, filosofia e belle arti*, vol. 73, 1997, pp. 209-237.
- Toporkov, V. O., *Stanislavsky dirige*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1961.
- Tordera, A., «El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco», en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español. (Madrid, 17-19 de mayo de 1988)*, ed. Díez Borque, J. M., London, Tamesis Books, 1989, pp. 121-140.
- Tormo, E., «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro y el Poeta del Palacio y del Pintor», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 19, núm. 1-4, Madrid, 1911.
- Torres, J. C. de, «“Enquijotose mi amo”, o el tema del caballero idealista en las comedias de Calderón», en *Actas del tercer congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 619-629.
- Türner, V., *From Ritual to Theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.
- Urzainqui, I., *De nuevo sobre Calderón en la crítica española del siglo XVIII*, Oviedo, Cátedra Feijoo, 1984.
- Vajtánogov, E. B., *Lecciones de Regisseur*, Buenos Aires, Domingo Cortizo Editor / Editorial Quetzal, 1987.
- . *E. Vajtánogov: Teoría y práctica teatral*, ed. J. Saura, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997.
- Valbuena Briones, Á., *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*, Madrid, Rialp, 1965.
- Valbuena Prat, Á., «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, 1930, pp. 1-16.
- . *Calderón. Su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Madrid, Juventud, 1941.
- . «Calderón en el Año Santo de 1650», *Clavileño*, 1, 1950, pp. 27-36.
- . «El año santo en Madrid (1651-1652). Nota preliminar», en *Obras completas*, tomo III, *Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1967, pp. 537-539.
- Varey, J. E., «*La dama duende* de Calderón: símbolos y escenografía», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de*

- Oro (Madrid, 8-13 junio 1981)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, vol. I, pp. 165-183.
- . «Scenes, Machines and the Theatrical Experience in Seventeenth-Century Spain», en *Attí dei XXIX Congresso Internazionale di Storia dell'Arte*, Bolonia, 1985, pp. 51-63.
- . «Cosmovisión y niveles de acción», en *Teatro y prácticas escénicas II: La Comedia*, ed. J. L. Canet Vallés, London, Tamesis Books, 1986.
- . *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1987.
- . «Carros y corrales», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón. Actas del Congreso Internacional, Pamplona, Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo*, ed. I. Arellano, J. M. Escudero, B. Oteiza y M. C. Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1997, pp. 553-564.
- . «*Casa con dos puertas: hacia una definición del enfoque calderoniano de lo cómico*», en *Estudios sobre Calderón*, 2 vols., ed. J. Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, vol. 2, pp. 252-271.
- Vázquez de Parga, L., Lacarra, J. M., y Uría Ríus, J., *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vols., ed. facsímil de la realizada en 1948 por el CSIC, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, t. I, pp. 124-137 y pp. 137-143.
- Vega Carpio, L. de, *El Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo Lope de Vega*, ed. J. de José Prades, Madrid, CSIC, 1971.
- . *La Dorotea*, ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1987.
- . *Santiago el Verde*, en *Lope Félix de Vega Carpio. Obras selectas*, 3 vols., ed. Sáinz de Robles, F. C., Madrid, Aguilar, 1991, pp. 1211-1248.
- . *La vengadora de las mujeres*, en *Lope Félix de Vega Carpio. Obras selectas*, 3 vols., ed. Sáinz de Robles, F. C., Madrid, Aguilar, 1991b, pp. 1570-1600.hjh
- Veblen, T. B., «Conspicuous Consumption», en *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, New York, The Macmillan Company, 1899, pp. 68-101.
- Vélez de Guevara, L., *El diablo cojuelo*, ed. E. Rull, Madrid, Alcalá, 1968.
- Vellón Lahoz, J., «El proceso de refundición como práctica ideológica: *La dama duende* de Juan José Fernández Guerra», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5, 1990, pp. 99-109.

- Vetter, E., *Die Kupferstiche zur "Psalmody eucharistica" des Melchor Prieto von 1622*, Munster, 1972.
- Vivó de Undabarrena, E., «Derecho y matrimonio en el teatro de Calderón», en *Actas del IV Centenario del nacimiento de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. M. Abad Varela, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004, pp. 387-407.
- VV. AA., *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación. Volumen I (429 a.C.-1858)*, coord. J. Saura. Madrid, Fundamentos, 2006, pp. 81-83.
- VV. AA., *La comedia de capa y espada*, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1988.
- VV. AA., *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII*, Madrid, Caja Madrid, 2 vols., 2000.
- VV. AA., *Teatro calderoniano sobre el tablado. Calderón y su puesta en escena a través de los siglos. Coloquio Anglo Germano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002: actas*, ed. M. Tietz, Stuttgart, Frans Steiner Verlag, 2003.
- VV. AA., *Exposición conmemorativa del 250 aniversario de su fundación titulado Obras maestras de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, 1994, pp. 31-37.
- Wardropper, B. W., «El problema de la responsabilidad en la comedia de capa y espada de Calderón», en *Calderón y la crítica*, 2 vols., ed. M. Durán y R. González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, vol. 2, pp. 714-722.
- Wilson, E. M., «Los cuatro elementos en la imaginaria de Calderón», en *Calderón y la crítica. Historia y antología*, 2 vols., ed. M. Durán y R. González, Madrid, Editorial Gredos, 1976, vol. 1, pp. 279-299.
- Wilson, R., «Robert Wilson», en *Directores. Artes escénicas*, ed. P. Irvin, Barcelona, Océano, 2003, pp.150-163.
- Willet, J., *El teatro de Bertolt Brecht. Un estudio en ocho aspectos*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963.
- Wittkower, R., *Sobre la arquitectura en la edad del Humanismo*, Madrid, Editorial Gustavo Gili, 1979.
- . *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del Humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- Wittkower, R. y M. Wittkower, *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2015.

- Ynduráin, D., «Personaje y abstracción», en *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español (Almagro, 20 al 23 de septiembre, 1983)*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 27-36.
- Zapata Fernández de la Hoz, T., «Un dibujo de Claudio Coello para la Entrada en Madrid de María Luisa de Orleans, Arco del Prado», *Archivo Español de Arte*, vol. 251, 1990, pp. 474-484.
- . «Dibujos festivos de José Jiménez Donoso». *Boletín del Museo del Prado*, vol. 12, núm. 30, 1991, pp. 29-38.
- Zorita, A., *Catecismo del Santo Concilio de Trento para los párrocos, ordenado por disposición de San Pio V. Traducido en lengua castellana por el P. Fr. Agustin Zorita, religioso dominico, según la impresión que de orden del papa Clemente XIII se hizo en Roma año de 1761*, Valencia, 1782, (*Parte segunda, capítulo IV*), pp. 124-150.

## **13. APÉNDICES**





### 13.1. Grabaciones de espectáculos

En tres discos adjuntos (DVD) se incluyen las grabaciones de los tres espectáculos analizados en esta tesis.

Disco 2.- *Mañanas de abril y mayo.*

Disco 3.- *El año santo en Madrid.*

Disco 4.- *Darlo todo y no dar nada.*

### 13.2.- Texto de la versión de la obra *Darlo todo y no dar nada*-

#### **DARLO TODO Y NO DAR NADA**

De Pedro Calderón de la Barca

Versión de Nuria Alkorta

Nuria Alkorta Calvo

D.N.I.: 16.040.077-S

domicilio: C/ Doctor Esquerdo 52 – 2º B 28007 Madrid

*La acción transcurre en un escenario que en la ficción representará un lugar en el campo, en las cercanías de Atenas. La época es la actual. Los personajes son los componentes de una compañía teatral (una directora y cinco actores). Realizan un ensayo de la obra “Darlo todo y no dar nada”, del autor barroco Calderón de la Barca, que van a estrenar en palacio. El espacio teatral podrá ser a tres bandas (la escena rodeada de público por tres de sus lados) o a la italiana (el público frente a la escena). La puesta en escena de esta adaptación podrá realizarse en un teatro o en un espacio alternativo. La escenografía permite ver las entradas y salidas de los actores, incluso podemos verles “entre cajas”, fuera de escena, puesto que la ficción representa un ensayo total de la obra y no la misma función ante la corte. Esta circunstancia resaltaré la dualidad actor-personaje y la dualidad realidad-ficción; y abunda en la relación del artista con el poder, que es uno de los motivos principales de la obra.*

#### **PERSONAJES:**

**DIRECTORA** que interpreta los siguientes papeles:

- CHICHÓN, gracioso, soldado griego del ejército de Alejandro
- ZEUXIS, pintor
- SOLDADO 2, del ejército de Alejandro (de su guardia)

**PRIMER ACTOR** que interpreta los siguientes papeles:

- ALEJANDRO MAGNO, el Conquistador, rey de Macedonia
- SOLDADO 3

**ACTOR CARACTERÍSTICO (BARÍTONO)** que interpreta los siguientes papeles:

- DIÓGENES, filósofo cínico
- EFESTIÓN, confidente y general de Alejandro
- SOLDADO 1, del ejército de Alejandro (a las órdenes de Teágenes)

**JOVEN ACTOR (TENOR)** que interpreta los siguientes papeles:

- APELES, pintor
- ESCOLTA 1, del séquito de Alejandro

**JOVEN ACTRIZ (SOPRANO)** que interpreta los siguientes papeles:

- CAMPASPE, joven montaraz
- ESCOLTA 2, del séquito de Alejandro

**PRIMERA ACTRIZ (SOPRANO LÍRICA)** que interpreta los siguientes papeles:

- ESTATIRA, infanta persa cautiva de Alejandro
- TIMANTES, pintor
- ESCOLTA 3, del séquito de Alejandro

## PRÓLOGO

*(Mientras el público entra en la sala, se puede representar una especie de prólogo que introduzca al público en la situación de una compañía actual que ensaya esta obra. esta parte es opcional y, por lo tanto, no se consigna en el texto.)*

### JORNADA PRIMERA

*(Bosque próximo a Atenas. GENTE, MÚSICA Y ALEJANDRO, todos dentro.  
Escenario vacío, dentro suenan por una parte cajas y trompetas, y por otra instrumentos músicos.)*

DIRECTORA (*hablando.*): ¡El grande Alejandro viva...

MÚSICA (*cantando.*): ¡Viva el gran Príncipe nuestro...

DIRECTORA (*hablando.*): cuyos lauros...

MÚSICA(*cantando.*): cuyos triunfos...

DIRECTORA (*hablando.*): siempre invictos...

MÚSICA (*cantando.*): siempre excelsos...

DIRECTORA (*hablando.*): a voces van diciendo...

MÚSICA (*cantando.*):  
que a su imperio le viene el mundo estrecho,  
pues todo el mundo es línea de su imperio!  
¡El grande Alejandro viva!  
¡Viva el gran Príncipe nuestro,  
cuyos lauros, cuyos triunfos, 10  
siempre invictos, siempre excelsos,  
a voces van diciendo  
que a su imperio le viene el mundo estrecho,  
pues todo el mundo es línea de su imperio!

[romance -eo]

*(Dentro.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Haga el ejército alto  
en estos campos amenos,  
a vista de Atenas, griega patria de  
ciencias e ingenios.

JOVEN ACTOR: Haga repetida salva  
la música, confundiendo 20  
en instrumentos sonoros  
militares instrumentos.

*(Dentro toca la caja.)*

DIRECTORA: Alto, y pase la palabra.

JOVEN ACTOR: Alto, y prosigan los versos.

*(Dentro música.)*

TODOS: ¡El grande Alejandro viva!  
¡Viva el gran Príncipe nuestro!

(Sale DIÓGENES, viejo, vestido pobremente, con una vasija de barro en la mano.)

CARACT/DIÓGENES:                             ¿Qué contrarias armonías,  
en no contrarios acentos,  
aquí de estruendos marciales,                     30  
aquí de dulces estruendos,  
la esfera del aire ocupan,  
hasta penetrar el centro  
de este pobre albergue, donde  
yo reino, y rey de mí mismo,  
habito solo conmigo,  
conmigo solo contento!  
Mas ¿quién me mete en dudar,  
ya una y otra vez diciendo:

(DIÓGENES y JOVEN ACTOR cantando.)

JOVEN ACTOR:                                     *que a su imperio le viene el mundo estrecho,*  
*pues todo el mundo es línea de su imperio.*   40

(DIRECTORA, asume el papel de CHICHÓN.)

DIRECTORA/CHICHÓN:                           Por esta parte me dicen  
que una fuente hay, y aunque tengo  
trabada lid con el agua  
por haber mi casa hecho  
alianza con el vino,  
la he de buscar con todo eso.  
¿Por dónde irá la bellaca?  
Pero aquí hay gente. Buen viejo,  
decidme hacia dónde corre                     50  
una fuente, que deseo,  
por más que corra, alcanzarla.

CARACT/DIÓGENES:                             Allá voy, a cuyo efecto  
me halláis, ya lo veis, cargado  
de este rústico instrumento.

DIRECTORA/CHICHÓN:                           "*Moza de cántaro*" ya  
dijo no sé qué proverbio;  
*viejo* de cántaro, no  
lo dijo hasta hoy; pues ¿qué es esto?  
¿No hay quien venga en vuestra casa  
por agua sino vos?

CARACT/DIÓGENES:                             Necio                                     60  
debéis de ser.

DIRECTORA/CHICHÓN:                           ¿Y de qué  
lo inferís?

CARACT/DIÓGENES:                             De que, si puedo  
servirme yo a mí, culpéis  
que otro no me sirva, puesto  
que sólo está bien servido  
el que se sirve a sí mismo.

DIRECTORA/CHICHÓN:                           ¿Mal fardado y sentencioso,  
pobretón y circunspecto?  
¿Sois filósofo?

