

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació

Departament de Filologia Espanyola



# **Poética de la acotación en la dramaturgia de Calderón de la Barca**

TESIS DOCTORAL

Presentada por

Clara Monzó Ribes

Dirigida por

la Dra. Evangelina Rodríguez Cuadros

Doctorado en Estudios Hispánicos Avanzados

València, julio de 2019



*A Evangelina, maestra y amiga*

Esta tesis ha contado con una ayuda para la Formación del Profesorado Universitario [referencia FPU13/03650] del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte y ha sido amparada por el proyecto de investigación *Léxico de la práctica escénica del teatro del Siglo de Oro. Fase III* [FIF12010-15465-FILO] dirigido por la Dra. Evangelina Rodríguez Cuadros.

## **RESUMEN**

En pleno apogeo del Barroco español, las acotaciones de Calderón de la Barca reflejan el estado de un teatro perfectamente definido y encajado dentro del entramado comercial de los Siglos de Oro. Las exigencias de la fama, la maestría creadora del dramaturgo y su polifacética capacidad de adaptación se aúnan para configurar el teatro áureo como un tejido heterogéneo. Las acotaciones constituyen un espejo de la pluma calderoniana, cuya concepción dramática se amolda a escenarios que generan expectativas muy distintas: desde el modelo prototípico del corral de comedias hasta los tablados erigidos en salones palaciegos, los teatros en perspectiva a la italiana o el prodigio rodante de los carros. En tanto que herramienta de conexión entre la materialidad del texto y la virtualidad de la puesta en escena, evidencian los vínculos de comunicación entre la voz del autor y la de los agentes participantes en el hecho teatral. La poética de las acotaciones se codifica de acuerdo con las convenciones dramáticas y funciona como documento de la memoria teatral de una época. Por ello, en una aproximación reconstructiva, son un recurso clave de acceso al teatro del XVII a través de una dramaturgia que es símbolo de todo un siglo: la de Calderón.



## ABSTRACT

At the height of Spanish Baroque, the stage directions of Calderón de la Barca reflect the stage of a perfectly defined theatre fitted in the commercial network of the Early Modern Spain. The demands of fame, the creative skill of the playwright and his versatile adaptability unite to establish the theatre in the XVII century as a heterogeneous element. The stage directions are the mirror of Calderon's imagination, whose dramaturgical conceptions adapt to the very different stages, from the prototypical *corral de comedias* to the *tablados* in palaces, theatres in Italian perspective or the rolling wonder: the *carros*. It is a connection tool between the text superficiality and the staging virtuosity and it is an evidence of the communication link between the playwright's voice and the participants in the theatre. The art of poetry on the stage directions is codified according to the dramatic conventions and it works as a document of theatrical memory of a period. Thus, in a reconstructive approximation, it is a key resource of the access to XVII theatre throughout a drama that is the symbol of a whole century: Calderón's works.





## ÍNDICE

ABREVIATURAS .....	15
--------------------	----

### CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1. Loa .....	25
2. Objetivos: acotaciones, poética y una dramaturgia.....	26
3. Metodología y justificación de la estructura .....	29
4. Estado de la cuestión.....	33
4. 1. <i>Acotación</i> : hacia una delimitación terminológica .....	33
4. 1. 1. La acotación y sus nombres: una mirada al panorama crítico.....	38
4. 2. Semiótica y signo teatral: en busca de un lenguaje de análisis .....	42
4. 3. Sobre la entidad de las acotaciones implícitas.....	48
4. 4. El problema de la polifonía .....	52
4. 5. Criterios de clasificación.....	62
4. 5. 1. El concepto de sistema y el papel del receptor en una taxonomía de las acotaciones.....	63
4. 5. 1. 1. Sobre los sistemas dramáticos .....	66
4. 5. 2. Comedia y tragedia: una cuestión de género.....	69
4. 5. 3. Propuesta taxonómica .....	75

### CAPÍTULO 2. UN TEATRO PARA EL VULGO. LAS ACOTACIONES DEL SISTEMA POPULAR

#### I. SISTEMA POPULAR PROFANO

##### I. 1. LA COMEDIA

1. Calderón de capa y espada .....	81
1. 1. Las acotaciones del enredo .....	83
1. 1. 1. La comedia y sus nombres .....	84
2. El corral de comedias: espacio referencial y espacio ficcional .....	88
2. 1. Acotaciones de <i>locus scaenicus</i> .....	93
2. 1. 1. Acotaciones de salidas y entradas. El esquema coreográfico.....	93
2. 1. 2. Puertas y elementos fijos.....	98
2. 2. Acotaciones de tramoya y escenografía .....	101
2. 3. Espacios de la comedia urbana. La calle y la casa.....	108
2. 3. 1. La casa.....	111
2. 3. 1. 1. El espacio invisible o evocado.....	112
2. 3. 1. 2. El espacio femenino .....	113
2. 3. 1. 3. Mobiliario y decorado .....	115
3. Acotaciones de efectos especiales .....	119
3. 1. Efectos lumínicos .....	119
3. 1. 1. La kinésica en la oscuridad.....	122

3. 2. Efectos sonoros: el ruido .....	123
4. Tipología de personajes de la comedia áurea .....	126
4. 1. Vestuario .....	128
4. 2. La dama: mantos y tapadas .....	130
4. 2. 1. La viuda .....	133
4. 2. 2. Ricamente vestida .....	133
4. 3. El atuendo del galán .....	135
4. 3. 1. Armamento .....	137
5. Atrezo y objetos habituales .....	139
6. El actor en el tablado .....	144
6. 1. Kinésica general de la comedia de capa y espada .....	146
6. 2. Kinésica en la oscuridad .....	153
6. 3. Consideraciones sobre el gesto .....	154
6. 3. 1. Gesto social .....	155
6. 3. 2. Gesto emocional .....	158
6. 3. 2. 1. El alma y las emociones en el Siglo de Oro .....	159
6. 3. 2. 2. Calderón y Spinoza .....	161
6. 3. 2. 3. Hacia un catálogo de emociones .....	166
6. 4. Técnica vocal .....	174
7. Conclusiones .....	175

## I. II. LA TRAGEDIA

1. Hacia lo trágico en la comedia: religión y magia .....	179
1. 1. <i>La devoción de la cruz</i> .....	179
1. 1. 1. El espacio trágico: acotaciones y <i>locus scaenicus</i> .....	180
1. 1. 1. 1. Configuración del espacio femenino .....	182
1. 1. 1. 2. Ticoscopia y decorado verbal .....	183
1. 1. 2. Caracterización de personajes .....	184
1. 1. 3. Escenografía, decorado y esquema coreográfico .....	185
1. 1. 4. El actor en movimiento: kinésica .....	188
1. 1. 4. 1. El gracioso y la cuarta pared .....	189
1. 1. 4. 2. A las armas: el actor en combate .....	189
1. 1. 4. 3. Acotaciones de objeto: kinésica ritual .....	192
1. 1. 5. Las pasiones frente al hado: el gesto emocional en la tragedia .....	194
1. 1. 5. 1. Acotaciones especulares .....	195
1. 1. 5. 2. La muerte en escena .....	196
1. 1. 6. Ejemplo de análisis conjunto de acotaciones .....	197
1. 2. <i>El mágico prodigioso</i> .....	206
1. 2. 1. Espacio ficcional y <i>locus scaenicus</i> .....	208
1. 2. 2. Caracterización de personajes .....	210
1. 2. 3. El actor en movimiento .....	213
1. 2. 3. 1. Esquema coreográfico .....	213
1. 2. 3. 2. Acotaciones kinésicas .....	214

1. 2. 4. El milagro en el tablado: una escenografía prodigiosa .....	217
1. 2. 5. Gesto emocional: turbación y deseo .....	222
2. Del mito a la Historia: reinas, príncipes, sangre y caídas.....	226
2. 1. Acotaciones espaciales: <i>topoi</i> y <i>locus scaenicus</i> .....	230
2. 1. 1. <i>Locus scaenicus</i> .....	233
2. 1. 2. Delimitación espacial por medio de la música .....	235
2. 2. Tipología dramática .....	237
2. 2. 1. El tipo del moro .....	239
2. 2. 2. Soldados y villanos. <i>El alcalde de Zalamea</i> .....	242
2. 3. Vestuario y caracterización .....	242
2. 3. 1. Caracterizaciones metamórficas .....	246
2. 3. 2. Objetos.....	252
ANEJO I. El <i>papel</i> en escena: significado y significantes.....	257
2. 4. Técnica actoral.....	261
2. 4. 1. Salidas y entradas.....	261
2. 4. 2. Kinésica y proxémica .....	261
2. 4. 2. 1. Gesto socializado .....	268
2. 4. 2. 2. Kinésica vulgar .....	272
2. 4. 3. Voz.....	274
2. 5. «Temor y piedad en mí»: gesto emocional .....	276
2. 5. 1. Turbación .....	279
2. 5. 2. Gesto airado .....	280
2. 5. 3. «Mato la luz, y llego / sin luz y sin razón, dos veces ciego»: oscuridad y ceguera moral .....	283
2. 5. 4. Celos .....	284
2. 5. 5. Otras emociones.....	286
2. 6. Muerte y guerra.....	287
2. 6. 1. Caídas.....	288
2. 6. 2. Sangre y efectos.....	289
2. 6. 3. Kinésica de la guerra.....	290
2. 7. Apariencias .....	292
2. 7. 1. Otras acotaciones de apariencia .....	294
ANEJO II. Cajas destempladas: el ruido trágico .....	300
ANEJO III. «Suena ruido de cadenas»: semántica fonético-visual.....	310
3. Conclusiones.....	313
I. III. CALDERÓN Y EL TEATRO BREVE: LAS ACOTACIONES EN ENTREMESSES Y MOJIGANGAS	
1. Una comedia en pequeño formato .....	317
1. 1. Nota sobre la emergencia de la voz dramática.....	324
2. Acotaciones de <i>locus scaenicus</i> .....	327
2. 1. Espacio itinerante .....	332
2. 2. Planos del espectáculo: ficción y contexto de representación .....	333
3. Galería de personajes y caracterización .....	336