CARACT/DIÓGENES:	No sé más de que quisiera serlo.	70
DIRECTORA/CHICHÓN:	Pues, en tanto que llegamos, decid, así os guarde el cielo, ¿cómo, cuando estas campañas llenas están con diversos aplausos de paz y guerra, vais penetrando lo espeso destos montes, apartado de tanto heroico comercio, sin que la curiosidad os lleve siquiera a verlo?	80
CARACT/DIÓGENES:	Pues ¿qué hay que ver?	
DIRECTORA/CHICHÓN:	¿Qué hay que ver? Cuando no fuera el inmenso aparato, con que vuelve, coronado de trofeos, un ejército triunfante de toda Persia, trayendo prisionera a la hija de Darío, su supremo rey, que, puesto en fuga, él solo escapó su vida huyendo; cuando no fuera el aplauso con que le recibe el pueblo; ¿el ver no más a Alejandro no bastaba, a cuyo esfuerzo, como estas canciones dicen, viene todo el mundo estrecho,	90
<i>(DIRECTORA/CHICHÓN y la MÚSICA dentro.)</i>		
PRIMERA Y JOVEN ACTRIZ:	<i>pues todo el mundo es línea de su imperio?</i>	
CARACT/DIÓGENES:	Necio te llamé una vez, y ahora a llamártelo vuelvo. ¿Alejandro es más que un hombre, tan vanamente soberbio, que llora que hay sólo un mundo para verle a sus pies puesto? Pues ¿por qué me he de mover a verle, cuando mi afecto más fuera, si fuera un hombre tan sabio, prudente y cuerdo que llorara que no había otros muchos mundos nuevos, sólo para despreciarlos, más que para poseerlos? Pero esta filosofía no es para ti, a lo que infiero de tu traje y tus razones.	100         110
DIRECTORA/CHICHÓN:	¿Por qué?	
CARACT/DIÓGENES:	Porque al culto atento de ese humano dios aplaudes	

su ambición, no conociendo  
que con cuanto puede, no  
puede enmendar sus defectos.  
Aquésta es la fuente; toma,  
este vaso es cuanto puedo  
ofrecerte.

120

DIRECTORA/CHICHÓN:

¿Para qué?

CARACT/DIÓGENES:

Para que bebas, cogiendo  
el agua con más descanso.

DIRECTORA/CHICHÓN:

Mano con que beber tengo.

*(Llega a un lado del tablado, donde manará agua, y bebe con la mano.)*

CARACT/DIÓGENES:

Con la mano al labio sirve  
el cristal. Al fin, es cierto  
que no hay loco de quien algo  
no pueda aprender el cuerdo.  
Romperé ese inútil barro.

130

*(Quebrando la vasija.)*

DIRECTORA/CHICHÓN:

Pues ¿por qué?

*(Recogiendo y guardando el objeto.)*

CARACT/DIÓGENES:

Porque no tengo  
de tener nada que sea  
para la vida superfluo.

DIRECTORA/CHICHÓN:

¿Cómo es eso?

CARACT/DIÓGENES:

Para sola  
una vida que tenemos  
cuanto en ella está de más  
está en el juicio de menos;  
y ya que de ti enseñado  
hoy en una parte quedo,  
vélo tú en otra de mí,  
considerando, advirtiéndolo  
qué caso hará de Alejandro,  
ni de todos sus anhelos,  
sus aplausos, sus victorias,  
sus conquistas y trofeos,  
quien se embaraza con sólo  
un tosco vaso grosero,  
el día que llega a ver  
que no tenerle es lo mismo  
que tenerle. Y porque más  
se esmere el conocimiento  
desta verdad, di a Alejandro  
que Diógenes, un viejo  
miserable y pobre que en estas  
soledades vive atento  
más a saber que a adquirir,  
no sólo va a verle, pero  
por no verle huye su vista y  
va penetrando lo espeso  
destas rústicas montañas.

140

150

160

Y añade que, si él es dueño  
del mundo, lo soy yo más;  
pues, en contrarios extremos,  
él lo es porque le estima  
y yo, porque le desprecio;  
por más que esas voces digan  
una y otra vez al viento . . .

*(DIÓGENES y TODOS cantan dentro.)*

TODOS: *que a su imperio le viene el mundo estrecho,  
pues todo el mundo es línea de su imperio.*

*(Se va DIÓGENES. Salen PRIMER ACTOR/ALEJANDRO y su corte, entrada triunfal con el tesoro;  
en escena DIRECTORA/CHICHÓN.)*

[romance -eo]

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¡Fuerza es hacer hoy descanso! 170  
¡Gran Dios!, ¿para quién el cielo  
guarda un mundo, sino para  
Alejandro?

DIRECTORA/CHICHÓN: Bueno es eso  
para un recado que yo  
te traigo.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿De quién?

DIRECTORA/CHICHÓN: De un viejo, 180  
dialéctico a todo trance,  
filósofo a todo ruedo,  
que por no verte, señor,  
como había, de ti huyendo,  
de echar por aquesos trigos,  
echó por aquesos cerros,  
diciendo a voces que es más  
monarca del mundo entero  
que tú.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Cómo?

DIRECTORA/CHICHÓN: Como él  
hace del mundo desprecio,  
cuando tú ganas el mundo.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: No dice mal, si eso es cierto.  
Pero dime, ¿por no verme  
fue por otra parte huyendo  
de mi vista?

DIRECTORA/CHICHÓN: Sí, señor. 190

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Adónde es su albergue?

DIRECTORA/CHICHÓN: Pienso  
que a la falda dese monte.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Llévame allá; que deseo  
ver quién es dueño del mundo,  
él dejando o yo adquiriendo.

*(Sale ACTOR CARACTERÍSTICO/EFESTIÓN con un pliego.)*

CARACT/EFESTIÓN: Dame, gran señor, tus plantas.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Esperad, después iremos;  
que antes es esto que todo.  
Efestión, ¿qué hay de nuevo?

CARACT/EFESTIÓN: Roxana, reina de Chipre, 200  
bella heredera de Venus,  
ya es tu esposa; en éste vienen  
confirmados los conciertos.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Los brazos toma en albricias;  
que, si la verdad confieso,  
desde que vi su retrato,  
de amor vivo y de amor muerto  
quedé a su vista, sin que  
de Marte el rigor violento  
borrado de mi memoria 210  
su memoria haya.

CARACT/EFESTIÓN: Por eso,  
como si abrasó tu pecho  
con un retrato, con otro  
quiere en ella hacer lo mismo,  
que la envíe el tuyo sólo  
me mandó. Y yo, previniendo  
no perder espacio alguno,  
hice sacar en pequeño  
a tres pintores, que en Grecia 220  
concurren, en este tiempo  
los más famosos, de una  
estatua que está en un templo  
de Júpiter, tres retratos;  
y traigo a los tres con ellos,  
porque elijas tú el que ha de ir.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Mucho me holgaré de verlos.

CARACT/EFESTIÓN: Timantes, Zeuxis y Apeles  
son los tres.

*(Salen ACTOR JOVEN/APELES, PRIMERA ACTRIZ/TIMANTES, luego DIRECTORA se transforma en ZEUXIS .)*

DIRECTORA/CHICHÓN: (Ap.) (¿Qué es lo que veo?  
¿Aquí Apeles? ¿Si osaré  
hablarle?)

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Noticias tengo 230  
de la elegancia con que  
los tres sutiles y diestros  
ejercéis el mejor arte,  
más noble y de más ingenio.

PRIMERA ACTRIZ/TIMANTES: Si los príncipes le honraran,  
señor, como vos, bien creo  
que se adelantaran más  
sus artífices.

DIRECTORA/ZEUXIS: Y es cierto,  
pues sus estudios tuvieron  
vuestros honores por premio. 240

ACTOR JOVEN/APELES: Mayormente cuando fuera,  
como ahora, su heroico empleo  
vuestra persona; pues ella  
hiciera su nombre eterno.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Veamos el vuestro, Timantes.

PRIMERA ACTRIZ/TIMANTES: Huélgome que sea el primero,  
porque, habiendo visto esotros,  
no hiciérades éste aprecio.

*(Le da un retrato.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Esto no es retrato mío.

PRIMERA ACTRIZ/TIMANTES: ¿Cómo?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Como en él no veo 250  
esta mancha que borrón  
es de mi rostro, poniendo  
en disimularla todo  
su primor el pincel vuestro.  
Lisonjero habéis andado  
en no decírmela, siendo  
casi traición que en mi cara  
me mintáis. Infame ejemplo  
da ese retrato a que nadie  
diga a su rey sus defectos. 260  
Pues ¿cómo podrá enmendarlos  
si nunca llegó a saberlos?

*(Rompe el retrato.)*

PRIMERA ACTRIZ/TIMANTES: Señor...

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: No más. Dadme, Zeuxis,  
el vuestro vos.

DIRECTORA/ZEUXIS: *(Ap.)* (Por lo menos  
yo en él no le callo nada.)

*(Le da un retrato.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Más parecido está el vuestro;  
pero no menos culpado.

DIRECTORA/ZEUXIS: ¿En qué, señor?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: En que viendo 270  
estoy mi defecto en él  
tan afectado que pienso  
que en decírmele no más  
todo el estudio habéis puesto;  
con que igualmente ofendido  
déste, que desotro, quedo;  
pues lo que en uno es lisonja



es en otro atrevimiento.  
Tampoco aqueste ejemplar  
quede al mundo, de que necio  
nadie le diga en su cara  
a su rey sus sentimientos; 280  
que, si especie de traición  
el callarlos es, no es menos  
especie de desacato  
decírselos descubiertos.

*(Le rompe.)*

Apeles, vuestro retrato  
veamos.

JOVEN ACTOR/APELES: Con temor le ofrezco.

*(Le da un retrato.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Por qué? si al verle, me dais  
a entender prudente y cuerdo  
que sólo vos sabéis cómo  
se ha de hablar a su rey, puesto 290  
que a medio perfil está  
parecido con extremo;  
con que la falta ni dicha  
ni callada queda, haciendo  
que el medio rostro haga sombra  
al perfil del otro medio.  
Buen camino habéis hallado  
de hablar y callar discreto;  
pues, sin que el defecto vea,  
estoy mirando el defecto, 300  
cuando el dejarle debajo  
me avisa de que le tengo,  
con tal decoro que no  
pueda, ofendido el respeto,  
con lo libre del oírlo,  
quitar lo útil de saberlo.  
Y para que quede al mundo  
este político ejemplo  
de que ha de buscarse modo  
de hablar al rey con tal tiento 310  
que ni disuene la voz  
ni lisonjee el silencio,  
nadie, sino Apeles, pueda  
retratarme desde hoy, siendo  
pintor de cámara mío.

JOVEN ACTOR/APELES: Humilde tus plantas beso.

*(A EFESTIÓN.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Y tú a Zeuxis y a Timantes  
haz que les den al momento  
el precio de sus retratos;  
que, porque yerre un ingenio 320  
tal vez, no se han de pagar  
los estudios con desprecios.  
Y para que en mi servicio

	entre con más lucimiento Apeles, haz que le den al punto medio talento.	
CARACT/EFESTIÓN:	Veinte mil escudos son.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿No más? Pues dale otro medio.	
JOVEN ACTOR/APELES:	Otra vez beso tus plantas; y a tantas honras me atrevo a suplicarte que una añadas.	330
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Yo te la ofrezco. ¿Qué es?	
JOVEN ACTOR/APELES:	Licencia de volver a mi casa el breve tiempo que tarde en traer mi familia.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Ve, mas has de volver presto.	
(A <i>CHICHÓN</i> .)	Vos, soldado, mientras yo abro en mi tienda este pliego, aquí esperad; que hemos de ir a aquella visita.	
JOVEN ACTOR/APELES:	¡Cielos, gran dicha ha sido la mía!	340
CARACT/EFESTIÓN:	Al César id repitiendo: ¡El gran Alejandro viva! ¡Viva el gran Príncipe nuestro!	
( <i>Se van todos menos APELES y CHICHÓN.</i> )		[redondillas]
DIRECTORA/CHICHÓN:	Aunque hablarte había dudado, no me sufre el corazón no besar tus pies.	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Chichón? Tú seas muy bien hallado. ¿Por qué no hablarme querías, viéndome hoy aquí?	
DIRECTORA/CHICHÓN:	Porque, como tu casa dejé, pensé que de mí tendrías queja.	350
JOVEN ACTOR/APELES:	Quando esclavo fueras, cuanto más criado, no tuviera esa queja yo; pues si bien lo consideras, hago a Júpiter testigo que este brazo me cortara, si este brazo imaginara que no estaba bien conmigo.	360

DIRECTORA/CHICHÓN: No era estar contigo mal;  
 pensar que estaría, señor,  
 siendo soldado, mejor;  
 bien que de discurso tal  
 te han vengado mis sucesos;  
 pues fueron necios errores,  
 por no moler tus colores,  
 venirme a moler mis huesos.  
 Ya de Alejandro criado  
 eres, y un talento tienes 370  
 de hacienda, con que a ser vienes  
 el más rico de tu estado.  
 Fuerza es que has de recibir  
 quien te sirva; pues ¿a quién  
 como a mí, sabiendo bien  
 lo mal que te he de servir?

JOVEN ACTOR/APELES: ¿Y ésa es conveniencia?

DIRECTORA/CHICHÓN: Pues,  
 ¿qué conveniencia mayor  
 que ver desde ahora, señor,  
 lo que has de pasar después? 380  
 Pero dime, ¿en qué quedamos?

JOVEN ACTOR/APELES: En que yo nunca podré  
 negarte mi casa.

DIRECTORA/CHICHÓN: Pie  
 y mano te beso.

JOVEN ACTOR/APELES: ¡Vamos,  
 a saber lo que es servir!

DIRECTORA/CHICHÓN: Si no lo sabes, sospecha  
 que es religión bien estrecha.

*(Dentro suena un instrumento.)*

JOVEN ACTOR/APELES: ¿Cómo? Mas ¿qué es lo que a oír  
 llego?

DIRECTORA/CHICHÓN: Un templado instrumento.

JOVEN ACTOR/APELES: Y al compás suyo, parece 390  
 que sonora voz ofrece  
 nuevas cláusulas al viento  
 desde aquella quinta.

DIRECTORA/CHICHÓN: Aquí,  
 si no miente el juicio mío,  
 prisionera, de Darío  
 una hija está oí,  
 y querrá aliviar su pena.

JOVENACTOR/APELES: No es novedad en su esquivo  
 hado cantar el cautivo  
 con el son de la cadena. 400

*(PRIMERA ACTRIZ canta dentro.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: *Sobre los muros de Roma,  
de quien es espejo el Tíber,  
prisionera de Aureliano,  
Cenobia al aire repite:*

CORO: *¡Ay de aquélla que vive  
en campos extranjeros sola y triste!*

*(Dentro dice.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: *¡Ay de aquella que vive  
en campos extranjeros sola y triste!*

*(PRIMERA ACTRIZ canta dentro.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: *Aquella ilustre matrona  
que no se rindió invencible  
a tantas armadas huestes,  
a sólo un dolor se rinde.* 410

CORO: *¡Ay de aquélla que vive  
en campos extranjeros sola y triste!*

*(Dentro dice.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: *¡Ay de aquélla que vive  
en campos extranjeros sola y triste!*

*(PRIMERA ACTRIZ canta dentro.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: *Y como el llanto tal vez  
templa lo que el mal aflige...  
en lágrimas y suspiros  
al aire y al agua dice...* 420

*(Dentro dice.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: *¡Ay de aquélla que vive...*

CORO: *¡Ay de aquélla que vive...*

ESTATIRA Y CORO: *en campos extranjeros sola y triste!*

*(Dentro ruido de espadas, a continuación diálogo de CAMPASPE lastimada y luego SOLDADO 1.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: *¡Ay triste!*

CARACT/SOLDADO 1: *¡Prendedla o muera!*

JOVEN ACTOR/APELES: *¡Oye, espera!  
¿Qué es lo que llevo a escuchar?*

DIRECTORA/CHICHÓN: *Aquéste es otro cantar.*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: *¡Ay de mí!*

CARACT/SOLDADO 1: *¡Prendedla o muera!*

JOVEN ACTOR/APELES: *De unos soldados seguida,  
de aquel monte, al parecer,  
una montaraz mujer* 430

baja, en su sangre teñida,  
defendiéndose valiente  
de todos.

*(Quiere ir adentro.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: ¿Adónde vas?

*(Le detiene.)*

JOVENACTOR/APELES: ¿Cómo eso dudando estás?  
A socorrerla...

DIRECTORA/CHICHÓN: ¡Detente!

*(Sale CAMPASPE cayendo, vestida de cazadora rústica, con la espada en la mano, y ensangrentado el rostro.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Si acaso, joven gallardo,  
desdichas de mujer mueven  
tu pecho y piedad le deben,  
que me defiendas aguardo  
desa gente, que hoy espera  
prenderme o matarme. 440

JOVEN ACTOR/APELES: En mí  
tendrás quien te ampara aquí.

DIRECTORA/CHICHÓN: En mí no.

*(Salen los Soldados que puedan.)*

CARACT/SOLDADO 1: ¡Prendedla o muera!

JOVEN ACTOR/APELES: Qué es prenderla ni matarla,  
habiendo llegado donde  
mi valor, que corresponde  
a su honor sabrá guardarla.

*(Riñen.)*

Ponte, Chichón, a mi lado.

DIRECTORA/CHICHÓN: ¿No basta que sea Chichón,  
sino también coscorrón? 450

CARACT/SOLDADO 1: Muera quien libre y osado  
ampara una delincuente.

*(Se van peleando. Cambio rápido de escenario que se transforma en la vista exterior de una quinta. Salen huyendo APELES, CAMPASPE, y CHICHÓN seguidos por los SOLDADOS.)*

JOVEN ACTOR/APELES: Huye, señora; que yo  
te guardo el paso.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Eso no;  
que, restándote valiente  
tú por mí, no he de dejarte.  
En este umbral te mejora.

*(Le pone junto a una puerta.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: Marimacha es la señora.  
CARACT/SOLDADO 1: Ni guardarla es ni guardarte.  
JOVEN ACTOR/APELES: ¡Ay de mí!

*(Cae.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Qué estoy mirando? 460  
JOVEN ACTOR/APELES: Matar a un tiempo y morir.

*(Dentro.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¡En su auxilio he de salir!

*(Se vuelve CHICHÓN contra CAMPASPE.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: Pásome acá, que van dando.  
CARACT/SOLDADO 1: ¿Ya qué defensa hay que aguardes?  
Date, pues que no hay más plazos,  
a prisión.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Hecha pedazos.

*(Sale ESTATIRA.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¿Contra una mujer, cobardes?

CARACT/SOLDADO 1: Advierte...

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: No digas nada.  
Ese joven retirad;  
y si no ha muerto, cuidado  
de su salud, albergada  
en esta guardia. Y ahora,  
al acto, esta mujer  
dejad, pues se llega a ver  
en mi amparo. 470

CARACT/SOLDADO 1: Ya, señora,  
tu respeto nos ha puesto  
freno.

*(A CAMPASPE.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Retiraos de aquí.  
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Qué es lo que pasa por mí?

*(Se retira. Sale ALEJANDRO.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Aquí es el ruido. ¿Qué es esto?

CARACT/SOLDADO 1: Esto es...

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: No prosigas, no, 480

villano; que no ha de osar  
nadie a hablar ni a respirar  
adonde estuviere yo.

(A ALEJANDRO.)

DIRECTORA: (Ap. a ALEJANDRO.) (Que es la infanta mira.)

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: (Ap.) (Ya hablarla cosa es forzosa.)  
¿Qué es esto, Estatira hermosa?  
¿Qué es esto, bella Estatira?

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Esto es el poco decoro  
que debe a tu Majestad  
la sagrada inmunidad 490  
de la guerra, pues no ignoro  
que sí, en destierro, a mí  
prisionera me tratara  
conforme a la ilustre y clara  
real sangre persa, no así  
sus soldados se atrevieran  
a profanar desleales  
el respeto a estos umbrales;  
pero si ellos consideran 500  
el despego con que no  
quiso hablarme, quiso verme,  
desde que llegó a tenerme  
en su campo, hasta que dio  
esta ocasión el acaso,  
¿qué mucho que a su ejemplar  
el tumulto popular  
no haga de mí ningún caso?  
Sin ver que el ser prisionera  
no es ser esclava, pues una 510  
cosa es mostrar la Fortuna  
en mi vida sus severas  
iras, y otra no tener  
en la ley de la prisión  
el trato y la estimación  
que aun no perdió mi ser  
con la libertad, ni había  
yo de dejar de ser yo.  
Y para que vea si dio  
ejemplar a la osadía 520  
de sus soldados, habiendo  
oído en mi cuarto el rumor,  
vi desde ese mirador  
un infeliz defendiendo  
--su esposa o su dama sea--  
la vida de una mujer,  
que lo mismo viene a ser  
cuando en su amparo se emplea.  
Él, mirándose acosado,  
para resguardo tomó 530  
esta puerta, donde no  
le valió el noble sagrado,  
pues en ella y a mis pies,  
aun defendiéndole yo,  
herido o muerto cayó.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	<p>Una y otra queja es  muy digna de ti; y ahora,  respondiéndote, primero  que te desenoje, quiero  satisfacerte, señora,  a la primera que das  de no haberte visto; pues  piedad, no despego, es  huir tu vista; que si estás  de mis armas prisionera,  ¿para qué te había de ver,  puesto que no había de ser  que la libertad te diera?  y pues piadosa mi acción  ya en aquesta parte deja  hoy respondida la queja,  paso a la satisfacción.</p>	<p>540</p>          <p>550</p>
<i>(A los SOLDADOS.)</i>		
CARACT/SOLDADO 1:	<p>¿Cómo, cobardes villanos,  hacéis de delitos tales  cómplices estos umbrales?  ¡Por los dioses soberanos,  que vuestras vidas...</p>	
CARACT/SOLDADO 1:	<p style="text-align: right;">Señor,  no, mal informado, des  crédito al enojo, pues  no es tan ciego nuestro error  como infieres. Aquel fuerte  se empeñó, habiendo intentado  prenderla, por haber dado  a Teágenes la muerte.</p>	<p>560</p>
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	<p>¿Quién muerte a Teágenes dio?</p>	
CARACT/SOLDADO 1:	<p>La mujer que seguí fue.</p>	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: <i>(Sale CAMPASPE.)</i>	<p>¿Muerte a Teágenes? ¿Por qué?</p>	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	<p>Eso he de decirlo yo.</p>	<p>[romance -ae]</p>
	<p>Invicto Alejandro, a cuyo  valor son materia fácil,  si a su duración aspiran,  el bronce, el mármol y el jaspe;  a tus plantas delincuente  hoy una mujer se vale,  más en la fe de tus iras  que no en la de tus piedades.  Hija soy de Timoclea,  griega matrona, a quien hacen,  como a deidad de estos montes,  sacrificios estos valles,  en cuyas austeridades  crecí, tan hijos del campo  mis afectos montaraces  que, pirata de la selva,</p>	<p>570</p>               <p>580</p>



que, bandolera del aire,  
 en dos elementos reina  
 de las fieras y las aves,  
 todos me llaman Campaspe,  
 como quien dice, campestre  
 deidad de uno y otro margen.

Y así, asentado que yo
 590  
 vivo libre e intratable,  
 voy a que , habiendo tu gente  
 alto hecho en este admirable  
 país de Grecia, porque en él  
 de tantas marchas descansa,  
 una desmandada tropa  
 de tus soldados, que infames  
 califican lo que es hurto  
 con nombre de que es pillaje,  
 a mi alquería llegó
 600  
 --vergüenza es que en esto hable,  
 mas mejor están desnudas  
 que vestidas las verdades--,  
 donde vilmente enconados  
 en robar dos recentales,  
 se trabaron de cuestión  
 con los bárbaros gañanes  
 que mis labranzas cultivan  
 y que mis ganados pacen.

A este ruido, pues, llegamos,
 610  
 casi a concurrir iguales,  
 yo, que del monte venía,  
 y uno de tus capitanes.  
 Saludámonos corteses,  
 y acudiendo a reportarles,  
 retiré mi gente yo  
 y él la suya, sin que pase  
 más adelante su duelo  
 que no pasar adelante.

¿Quién creará que nuestras guerras
 620  
 naciesen de nuestras paces?  
 Hasta dejarme en mi quinta  
 me fue acompañando. Amable,  
 despidióse de mí; y cuando  
 tranquilas seguridades  
 de la paz de mis sentidos,  
 ociosamente agradables,  
 me adormecían, al son  
 de unos sonoros cristales  
 que en un jardín entonaban
 630  
 en bien templados compases  
 la natural armonía  
 de las copas de los sauces,  
 sentí ruido y vi por una  
 pared de hiedra arrojarse  
 un hombre al jardín, rompiendo  
 la muda clausura al parque.  
 Turbóme no conocido  
 primero; pero al instante  
 que distinguí de más cerca
 640  
 el rostro, persona y traje,  
 conocido me turbó,  
 por dar de ladrón señales,

que por las paredes entre  
 el que ya las puertas sabe.  
 Veloz la espalda volví,  
 mas no tanto que en mi alcance  
 la mano me echó y yo, viendo  
 --¡oh, aquí el aliento me falte!--  
 que libertades no dichas 650  
 eran hechas libertades,  
 dictada no sé de quién,  
 de mi honor o mi coraje,  
 me hallé su espada en la mano,  
 sin saber quién se la saque.  
 Segunda vez a mi mano  
 la mano osó, pero en balde,  
 pues cuando pensó que eran  
 mujeriles ademanes,  
 la esmeralda de las flores 660  
 tiñó de su rojo esmalte.  
 Los que de escolta tenía  
 a golpes la puerta abren.  
 Furiosos entran y, viendo  
 el desangrado cadáver,  
 conmigo embisten. Yo, entonces,  
 por un postigo que cae  
 al monte, me puse en fuga;  
 ellos tras mí al monte salen. 670  
 Tal vez lidio y tal vez corro,  
 hasta que, sin que me amparen  
 valor ni fuga, cayendo  
 vine desde el monte al valle,  
 donde un generoso joven,  
 o de honrado o de arrogante,  
 puesto en mi defensa, impide  
 que me prendan o me maten,  
 tan a toda costa que  
 fue su vida mi rescate;  
 de suerte que, de dos vidas 680  
 deudora, a tus plantas reales,  
 de dos muertes delincuente,  
 me arrojo, para que pague,  
 no la muerte que yo hice,  
 sino la que esotros hacen.

*(De rodillas.)*

Con que a tus plantas, señor,  
 humilde pido que mandes  
 que acaben, señor, conmigo,  
 para que conmigo acaben 690  
 tantas ansias, tantas penas,  
 tantas iras, tantos males,  
 tantos estragos y tantos  
 escándalos y pesares  
 como amenazan mi vida  
 y como mi alma combaten.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:

Con llanto y valor a un tiempo  
 los dos extremos tomaste  
 a mi inclinación, mujer,  
 sin saber determinarme

si me obligues porque lloras  
o porque matas me agrades.  
Prended a aquesos soldados. 700

*(Prenden a los SOLDADOS, y quieren llevar a CHICHÓN.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: A mí no, que yo a esperarte  
estaba para ir a aquella  
visita.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Es verdad; dejadle  
a ése solo.

DIRECTORA/CHICHÓN: Tus pies beso.  
*(Ap.)* (El demonio que aquí aguarde,  
ni diga que es su criado,  
o muera Apeles o sane.)

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Mira, Estatira, si fueron 710  
o rigores o piedades  
las que usé contigo, pues  
lo hice por no obligarme  
a sentir, si tú sintieses,  
ni a llorar, si tú llorases.

*(A CAMPASPE.)*

Perdonada estás, mujer,  
si no te sigue otra parte.  
*(Ap.)* (Aguarda amor, mucho temo  
llanto y valor de Campaspe.)

*(Se va ALEJANDRO.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Pues ya que os quedéis conmigo 720  
será para mí de grande  
lisonja.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Vuestros pies beso  
por este favor que me haces.

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Venid. *(Ap.)* (Amor, mucho temo,  
imaginándole antes  
tan fiero a Alejandro, ver  
a Alejandro tan afable. )

*(Se va ESTATIRA.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: *(Ap.)* (Oh, ¡qué de cosas, Fortuna,  
llevo que comunicarte! 729

**FIN DE LA JORNADA PRIMERA**

## JORNADA SEGUNDA

*(Bosque. Salen ALEJANDRO, EFESTIÓN y ESCOLTAS.)*

[romance -ea]

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Y, en fin, ¿qué supiste?

CARACT/EFESTIÓN: Supe 730  
que piadosa, atenta y cuerda  
se compadeció la infanta  
y que hoy Campaspe se alberga  
en la quinta de Estatira.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Ambas anduvieron cuerdas,  
una en ofrecerlo y otra  
en aceptarlo, aunque fuera  
mejor para mí, que no  
anduviesen tan atentas.

CARACT/EFESTIÓN: Pues ¿por qué?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Porque en su casa 740  
me fuera más fácil verla.

CARACT/EFESTIÓN: Quizá está la conveniencia  
en la dificultad.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Cómo?

CARACT/EFESTIÓN: Como las correspondencias  
aun más prendadas se gastan  
con la lima de la ausencia.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Eso a otro fuera y no a mí,  
porque ya mi violenta  
condición, bien como rayo,  
se irrita en la resistencia. 750

CARACT/EFESTIÓN: ¿Tanto la primera vista  
de una montañez belleza,  
y más cuando ya Roxana  
dicen que embarcada queda,  
pudo rendirte?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Qué quieres,  
si, como ya dije, al verla  
una vez matando altiva,  
otra vez llorando tierna,  
a mi ánimo y mi piedad  
supo tomar las dos sendas; 760  
de suerte que el albedrío  
no tiene por donde pueda  
escapar, pues a ambas partes  
halla cerrada la puerta?