3. 1. Un nuevo lenguaje visual: la caracterización en las mojigangas .....	345
4. Técnica actoral .....	350
4. 1. Acotaciones proxémicas .....	350
4. 2. Interacción con objetos .....	352
4. 3. Kinésica y técnica actoral .....	357
4. 4. Gesto y gesto emocional .....	361
5. Escenografía, escenotecnia y recursos sonoros .....	364
5. 1. La música en el teatro breve .....	366
6. Conclusiones .....	369

## II. SISTEMA RELIGIOSO DIDÁCTICO

1. «Entable la realidad la metáfora»: las acotaciones en el auto sacramental .....	373
2. Acotaciones de <i>locus scaenicus</i> : un teatro sobre ruedas .....	380
2. 1. Un auto de cuatro carros: la madurez del espectáculo sacramental .....	386
2. 1. 1. Los carros de <i>Mística y real Babilonia</i> .....	386
2. 1. 2. Los carros de <i>El divino Orfeo</i> .....	390
2. 1. 3. Los carros de <i>A María el corazón</i> .....	392
2. 2. Escenotecnia complementaria: el auto en el tablado .....	395
3. Tipología dramática del auto sacramental .....	398
3. 1. Abstracciones dramáticas .....	402
3. 1. 1. Caracterizaciones metamórficas .....	405
3. 2. Personajes del imaginario histórico-literario .....	408
3. 3. Personajes icónicos .....	411
4. El actor en el auto sacramental .....	413
4. 1. Gesto emocional .....	418
5. El lenguaje divino: la música sobre los carros .....	424
6. Efectos especiales: sangre y truenos .....	430
7. Conclusiones .....	433

## CAPÍTULO 3. CALDERÓN EN PALACIO. LAS ACOTACIONES DEL SISTEMA ÁULICO

1. Un dramaturgo para el Rey .....	439
1. 1. Las acotaciones en el sistema áulico .....	457
1. 1. 1. El Coliseo del Buen Retiro y los nuevos espacios de representación .....	458
1. 1. 1. 1. Teatro sobre el agua: <i>El mayor encanto, amor</i> .....	459
1. 1. 1. 2. De Salas, Salones y un Coliseo .....	461
1. 1. 2. Canto, recitado e innovación musical .....	470
1. 1. 3. Corpus dramático .....	472
2. <i>Eco y Narciso</i> : dibujo esencial de la comedia mitológica .....	474
2. 1. Pastores y salvajes: caracterización de personajes .....	475
2. 2. El actor en movimiento .....	477
2. 3. Un nuevo <i>locus scaenicus</i> .....	479

2. 4. Escenotecnia y efectos especiales.....	482
2. 5. Apuntes sobre la irrepresentabilidad de la comedia áulica .....	486
3. El auge del Barroco áulico: <i>Las fortunas de Andromeda y Perseo</i> .....	488
3. 1. Acotaciones escenográficas: mutaciones y tramoya.....	495
3. 2. Acotaciones de efectos especiales .....	499
3. 3. Acotaciones de caracterización de personajes: de dioses y villanos.....	501
3. 4. Acotaciones de técnica actoral.....	505
3. 4. 1. Canto, recitado y <i>stile rappresentativo</i> .....	505
3. 4. 2. El actor en movimiento: coreografía, kinésica y gestualidad.....	507
4. <i>La púrpura de la rosa</i> y la configuración de los géneros musicales .....	516
4. 1. Nuevas consideraciones sobre el Coliseo y los espacios de representación	519
4. 2. Abstracciones dramáticas y personajes icónicos .....	522
4. 3. El actor en movimiento .....	523
5. <i>Céfalo y Pocris</i> : un espejo burlesco.....	525
5. 1. El Salón Real: otro modelo de <i>locus scaenicus</i> .....	527
5. 2. La escenotecnia en los salones .....	532
5. 3. Caracterización de personajes: el decoro burlado.....	532
5. 4. El gesto disparatado .....	535
5. 4. 1. Muerte por hipocrás.....	539
5. 4. 2. Un paréntesis animalesco: la kinésica en <i>El mayor encanto, amor</i>	540
5. 4. 3. Ficción y contexto de representación: interferencias metateatrales	
.....	541
5. 5. Efectos especiales .....	543
6. Conclusiones .....	545
 <b>ANEJO IV. LA ACOTECA: HACIA UN PROYECTO DE BASE DE DATOS DE ACOTACIONES</b>	
.....	547
 <b>CONCLUSIONES</b> .....	557
 <b>CONCLUSIONS</b> .....	569
 <b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	579
 <b>APÉNDICE. FIGURAS</b> .....	605
Tabla de fuentes.....	621
 <b>AGRADECIMIENTOS</b> .....	623



ÍNDICE DE ABREVIATURAS DE TÍTULOS DE CALDERÓN

I. COMEDIAS

<i>Absalón</i>	<i>Los cabellos de Absalón.</i>
<i>Amar</i>	<i>Amar después de la muerte.</i>
<i>Andrómeda</i>	<i>Las fortunas de Andrómeda y Perseo.</i>
<i>Casa con dos puertas</i>	<i>Casa con dos puertas mala es de guardar.</i>
<i>Céfalo</i>	<i>Céfalo y Pocris.</i>
<i>Cisma</i>	<i>La cisma de Ingalaterra.</i>
<i>Dama duende</i>	<i>La dama duende.</i>
<i>Devoción</i>	<i>La devoción de la cruz.</i>
<i>Eco y Narciso</i>	<i>Eco y Narciso.</i>
<i>Fez</i>	<i>El gran príncipe de Fez.</i>
<i>Fieras</i>	<i>Fieras afemina amor.</i>
<i>Galán</i>	<i>El galán fantasma.</i>
<i>Hija del aire (I, II)</i>	<i>La hija del aire (Primera y Segunda parte).</i>
<i>LVES</i>	<i>La vida es sueño.</i>
<i>Mágico</i>	<i>El mágico prodigioso.</i>
<i>Médico</i>	<i>El médico de su honra.</i>
<i>Monstruo</i>	<i>El mayor monstruo del mundo.</i>
<i>Monstruo los celos</i>	<i>El mayor monstruo los celos.</i>
<i>No hay burlas</i>	<i>No hay burlas con el amor.</i>
<i>Peor está</i>	<i>Peor está que estaba.</i>
<i>Príncipe</i>	<i>El príncipe constante.</i>
<i>Púrpura</i>	<i>La púrpura de la rosa.</i>
<i>Zalamea</i>	<i>El alcalde de Zalamea.</i>

## II. AUTOS SACRAMENTALES

<i>Babilonia</i>	<i>Mística y real Babilonia.</i>
<i>Humildad</i>	<i>La humildad coronada.</i>
<i>María</i>	<i>A María el corazón.</i>
<i>Mercado</i>	<i>El gran mercado del mundo.</i>
<i>Orfeo</i>	<i>El divino Orfeo.</i>
<i>Pintor</i>	<i>El pintor de su deshonra.</i>
<i>Pleito</i>	<i>El pleito matrimonial.</i>
<i>Teatro</i>	<i>El gran teatro del mundo.</i>

## III. ENTREMESSES

<i>Carnestolendas</i>	<i>Entremés de las Carnestolendas.</i>
<i>Casa de los linajes</i>	<i>La Casa de los linajes.</i>
<i>Casa holgona</i>	<i>La casa holgona. Entremés famoso.</i>
<i>Convidado</i>	<i>Entremés del convidado.</i>
<i>Desafío de Juan Rana</i>	<i>Entremés de El desafío de Juan Rana.</i>
<i>Rana</i>	
<i>Don Pegote</i>	<i>Don Pegote. Entremés famoso.</i>
<i>Dragoncillo</i>	<i>Entremés de El Dragoncillo.</i>
<i>Guardadme las espaldas</i>	<i>Guardadme las espaldas.</i>
<i>Franchota</i>	<i>Entremés de La Franchota.</i>
<i>Instrumentos</i>	<i>Entremés de los instrumentos.</i>
<i>Jácaras</i>	<i>Las jácaras. Entremés famoso.</i>
<i>Pedidora</i>	<i>Entremés de La Pedidora.</i>
<i>Plazuela de Santa Cruz</i>	<i>Entremés de la Plazuela de Santa Cruz.</i>
<i>Cruz</i>	
<i>Rabia</i>	<i>Entremés de la rabia.</i>
<i>Reloj y genios de la venta</i>	<i>Entremés del reloj y genios de la venta.</i>
<i>Sacristán mujer</i>	<i>Entremés del Sacristán mujer.</i>



*Toreador*

*Entremés del Toreador.*

IV. MOJIGANGAS

*Garapiña*

*Mojiganga de la garapiña.*

*Guisados*

*Mojiganga de los guisados*

*Pésame*

*Mojiganga del pésame de la viuda.*

*Sitios de  
recreación*

*Mojiganga de los sitios de recreación del Rey.*

*Visiones de la  
muerte*

*Mojiganga de las visiones de la muerte.*



# CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN



## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

1. Loa .....	25
2. Objetivos: acotaciones, poética y una dramaturgia.....	26
3. Metodología y justificación de la estructura .....	29
4. Estado de la cuestión.....	33
4. 1. <i>Acotación</i> : hacia una delimitación terminológica .....	33
4. 1. 1. La acotación y sus nombres: una mirada al panorama crítico.....	38
4. 2. Semiótica y signo teatral: en busca de un lenguaje de análisis .....	42
4. 3. Sobre la entidad de las acotaciones implícitas.....	48
4. 4. El problema de la polifonía .....	52
4. 5. Criterios de clasificación .....	62
4. 5. 1. El concepto de sistema y el papel del receptor en una taxonomía de las acotaciones.....	63
4. 5. 1. 1. Sobre los sistemas dramáticos .....	66
4. 5. 2. Comedia y tragedia: una cuestión de género.....	69
4. 5. 3. Propuesta taxonómica .....	75



Recuerdo haber tenido en Almazán una de las emociones más intensas de mi vida. Representábamos, al aire libre, el auto de *La vida es sueño*. Empezó a llover. Sólo se oía el rumor de la lluvia cayendo sobre el tablado, los versos de Calderón y la música que los acompañaba, en medio de la emoción de los campesinos.