CARACT/EFESTIÓN: Un buen medio hay.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Qué es?

CARACT/EFESTIÓN: Que ya  
que de Estatira la queja

	logró tus satisfacciones, las prosigas; pues con verla verás con ella a Campaspe.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Bien a mi amor aconsejas.	770
	<i>(Sale CHICHÓN.)</i>	
DIRECTORA/CHICHÓN:	Llega que en casa está el viejo.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Dijístele que a sus puertas estaba Alejandro?	
DIRECTORA/CHICHÓN:	Sí.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Pues ¿cómo no sale a ellas, habiendo mi nombre oído, a recibirme siquiera?	
DIRECTORA/CHICHÓN:	Como dice que es temprano, porque el sol aun no calienta; que, en saliendo el sol, saldrá.	
	<i>(CARACTERÍSTICO que no llega a la escena siguiente, dice “¿Yo me tengo que ir en algún momento?” – frase opcional según la propuesta escénica- se levanta y sale a vestirse de Diógenes.)</i>	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Y ¿qué hacía?	
DIRECTORA/CHICHÓN:	En una media tinaja, llena de lana, metido hasta la cabeza estaba, que parecía degollado de comedia, sin que haya en todo el espacio más cama, silla ni mesa que un candil y cuatro libros.	780
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Hombre que en tanta miseria vive, de saber que yo vengo a verle ¿ni se altera ni se sobresalta más?	790
DIRECTORA/CHICHÓN:	Y porque mejor lo veas, oye, que vuelvo a llamarle. ¡Señor Diógenes, advierta que viene a verle Alejandro!	
	<i>(Dentro.)</i>	
CARACT/DIÓGENES:	¿Hele dicho yo que venga? Pues si yo no se lo he dicho, que se espere o que se vuelva.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Bien podéis salir, que ya el sol sus rayos despliega.	800
	<i>(Sale DIÓGENES.)</i>	
CARACT/DIÓGENES:	Pues a ver el sol saldré; que, al fin, es el que me alienta, me anima y me vivifica.	

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿De suerte que, si no fuera por el sol, lo que es por mí no salierais?	
CARACT/DIÓGENES:	Lo que hiciera no sé; mas sé que él me trae en la regular tarea de las noches y los días esta luz hermosa y bella, y que vos no me traéis nada.	810
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Sí traigo.	
CARACT/DIÓGENES:	¿Qué?	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	La respuesta de un recado que me dio vuestro ese soldado.	
CARACT/DIÓGENES:	¿Qué era? Que como cosa de poca sustancia no se me acuerda.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿De poca sustancia es decir que en mi competencia sois vos más dueño del mundo que yo?	
CARACT/DIÓGENES:	Ah sí, ya se me acuerda. Perdonad: lo dicho, dicho.	820
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Antes me huelgo, y por esa razón vengo a visitaros; pues es justo que a ver venga Alejandro a un igual suyo.	
CARACT/DIÓGENES:	Pues como entre iguales sea la visita. Ahí hay un tronco, sentaos y yo en esta peña.	
<i>(Se sientan y CHICHÓN hace que quita un piojo a DIÓGENES. ALEJANDRO le ordena que pare.)</i>		
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Y pasando, como amigos, del cumplimiento a la queja, dícneme que, por no verme, echasteis por otra senda.	830
CARACT/DIÓGENES:	También me dicen que vos, por verme, echasteis por ésta.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Y es la misma razón huir vos que yo buscar?	
CARACT/DIÓGENES:	La misma; pues ni otro huyera de vos, sino yo, ni otro viniera, sino vos, a verme a mí.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Vengo a ver de qué manera sois vos más dueño del mundo que yo.	840

CARACT/DIÓGENES:	Pues ¿no es evidencia que es más rico al que le sobra que al que le falta la hacienda?	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Claro está.	
CARACT/DIÓGENES:	Luego si a vos sola una parte pequeña que os falta os trae desvelado, y no veis la hora de verla debajo de vuestro imperio, y a mí nada me desvela, porque no se me da nada que sea mía o no lo sea, más rico soy yo que vos; si no veamos la experiencia de quién está más contento: ¿vos con toda esa grandeza, majestad y pompa, o yo con toda aquesta miseria, hambre y desnudez?	850
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	No quiero aventurar el apuesta. Pero la posteridad de una heroica fama eterna, ¿será vuestra o será mía? Será mía y será vuestra.	860
CARACT/DIÓGENES:		
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Cómo?	
CARACT/DIÓGENES:	Como quien dijere que vino Alejandro a Grecia dirá cómo visitó a Diógenes en ella. Fuera de que, ¿qué me importa que fama o no fama tenga, si un aliento de la vida hoy calladamente suena más que después todo el ruido de sus trompas y sus lenguas?	870
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Pues siendo así que la vida es lo que se goza della; vos no la gozáis, yo sí. Y para que lo veáis, sea éste también mi argumento, para que a escuchar no vuelva que no vengo a traeros nada. ¿Qué queréis que mi grandeza os dé?	880
CARACT/DIÓGENES:	Con que no me quite mi vanidad se contenta.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Con que no os quite?	
CARACT/DIÓGENES:	Sí.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Pues decidme, porque lo sepa, ¿qué es lo que yo os quito?	

CARACT/DIÓGENES:	El sol que va tomando la vuelta. Y así pasaos aquí, no me quitéis, por vida vuestra, lo que no me podéis dar.	890
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Yo os estimo la advertencia. Y pues que ya os doy el sol, daros lo demás quisiera. ¿Qué queréis que por vos haga?	
CARACT/DIÓGENES:	A tan general promesa, liberal y generosa, darme por vencido es fuerza. Ahora bien, haced por mí . . .  <i>(Levanta DIÓGENES una flor del suelo.)</i>	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	sola otra flor como ésta. Eso fuera ser criador; no cabe en la humana esfera tan soberano atributo.	900
CARACT/DIÓGENES:	Pues ¿qué hay que os desvanezca? Si vuestro poder no basta a hacer una inútil yerba, que da el prado tan de balde que la paca cualquier fiera, que cualquier ave la pica y la aja cualquier huella, id con Dios; y a los que estudian las desengañadas ciencias no vengáis a hacerles pruebas de qué quieren o qué estiman; que no hay que estimen ni quieran, sino sólo desengaños. Y porque mejor se vea cuál es más rico tesoro, la majestad o la ciencia, ya que la primera huisteis, vaya la segunda apuesta: a cuál necesita antes o yo de vuestras riquezas o vos de mis ciencias.	910
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Yo quiero, porque no parezca que ambas apuestas rehusó, entrar satisfecho en ésta de que nunca necesite de vos.	920
<i>(Dentro.)</i>		
UNOS:	¡Al valle!	
OTROS:	¡A la selva!	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Mirad qué ruido es aquése.	930
<i>(Se va un ESCOLTA.)</i>		



CARACT/DIÓGENES:                 ¿Y qué perderá el que pierda?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Darse por vencido al otro.

CARACT/DIÓGENES:                 Norabuena.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                 Norabuena.

CARACT/DIÓGENES:                 Pues, adiós.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                 Adiós.

*(Se va DIÓGENES.)*

DIRECTORA:   ¿Posible  
  es que has tenido paciencia  
  para sufrir este loco?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                 Mal, directora, le afrentas;  
  que si hubiera de dejar  
  de ser quien soy, y estuviera  
  en mí elegir lo que había  
  de ser, ten por cosa cierta . . .                                 940

DIRECTORA:   ¿Qué?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                 Que, no siendo Alejandro,  
  ser Diógenes quisiera.

*(Dentro.)*

UNOS:   ¡A la selva!

OTROS:   ¡Al valle!

OTROS:   ¡Al monte!

*(Sale EFESTIÓN y el ESCOLTA.)*

CARACT/EFESTIÓN:                         Estatira, la princesa,  
  aliviando su prisión,  
  y usando de tu licencia  
  dicen que a caza ha salido.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                 ¿Si habrá salido con ella  
  Campaspe?

CARACT/EFESTIÓN:                         Pues ¿quién lo duda   950  
  y que suya, señor, sea  
  toda aquesa montería  
  y a enseñar el monte venga?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                 Pues un caballo me dad;  
  que como acaso quisiera  
  salirles al paso. *(Ap.)* (Amor,  
  guía mis plantas, y emplea  
  tus dos mejores alhajas  
  en los dos, el arco en ella,  
  pues cazadora es, y en mí,  
  pues que voy ciego, la venda.)                                 960

*(Se van todos. Dentro voces.)*

TODOS: ¡A la selva, al valle, al monte!

UNOS: ¡Al monte, al valle, a la selva!

[alternancia variada de romance y romancillo (de 6 sílabas), -ea]

OTROS: ¡Al valle!

OTROS: ¡Al monte!

*(Sale CAMPASPE vestida de caza con escopeta.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Fortuna,  
desahogar quiero la fuerza  
de una prisión voluntaria  
que a todas horas me niega  
poder aun conmigo  
hablar. ¡Ay de aquélla  
que siente, sintiendo 970  
que el sentir se sienta!  
De aquel infelice joven  
que vi muerto en mi defensa  
tan vivas las señas traigo  
que a todas partes las señas  
que están me parece  
con la faz sangrienta  
diciéndome...

*(Ruido dentro.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¡Dioses,  
piedad!

TODOS: ¡Qué tragedia!

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Qué voces (¡ay infelice!) 980  
las que iba a alentar alientan,  
porque en el decirlas yo  
aun ese alivio no tenga?

DIRECTORA: ¡Acudid volando!

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¡Socorred apriesa!

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¡Cielos!

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¡Qué desdicha!

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¡Piedad!

TODOS: ¡Qué violencia!

*(Sale ESTATIRA vestida de caza y con escopeta.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¿No hay quien su vida socorra?

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Qué es esto, Estatira bella?

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Que dentro de la batida 990  
cayó sitiada una fiera.  
Los sabuesos y ventores  
rompieron presto las cuerdas  
y entre estos, pues, dos lebreles,  
atados a una cadena,  
salieron juntos a tiempo  
que en un caballo atraviesa  
la senda Alejandro  
y, hollando la senda,  
a los pies del bruto 1000  
se enlazan y enredan,  
de suerte que, alborotado  
se desboca y desatenta,  
sin que el freno le corrija  
ni le gobierne la rienda,  
llevándole al choque.  
Caen los dos a tierra,  
y arrastra al jinete...

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Oye, aguarda, espera; 1010  
que primero que él peligro,  
sabré peligrar yo, atenta  
a la piedad que conmigo  
usó.

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¡Júpiter lo quiera!  
Que, aunque es mi enemigo,  
ya en más noble guerra,  
de su vida el alma  
es ya prisionera.

*(Sale CAMPASPE con un cuchillo de monte en la mano, y ALEJANDRO cayendo.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¡El cielo me valga al fin!

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Aquí descansa y alienta; 1020  
que ya de tanto peligro  
seguro estás.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Quién pudiera,  
sino tu deidad, Campaspe  
ser quien dos vidas me ofrezca?  
¿No bastaba altiva,  
no bastaba tierna,  
sino liberal,  
para que no tenga  
retirada el albedrío?

*(Sale un ESCOLTA, armado.)*

JOVEN ACTOR/ESCOLTA: Aquí está Alejandro.

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Sean 1030  
las albricias de la vida  
tus pies.

*(Se arrodillan ESTATIRA y CAMPASPE.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Alzad de la tierra.

*(Sale EFESTIÓN.)*

CARACT/EFESTIÓN:

Dame, gran señor, tus plantas,  
bien que llego con vergüenza  
al ver que, a vista de tantos,  
te socorra y favorezca  
una mujer.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:

No fue tal,  
sino una deidad suprema.  
Y así, en hacimiento noble  
de gracias, Campaspe bella,  
tu retrato en ese templo  
colgaré, para que sea  
padrón a los siglos  
que diga a sus puertas  
que él sólo la tabla  
fue de mi tormenta.

1040

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

En menos costa, señor,  
la vanidad mía quisiera  
que la deuda me pagarais,  
si la obligación es deuda.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:

¿En qué? Que palabra os doy  
que no haya en mi obediencia  
dificultad imposible.

1050

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

En que os vais a vuestra tienda  
a repararos; porque  
no habrá para mí fineza  
sino en la seguridad,  
señor, de la salud vuestra.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:

Aunque lo que pedís es  
tan a costa de la ausencia,  
esto es cumplir mi palabra.  
Dios guarde a Vuestra Alteza.

1060

*(Se va con EFESTIÓN.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:

Bien puedes, Campaspe (¡ay cielo!)  
de tan noble acción como ésta  
estar muy desvanecida.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

Nada hay que me desvanezca,  
sino merecer el nombre  
de una humilde esclava vuestra.  
Pero ya que de mi poca  
política he dado muestras,  
saber quiero qué es retrato.  
Pintura ya sé qué sea;  
que en el templo he visto tablas  
que, de colores compuestas,  
ya representan países,  
ya batallas representan,  
siendo una noble mentira  
de la gran naturaleza;  
pero retrato no sé  
qué es.

1070

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Pues que es lo mismo piensa,  
con la circunstancia más 1080  
de que la copia parezca  
al original de quien  
se saca.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Y de qué manera  
se saca?

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Veráslo cuando  
a hacer el retrato vengan.

*(Se va.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Ya que segunda vez, cielos,  
sola en mis montes me dejan,  
dé con mi discurso,  
segunda vez vuelta 1090  
a aquella memoria  
que tanto me cuesta.

Permite, infelice joven,  
que horroroso representas  
siempre tu sombra a mi vista,  
siquiera un instante treguas  
a tantos horrores;  
que no te hago ofensa,  
pues son muerte y sueño  
una cosa mesma. 1100  
Y puesto que ya la gente  
toda a la quinta se acerca,  
y yo no hago falta, oh tú,  
intrincado seno, alberga  
vivo un cadáver.

*(Se recuesta en el césped y se duerme. Sale APELES.)*

JOVEN ACTOR/APELES: Fortuna,  
¿adónde mis pasos llevas,  
sin saber qué puerto  
elijan ni tengan  
tantas ansias, tantas  
desdichas y penas? 1110  
Nada me aflige, ni nada  
me turba ni desconsuela,  
sino sólo no saber  
qué mujer, cielos, fue aquélla  
que el verla (¡ay de mí!),  
pagándome en verla,  
hizo mi fortuna  
próspera y adversa?