Federico García Lorca





## CAPÍTULO 1. INTRODUCCIÓN

### 1. Loa

Un recuerdo de Lorca inaugura esta tesis, un trabajo dedicado a los *vase*, *sale* y aquellas fórmulas que, a pesar de esgrimir la identidad material de la teatralidad, del teatro, irradian una autoridad volátil. Ignoradas por directores, reacomodadas al antojo de intérpretes, sometidas en fin a modificaciones por copistas y editores, las acotaciones y su entidad proteica constituyen un escurridizo objeto de estudio. La teorización del drama implica, no obstante, abordar las acotaciones en tanto que claves consustanciales a la naturaleza de un género que es, simultáneamente, literatura y espectáculo. Pero aquí las líneas lorquianas hablan de emoción al configurar una escenografía de la memoria que rescata sobre el tablado lluvioso a ese genio del verso que es Calderón. Todas las grandes obras literarias, todas mis lecturas favoritas, tienen algo en común: me otorgan durante un instante la clarividencia de ser mínima. Los muros de cobre de la ciudad de Uruk, la cítara divina de Salinas ofreciéndonos la música del universo; y aquí nosotros, tendidos en la arena, los ojos vueltos al cielo. Visualizar al maestro Calderón de la Barca con la reverencia de quien se halla ante un producto embalsamado por generaciones de orfebres me impidió durante mucho tiempo escribir una sola línea. Y de repente, tal y como suceden todas las epifanías mundanas, reencontré en los tomos manoseados de la *Historia de la literatura* de Rico la siguiente sentencia de Dámaso Alonso sobre otro maestro: «la poesía de Fray Luis nace, pues, siempre, de su dolor». Dámaso hablaba de Fray Luis como Cernuda de Browning, como Lorca de Calderón. Los grandes críticos del 27 vieron que la fuerza de su lucidez no descansaba en la aplicación estricta del análisis científico y filológico, sino en el privilegio del lector. La legitimidad de poder, todavía, escribir sobre los autores del XVII está garantizada por su condición de clásicos. Por ello, mientras cumplo con el rigor académico que exige la elaboración de una tesis doctoral, permítanme que me apropie de Calderón y alabe sus versos, aplauda su teatro y compadezca a Mencía. Concedan, pues, que esta tesis no haya sido escrita desde el escenario, sino desde la platea.

## **2. Objetivos: acotaciones, poética y una dramaturgia**

Considerar a Calderón como un haz de voces pertenecientes a varios Calderones se ha aducido a menudo como obstáculo para el estudio de sus acotaciones. Si bien salpican los artículos dedicados a la escena áurea desde perspectivas heterogéneas, la compleja caracterización del concepto —que de entrada presenta problemas de fijación terminológica desde la interferencia con el término *didascalia*— culmina con la notable ausencia de monografías que en el pródigo campo del teatro español de los Siglos de Oro se dediquen al estudio específico de la acotación con voluntad panorámica. Quede establecido como premisa que el enfoque de esta tesis no es ecdótico. Ante un planteamiento que carece de tradición asentada, en ese vacío bibliográfico viene a insertarse el presente trabajo, cuyo objetivo principal es realizar una aproximación de corte teórico a la acotación como elemento constitutivo de una dramaturgia particular, la de Calderón de la Barca, en tanto que símbolo de toda una época, de un lenguaje teatral codificado extrapolable al teatro comercial del siglo XVII.

Desde el anterior presupuesto, la acotación se asume desde ópticas distintas pero complementarias que intersectan con nuevos objetivos:

a) Acotación como documento. Punto de partida para esta investigación que busca circunscribir la acotación en la misma órbita de aquellos documentos —tales como las escasas preceptivas teatrales o textos de moralistas— que permiten reconstruir el teatro como práctica escénica, como continente de la memoria teatral del siglo XVII.

b) Acotación como evidencia de la existencia de unas marcas de teatralidad, cristalizadas en el lenguaje de un género específico; que funcionan con mecanismos y códigos propios; y que conforman, en definitiva, una poética.

c) Acotación como testimonio de la concepción dramática y la identidad de un autor; en este caso, Calderón de la Barca.

d) Acotación como nexo relacional dentro de un esquema comunicativo que conecta la voz del dramaturgo con la del autor de comedias y el conjunto de agentes espectaculares, pero también con la del espectador/lector.

e) Acotación como herramienta imprescindible para la construcción escénica.

Tal y como se deduce de los objetivos planteados, la acotación se asume en una doble dirección: hacia el pasado, con voluntad reconstructiva; en el presente, como actualizador del texto más allá del tablado. Ambas perspectivas convergen en el

momento en que la acotación se erige como clave de acceso al teatro áureo; no sólo desde una posición didáctico-filológica sino, precisamente, como un elemento bisagra entre texto y escena que permita sostener la vigencia del corpus clásico en la puesta en escena contemporánea. El lector, en el seno de estos presupuestos, obtendrá los puntos de anclaje para componer hipótesis de representación virtuales que se avengan con el respetuoso conocimiento de las coordenadas teatrales en época de Calderón. La red de elementos dramáticos contempla la operación conjunta de signos, articulados en torno a los recursos escénicos —condicionantes del lugar de representación, tramoya, vestuario, iluminación y sonido— y la técnica actoral, un campo donde el análisis de las acotaciones beneficia la recuperación de la gestualidad codificada o los vínculos de empatía con el público. Por otra parte, documentar la concreción de un léxico teatral y moderno a partir del codificado en las acotaciones contribuye a concebir el proceso de profesionalización del oficio teatral, que en el paso del siglo XVI al XVII irá asimilándose al resto de las artes.

Puede extraerse de las anteriores consideraciones cómo tanto *poética* como *dramaturgia* comparten un conjunto de normas en el sentido de *ars*, una mirada que encaja con la de teóricos del teatro como Patrice Pavis, que define así los términos fundamentales:

a) Dramaturgia:

La dramaturgia, en su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Fernando de Toro (trad.), Barcelona/Buenos Aires/Madrid, Paidós, 1980, s. v. dramaturgia. José Luis García Barrientos advierte sobre la laxitud de los límites semánticos de esta palabra: «Y la *dramaturgia*, término tan moda que ha pasado a significarlo todo y por tanto a no significar nada, puede definirse con precisión como la práctica del drama, esto es, del modo teatral de representar argumentos; definición capaz de dar cuenta de la tarea del dramaturgo en la doble acepción de *Dramatiker* o escritor de obras, que trabaja más o menos para la literatura, y de *Dramaturg* o adaptador, consejero, analista, etcétera, que trabaja para un montaje, o sea, para el teatro» («La dramaturgia en la teoría del teatro», en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque [eds.], *Estudios literarios in honorem Esteban Torres*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, págs. 485-492 [págs. 490-491]).

b) Poética:

Las poéticas (o artes poéticas) teatrales, casi siempre han sido (desde Aristóteles a Brecht) tratados normativos que promulgan reglas para construir bien una obra y para representarla de una forma verosímil y según el gusto de cierto público<sup>2</sup>.

Al fin y al cabo, las acotaciones son en primera instancia el medio por el que el dramaturgo se comunica con una serie de receptores sucesivos que verifican el hecho teatral. Las variaciones a las que una puesta en escena ideal quede sometida forman parte de la ontología misma del teatro. Si la acotación se aborda con el fin documental de explorar los aspectos sýgnicos que ofrece todo un sistema teatral, qué mejor que partir de los textos no desde la excepción de sus variantes sino desde la amplitud de sus posibilidades. En este sentido, el conjunto de la producción de Calderón representa el punto culminante de un teatro asentado, cuyas convenciones forman ya un entramado codificado compartido y conocido por cada uno de los agentes participantes. La dramaturgia entraña el conocimiento profundo de los mecanismos, convenciones y lenguajes inherentes a un sistema teatral, combinado con el genio creador particular del dramaturgo. Es este estadio, superado el periodo de experimentación —tras los ensayos de la comedia nueva o con el establecimiento de un modelo indiscutible en el caso del auto sacramental—, lo que convierte la dramaturgia de don Pedro en un muestrario perfecto.

Las acotaciones, exponentes de esa codificación del lenguaje teatral, conforman en consecuencia una poética, concepto que integra las nociones de código y lenguaje en una relación semántica que sintetizan Trastoy y Zayas de Lima:

Por *lenguaje* se entiende un sistema complejo y significativo, un código que, de acuerdo con una convención preestablecida, intenta transmitir un mensaje del emisor al receptor. Las convenciones determinan la vinculación entre significado y significante sobre la base de un código [...] El código ordena los elementos constitutivos al restringir sus posibilidades combinatorias y establecer entre sistemas de significantes equivalencias semánticas<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> *Diccionario del teatro, op. cit., s. v. poética teatral.*

<sup>3</sup> Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006, pág. 16.

De este modo, entiendo por *poética* el sistema regulado de acuerdo a un código que cristaliza en un lenguaje específico y conducido por una voz de autoridad, la del autor. La figura del dramaturgo funciona como fuerza transgresora cuya intervención en las convenciones se manifiesta por medio de la explicitación de su presencia subjetiva. Dicho de otro modo: cuanto mayor sea el grado de codificación de una acotación, el rastro de la voz dramaturgica será menos detectable. Como ningún otro, Calderón se adapta a los requerimientos de las circunstancias y lanza su propuesta dramaturgica diluyendo su autoridad ante la compañía cuando el sistema comercial lo requiere y reivindicando en cambio el control de su obra cuando la responsabilidad del espectáculo se impone al tejido convencional. El funcionamiento sistémico de un teatro que avanza con el siglo a pleno rendimiento es absorbido por las acotaciones, que irradian significados múltiples y permiten ser abordadas desde su formulación textual como crisol de signos escénicos.

### **3. Metodología y justificación de la estructura**

Dada la aproximación teórica que rige este proyecto de tesis, la metodología ha quedado sustancialmente encaminada al establecimiento de los procedimientos de análisis aptos para un estudio sistemático de las acotaciones calderonianas. Para ello, en primer lugar, era necesario encontrar un lenguaje científico que facultase la caracterización de las acotaciones en su significación simultánea de texto y enlace con la virtualidad escénica: la semiótica del teatro. En torno a esta disciplina y tras bucear en el controvertido panorama de los estudios dramáticos en clave signica, se ha conformado una terminología específica que constituya las herramientas de exploración precisas. Así, el primer apartado, correspondiente con el estado de la cuestión, se adentra en la problemática consustancial al estudio de las acotaciones: las vertientes divergentes de la perspectiva semiótica, los desencuentros en el posicionamiento terminológico, o la coexistencia de múltiples propuestas de clasificación. Se definen, trazado el panorama básico, los conceptos fundamentales que vertebran la estructura de la tesis: acotación, cuerpo acotacional y sistema. En el último punto de este apartado inaugural se propone un modelo de taxonomía efectiva —no restrictiva— y se justifican los criterios organizativos.

Fijado el procedimiento de análisis, con la terminología y la taxonomía de acotaciones adecuada para operar las premisas de la tesis, el siguiente paso ha sido la

concreción de un corpus representativo de la pródiga obra calderoniana. Calderón proporciona un catálogo de la riqueza genérica del teatro áureo, unos géneros definidos de acuerdo a razonamientos clásicos —ante la dualidad comedia/tragedia y sus ramificaciones— y condicionados por el conjunto de las circunstancias de representación y las exigencias de un espectador que se ajustan a las especificidades de cada uno de los sistemas teatrales. Esta motivación múltiple en la descripción de los géneros dramáticos que combina, de nuevo, la problemática teórica adscrita al nivel textual con la circunscripción del hecho teatral a un esquema de comunicación activo se traduce en dos grandes bloques que configuran los capítulos 2 y 3 de la tesis.

El capítulo 2 está dedicado al sistema popular, escindido a su vez en dos facetas de ese teatro comercial: *sistema popular profano* y *sistema religioso didáctico*. Desgloso a continuación el corpus cuyos cuerpos acotacionales se analizan en los apartados pertinentes. Para mayor comodidad, puede consultarse el listado en el índice de abreviaturas proporcionado en las páginas iniciales de este trabajo.

## I. Sistema popular profano

### a) Comedia

*La dama duende.*

*El galán fantasma.*

*Casa con dos puertas mala es de guardar.*

*No hay burlas con el amor.*

*Peor está que estaba.*

### b) Tragedia

*La devoción de la cruz.*

*El mágico prodigioso.*

*El alcalde de Zalamea.*

*La vida es sueño.*

*El príncipe constante.*

*El médico de su honra.*

*La hija del aire.*

*Los cabellos de Absalón.*

*La cisma de Ingalaterra.*  
*El mayor monstruo del mundo.*  
*El mayor monstruo los celos.*  
*Amar después de la muerte.*  
*El gran príncipe de Fez.*

c) Teatro breve: entremeses y mojigangas

*Las jácaras. Entremés famoso.*  
*La casa holgona. Entremés famoso.*  
*Don Pegote. Entremés famoso.*  
*Entremés del Sacristán mujer.*  
*Entremés de las Carnestolendas.*  
*Entremés de la Plazuela de Santa Cruz.*  
*Entremés del reloj y genios de la venta.*  
*Entremés del Toreador.*  
*Entremés de El desafío de Juan Rana.*  
*Guardadme las espaldas.*  
*Entremés de los instrumentos.*  
*Entremés de La Pedidora.*  
*Entremés de La Franchota.*  
*Entremés de El Dragoncillo.*  
*La Casa de los linajes.*  
*Entremés del convidado.*  
*Entremés de la rabia.*  
*Mojiganga de los sitios de recreación del Rey.*  
*Mojiganga del pésame de la viuda.*  
*Mojiganga de las visiones de la muerte.*  
*Mojiganga de la garapiña.*  
*Mojiganga de los guisados.*

## II. Sistema didáctico religioso: auto sacramental

*El gran teatro del mundo.*

*El gran mercado del mundo.*

*Mística y real Babilonia.*

*El divino Orfeo.*

*A María el corazón.*

*La humildad coronada.*

*El pintor de su deshonra.*

*El pleito matrimonial.*

El capítulo 3 sustituye corrales, tablados humildes y carros por los escenarios palaciegos, abriéndose a una nueva dramaturgia determinada sustancialmente por nuevos espacios de representación y unas circunstancias de producción particulares: el *sistema áulico*. La subdivisión de este capítulo atiende más bien al grado de desarrollo progresivo de los mecanismos espectaculares en consonancia con el surgimiento de géneros específicos de estas coordenadas, como el teatro operístico. El corpus analizado es el siguiente:

*El mayor encanto, amor*

*Eco y Narciso*

*Las fortunas de Andrómeda y Perseo*

*La púrpura de la rosa*

*Céfalo y Pocris*

En total, el corpus consta de cincuenta y tres obras, de las cuales veintidós son piezas breves y ocho, autos sacramentales. Al tomar muestras representativas de cada uno de los géneros mayoritarios se conforma un tapiz de acotaciones que exhiben sus particularidades, convenciones dramáticas y variaciones en su lenguaje específico. Revelan, al mismo tiempo, las diferencias que suscitan las normas relacionales del esquema de comunicación propio de cada sistema; trazando, al fin, un panorama englobador. Como apéndice culminante al análisis, al término del trabajo se plantea un proyecto de base de datos de acotaciones: la ACOTECA (*Acotaciones del Teatro Calderoniano*), a fin de sistematizar y difundir las posibilidades de la acotación como



clave de acceso a la dramaturgia calderoniana y, desde ahí, al teatro de los Siglos de Oro.

#### 4. Estado de la cuestión

##### 4. 1. *Acotación*: hacia una delimitación terminológica

El significado normalizado en el ámbito teatral del término *acotación* encaja con el que proporciona el DRAE para su segunda acepción: «En el texto de una obra de teatro, nota, generalmente del autor, con indicaciones sobre los personajes y el desarrollo de la escena»<sup>4</sup>. Hasta alcanzar esta concreción semántica, el término evoluciona desde los primeros testimonios —con un sentido más vago y generalista— hasta su definitiva consolidación ya en el siglo XVIII, dejando rastro en los corpus lexicográficos a través de su particular viaje. Desde el punto de vista etimológico, Corominas remite a *cota*, derivado por abreviación de las locuciones latinas *quota pars* («qué parte, cuánta parte») y *quota nota* («qué cifra»)⁵. A su vez, ambas locuciones tienen su origen en el adjetivo y pronombre interrogativo *quotus* («cuán numeroso, en qué número»). El resultado de esta transformación es la nueva acepción nominal de *cota* o *cuota* registrada en *Autoridades* como «parte o porción»⁶.

Desde ahí, el verbo *cotar* adoptará, a través de la adición de prefijo *a*, el significado de *acotar*:

Vale también anotar, señalar y poner notas sobre lo que está escrito, para su mejor inteligencia, o para comprobación de lo que se dice, o para apuntar alguna noticia particular. Y en este sentido quando uno trahe o pone por testigo a otro, para seguridad y firmeza de lo que dice, decimos que *acota* con Fulano, etc. Este verbo, en este significado se forma de la partícula *a*, y del nombre *Cota*, que vale alegación de

<sup>4</sup> Este apartado, génesis de la tesis, surge de la elaboración del comentario histórico correspondiente a la entrada *acotación* en el del *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro* (DPESO), dirigido por Evangelina Rodríguez Cuadros y disponible, en red, en <http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>.

<sup>5</sup> Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980. 6 vols.

<sup>6</sup> Si atendemos a tal etimología, podemos concluir que las acepciones modernas de *cuota* son fruto de un cambio semántico que pasa —siguiendo la terminología clásica propuesta por Stephen Ullmann— por el fenómeno de la *elipsis*, por el que «en una frase hecha constituida por dos palabras, una de ellas [*pars*] es omitida y su significado se transfiere a su compañera [*quota*]» (*Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Juan Martín Ruiz-Werner [trad.], Madrid, Taurus, 1991 [1962], pág. 251).

autores al margen de los libros<sup>7</sup>.

Ya en el Siglo de Oro, Corominas documenta en 1531 el significado de «citar un autor, aducir una autoridad», que corrobora el empleo con que Cervantes la introduce en el prólogo a la primera parte del *Quijote*:

¿cómo queréis vos que no me tenga confuso el qué dirá el antiguo legislador que llaman vulgo cuando vea que, al cabo de tantos años como ha que duermo en el silencio del olvido, salgo ahora, con todos mis años a costas, con una leyenda seca como un esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de concetos y falta de toda erudición y doctrina; sin *acotaciones* en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro, como veo que están otros libros, aunque sean fabulosos y profanos, tan llenos de sentencias de Aristóteles, de Platón y de toda la caterva de filósofos, que admiran a los leyentes, y tienen a sus autores por hombres leídos, eruditos y elocuentes?<sup>8</sup>

Este significado terminará por imponerse finalmente para *acotación* en los corpus de los siglos XVII y XVIII. En *Autoridades*: «vale asimismo anotación, señal, y apuntamiento, que se hace y pone al margen de alguna escritura, o libro». Por su parte, Franciosini (1620) y Stevens (1706) registran, respectivamente, las traducciones «citazione d'autori» y «a quotation, bringing a testimony out of an author»<sup>9</sup>. Para Terreros (1786), *acotar* equivale a «citar a algunos en las márgenes de un escrito»<sup>10</sup>. No encontramos todavía, en ninguno de los casos, una acepción específica para la práctica escénica, tal y como aparecía explícitamente el DRAE. De hecho, no será hasta la edición de *Autoridades* de 1770 cuando se recoja la siguiente acepción de *acotaciones* —en plural—: «en los teatros se llaman así las cosas que sirven para cumplir las acotaciones

---

<sup>7</sup> Real Academia Española, *Diccionario de autoridades*, 6 vols., edición facsimilar con motivo del III centenario, JdeJ editores, 2013 [1726-1739]. En adelante, *Autoridades*. En la transcripción de definiciones, regularizo y actualizo la acentuación y los signos de puntuación. Mantengo, en cambio, el resto de usos ortográficos originales, siempre y cuando la lectura no dé lugar a equívocos.