[Ovillejo]

*(Habla entre sueños CAMPASPE y contesta en eco.)*

¿Murió en faltándola yo?

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: No...

JOVEN ACTOR/APELES: ¿Tuvo, cuando ausente estuve, 1120

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	tuve...	
JOVEN ACTOR/APELES:	quien venciese en su disculpa?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	la culpa...	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Qué eco a mi voz respondió?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	yo.	
JOVEN ACTOR/APELES:	¡Cielos! ¿Si es verdad o no que el aire me ha respondido? Pues ha sonado en mi oído:	
LOS DOS:	"No tuve la culpa yo."	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Si oí bien o mal habrá quien	1130
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Bien...	
JOVEN ACTOR/APELES:	me diga, y si verdad fue	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	que...	
JOVEN ACTOR/APELES:	que en mi desdicha fue dicha?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	la desdicha...	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Tuvo amparo cuando anduve?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	tuve.	
JOVEN ACTOR/APELES:	Otra vez fuerza es que hube de dudar, si es que colijo que el eco otra vez me dijo:	1140
LOS DOS:	"Bien que la desdicha tuve."	
		<b>[décimas]</b>
JOVEN ACTOR/APELES:	Mas no, ilusión es ligera; que el eco no habló en lo hueco; pues no me dijera el eco lo que yo no le dijera; y así por toda esta esfera desta voz iré buscando el dueño. ¿Qué estoy mirando? ¿Cómo es posible que, siendo ella la que está durmiendo, sea yo el que estoy soñando? ¿Cómo puede ser, oh bella deidad, si eres mi homicida, que yo te busque con vida y que tú te halles sin ella? Si a mí me tocó el perdella y a ti el haberla guardado, ¿cómo sin ella te he hallado? Vuelve, vuelve en tu sentido; que el haberla tú perdido no es haberla yo ganado. ¿Si la despertaré? Sí,	1150
		1160

aunque su enojo me asombre;  
que mujer que ha muerto un hombre,  
no es justo que duerma así.  
¡Bella deidad!

*(Despiértala, y ella huye de él, al verle.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

¡Ay de mí!  
¿Qué miro?

JOVEN ACTOR/APELES:

¡Qué mal anduve!

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

Sombra, ilusión...

JOVEN ACTOR/APELES:

Necio estuve.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

No me des muerte, pues no,  
no tuve la culpa yo,  
bien que la desdicha tuve.

1170

JOVEN ACTOR/APELES:

No de mí huyas...

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

¡Ay de mí!

JOVEN ACTOR/APELES:

que no soy ilusión yo.

*(Recobrándose un poco CAMPASPE.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

Luego ¿no eres sombra?

JOVEN ACTOR/APELES:

No.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

Luego ¿estás con vida?

JOVEN ACTOR/APELES:

Sí.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

¿No te mataron?

JOVEN ACTOR/APELES:

No fui  
tan dichoso.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

¿Dicha fuera?

JOVEN ACTOR/APELES:

Morir por ti, claro era.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

¿Pues yo no te vi a mis pies  
muerto?

JOVEN ACTOR/APELES:

Ahora también me ves  
aun más que la vez primera.

1180

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:

¿Cómo?

JOVEN ACTOR/APELES:

Como allá la herida  
del cuerpo me dejó en calma,  
y aquí la herida del alma,  
oh bellísima homicida,  
ha vuelto a darme la vida,  
para que de una manera  
aquí viva y allá muera,

	sin morir y sin vivir.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿Quién te pudiera decir lo que en albricias te diera de estas nuevas. Gente allí hay; no contigo me vea.	1190
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Será posible que pueda yo volver a verte?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Sí.	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Dónde he de buscarte?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Aquí.	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Vendrás?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	(Ap.) (Hablad, alma, vos.)	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Qué dices?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Que sí.	
JOVEN ACTOR/APELES:	A los dos un hombre se va acercando.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Pues quédate tú.	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Hasta cuándo?	1200
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Hasta otra alba.	
JOVEN ACTOR/APELES:	Adiós.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Adiós.	
<i>(Se va. Sale CHICHÓN.)</i>		
DIRECTORA/CHICHÓN:	Aunque de lejos te vi, las señas no me mintieron. ¿Es posible que volvieron mis ojos a verte?	[redondillas]
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Así, traidor, infame, villano, me recibes, después que tan poca tu lealtad fue que, dejándome... ?	
DIRECTORA/CHICHÓN:	La mano ten; que no me pagas bien, después que herido te vi, lo que he pasado por ti.	1210
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Tú por mí?	
DIRECTORA/CHICHÓN:	Yo por ti. ¿Quién, al verte en sangre teñido,	



como un león embistió  
con todos tres sino yo?  
¿Quién, dejando a éste partido  
por medio, de un tajo tal  
que puso en puntos al arte,  
pasó a éste de parte a parte, 1220  
a tiempo que en diagonal  
círculo aquél me embistió?  
¿Quién, dando al otro un hurgón,  
la herida de conclusión  
hizo al que se le seguía?  
¿Y quién, tomando a destajo  
que nadie le quede a vida,  
le dio a éste la zambullida  
y a aquél la de uñas abajo?

JOVEN ACTOR/APELES:                      ¡Oye, aguarda! ¿De qué modo                      1230  
son, si todos eran tres,  
ya seis los muertos?

DIRECTORA/CHICHÓN:                      ¿No ves  
que maté sombras y todo?

*(Hablan los dos aparte. Salen EFESTIÓN y ALEJANDRO.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                      Ventura es haber venido  
a tan buen tiempo.

JOVEN ACTOR/APELES:                      Cruelles  
son tus locuras.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                      ¡Apeles!

JOVEN ACTOR/APELES:                      Las plantas, señor, te pido.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                      Aunque de lo que has tardado  
queja pudiera formar,  
los brazos te quiero dar,                      1240  
por el tiempo a que has llegado.

JOVEN ACTOR/APELES:                      Ya que en la vuelta tardé,  
por venir en ocasión  
que ella me alcance el perdón  
de la tardanza.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                      No sé  
cómo encarecerte cuánto  
estimo el llegarte a ver  
día en que te he menester.

JOVEN ACTOR/APELES:                      Mucho, gran señor, me espanto,  
cuando ser tu esclavo trato,                      1250  
que me recibas así.  
¿En qué te sirvo?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:                      Por mí  
hoy has de hacer un retrato  
de tan hermoso sujeto  
que no hayas menester,  
como en el mío, poner

perfil a ningún defeto.  
Una mujer has de ver,  
y ésta me has de retratar  
con tal alma, que el hablar 1260  
la falte, por no querer;  
bien que en esta parte no  
vendrá a ser tuya la palma;  
pues si la vieres con alma,  
es que se la he dado yo.

JOVRN ACTOR/APELES: Digo, señor, que pondré  
al retrato tal cuidado  
que, aunque en el lienzo pintado,  
tan fuera del lienzo esté,  
que llegue tu amor feliz 1270  
a persuadirse, no en vano,  
que echarla puede la mano  
entre el cuadro y el matiz.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Pues que ella no está aquí,  
¿quién duda en la quinta está?  
Llévale, Efestión, y allá  
de mi parte va, le dí.

(A APELES.)  
Y tú, porque sea mejor  
el primor de tu pintura,  
píntame a mí su hermosura 1280  
y píntala a ella mi amor.

(Se va.)

JOVEN ACTOR/APELES: (Ap.) (Ello cumpliré, aunque en mí  
nada llenará mi idea;  
que no es posible que sea  
igual a la que yo vi.)

(Se van.)

(Cambio de decorado, sala en la quinta de ESTATIRA. Sale ESTATIRA. Dentro suena MÚSICA que  
canta también la infanta.)

MÚSICA: *A Nise adoro y, aunque  
le dije mi frenesí,  
ni sé si me quiere, ni  
por qué ha de quererme sé.*

(Salen al paño EFESTIÓN y APELES.) [romance -ee]

CARACT/EFESTIÓN: Esperad, no interrumpamos 1290  
esta voz que dulcemente,  
por la letra y quien la canta,  
me ha suspendido dos veces.

JOVEN ACTOR/APELES: Ya hice yo reparo en uno  
y otro, que son muy parientes  
música, poesía y pintura.

CARACT/EFESTIÓN: Escuchad, que a cantar vuelven.

PRIMERA ACTRIZ/ ESTATIRA:	<i>A Nise adoro y, aunque le dije mi frenesí, ni sé si me quiere, ni por qué ha de quererme sé.</i>	1300
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	¿Quién es quien se entra hasta aquí?	
CARACT/EFESTIÓN:	Quien de una disculpa viene seguro que vuestro enojo sus sagradas iras temple. Esto sea el venir de parte de quien merece vuestra audiencia a cualquier hora.	
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	¿Quién en vuestro juicio tiene ese mérito?	
CARACT/EFESTIÓN:	Alejandro.	1310
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	<i>(Ap.)</i> (¡Si tan feliz mi amor fuese, que lograra en su memoria algún alivio mi suerte!) Pues bien, ¿qué manda Alejandro?	
CARACT/EFESTIÓN:	Que deis licencia que llegue, a retratar a Campaspe, conmigo el divino Apeles.	
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Esto y lo que yo pensaba todo es uno. Decid que entre.	
	<i>(Entra APELES.)</i>	
JOVEN ACTOR/APELES:	A vuestras plantas, señora, antes de veros, alegre, feliz, contento y ufano venía, por parecerme que había de conseguir el empeño a que me atreve la obediencia de mi dueño; mas después de veros, vuelve atrás mi esperanza.	1320
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	¿Cómo?	
JOVEN ACTOR/APELES:	Como pintarse no pueden las perfectas hermosuras, sin que el crédito se arriesgue.	1330
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Cortesano sois, pintor, y es preciso que me pese que vuestra cortesanía tenga más peligro que ése.	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Por qué?	
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Porque no soy yo la del retrato; y si viene a estar en lo más hermoso el riesgo al no parecerse,	

es más hermosa que yo, 1340  
conque vuestro empeño tiene  
más que vencer. Y porque  
lo veáis, yo haré que en breve  
venga a veros más airosa  
y más prendida que suele.  
*(Ap.)*(Oh, ¡cuán a costa del alma  
finge la que calla y siente!)

*(Se entra ESTATIRA, ella y los que pudieran cantando.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: *A Nise adoro y, aunque  
le dije mi frenesí,  
ni sé si me quiere, ni  
por qué ha de quererme sé.* 1350

*(CHICHÓN y APELES, con todo el aderezo de pintar preparado.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: Ya están aquí caballete,  
pinceles, lienzo, paleta,  
colores, piedra y aceite.

JOVEN ACTOR/APELES: Ponlo aquí, que hay buena luz;  
y avisad vos, que ya puede  
salir la dama.

DIRECTORA/CHICHÓN: *(Ap.)* (¡Ay de mí!)

CARACT/EFESTIÓN: ¡Ya hacia aquí la dama viene  
que habéis de retratar!

JOVEN ACTOR/APELES: ¿Cuál  
es?

CARACT/EFESTIÓN: La que miráis presente. 1360

*(Sale CAMPASPE vestida de gala, con traje de menina.)*

JOVEN ACTOR/APELES: *(Ap.)* (¿Qué miro? ¡Ay de mí infelice!  
¿No es ésta, ¡cielos valedme!,  
en la pendencia y el monte  
la de mi vida y mi muerte?)

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Hasta ver lo que es retrato,  
el alma traigo pendiente.

*(A EFESTIÓN.)*

¿Sois el pintor?

CARACT/EFESTIÓN: No, señora.  
El que miráis es Apeles.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: *(Ap.)* (¿El del monte y la pendencia,  
¡valedme cielos!, no es éste?) 1370

JOVEN ACTOR/APELES: Yo soy, señora *(Ap.)* (no acierto  
a hablar) el que a copiar viene  
vuestra hermosura; porque  
como el que una carta teme

	que se pierda y la duplica, yo así es forzoso que intente duplicar vuestra hermosura, con temor de que se pierda.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	No os entiendo, ni sé cómo, si el duplicarse es hacerse de una dos, en la pintura se pierda, porque se aumente.	1380
JOVEN ACTOR/APELES:	Fuera fácil con saber que en mi desdichada suerte quizá el hacer de una dos es porque os pierda dos veces.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Vuelvo a decir que no sé por qué lo decís.	
JOVEN ACTOR/APELES:	No puede explicarse más el alma.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Pues dejad la voz pendiente hasta otra alba, como os dije.	1390
JOVEN ACTOR/APELES:	Ya no es posible que espere esa luz.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿Por qué?	
JOVEN ACTOR/APELES:	Porque tanto el orden se pervierte de todo en mí que aun el alba desde ahora me anochece.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Tercera vez no os entiendo. Pero sea lo que fuere; mirad que es fuerza acudir, siquiera por los presentes, a lo que venís.	1400
JOVEN ACTOR/APELES:	Traed en que esta dama se siente.	
DIRECTORA/CHICHÓN:	Aquí un taburete está.	
JOVEN ACTOR/APELES:	Vos sentaos aquí enfrente, para que a la mejor luz el primero rasgo empiece. (Ap.) (¿Quién creará que contra mí yo mi misma acción aliente?)	
<i>(Ella se sienta y él pone el bastidor, toma la paleta, y CHICHÓN muele los colores, y pinta APELES.)</i>		
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	(Ap.) (¿Qué hago yo aquí, para que él desde allí les represente a otros mi imagen?)	1410
JOVEN ACTOR/APELES:	No hagáis mudanza, para que llegue a coger más fijo el aire.	

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿Que no haga mudanza quieres?	
JOVEN ACTOR/APELES:	Es fuerza que, si la hacéis, todo lo que pinte yerre.	
<i>(Se va CHICHÓN.)</i>		
CARACT/EFESTIÓN:	Y en tanto que vos pintáis...	
<i>(EFESTIÓN se va y haciendo una señal suena la MÚSICA.)</i>		
JOVEN ACTOR/APELES:	Pues solo he quedado, atiende que, cumpliendo de pintor y de criado las leyes, pintaré al olio tus gracias, y mis desgracias al temple.	1420
<i>(Dentro suena MÚSICA y cantan.)</i>		
BARÍTONO Y SOPRANO:	<i>Condición y retrato teman de Irene, que ha de dar muerte a todos, si le parece.</i>	
JOVEN ACTOR/APELES:	Hermosísima deidad, que árbitro absoluto eres de mi muerte y de mi vida, ¿cómo dices que no entiendes mi dolor, si mi dolor hablando tan claramente está en mis mismas acciones, cuando hay poder, que me fuerce a que le lleve tu imagen, porque en tu imagen le lleve el ídolo de su amor, en cuyas aras... ?	1430
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Suspende la voz; que te entiendo menos, cuando a tu dolor parece que se explica más. ¿Qué imagen, qué ídolo, qué amor es ése?	1440
BARÍTONO:	<i>Cuando libre el cabello no le obedece, como a un negro le trata, pues que le prende.</i>	
JOVEN ACTOR/APELES:	La imagen deste retrato, el ídolo al ofrecerle Alejandro en sacrificio a su amor, pues que pretende que viva a sus ojos vayas, con el alma que él te ofrece.	1450
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿A mí Alejandro?	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Eso dudas? Pues ¿qué a pintarte le mueve?	