<sup>8</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004 [1605-1615], pág. 8. Salvo que se indique lo contrario, el uso de cursiva con valor enfático en las citas es mío.

<sup>9</sup> Lorenzo Franciosini, *Vocabulario spagnolo e italiano*, Roma, 1620; y John Stevens, *A New Spanish and English Dictionary*, London, 1706. Ambos forman parte del *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española* (NTLLE) de la RAE, disponible en <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.

<sup>10</sup> Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, 1786-1789.

que hay en el drama». Se explica, de este modo, la práctica ausencia del término en testimonios de los Siglos de Oro con este significado; una circunstancia que corre parejas al fenómeno de asimilación semántica entre *acotación* y *didascalía*, cuya estela se prolonga hasta nuestros días.

Aunque *acotación* deriva directamente del latín, en lengua latina existía también *didascalía*, tomada del griego en el acusado proceso de helenización de la cultura romana. Howatson la define como «la enseñanza de un ditirambo, comedia o tragedia al coro y a los actores que iban a representar la obra, dirigida por el dramaturgo (o su representante)»<sup>11</sup>. Progresivamente, pasaría a designar el registro de representaciones donde se incluía toda una serie de informaciones al respecto de la función: entre otras, el nombre del festival, del arconte epónimo o de los intérpretes. Tal es el sentido con el que encontramos las didascalías en las comedias de Terencio y en las del *Pseudolus* y *Stichus* de Plauto. En la literatura latina eran anotaciones al comienzo del texto que ilustraban, ocasionalmente, las características generales de la obra junto con las circunstancias de representación, dando lugar a la recopilación de datos diversos como los magistrados bajo cuyo mandato tuvo lugar la función, el nombre del primer actor o el compositor de la música<sup>12</sup>.

Partiendo de esta función en el teatro clásico, el estudio de las acotaciones ha puesto el énfasis en varios puntos: la relación ambigua entre los términos *didascalía* y *acotación*, la elaboración de propuestas clasificatorias y, finalmente, la evolución del papel que desempeñan en el conjunto del hecho teatral<sup>13</sup>. En líneas generales, se distinguen dos posturas fundamentales: la concepción de las acotaciones en tanto que metatexto indisoluble de un conjunto formado por texto y acotaciones; frente a la delimitación de dos cuerpos dissociables, el textual y el didascálico. Se observa una tendencia en la teoría moderna a considerar *didascalía* todo aquello que no pertenece al diálogo; a saber «los nombres de personajes, las indicaciones sobre las formas de enunciación del diálogo, movimientos, gestos, maquillaje y vestidos»<sup>14</sup>. A partir del anterior conjunto de definiciones, autores como Aurelio González deducen que la noción de *didascalía* es más amplia que la de *acotación*, puesto que «abarca las distintas

<sup>11</sup> M. C. Howatson, *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, Alianza, 1991.

<sup>12</sup> Carmen González Vázquez, *Diccionario del Teatro Latino: Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.

<sup>13</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro, op. cit.*, s. v. acotación. A su vez, la entrada de Pavis bebe del comentario histórico perteneciente a la *Enciclopedia dello spettacolo*, Silvio d'Amico (dir.), Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1958, 11 vols. (v. IV, s. v. didascalía).

<sup>14</sup> Ricardo de la Fuente y Sergio Villa, *Diccionario General del Teatro*, Salamanca, Almar, 2003.

marcas presentes en todos los estratos textuales»<sup>15</sup>. En cambio, para otros especialistas el término *acotación* «parece más apto para describir, en el curso de la historia del teatro, el papel metalingüístico de este “texto secundario”»<sup>16</sup>. Es aquí donde convencionalmente nace la clasificación binómica habitual, en consonancia con la distinción básica de Roman Ingarden (1931) entre *texto primario* y *texto secundario*<sup>17</sup>.

De acuerdo con Pavis, en la tradición occidental, que privilegia el diálogo, el peso relativo de las acotaciones es históricamente variable: casi inexistentes en el clasicismo francés, llegan a proliferar —a veces hasta la hipertrofia— en los siglos XIX y XX, por ejemplo, en el teatro de Samuel Beckett (1906-1981). Cuando entre los siglos XVIII y XIX se produce el deseo de caracterizar socialmente el drama burgués en paralelo a una toma de conciencia con respecto a la necesidad de una puesta en escena, se comienza a exigir al lector un esfuerzo de visualización externa. Las acotaciones tendrán entonces un efecto no sólo en las coordenadas espacio-temporales sino particularmente en el fuero interno del personaje y en el ambiente de la escena. En la concepción más contemporánea de la dramaturgia, como ha estudiado Luigi Allegri, con frecuencia se anulan las acotaciones —cita el caso de Peter Weiss (1916-1982)— a favor de la fascinación de la palabra autónoma, capaz de imponer su sentido y sus propios valores prescindiendo de aleatorias las aportaciones de una puesta en escena<sup>18</sup>.

Sin embargo, mucho antes de alcanzar el desarrollo del teatro decimonónico, la

---

<sup>15</sup> «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994)*, Napoli, SEIG, 1995, págs. 155-167 (pág. 156). También Rodríguez-Gallego: «En principio, y de acuerdo con la perspectiva de teóricos como Anne Ubersfeld (1989), las didascalias, entendidas como concepto amplio que incluye, entre otros elementos, las acotaciones escénicas, son el espacio del autor, aquel en el que se expresa a través de su propia voz, frente a lo que sucede en el diálogo, en el que se le cede la voz a los personajes» («Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda [eds.], *«Entra el editor y dice»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2018, págs. 147-190 [pág. 149]).

<sup>16</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro, op. cit.*, s. v. didascalia.

<sup>17</sup> «Las funciones del lenguaje en el teatro», en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 155-165. Los conceptos originales son los de *Haupttext* y *Nebentext*. En la terminología de Francisco de Toro (*Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987) y de Bobes Naves se traduce en *Texto Dramático* frente a *Texto Espectacular*. La semiológica define así este último: «formado por todos los signos, formantes de signo e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que está constituido por las acotaciones, por las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realización verbal “en presencia” [...]» (*Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pág. 32).

<sup>18</sup> *Prima lezione sul teatro*, Roma, Laterza, 2012, págs. 120-121. Para un sucinto recorrido por las acotaciones en algunas de los autores más representativos del teatro español del siglo XX —Valle-Inclán, Buero Vallejo, Lorca o Jardiel Poncela—, véase Ángel Abuín González, «Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas», *Hispanística XX*, 11, 1993, págs. 191-203.

acotación es consustancial al hecho escénico en sí. Ya el drama litúrgico medieval, en el seno, por ejemplo, de las *Visitatio Sepulchri* o en el tropo del *Quem quaeritis*, se advierte el detalle progresivo de las instrucciones imperativas adscritas al rito, en la conformación de las consideradas *marcas de teatralidad*<sup>19</sup>. Juan del Encina (1468-1529) se señala como punto de partida en el proceso de cambio definitivo desde las prácticas teatrales medievales hasta el teatro áureo. En su producción dramática queda patente el paso de las *didascalias*, como contenedor de informaciones diversas, a ya *acotaciones* en sentido estrictamente escénico, es decir, en forma de instrucciones. En el aparato didascálico de las *Églogas* de Encina destacan aquellas que continúan la función grecorromana y que informan, separadas del bloque textual, del lugar y fecha de representación; pero que también, a modo de relación, documentan las circunstancias del espectáculo o incluyen un resumen anticipado del argumento, como puesta en situación para el inicio de la obra<sup>20</sup>. El nombre de los personajes en orden de aparición, entradas y salidas, así como la concreción de las coordenadas temporales —y, con menos frecuencia y precisión, de las espaciales— de la ficción, se van convirtiendo en elementos que manifiestan un mayor grado de fijación en las *Églogas* más tardías<sup>21</sup>. Aunque se trata de informaciones más descriptivas que prescriptivas, puesto que remiten a una puesta en escena concreta que ya ha tenido lugar, Sanda Golopentia y Monique Martinez Thomas señalan cómo «[...] en fixant ses textes de théâtre, il fixe aussi un certain nombre de données pour les futures représentations et il crée un

---

<sup>19</sup> Se utiliza el término para hablar de aquellos indicios de representación en un texto anterior al establecimiento de un género asentado sistemáticamente. Por lo tanto, en general, encaja con los textos de carácter teatral hasta el siglo XVI. De acuerdo con Hermenegildo: «La historia del texto dramático y sus didascalias debe partir de la fijación y definición de una serie de tendencias manifestadas en el modo de construir dichas marcas de representación» (*Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001, pág. 15). Véase también, del mismo autor, «Texto literario /vs./ texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, págs. 109-118 (pág. 110).

<sup>20</sup> Por ejemplo, la conocida como *Égloga de Pascuala, Mingo y un escudero*, se abre con la siguiente acotación: «Égloga representada en requēsta de unos amores, adonde se introduce una pastorcica llamada Pascuala, que, yendo cantando con su ganado, entró en la sala adonde el duque y duquesa estaban. Y luego después della entró un pastor llamado Mingo y començó a requerilla; y estando en su requēsta, llegó un escudero, que también preso de sus amores, requestándola y altercando el uno con el otro, se la sossacó y se tornó pastor por ella» (*Teatro y poesía*, Stanislav Zimic [ed.], Madrid, Taurus, 1986).

<sup>21</sup> Sanda Golopentia y Monique Martinez Thomas, *Voir les didascalies*, Toulouse/Paris, CRIC/OPHRYS, 1994, págs. 155-156.

didascalé sans le vouloir»<sup>22</sup>.

De vuelta al XVII, en este ejemplo de *La Dorotea* de Lope, *acotación* aparece asociado al verso: «Ves ahí lo que te ha dejado don Fernando: versos, *acotaciones* y vocablos nuevos, destes que no se precian de hablar como los otros»<sup>23</sup>; si bien parece aproximarse a aquel sentido didascálico de enseñanza o instrucción. El desarrollo de las acotaciones, juntamente con su afianzamiento semántico, se acentúa a medida que crece la intervención de la voz del dramaturgo en el texto, que toma como vehículo las acotaciones explícitas. Como subraya Hermenegildo, conforman el espacio del texto donde el escritor de comedias o ingenio «trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática»<sup>24</sup>. Las acotaciones del siglo XVII empiezan a mostrar madurez de estructura obedeciendo a la exigencia de un teatro que ya es comercial y cumpliendo una función prescriptiva en virtud de la puesta en escena. Por ello, cuando encontramos en las acotaciones de un autor como Miguel de Cervantes (1547-1616) una característica puntualización o incluso una *amplificatio* narrativa, puede leerse, según Rodríguez Cuadros, una voluntad de toma de control del espectáculo por parte del dramaturgo<sup>25</sup>.

#### 4. 1. 1. La acotación y sus nombres: una mirada al panorama crítico

Sería inabarcable tratar de acumular todas las definiciones y posicionamientos que los críticos y estudiosos del teatro —y del teatro áureo, en particular— manejan en sus diferentes trabajos<sup>26</sup>. No siempre, además, la terminología se define de manera explícita, sino que esta ha de inferirse de su uso. Sintéticamente, pueden aislarse algunos puntos clave que conducen a posturas divergentes: a) la afirmación de la existencia de dos textos diferenciables en torno a la dicotomía de Ingarden: un texto-texto y un texto

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 152.

<sup>23</sup> Lope de Vega, *La Dorotea*, Edwin S. Morby (ed.), Madrid, Castalia, 1987, acto II, pág. 153.

<sup>24</sup> «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en Luis González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish American Studies, 1991, págs. 121-131. Recuperado de <https://www.uqtr.ca/teatro/otros/artiHerme/61-1991Condicionantes.pdf>.

<sup>25</sup> *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, págs. 173-174.

<sup>26</sup> Hermenegildo ofrece una completa revisión de este posicionamiento terminológico en un recorrido por las obras de corte semiótico de mayor importancia en las últimas décadas (*Teatro de palabras, op. cit.*, págs. 19 a 51). Véase también José Luis García Barrientos, «Acotación y didascalia: un deslinde para la dramaturgia actual en español», en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, págs. 1125-1139.

acotacional; b) la ambigüedad del alcance del término *didascalía* en confusión con *acotación*; c) la equiparación de cualquiera de ambos términos —*didascalía* o *acotación*— exclusivamente a la acotación explícita y, en consecuencia, la no consideración de la entidad acotación implícita.

Alfredo Hermenegildo ha sido uno de los grandes defensores de las acotaciones implícitas —o *didascalias*, en su sistema terminológico, adoptado por académicos como Fernández Mosquera<sup>27</sup>—. Para Arellano —que sigue a Ubersfeld y Hermenegildo<sup>28</sup>— el término *acotación* equivale en su función al de las didascalias explícitas, mientras que para las implícitas señala únicamente que se trata de didascalias contenidas en el diálogo. Establece una diferencia esencial entre ambos tipos: «las didascalias explícitas son generalmente neutras, estrictamente informativas de detalles materiales de la representación; las didascalias implícitas son casi siempre valorativas: la visualidad que implican no es una visualidad denotativa, sino connotativa»<sup>29</sup>. Morrás y Pontón coinciden con este posicionamiento<sup>30</sup>, que explica Antonucci: «Al hablar de ‘acotaciones’, me refiero a las acotaciones explícitas (o extradiológicas): uno de los lugares menos estables del texto teatral, el que ofrece la menor garantía de haber salido de la pluma del dramaturgo»<sup>31</sup>.

Tampoco García Barrientos parece contemplar la entidad de las *acotaciones implícitas*, puesto que continúa con la dicotomía básica al hablar de una «estructura textual del drama, con su articulación en dos sub-textos nítidamente diferenciados e impermeables entre sí, el de las acotaciones y el del diálogo»<sup>32</sup>. En cambio, declara: «No soy nada partidario, por cierto, del uso, por influjo innecesario del francés, de

<sup>27</sup> «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», *RILCE*, 12, vol. 2, 1996, págs. 249-279.

<sup>28</sup> Lo reconoce en «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, vol. 3, 1995, págs. 411-443 [pág. 436, nota 43].

<sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 415.

<sup>30</sup> María Morrás y Gonzalo Pontón, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, págs. 75-117.

<sup>31</sup> «Las acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), *op. cit.*, págs. 191-212 (pág. 191). La mayoría de los autores incluidos en el volumen anterior emplean el término en este mismo sentido, lo que lleva a Pontón a considerar que una acotación «no es ‘texto’ en el sentido en que lo son las palabras – los versos, la prosa – de la obra dramática, susceptibles de una transmisión todo lo accidentada que se quiera, pero inseparable de una voluntad de literalidad, de integridad verbal, rasgo consustancial al lenguaje literario» («La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda [eds.], *ibid.*, págs. 69-90 [pág. 70]). Giuliani prefiere *acotación*, pero recurre a *didascalía* como sinónimo en alguna ocasión («Herramientas embotadas. Lachmann y las acotaciones», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda [eds.], *ibid.*, págs. 11-28).

<sup>32</sup> «La dramaturgia en la teoría del teatro», *op. cit.*, pág. 489.

“didascalia” como sinónimo de acotación, término este mucho más claro y preciso en español [...]»<sup>33</sup>. Según esta consideración, autores como Ruano hablan, en sentido amplio, de *acotaciones escénicas*<sup>34</sup>.

Planteado el breve recorrido sobre la entidad de la acotación y consideradas las interferencias semánticas con respecto a *didascalia*, en esta tesis emplearé sistemáticamente el término *acotación*. Se trata, por lo tanto, de un significado más restrictivo que prescinde de los elementos paratextuales y que encaja en mayor medida con aquella definición fijada por el DRAE. Sin perjuicio de que puedan mencionarse cuando el análisis pueda beneficiarse de su incorporación, elementos como el *dramatis personae* o las informaciones relativas a la edición —impresión, fecha y lugar— se consideran parte del paratexto. La acotación constituye una unidad de comunicación entre el autor —o la voz dramaturgica—, el conjunto de los agentes de representación y el espectador/lector a través del texto. Establezco una clasificación binómica en torno a dos grandes bloques y adaptando a Alfredo Hermenegildo en una terminología que siguen Ruano o Ferrer Valls<sup>35</sup>: *acotaciones explícitas* (AE) y *acotaciones implícitas* (AI)<sup>36</sup>. Llamo *cuerpo acotacional* al conjunto de acotaciones —explícitas e implícitas— de un texto. Por consiguiente, hablaré de *cuerpos acotacionales* con respecto al conjunto de acotaciones de varias obras<sup>37</sup>.

En definiciones canónicas como la de Pavis, la ontología de la *acotación* se corresponde con lo que aquí considero *acotación explícita*: «Todo texto (generalmente escrito por el dramaturgo) no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra»<sup>38</sup>. Las acotaciones explícitas son, entonces, aquellas indicaciones aisladas del cuerpo del diálogo que, convencionalmente, reproducen una estructura más o menos fija cristalizada en un lenguaje específico:

---

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> José María Ruano de la Haza, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.

<sup>35</sup> Ruano de la Haza, *ibid.*; Teresa Ferrer Valls, «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», en Mercedes De los Reyes Peña (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, págs. 63-84.

<sup>36</sup> Dada su recurrencia, emplearé a lo largo de la tesis este sistema de abreviaturas: AE para *acotación* o *acotaciones explícitas* y AI para *acotación* o *acotaciones implícitas*.

<sup>37</sup> Equivale al *bloque didascálico* de Hermenegildo, para quien «recoge e integra toda la serie de marcas de escenificación fuera del diálogo (las DE) y por lo tanto situadas dentro de un marco extradiegético, y aquellas que vienen insertas dentro del diálogo (DI)» (*Teatro de palabras, op. cit.*, pág. 45).

<sup>38</sup> *Diccionario del teatro, op. cit.*, s. v. acotación.



gramaticalmente, se construyen alrededor de un verbo en modo imperativo; desde el punto de vista formal, se distinguen tradicionalmente por estar enmarcadas entre paréntesis u otro tipo de índice ortotipográfico. En este sentido, los textos manuscritos presentan variaciones no normalizadas con respecto a las ediciones modernas<sup>39</sup>. Se trata de una definición ideal prototípica que manifestará, como veremos, notables variaciones. Las *acotaciones de relación*, caso más evidente, tienen un alto componente narrativo que las aleja de las órdenes más codificadas.

Frente a las anteriores, la definición de las *acotaciones implícitas* es más compleja. Formalmente, carecen de marcas ortotipográficas que las identifiquen, dado que forman parte del texto. Por ello, aun estableciendo unas premisas coherentes, su delimitación en el diálogo será discutible y, su longitud, variable de acuerdo con los criterios a los que nos acojamos. Considero *acotación* todos aquellos versos que revelan información acerca del estado de la representación y que establecen un vínculo comunicativo con el espectador, el actor o la compañía. Parecería entonces que cualquier palabra puesta en boca de los personajes es susceptible de ser interpretada como acotación. Sin llegar a este extremo, no es una afirmación tan descabellada. Especialmente en las obras del sistema popular profano, el grado de codificación de las convenciones dramáticas conlleva una proporción desigual de AI-AE en detrimento de estas últimas. Cuanto más escuetas son las AE, mayor desarrollo alcanzan las AI. Los deícticos espaciales —recurriendo al ejemplo más ilustrativo— tales como *aquí* y *allí* son acotaciones, puesto que remiten al referente escénico y operan simultáneamente tanto en la autorreferencialidad ficcional como en el *locus scaenicus*<sup>40</sup>. Es decir, un *aquí* refiere al mismo tiempo al espacio de los personajes dentro de la obra (casa, convento, cárcel, campo) y a una posición determinada del actor en el tablado. Puede revelar, asimismo, información proxémica sobre la interacción de los actores. El decorado

<sup>39</sup> Para la bibliografía sobre esta cuestión remito al epígrafe 4.4. «El problema de la polifonía».