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Darle al templo por memoria de que la vida le diese.	
BARÍTONO:	<i>Quien se abrasa y no sabe dónde hallar nieve, sepa dónde ella vive, que allí está enfrente.</i>	1460
JOVEN ACTOR/APELES:	¡Ay, que no es eso! Porque qué culto fuera decente el dar al templo tu imagen, si dirán cuantos la vieren que porque te adora (¡amor!) te retrata.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Pues ¿qué adquiere para un amor un retrato?	
JOVEN ACTOR/APELES:	Mentir las horas de ausente.	
BARÍTONO Y SOPRANO:	<i>Arcos son sus dos cejas, triumfales siempre, pues celebran las ruinas de los que vence.</i>	1470
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: JOVEN ACTOR/APELES:	¡Qué mal has hecho en decirme... ¿Qué?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	... que Alejandro me quiere!	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿Por qué?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Porque lo ignoraba, si tú no me lo dijese.	
BARÍTONO:	<i>Son sus ojos preciados tan de valientes que, al mirarlos, entre ojos traigo mi muerte.</i>	1480
JOVEN ACTOR/APELES:	Fuera de que ¿cómo puedo yo excusarlo, si hay quien fuerce...	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿A qué?	
JOVEN ACTOR/APELES:	... a que aquesta vez hable, porque calle para siempre?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Con todo, has hecho mal.	
JOVEN ACTOR/APELES:	Bien, que el que rendido padece, cuanto más padece, goza; y así es fineza que pienses que quiero padecer yo lo que a ti te desvanece.	1490
BARÍTONO:	<i>Un pleito a sus mejillas mayo y diciembre ponen, porque les hurta púrpura y nieve.</i>	

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Bien puede ser que fineza sea; mas no lo parece interponer un respeto que declarado no deje albedrío a la esperanza.	
JOVEN ACTOR/APELES:	Eso será en quien la tiene. Pero ¿qué esperanza ya es posible que le quede a quien Alejandro fía su amor, y no solamente fía su amor, mas le hace instrumento de que llegue a su noticia? ¡Mal haya habilidad tan aleve que, traidoramente noble, contra su dueño se vuelve!	1500 1510
<i>(Arroja los pinceles, y ella se levanta.)</i>		
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿Qué habilidad?	
JOVEN ACTOR/APELES:	Ésta mía.	
JOVEN ACTOR/CAMPASPE:	¿Contra ti? Pues ¿de qué suerte?	
BARÍTONO Y SOPRANO:	<i>Si se enoja, y sus labios rigores vierten, allá van los jazmines con los claveles.</i>	
JOVEN ACTOR/APELES:	Siendo áspides para mí las puntas de los pinceles que, entre flores de matices, su mortal veneno vierten. ¡Mal haya, digo otra vez, habilidad que me fuerce a que estudie tus facciones para que en cada uno encuentre otra perfección que diga cuán bella, oh Campaspe, eres ya dos veces a mis ojos, porque te pierda dos veces! Mírate, para que veas lo que pierde el que te pierde.	1520 1530
BARÍTONO Y SOPRANO:	<i>Condición y retrato teman de Irene; que ha de dar muerte a todos si le parece.</i>	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿Qué es lo que miro? ¿Es por dicha lienzo o cristal transparente el que me pones delante, que mi semblante me ofrece tan vivo que aun en estar mudo también me parece? ¿Soy yo aquélla o soy yo yo? ¿Esta habilidad tenías? ¿Segundo ser darle puedes	1540



a un cuerpo? Pues ¿cómo, cómo,  
si tan divino arte ejerces,  
tan bajamente le empleas,  
que para otro dueño engendres  
la copia de lo que dices  
que amas? Vete de aquí, vete;  
que en una parte me admiras,  
y en otra parte me ofendes. 1550

JOVEN ACTOR/APELES: Esto es fuerza.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: No es sino  
bajeza.

JOVEN ACTOR/APELES: Es desdicha fuerte.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: No es sino culpa.

JOVEN ACTOR/APELES: Es violencia.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Es ruindad.

JOVEN ACTOR/APELES: Es dura suerte.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Es infamia.

JOVEN ACTOR/APELES: Es tiranía.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Es poco ánimo.

JOVEN ACTOR/APELES: Es decente  
respeto.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Es indigna acción.

JOVEN ACTOR/APELES: Es obediencia.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Es aleve  
vasallaje.

JOVEN ACTOR/APELES: Es rendimiento. 1560

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Es...

JJOVEN ACTOR/APELES: Es...

LOS DOS: Ira, rabia y muerte.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Gente viene a nuestras voces.

JOVEN ACTOR/APELES: No entienda nada esta gente.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿En qué quedamos?

JOVEN ACTOR/APELES: En que  
dueño de mi dueño eres.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Para siempre adiós, Campaspe.  
Para siempre adiós, Apeles. 1567

**FIN DE LA SEGUNDA JORNADA**

## JORNADA TERCERA

*(Cambio de decorado, campo cerca de la quinta de Estatira. Salen ALEJANDRO, EFESTIÓN y CHICHÓN.)*

[romance, -io]

DIRECTORA/CHICHÓN: Aunque llamado de ti  
vengo, los pies no te pido. 1568

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Por qué?

DIRECTORA/CHICHÓN: Porque los darás,  
según liberal te miro,  
y estará mal despedido  
un monarca tan invicto. 1570

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Supla de los pies la falta  
desta sortija el zafiro.

DIRECTORA/CHICHÓN: ¡Oh, mal haya el asonante,  
que ser "diamante" no quiso!

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Alza del suelo; que quiero,  
pues sé que estás en servicio  
de Apeles, saber de ti 1580  
qué extraño accidente ha sido  
éste que oigo que le ha dado.

DIRECTORA/CHICHÓN: Pues ¿quién bastará a decirlo,  
si nadie basta a saberlo?  
Lo primero, anda aturdido  
tanto que con nadie habla,  
señor, que no sea consigo;  
lo segundo, si se viste,  
es con tan gran desaliño  
que ni es él ni su figura; 1590  
lo tercero, su retiro  
son estas montañas, donde  
solo se sale a dar gritos;  
su llanto es cosa de risa,  
su risa cosa de vicio,  
su comer cosa de juego,  
su llorar cosa de niños,  
su dormir cosa de locos,  
y nada cosa de juicio.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿No le hacen remedios? 1600

DIRECTORA/CHICHÓN: Cuantos  
físico el arte previno  
a su curación se han hecho.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Pésame, porque le estimo  
de suerte, que de mi imperio  
diera el medio por su alivio;  
Ve y dile que venga a verme.

DIRECTORA/CHICHÓN: Yo iré, si en eso te sirvo.

(Se va.)

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Ya a Diógenes mandé  
que me llamasen al mismo  
tiempo que también a Apeles  
llamo; porque compasivo  
en una parte y en otra  
curioso, ver determino  
cómo uno siente sus penas  
y otro hace dellas juicio.  
Demás que aquí también quiero  
ver si ver puedo el divino  
sol de Campaspe, buscando  
algún ingenioso arbitrio  
para apartarla de esotras; 1610  
y si la verdad me digo,  
no sé qué diera, porque  
hallase el amor camino  
de reducirla a mi tienda.

CARACT/EFESTIÓN: Uno mi ingenio previno.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Qué es?

CARACT/EFESTIÓN: Fingir que llegó al campo  
de Teágenes un hijo,  
pidiendo justicia della  
por el pasado homicidio;  
y no pudiendo a la parte 1630  
tú dejar de dar oídos,  
llevártela presa.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Eso  
es valernos de un delito.

(ACTOR CARACTERÍSTICO deja el papel de EFESTIÓN y se viste de DIÓGENES.)

Pero después lo veremos  
mejor, porque ahora miro  
a Diógenes y a Apeles  
venir donde les han dicho.

(Sale por un lado APELES y el ACTOR CARACTERÍSTICO por el otro lado.)

CARACT/DIÓGENES: (Ap.) (¿A mí Alejandro? Pues ¿qué  
tiene Alejandro conmigo?)

JOVEN ACTOR/APELES: (Ap.) (¡Quiera Amor, no me declaren 1640  
de una vez mis desvaríos!)

CARACT/DIÓGENES: ¿Qué es, señor, lo que me mandas?

JOVEN ACTOR/APELES: ¿En qué, gran señor, te sirvo?

(A DIÓGENES.)

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Escúchame tú primero;

(A APELES.)

después hablaré contigo.  
Bien, Diógenes, ¿te acuerdas

	de aquella apuesta que hicimos de quién necesitaría antes, tú de mi dominio o yo de tu ciencia?	
CARACT/DIÓGENES:	Sí.	1650
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Pues yo me doy por vencido, confesando que primero de tu ciencia necesito. Ese joven, a quien yo por inclinación estimo, padece un grave accidente; y tal que, siendo entendido, hábil, galán y discreto, en pocos días le admiro alterada la razón...	1660
	Quiero ver cómo haces juicio de este accidente; y así que le asistas determino.	
CARACT/DIÓGENES:	Que es el corazón del hombre animal de pliegues dijo Aristóteles, mostrando que es de un color si encogido está y, si está dilatado, de muchos; con que previno que, en queriendo averiguarle, no se le da punto fijo; pues al irle desdoblado todo es colores distintos. Siendo así, locura fuera decir yo desvanecido que entenderé el suyo; pero no por eso desconfío de saberlo. Háblale tú, sin darte por entendido, porque no esté con cuidado, viendo que con él le asisto.	1670
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Pues disimula. ( <i>A APELES.</i> ) ¿Dónde ibas, Apeles, cuando te dijo aquel soldado que yo te llamo?	
JOVEN ACTOR/APELES:	Si verdad digo, a decir mis sentimientos a estas peñas, a estos riscos, árboles, plantas y flores que, como fieles testigos, saben lo mejor e ignoran lo peor.	1690
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	No te he entendido.	
JOVEN ACTOR/APELES:	Es que saben escucharlos ( <i>Suspira.</i> ) y es que no saben decirlos.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Pues ¿y no fuera mejor comunicarlos rendido	

	a quien sentirlos supiera?	
JOVEN ACTOR/APELES:	No, señor; que fuera alivio; y yo estoy tan bien hallado con ellos y ellos conmigo, que ellos y yo no queremos partir con nadie el sentirlos.	1700
<i>(Esto y lo demás de este género dice DIÓGENES a ALEJANDRO aparte.)</i>		
CARACT/DIÓGENES:	El primer color de que muestra el corazón teñido es melancólico humor.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Descansa, Apeles, conmigo. ¿Qué tienes?	
JOVEN ACTOR/APELES:	No sé qué tengo.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Es faltarte en mi servicio el cariño de tu patria?	
JOVEN ACTOR/APELES:	No está en mi patria el cariño.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿	Necesitas de algo?	
<i>(Con algún despecho.)</i>		
JOVEN ACTOR/APELES:	Sólo de mi muerte necesito.	1710
CARACT/DIÓGENES:	Ya de cólera y de ira despliega el segundo viso.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Pues ¿de mí no te fiarás, sabiendo lo que te estimo?	
JOVEN ACTOR/APELES:	¿A quién pudiera mejor? ( <i>Turbado.</i> ) Pero humilde te suplico, no conjures mi silencio; que es mi mal tan exquisito, tan intratable mi pena, tan sin uso mi martirio, que, embargando el corazón acá dentro los suspiros, aunque decirlo quisiera, no puedo.	1720
CARACT/DIÓGENES:	De algún nocivo veneno parece que da aquesta congoja indicio.	
<i>(Cobrándose algo.)</i>		
JOVEN ACTOR/APELES:	Fuera de que, si adelanto el tormento con que vivo, aunque pudiera decirle, no le dijera, si miro que fuera avivar la llama...	1730

CARACT/DIÓGENES:	Todo esto parece hechizo.	
JOVEN ACTOR/APELES:	... al incendio de que muero, si viera...	
CARACT/DIÓGENES:	Ya esto es delirio.	
JOVEN ACTOR/APELES:	... que alguno piadoso hacía tan grande crueldad conmigo como quitarme el dolor...	
CARACT/DIÓGENES:	Ya esto es rabia.	
JOVEN ACTOR/APELES:	... pues le admito, como conveniencia, tanto que, a faltarme él, imagino...	1740
CARACT/DIÓGENES:	Ya esto es desesperación.	
JOVEN ACTOR/APELES:	... que me faltara un amigo tan del alma que, sin él, me diera muerte a mí mismo.	
CARACT/DIÓGENES:	De desordenado amor parece este afecto hijo.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿No hay remedio?	
JOVEN ACTOR/APELES:	No hay remedio; que mi mortal parasismo no consta de mí, porque consta de ajeno albedrío.	1750
CARACT/DIÓGENES:	Ya lo confirman los celos.	
<i>(A DIÓGENES.)</i>		
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¡Oh, qué de cosas has visto!	
<i>(Con terneza.)</i>		
JOVEN ACTOR/APELES:	Y así otra vez y otras mil humilde, señor, te pido, no apures mis sentimientos; que, aunque yo quiera decirlos, no me es posible, porque...	
<i>(Dentro MÚSICA y canta.)</i>		
SOPRANO:	<i>Sólo el silencio testigo ha de ser de mi tormento.</i>	1760
JOVEN ACTOR/APELES:	Ya aquesa voz te lo ha dicho, pero aun el silencio no es capaz del dolor mío; pues cuando el silencio quiera, o crüel o compasivo, lo que no digo decir, no podrá; porque al decirlo...	

*(Dentro MÚSICA y canta.)*

SOPRANO: *Aun no cabe lo que siento  
en todo lo que no digo.*

CARACT/DIÓGENES: Vuelvo a afirmarme, señor... 1770

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿En qué?

CARACT/DIÓGENES: En que lo dicho, dicho.  
Este hombre está enamorado.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: No disuenan los indicios;  
pero quédese ahora así,  
con orden de que advertido  
has de averiguarlo más,  
mientras yo otro afecto sigo.