<sup>40</sup> Empleo sistemáticamente el término *ficcional* en el sentido de «perteneciente o relativo a la ficción» (DRAE), más adecuado en este contexto que *ficticio*, «fingido, imaginario o falso» (DRAE). *Ficcional* enmarca el espacio dentro las coordenadas de la ficción en contraposición a la dimensión referencial extratextual y entronca con una teoría literaria. Pozuelo Yvancos abordaba la *ficcionalidad*, en este sentido, desde una perspectiva comunicativa: «El interés de la teoría literaria actual por la ficcionalidad nace fundamentalmente de este cambio de paradigma que sustituye una poética del mensaje-texto, por una poética de la comunicación literaria. La lengua literaria no será tanto una estructura verbal diferenciada como una comunicación socialmente diferenciada. Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa» (*Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, págs. 64-65). La cualidad de lo *ficticio*, en cambio, está descontextualizada del marco comunicativo e implica, por oposición, la existencia vaga de lo *real*.

verbal es acotación, por poetizado y embellecido que se nos presente. En cambio, deo fuera el *relato ticoscópico*<sup>41</sup>.

Más controvertidos resultan los gestos socializados como *a sus plantas* o *dame los brazos* y, especialmente, los frecuentísimos imperativos que se lanzan los personajes, tales como *vete*, *deteneos*, *tráeme el manto*, etc. Al final, en virtud de una coherencia general, opto por incluirlas en el cómputo de las AI, considerando que virtualmente acarrearán un cambio en la acción, independientemente de que a la hora de la verdad funcionaren únicamente como fórmula de cortesía sin implicación performativa. Es decir, en la construcción virtual de la puesta en escena que realizamos como lectores, pueden interpretarse esas instrucciones como tal.

#### 4. 2. Semiótica y signo teatral: en busca de un lenguaje de análisis

Se dan en la escena del teatro del Siglo de Oro evidentes relaciones entre lo que podríamos llamar retórica verbal y un código de entonaciones, gestos, expresiones faciales, y está por hacer el estudio que ponga en relación el conjunto de signos mediante los cuales se representa el mundo, la sociedad barroca, y el conjunto de signos escénicos porque nunca, como en el XVII se produjo una teatralización tal de la vida, una escenografía en las relaciones sociales y, a su vez, una teatralización del teatro<sup>42</sup>.

El panorama de compleja delimitación del concepto de *acotación* y *didascalia* se afirma en un debate todavía de plena vigencia enraizado en el concepto mismo de *signo teatral* y la caracterización del teatro en tanto que género literario-espectacular. La larga cola de esta controversia teórica halla su formulación en la máxima de Anne Ubersfeld: «Le

---

<sup>41</sup> Llamo *decorado verbal* únicamente a aquel que construye el *topos* desde el que habla el personaje destinado a que el espectador componga el estado virtual del tablado vacío que está contemplando. Por el contrario, las relaciones de acciones relativas a la fábula que están sucediendo fuera de escena simultáneamente se inscriben bajo la etiqueta de *relato ticoscópico*. Sigo la definición que proporciona Fernández Mosquera: «Podemos definir el relato ticoscópico en general como la narración de un hecho desde una posición elevada y, en sentido más teatral, como la descripción de una acción en presente que se desarrolla fuera del espacio escénico. Esta narración teatral puede ser realizada canónicamente desde lo alto de un muro o una colina, por ejemplo, o puede estar enfocada desde una particular situación del personaje: oculto para los personajes y no para el público, o parcialmente oculto para el público que entrevé lo que describe el narrador de los hechos» (*Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2015, pág. 66). En el mismo lugar, véanse págs. 63 a 80. No considero AI este caso puesto que no afecta a la construcción de las coordenadas espaciales.

<sup>42</sup> José María Díez Borque, «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (dirs.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 49-93 (pág. 60).

théâtre est un art paradoxal»<sup>43</sup>. La engorrosa aproximación al teatro por su doble condición de teatro-texto y hecho teatral juega a la contra del establecimiento de un modelo científico de análisis. En este sentido, la *semiótica* es el campo que con mayor empeño ha abordado esta tarea, a fin de proporcionar una serie de herramientas que permitan abordar el teatro como objeto de estudio<sup>44</sup>. Si bien la corriente semiótica experimentó su punto álgido en la década de los setenta y ochenta, con los estudios de Roland Barthes a la cabeza<sup>45</sup>, toda consideración del teatro que lo asuma desde su condición paradójica bebe de aquellos presupuestos<sup>46</sup>. En un teatro como el de los Siglos de Oro del que no conservamos sino su materialidad textual por razones evidentes, es fundamental la demarcación de un lenguaje analítico que permita trascender los límites de la palabra escrita en favor de la escena, ya no solo para rescatar la escenificación originaria, sino para mantener el texto vivo como hipótesis de representación en constante construcción.

Considero pertinente dedicar unas páginas a señalar los puntos clave de la semiótica, que serán útiles para la aproximación a la dramaturgia calderoniana a través de las acotaciones. Se descubrirá pronto cómo esta problemática entronca con cuestiones fundamentales como la *polifonía*, la *pureza textual* o la incidencia de la *ecdótica* en el proceso de recepción de la obra.

La que quizá con mayor fortuna ha contextualizado el género en el seno de la *semiótica* o *semiología* del teatro es Ubersfeld. En su citada obra *Lire le théâtre* (1977), Ubersfeld toma en consideración los presupuestos de Antonin Artaud, (1896-1948)

<sup>43</sup> *Lire le théâtre I*, París, Belin, 1996 [1977], pág. 11.

<sup>44</sup> Aquí parto de una equivalencia efectiva entre los conceptos *semiótica* y *semiología* ya que, aunque se ha propuesto en ocasiones tratarlas como competencias distintas, como afirma Bobes Naves «[...] la mayoría de los teóricos utilizan los dos términos como sinónimos» (*Semiología de la obra dramática, op. cit.*, pág. 50). La autora aporta la siguiente definición de *semiología*: «en un sentido amplio, la investigación sobre los signos, todo estudio que tenga por objeto los signos del teatro, verbales y no-verbales, escritos o representados en el texto literario y en el texto espectacular» (*ibid.*, pág. 48).

<sup>45</sup> Se considera uno de los pilares de la disciplina la obra de Barthes *Éléments de sémiologie*, Denoël/Gonthier, París, 1965. Es fundacional de la semiología teatral el texto de Tadeusz Kowzan de 1969 «Le signe au théâtre». Puede consultarse en español *El signo y el teatro*, María del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro (trads.), Madrid, Arco/Libros, 1997.

<sup>46</sup> Así lo reconoce Luciano García Lorenzo: «Al lado de la lectura o de la palabra dicha, recitada, la pluralidad de perspectivas que ofrece un escenario; junto a la palabra, y sobre ella en muchas ocasiones (con mayor o menor acierto) unos signos escénicos que en silencio dialogan, sin embargo, con el espectador. Se trata —no es el momento de matizaciones— de considerar en el campo teatral todas las muchas aportaciones que la Semiótica ha ofrecido desde hace ya décadas y enmarcar la intencionalidad de las puestas en escena de nuestro teatro áureo en ese campo de la sociología literaria» («Signos escénicos y teatro clásico: *Fuente Ovejuna*», en Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel [eds.], *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013, págs. 73-84 [pág. 74]).

quien en su célebre volumen *Le théâtre et son double* (1938) abogaba por romper con la correspondencia unívoca entre el *teatro* y la palabra, devolviéndolo así a la existencia de un lenguaje propio, desprovisto de materialidad literaria:

Voilà, il me semble, ce qui plus que toute autre chose est une vérité première: c'est que le théâtre, art indépendant et autonome, se doit pour ressusciter, ou simplement pour vivre, de bien marquer ce qui le différencie d'avec le texte, d'avec la parole pure, d'avec la littérature, et tous autres moyens écrits et fixés<sup>47</sup>.

Frente a este posicionamiento, Ubersfeld arguye que no puede asumirse el teatro sino como *fait-théâtre*; esto es, como un conjunto formado por la infinitud del discurso o texto y la instantaneidad de la representación teatral. Ambos lados vendrían a ser haz y envés de una misma hoja; caras, por lo tanto, dissociables pero complementarias<sup>48</sup>. Ante la cuestión de la falsa dicotomía texto-representación, Ubersfeld opone dos actitudes. La primera, la *práctica clásica*, asume una equivalencia semántica entre texto-representación a modo de sustancia-forma —recuperando la terminología de Hjelmslev—. La representación, en este caso, se considera una traducción del texto; sin embargo, esta visión del teatro implicaría la existencia de una equivalencia —en cuanto *transcripción*— estricta entre diálogo y representación. Es aquí donde Ubersfeld observa que el conjunto de signos textuales y el conjunto de signos representados comparte, en todo caso, una intersección móvil. El cuerpo acotacional es forzosamente objeto de interpretación y no de *traducción* por parte, en primera instancia, del director. La teoría contraria, sita en los presupuestos de la vanguardia, reduce el texto para convertirlo en un elemento más de la representación.

---

<sup>47</sup> Primera de las «Lettres sur le langage», en *Le théâtre et son double*, Francia, Gallimard, 1964, págs. 159-165 (pág. 160). La obra está conformada por un conjunto de documentos (conferencias, artículos, manifiestos y cartas) reunidos en torno a esta idea, en un contexto estético global donde las artes buscaban su propio espacio, su propio lenguaje ajeno al discurso hegemónico cristalizado en la palabra como producto cultural exclusivo de un antropocentrismo Occidental. El objetivo del teatro es el de «exprimer objectivement des vérités secrètes, de faire venir au jour par des gestes actifs cette par de vérité enfouie sous les formes dans leurs rencontres avec le Devenir», y no el de «[...] résoudre des conflits sociaux ou psychologiques, de servir de champ de bataille à des passions morales» («Théâtre oriental et théâtre occidental» en *Le théâtre et son double, ibid.*, págs. 103-111 [pág. 105-106]).

<sup>48</sup> La mirada conciliadora de Fernando de Toro se aviene con la de Ubersfeld y se desvincula de un debate que da vueltas sobre sí mismo al aventurar la exclusión de la dimensión textual: «Así, en el trabajo del semiólogo con respecto al teatro, el texto es un componente más del fenómeno teatral. De este modo, la semiología teatral se plantea de manera diferente ante el objeto teatral. No se trata de discutir si es o no es literatura, si es o no es puramente una práctica escénica, sino que se encarga del fenómeno en su totalidad. Para nosotros el texto dramático es una realidad fundamental, ineludible y material» (*Semiótica del teatro, op. cit.*, pág. 52).