*(Se va ALEJANDRO.)*

CARACT/DIÓGENES: *(Ap.)* ¡Buena comisión me queda!  
En fin, ¿no es posible, amigo,  
que sepamos vuestras penas? 1780

*(Dentro MÚSICA y APELES canta.)*

APELES Y SOPRANO: *Sólo el silencio testigo  
ha de ser de mi tormento.*

CARACT/DIÓGENES: Pues advertid que ya ha habido  
silencio tan bachiller  
que dijo lo que no dijo.

JOVEN ACTOR/APELES: Pues éste no lo dirá.

CARACT/DIÓGENES: ¿Por qué?

JOVEN ACTOR/APELES: Porque enmudecido...

*(Dentro MÚSICA y APELES canta.)*

APELES Y SOPRANO: *Aun no cabe lo que siento  
en todo lo que no digo.*

CARACT/DIÓGENES: Pues guardaos de mí; que yo  
he de saber lo escondido  
de vuestro pecho; después  
no digáis que no os lo aviso. 1790

*(Se va.)*

JOVEN ACTOR/APELES: No haréis tal; que yo seré,  
homicida de mí mismo.  
Pues ¿qué remedio?

*(Dentro hablan ALEJANDRO y CAMPASPE.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¡Morir  
será mi menor peligro!

JOVEN ACTOR/APELES: Infausto oráculo, ¿quién





responderé en dos sentidos.)  
Si yo te ofendo, Campaspe,  
es porque otro dueño sirvo,  
que su amor y tu hermosura  
mandó pintar a dos visos;

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Pues débate hoy más pidiendo  
licencia a tus desvaríos,  
que, intercadentes, parece  
que dan treguas al sentido,  
avisar si viene gente,  
mientras a Campaspe digo  
lo menos de lo que siento. 1840

JOVEN ACTOR/APELES: (Ap.) (¡Qué violencia!)

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: (Ap.) (¡Qué conflicto!)

*(Se retira APELES al paño, oyendo lo que los dos hablan.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Desde el instante, divina  
Campaspe, que de tu brío  
y de tu llanto fue objeto  
la piedad del pecho mío,  
tan postrado a tu altivez,  
a tu queja tan rendido  
quedó mi afecto...

*(Sale APELES.)*

JOVEN ACTOR/APELES: Señor, 1850  
Estatira anda a este sitio.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Saldrela al paso, porque  
no llegue a verme contigo.

*(A APELES.)*

*(Se va.)*

JOVEN ACTOR/APELES: ¿Quién ha visto  
tal género de tormento,  
tal linaje de martirio?

*(Hablan bajo, con prisa y a escondidas, como recelándose de ALEJANDRO.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Quien cobarde complaciendo  
al lisonjero artificio,  
no quiso a su dama tanto  
como a su privanza quiso. 1860

JOVEN ACTOR/APELES: ¡Ojalá hubiera elección  
entre aquesos dos cariños!  
¡Es lealtad!

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¡Es cobardía!

JOVEN ACTOR/APELES: No es, si...

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Sí es, si..

*(Sale ALEJANDRO.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: A nadie miro  
en todo el monte.

JOVEN ACTOR/APELES: Debió  
de echar por otro camino.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Vuelve a avisar si viniere.

*(Vuelve APELES al paño. A CAMPASPE.)*

Y tú, hermoso dueño mío,  
acuérdate que me diste  
la vida. 1870

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Y ése es motivo  
para obligarme a quererte?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Claro está; porque quien hizo  
un beneficio, quedó  
obligado al beneficio.

JOVEN ACTOR/APELES: Estatira hacia allí viene.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Irla al paso determino.  
Y pues yo a lo mismo vuelvo,  
vuelve también tú a lo mismo. *(Se va.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Quién en igual confusión  
de dos amantes se ha visto? 1880

JOVEN ACTOR/APELES: Si de haberle dado vida  
te hace cargo tan preciso,  
¡cuánto más que haberla dado  
es haberla recibido!

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Cómo podré agradecerla,  
si, obligado, desperdicio  
haces de agradecimiento?

JOVEN ACTOR/APELES: Sabe el cielo si le estimo.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿En qué he de verlo yo?

JOVEN ACTOR/APELES: En sola 1890  
una cosa que te pido.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Qué es?

JOVEN ACTOR/APELES: Que, porque más no pierda  
que lo que pierdo en oírlo . . .

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Di.

JOVEN ACTOR/APELES: Ningún favor me hagas;  
que yo me doy a partido.  
Tan a nadie quieras, que  
ni a mí me quieras.

*(Sale ALEJANDRO.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: No he visto  
por aquí a nadie.

JOVEN ACTOR/APELES: Debió  
de echar por otro camino.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: No es sino que yo estoy loco, 1900  
pues de otro loco me fío.  
Retírate de aquí, y no  
me vuelvas con otro aviso.

*(Se va APELES.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Volviendo a cobrar, Campaspe,  
de aquel mi discurso el hilo,  
que no es baja frase, puesto  
que es frase de laberinto...

*(Dentro.)*

BARÍTONO: Mudad de tono y de letra.

*(Dentro a una parte.)*

SOPRANO: Mudad de letra y sentido.

*(Dentro a otra parte. Sale APELES.)*

JOVEN ACTOR/APELES: Estatira, ¡ay Estatira!, 1910  
por aquí viene.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿No he dicho  
que mis delirios me bastan  
sin creer a tus delirios,  
y que aquí no vuelvas?

JOVEN ACTOR/APELES: Yo  
pienso que en eso te sirvo.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Loco está, no hagas dél caso.  
Y así, segunda vez digo  
que he de esperar tus favores  
sin que me dé por vencido,  
a que no ha de haber mudanza 1920  
pues que por algo se dijo...

*(Cantando lejos.)*

BARÍTONO: *Escollo armado de hiedra,  
yo te conocí edificio.*

BARÍTONO Y SOPRANO: *Escollo armado de hiedra,  
yo te conocí edificio.*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: No está tan loco, señor,  
como a ti te ha parecido  
Apeles, pues es verdad  
que hacía aquí Estatira vino. 1930  
En mí no ha de haber mudanza;  
que no ha de ser mi albedrío...

*(Cantando lejos.)*

SOPRANO: *Ejemplo de lo que acaba  
la carrera de los siglos.*

BARÍTONO Y SOPRANO: *Ejemplo de lo que acaba  
la carrera de los siglos.*

JOVEN ACTOR/APELES: Mira si hacia aquella parte  
va Estatira.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Irme es preciso,  
por no despertar sospechas.  
(Ap.) (¡Viven los cielos divinos,  
que, aunque delito parezca  
valerme de otro delito, 1940  
que, pues no me vale el ruego,  
ha de valerme el arbitrio!)

*(Se va.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Y los dos ¿en qué quedamos?

JOVEN ACTOR/APELES: En que leal determino  
que, siendo tú lo que pierdo,  
piensen todos que es el juicio.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Aunque de tu amor me ofendo,  
quizá de tu honor me obligo,  
viendo que, de puro noble, 1950  
sin razón y sin aviso...

*(Cantando más cerca.)*

SOPRANO: *De lo que fuiste primero  
estás tan desconocido.*

BARÍTONO Y SOPRANO: *De lo que fuiste primero  
estás tan desconocido.*

JOVEN ACTOR/APELES: ¿Qué mucho todos por loco  
me tengan, si yo lo afirmo  
siempre que a mi pensamiento  
"No me estés cuerdo", le digo,

*(Cantando más cerca.)*

BARÍTONO: "Que de ti mismo olvidado, 1960  
no te acuerdas de ti mismo".

BARÍTONO Y SOPRANO: *Que de ti mismo olvidado,  
no te acuerdas de ti mismo.*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Muchos se acercan; tampoco  
a ti te vean.

JOVEN ACTOR/APELES: No miro  
por donde escapar; que tienen  
tomados ambos caminos.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Entre estas ramas te esconde  
mientras pasan.

JOVEN ACTOR/APELES:	Imagino que tú me descubras.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿Cómo?	1970
JOVEN ACTOR/APELES: BARÍTONO Y SOPRANO:	Como, alumbrando este sitio... <i>Ya fuiste lisonja al sol y de sus rayos registro. Ya fuiste lisonja al sol y de sus rayos registro.</i>	
<i>(Se esconde. Sale ESTATIRA.)</i>		
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Campaspe, ¿qué soledad es ésta? ¿Tanto retiro a qué es debido?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Un discurso ocupado y pensativo en sus penas sólo halla en la soledad asilo.	1980
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Pues ¿qué tienes?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿La memoria de mi casa no es preciso que me deba algún cuidado? Y así te ruego y suplico me des licencia de que a ella vuelva, pues ya miro aquel pasado suceso enterrado en el olvido. (Ap.) (Esto es hurtarme a Alejandro; no ha de saber dónde asisto.)	1990
<i>(Sale DIRECTORA/SOLDADO2 armado.)</i>		
DIRECTORA/SOLDADO 2:	Hermosa Campaspe, espera.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿Qué queréis?	
DIRECTORA/SOLDADO 2:	Fuerza es decirlo, bien que a mi pesar.	
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Soldado, ¿qué amenaza y qué ruido es éste?	
DIRECTORA/SOLDADO 2:	Perdón señora. De Teágenes un hijo a pedir justicia viene de Campaspe; y como ha sido justo a la segunda parte guardar el segundo oído, aunque de Alejandro ya tiene el perdón conseguido, para que dé sus descargos es fuerza parezca en juicio. Presa me mandan llevarla.	2000

JOVEN ACTOR/APELES: (Ap.) (¡Qué oigo!)

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¡Qué escucho!

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¿Advertido  
no fuera bien que esperaras  
que no estuviera conmigo,  
para intimarla esa orden? 2010

DIRECTORA/SOLDADO 2: Sí, señora, mas ya he dicho...

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: No, señora, hagáis empeño  
por mí; que de mi delito  
la razón me pondrá en salvo.  
Y así a cuantos me oyen pido,  
desde la cumbre del monte  
hasta la falda del risco,  
nadie en mi defensa salga;  
que, aunque voy presa, yo fío  
que voy en mi libertad, 2020  
pues voy yo misma conmigo.  
Vamos ya soldado.

(Se van *CAMPASPE* y *SOLDADO 2*. Sale *APELES*.)

JOVEN ACTOR/APELES: Espera;  
que no sabes el peligro,  
Campaspe, a que vas.

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¿Qué es esto?

JOVEN ACTOR/APELES: Correr a mi precipicio,  
viendo a Campaspe en poder  
de Alejandro y sus ministros.

(Sale *DIÓGENES* y, viendo gente, se detiene.)

CARACT/DIÓGENES: (Ap.) (Vuelvo a buscar aquel joven  
para ver si algo averiguo.)

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Tengo de saber qué es esto. 2030

JOVEN ACTOR/APELES: Ya de vista se ha perdido.  
CARACT/DIÓGENES: (Ap.) (Con una dama allí está.  
¡Quién hallara un indicio!)

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: No habéis de seguirla.

JOVEN ACTOR/APELES: ¡Cielos,  
en vano al dolor resisto!

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¿Qué pasmo fue, qué letargo  
el que yerto, helado y frío  
os ha dejado?

JOVEN ACTOR/APELES: ¡Ay de mí!  
¿Qué es esto que mis sentidos  
ha turbado de manera 2040  
que ni oigo, ni hablo ni miro?

¿Qué espero? Piérdase todo,  
pues que todo se ha perdido.  
¡Fuego, fuego, que me abraso,  
que me ahogo, que me aflijo!

*(Arroja los vestidos.)*

PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: ¿Qué hacéis?

JOVEN ACTOR/APELES: Arrojar la ropa,  
viendo arder en tan activo  
incendio de mi cadáver  
todo el humano edificio.  
¡Piedad, cielos divinos! 2050  
Mas ¡ay!, que más que apague el llanto mío,  
el aire encenderá de mis suspiros.

*(Sale CHICHÓN a ESTATIRA.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: Él está loco; huye dél.  
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA: Hagamos todos lo mismo.

*(Se va.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: Señor, ¿es hora de hallarte?  
¿Cómo desnudo te miro?

JOVEN ACTOR/APELES: No es, sino que en el navío  
que en el mar de amor surcaba  
rizados campos de vidrio,  
tormenta corrí de celos, 2060  
y en sus ruinas encendido,  
Etna soy, rayos aborto,  
volcán soy, llamas respiro.  
¡Piedad, divinos cielos!  
Mas ¡ay!, que más que apague el llanto mío,  
el aire encenderá de mis suspiros.

DIRECTORA/CHICHÓN: ¿Qué navío ni qué haca?  
¿Qué mar ni qué desatino?  
¿Qué tormenta ni qué alforja?  
Vuelve a cobrar tus vestidos, 2070  
espada, capa y sombrero;

*(Recoge los vestidos.)*

pero no cobres el juicio,  
que diz que está bien hallado  
quien le tiene bien perdido.

JOVEN ACTOR/APELES: Calla, calla; que no entiendes  
mi dolor.

*(Al ir huyendo de APELES, y él siguiéndole, da con DIÓGENES.)*

¿Aquí escondido  
vos, viejo honrado?

*(Le coge del brazo.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: Eso sí;  
ríñele muy bien reñido;  
que es mucha filosofía  
acechar, sin ser vecino. 2080

(Ap.) (Quiero entretanto llamar gente para reducirlo a casa.)

(Se va.)

CARACT/DIÓGENES:

¿Yo, señor, cuándo...?

JOVEN ACTOR/APELES:

¿Pensáis que no os he entendido?  
¿Que queríades saber que el sol que idólatra sigo es Campaspe? ¿Y que es Campaspe a quien Alejandro quiso, a cuya causa, por no ofender al dueño mío, entre un amor y un respeto, falso amante, criado fino, me dejé morir, trocando sus favores a desvíos, sus agrados a desdenes, y sus memorias a olvidos? Pues no, no habéis de saberlo, porque yo no he de decirlo. ¡Piedad, cielos divinos! Mas ¡ay!, que más que apague el llanto mío, 2100 el aire encenderá de mis suspiros.

2090

(Se va APELES.)

CARACT/DIÓGENES:

Bien esperé que el furor dijera lo que no dijo el dolor. Y pues acaso a las manos se me vino el desengaño de todo, diré yo que lo he sabido por mis ciencias a Alejandro; pues contra achaques del siglo hasta la ciencia es forzoso valerse del artificio.

2110

*(Cambio de decorado. Interior de la tienda de Alejandro. Sale ALEJANDRO y ACTOR CARACTERÍSTICO se transforma en EFESTIÓN.)*

[décimas]

DIRECTORA:

Estas dos nuevas, señor, a un mismo tiempo han venido.

PRIMERACTOR/ALEJANDRO: Ambas de pesar han sido,

y no sé cuál es mayor.  
¿Roxana murió?

DIRECTORA:

El furor del mar, como la presuma Venus de Chipre, con suma violencia, quiso en su esfera que una de la espuma muera, si otra nace de la espuma. A esto se llega enviar Darío un grande tesoro, de joyas, de plata y de oro que ha podido bien juntar en rescate singular

2120



de su hija; con que ha sido  
fuerza, habiendo prometido  
que libre no se ha de ver,  
o tu palabra romper  
o romper lo convenido  
con el enemigo. 2130

(A EFESTIÓN.)

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Y di,  
entre uno y otro pesar,  
¿sabes si han ido a buscar  
a Campaspe?

CARACT/EFESTIÓN: ¿Tanto en ti  
puede una pasión que así  
todo lo olvidas por ella?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Qué te admiras, si mi estrella  
tan poderosa es que no  
pierdo nada, como yo  
no pierda a Campaspe bella? 2140

(Salen al paño CAMPASPE y SOLDADOS. A una orden de Alejandro se van los SOLDADOS y después de dar instrucciones secretas se va EFESTIÓN.)

¡Divina Campaspe bella!

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Dame, gran señor, tus pies.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Tú aquí? Pues ¿qué es esto?

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Es  
sobre el rigor de mi estrella,  
la fuerza de una querella  
que, aunque ya tu perdón vi,  
presa me trae.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Presas?

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Sí.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Engañaste, que es error.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¿Cómo?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Como, siendo amor 2150  
quien se querella de ti,  
no hay que temer la crueldad  
de la prisión suya; pues  
de quien él querella, es  
de quien está en libertad,  
no de quien su voluntad  
presa tiene; y siendo así,  
que tú eres la libre aquí  
y yo el preso, tu temor  
en mí está, no en ti.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Es error; 2160  
pues si un temor (¡ay de mí!)  
pierdo, otro cobra mi fama,  
al ver traición la prisión.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Lo que en paz fuera traición ardid de guerra se llama.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Traición es cuanto disfama las sacras leyes de amor.	
<i>(Dentro MÚSICA a un lado, suenan las cajas y trompetas a otro lado, y ALEJANDRO y CAMPASPE representan, todo a un tiempo.)</i>		
BARÍTONO Y TENOR:	<i>En repúblicas de amor es la política tal, que el traidor es el leal y el leal es el traidor.</i>	2170
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Bien por mí te ha respondido voz que publica constante que no ha sido leal amante el que a vencer un olvido traidor amante no ha sido.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Antes respondió tan mal que me ha dejado mortal oír que en odio del honor...	
<i>(Dentro MÚSICA a un lado y a otro suena la caja.)</i>		
BARÍTONO Y TENOR:	<i>En repúblicas de amor es la política tal...</i>	2180
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Ya son tus quejas en vano. <i>(Quiere asirle la mano.)</i>	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Detén la mano; porque, si antes mi delito fue el dar la muerte a un tirano en defensa de mi mano, ahora lo será, señor, no dársela.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Tu rigor baste, pues en lance igual...	
<i>(Dentro MÚSICA a un lado y a otro suena la caja.)</i>		
BARÍTONO Y TENOR:	<i>El traidor es el leal y el leal es el traidor.</i>	2190
<i>(Luchando los dos.)</i>		
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¡Advierte!	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Qué he de advertir?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¡Mira!	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Qué puedo mirar?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Que ayer me libró el matar, y hoy me libraré el morir.	2200

*(Quiere sacarle la espada, y él lo impide.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: No hará.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¡Válgame el pedir  
a cielo y tierra favor!

*(La MÚSICA y las cajas y la representación todo a un tiempo.)*

ALEJANDRO, BARÍTONO Y TENOR: *En repúblicas de amor  
es la política tal,  
que el traidor es el leal* 2210  
*y el leal es el traidor.*

[romance, -aa]

*(Voces dentro.)*

JOVEN ACTOR/APELES: ¡Mentís todos!

TODOS: ¡Guarda el loco!

UNOS: ¡Teneos!

CARACT/DIÓGENES: Debo entrar.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Qué pasa?

*(A CAMPASPE.)*

Retírate tú.

*(Sale DIÓGENES y se retira CAMPASPE al paño.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: *(Ap.) (¡Fortuna,  
quién, ¡ay infelice!, hallara  
por donde escapar! En vano  
lo intento, porque cerrada  
está por aquí la tienda.  
Fuerza es esperar.)*

CARACT/DIÓGENES: Las plantas  
me da, señor, en albricias 2220  
de que ya mi ciencia alcanza  
el accidente de Apeles.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Si en otra ocasión llegaras,  
fuera más bien recibido.  
Mas ya que llegaste, habla,  
di, ¿qué accidente es?

CARACT/DIÓGENES: Amor.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Si no dices más, no basta.

CARACT/DIÓGENES: ¿Bastará decir la dama  
y el competidor?

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Sí.

CARACT/DIÓGENES: Pues 2230  
si eso es todo lo que falta

la dama es Campaspe, y tú  
el que de celos le mata.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Qué dices? ¡Ay infelice!

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: (*Ap.*) (¡Cielos, la suerte está echada!)

CARACT/DIÓGENES: Que es Campaspe a quien adora.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: No prosigas, calla, calla;  
que en ti, porque me lo dices,  
más que en él, porque me agravia,  
pues ya es cómplice al dolor  
quien el dolor adelanta, 2240  
tengo de vengar mis celos.

*(Empuña la daga, y le detiene CAMPASPE. A ALEJANDRO.)*

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: Advierte. (*A DIÓGENES.*) Aparta.

CARACT/DIÓGENES: ¡Bien pagas  
su fineza y mi fineza!

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Qué fineza, si tirana  
tu voz, su intención traidora,  
me han dado la muerte ambas?

CARACT/DIÓGENES: La suya, pues, es tan grande,  
tan noble, tan leal, tan rara,  
que, a despecho del favor  
que quizá en Campaspe halla, 2250  
se deja morir, por no  
ofender la confianza,  
respeto y decoro que  
tan a su costa te guarda.  
La mía, pues que te pongo  
en ocasión de que hagas  
una acción tan generosa  
como agradecer las ansias  
de quien fiel contigo y ella,  
en las desdichas que pasa, 2260  
pierde por la dama el juicio  
y por ti el juicio y la dama.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: No con razones me arguyas  
sófisticamente falsas.  
Y así en ti ahora, y después  
en él, si es que ella le ama,  
que yo lo sabré, mis celos  
vengaré.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: ¡Qué oigo!

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: (*A CAMPASPE.*) ¡Aparta!

CARACT/DIÓGENES: Buena ocasión se ofrecía  
de volver a la pasada  
cuestión de cuál de los dos  
es más invicto monarca. 2270

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: ¿Cómo?

CARACT/DIÓGENES: Como si antes de ahora  
no creía a quien contaba  
que, esclavo de tus pasiones,  
la destemplanza te agrava,  
la lascivia te posee,  
y la ira te arrebató,  
ahora lo creo, al mirar  
lo que una afición te arrastra; 2280  
y siendo así que esa ira,  
ambición y destemplanza,  
lascivia y envidia yo  
esclavas traigo a mis plantas,  
¿cuál será más poderoso:  
yo, que mando a quien te manda,  
o tú, que sirves a quien  
me sirve a mí? Con tan clara  
consecuencia logra ahora  
mi muerte; pero al lograrla 2290  
mira quién eres, pues eres  
esclavo de mis esclavas.

*(DIÓGENES se hinca de rodillas.)*

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: *(Ap.)* (¿Mira quién eres, pues eres  
esclavo de mis esclavas?  
Pues no ha de ser, no ha de ser;  
que eso no dirá mi fama.)  
Alza, Diógenes, del suelo.

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE: *(Ap.)* (¿Cómo tan afable le habla?)

*(Dentro.)*

DIRECTORA/CHICHÓN: ¡Guarda el loco! ¡Guarda el loco!

CARACT/DIÓGENES: Esas voces lo declaran 2300  
mejor que yo.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Dejad que entre.

*(Salen APELES desnudo, CHICHÓN con los vestidos, y otros deteniéndole.)*

JOVEN ACTOR/APELES: Par diez, aunque lo estorbara  
todo el mundo, entrara yo,  
sin que tú me lo mandarás;  
porque al que pide justicia  
no ha de haber puerta cerrada.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO: Pues ¿de quién justicia pides?

JOVEN ACTOR/APELES: Desos que infieles te cantan  
que en repúblicas de amor  
la política es tan mala 2310  
que el traidor es el leal;  
porque yo sé que te engañan,  
y que hay lealtad en amor  
tan grande... Pero eso basta.

PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Repórtate; y pues está tu queja tan bien fundada, yo te guardaré justicia. ( <i>Ap.</i> ) (¡Ea, valor! La más alta victoria es vencerse a sí; no diga de ti mañana la historia, que toda es plumas, el tiempo, que todo es alas, que tuvo en su amor Apeles más generosa constancia que yo. Si él por mí se deja morir con lealtad tan rara, ¿por qué, pudiendo él hacerla, no he de poder yo pagarla?) ¡Campaspe!	2320
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	( <i>Ap.</i> ) (Sin duda en él y en mí se venga.) ¿Qué mandas?	2330
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Que seas heroico asunto que, en láminas de oro y plata, de mis liberalidades corone las esperanzas. Dale, pues, la mano a Apeles, porque, esposa suya, vayas donde no te vean mis ojos.	
( <i>A DIÓGENES.</i> )	Tú, Diógenes, repara en la dádiva mayor, si soy esclavo de esclavas o si soy dueño de mí.	2340
( <i>A APELES.</i> )	Y tú mira la distancia que hay de tu amor a mi amor, pues tú me la das pintada y yo te la vuelvo viva, pues di la mitad del alma.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	( <i>Ap.</i> ) (Esto es querer apurar si es verdad que enamorada estoy de Apeles. Yo haré que mal la experiencia salga.)	2350
JOVEN ACTOR/APELES:	( <i>Ap.</i> ) (¡Qué escucho! ¿Campaspe es mía? ¿Yo aquí así?) Dame la capa, dame la espada, Chichón;	
( <i>A ALEJANDRO.</i> )	Y tú, gran señor, las plantas.	
( <i>A CAMPASPE.</i> )	Y tú, Campaspe, la hermosa blanca mano me da.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Aguarda.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿No se la das?	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	No.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Por qué?	

JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	<p>Porque no quiero que haga ferias de mi libertad tu vanagloria. (<i>Ap.</i>) (¡Mal haya temor que, de puro fino, quiere que parezca ingrata!). ¿De cuándo acá fue el amor prenda para enajenada? ¿De cuándo acá el albedrío de un dueño a otro dueño pasa? Liberalidad bien puede ser que sea el dar la dama; pero liberalidad tan neciamente villana, que piensa que lo da todo, siendo así, que es cosa clara, que no da nada; porqué el día que no da el alma ¿qué da en lo demás? Con que, si presumes que le pagas de lo vivo a lo pintado el logro a Apeles, te engañas; pues si él dio un retrato, no le vuelves más que una estatua; porque el que sin albedrío con una mujer abraza, logra pero no merece, consigue pero no alcanza; de suerte que, no pudiendo, cuando la fuerza te valga, darle ni el alma ni el gusto, darle sin gusto y sin alma todo lo que puedes es darlo todo y no dar nada.</p>	<p>2360</p> <p>2370</p> <p>2380</p> <p>2390</p>
JOVEN ACTOR/APELES:	( <i>Ap.</i> ) (¡Qué escucho, cielos! ¿Campaspe así mis finezas trata?)	
DIRECTORA/CHICHÓN:	Paréceme que bien puedes volverme capa y espada.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Por más que deslucir quieras mi acción, noblemente vana, no has de poder; que una cosa es hacerla, otra lograrla. Y así, para haberla yo hecho., ¿qué importa que tú...?	
DIRECTORA:	¡Plaza!	2400
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	¿Qué es aquello?	
DIRECTORA:	Que a tu tienda viene muy engalanada la infanta persa Estatira.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Ya como libre se trata, en fe del rescate; fuerza es que a recibirle salga.	

*(ALEJANDRO se va y sale de nuevo con ESTATIRA.)*

	Hoy te recibo princesa en mi casa.	
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Tu palabra es ley y cumplirla debes.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Quien, por cumplir una, falta a otra, no yerra; y así es bien que el camino vaya volviendo a Persia el tesoro	2410
(A <i>ESTATIRA</i> )	y tú quedes en mi casa como esposa mía, supuesto que murió en el mar Roxana.	
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	La ventura agradeciera, puesta, señor, a tus plantas, a no saber que Campaspe te tiene cautiva el alma; y entrar tropezando en celos justamente me acobarda.	2420
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Habérsela dado a Apeles ese temor satisfaga. Y, porque lo veas, volviendo, Campaspe, a la acción pasada, a Apeles le da la mano.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	Sí haré, de muy buena gana ahora, que es porque yo quiero y no porque tú lo mandas.	2430
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Aunque deslucir mi acción intentés, no estés muy vana; que nada le das tampoco.	
JOVEN ACTRIZ/CAMPASPE:	¿Cómo?	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Como, si le amabas, es dar lo que ya era suyo darlo todo y no dar nada. Y pues esto ha sido un solo paréntesis de las armas, prosigue al Peloponeso el ejército la marcha.	2440
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Con esa satisfacción a tus pies estoy.	
PRIMER ACTOR/ALEJANDRO:	Levanta.	
CARACT/DIÓGENES:	Y yo me vuelvo a mi monte, donde te ruego que no vayas, ni me llames otra vez; que no sabes lo que cansa esto de andar componiendo de amor y celos las ansias.	
PRIMERA ACTRIZ/ESTATIRA:	Dichosa yo, que me quedo al logro de mi esperanza.	2450



**JOVEN ACTOR/APELES:**

Dichoso yo, que he alcanzado  
ver el fin de penas tantas.

**DIRECTORA:**

Más dichosa yo, que libre  
quedo, cuando otras se casan.  
Y pues más desocupada  
estoy, humilde a esas plantas  
seré quien pida por todos  
el perdón de nuestras faltas;  
aunque es darnos lo que es nuestro  
darlo todo y no dar nada.

2460

**FIN DE LA COMEDIA**