En sintonía con Antonin Artaud, Barthes definía la *teatralidad* como «le théâtre moins le texte»<sup>49</sup>. De esta afirmación, de acuerdo con Ubersfeld, surgen ambigüedades que despojan al texto teatral de su participación en el teatro mismo. Frente a esto, la autora señala que «il existe a l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de "représentativité"»<sup>50</sup>. Así, en los presupuestos mismos de la escritura teatral reside ya la especificidad de una teatralidad<sup>51</sup>. Precisamente, que un texto dramático sea susceptible de ser transformado en texto narrativo no anula la intención que subyace en la germinación de todo texto teatral; esto es, la de ser representado. Esta intención primera se traduce, en términos formales, en la configuración del cuerpo textual. Ya se adapte esta forma al código tradicional, ya se manifieste subvertida a través de la dislocación de los elementos básicos —puede aducirse, por ejemplo, *Hamelin* (1999) de Juan Mayorga, para citar un autor a la orden del día—, la conciencia dramática, su propósito fundamental, hará del texto un texto teatral. Dejando de lado las consideraciones acerca del teatro moderno, esta intención dramática es visible con plenitud en el teatro de los Siglos de Oro, puesto que la génesis de las obras está inherentemente relacionada con el espectáculo comercial. Dicho de otro modo, la obra se escribe mirando a las tablas y solo después se reinsertará en la circulación del entramado editorial<sup>52</sup>. No me detendré en dilucidar qué hay de teatral en las obras del teatro de los Siglos de Oro, sino más bien en el estudio de aquellos componentes que operan en el mecanismo teatral y que conectan texto y escena.

<sup>49</sup> Roland Barthes, «Le Théâtre de Baudelaire», en *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964 [1954], págs. 41-47 (pág. 41).

<sup>50</sup> *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, págs. 16-17.

<sup>51</sup> En el marco de este debate, la *teatralidad* como abstracta seña de identidad presenta dificultades análogas de delimitación. Hermenegildo la define como «condición de lo que en la representación o en el texto dramático es específicamente teatral» (*Teatro de palabras*, *op. cit.*, pág. 9). Ha defendido, asimismo, el concepto de un *estema espectacular* que haga emerger, precisamente, la teatralidad del texto: «Las didascalias explícitas, de todo género, y las didascalias implícitas con sus numerosas variantes, deben fijarse de modo preciso por medio de la identificación de un "estema espectacular" que dará como resultado no la definición de la representación inicial, siempre imposible de reconstruir a menos de que existan documentos paralelos y complementarios, sino el establecimiento de un conjunto de signos arquetípicos, primordiales, fijados en el texto inicial como red signica portadora de virtualidad representativa» («Texto literario /vs./ texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español», *op. cit.*, pág. 117). Para Aurelio González: «la teatralidad no es la simple posibilidad de representación de un texto literario, ni la representación o montaje de ese texto, sino la interacción de ambos discursos [dramático y espectacular] a través de dichos códigos» («Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», *op. cit.*, pág. 156).

<sup>52</sup> «Por otra parte, todos los autógrafos del dramaturgo van dirigidos al mundo del teatro, porque es allí donde se los comprarán, aunque no quede constancia explícita del nombre del autor de comedias o de los actores en la portada o en el reparto del manuscrito» (Antonucci, «Las acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)», *op. cit.*, pág. 200).

En cuanto la posibilidad de aislar una unidad llamada *signo teatral* en tanto que unidad mínima de la representación, esta no puede ser analizada en los mismos términos que en el caso del *signo lingüístico* de Saussure, teniendo en cuenta que «la représentation théâtrale est un ensemble (ou un système) de signes de nature diverse»<sup>53</sup>. De este modo, el signo teatral es complejo y se constituye a partir de una superposición de signos. El *signo teatral* es, así, convencional como el signo lingüístico, pero solo dentro de la autorreferencialidad en la que opera. Alterar o desoír la acotación puede alterar la correcta decodificación del mensaje por parte del espectador. Esto último es bien interesante para la tarea de los directores contemporáneos. En un lenguaje teatral que presenta tales niveles de codificación, es imprescindible respetar los significados y ello implica que, a menudo, la alteración de los significantes sea de alcance limitado. Al mismo tiempo, el signo teatral específico del teatro áureo español tiene un fuerte componente simbólico que funciona dentro de la autorreferencialidad teatral y cuyo significado es solo descodificable si se maneja el código compartido. El símbolo puede ser más o menos arbitrario y presentar ciertas interferencias con el indicio, pero está siempre latente en el cauce profundo de la convención teatral. Así, hemos de interpretar que *desnudo* implica que el actor ha de salir a escena en ropa interior, adecuada para el espacio privado; o bien «mui mal vestido, y indecente» (*Autoridades*). O, También, que el adjetivo *desmelenada* se aplica cuando la mujer ha padecido una situación de violencia, forzamiento o violación. En la puesta en escena actual, el mantenimiento de los signos escénicos con mayor carga simbólica es ineludible para que el espectador identifique la adscripción tipológica del personaje al que está observando y anticipe su función dramática. Lo comenta García Lorenzo en relación con la caracterización del Comendador en la *Fuenteovejuna* de Lope en el montaje de la CNTC de 1991; y lo mismo se reproduce en tantos protagonistas caracterizados por una simbología del poder que se concreta en un objeto, como la venera de Pedro Crespo:

La vara, larga vara que se acerca a la pica de mayoral y con la cual se cercan los toros  
—las fieras—, es el signo escénico que definirá a un Comendador, el cual la utiliza

---

<sup>53</sup> Lire le théâtre I, op. cit., pág. 20. Bobes Naves emplea la etiqueta *signo dramático*. Plantea la autora la elasticidad del concepto y la dificultad de abordarlo como objeto de estudio homogéneo y asimilable al signo lingüístico: «en el escenario todo adquiere significado, y todo se convierte en signo que puede ser interpretado por los espectadores, pero parece claro que, a veces, esos signos dramáticos no tienen una forma y un contenido codificados en el sistema lingüístico, que es el sistema de signos más estudiado y el que suele tomarse como referencia en el estudio de cualquier otro» (*Semiología de la obra dramática*, op. cit., pág. 119).

como elemento de represión y también, entre las piernas, como signo de un elemental y grosero machismo<sup>54</sup>.

Si nos ceñimos al modelo prototípico de la comedia urbana, la austeridad de estímulos visuales hace que un solo elemento sea portador de múltiples significados. De ahí que, si durante un duelo entre galanes, al desenvainar, los contrincantes sacasen un par de escobas en lugar de dos espadas, el espectador encuadraría automáticamente la escena en lo risible o lo paródico. Se hallaría, quizá, ante un entremés o ante una pareja de criados que tratan de emular las rencillas de sus amos. En este caso, la aparición de lo humorístico vendría dada por una trastocación del significado convencional, pero sin producirse en ningún caso una ruptura del código. El carácter polisémico y heterogéneo, apuntalado por la carga simbólica, supone uno de los pilares en los que apoyarse a la hora de contemplar una actualización o puesta en escena contemporánea de un texto clásico. Es imprescindible comprender a estos efectos el comportamiento *autorreferencial* del signo teatral. Si bien puede considerarse que el referente ulterior del signo teatral mira, pasando por un proceso de mimesis, a la realidad extra-teatral, simultáneamente sobre el escenario se construye a sí mismo dentro de su propio código escénico. Al adquirir nuevos niveles de significación a medida que se contamina de otros códigos, es el carácter autorreferencial el que permite que un género como el auto sacramental resemantice y se apropie de determinadas convenciones dramáticas de la comedia al, por ejemplo, presentar visualmente al Demonio como galán o corsario.

De este modo, el signo teatral, cuya condición es polisémica, es susceptible de ser resemantizado en el proceso de descodificación del espectador. También en esto es particular el teatro que nos ocupa, dado que, en consonancia con su carácter simbólico, el espectador es inducido —ya antes de ocupar su lugar ante el tablado— en la dirección de sus interpretaciones. Según esto, el espectador no es pasivo, sino que interviene y reacciona ante el hecho teatral, entendido como estímulo y no como mero mensaje: «Le spectateur est obligé, non seulement de suivre une histoire [...], mais de recomposer à chaque instant la figure totale de tous les signes concourant à la représentation»<sup>55</sup>. La comunicación teatral se inscribe, así, en una práctica social por la que el espectador se ve afectado en la descodificación por un fenómeno de *contagio emocional*<sup>56</sup>. Esta

---

<sup>54</sup> Luciano García Lorenzo, «Signos escénicos y teatro clásico: *Fuente Ovejuna*», *op. cit.*, pág. 78.

<sup>55</sup> *Lire le théâtre I*, *op. cit.*, pág. 34.

<sup>56</sup> *La contagion passionnelle (ibid.)*, págs. 41-42).

función servirá como criterio fundamental en la delimitación de los géneros dramáticos, atendiendo a las expectativas del espectador. En el marco de la tragedia áurea, se persigue la apelación al *pathos* apoyándose en los pilares aristotélicos de *éleos* y *phobos*. El teatro posee un *statut du rêve* en sentido freudiano. El espectador asume la realidad teatral como tal, una realidad que funciona únicamente dentro de sus propias coordenadas y cuyos elementos *existen*, pero dentro de esa realidad. Esta negación está relacionada con el concepto brechtiano de la teatralización; esto es, la evidenciación de los mecanismos teatrales al espectador. Finalmente, el concepto de *teatralidad* no opera únicamente en la representación: en el texto se manifiesta por medio de las acotaciones.

#### 4. 3. Sobre la entidad de las acotaciones implícitas

Al incluir en *didascalie* todo el conjunto de elementos paratextuales, Ubersfeld acentuaba la dicotomía entre diálogo y didascalias, separados por límites estrictos. La consecuencia directa es la de ignorar la existencia de las acotaciones implícitas ya que, por el hecho mismo de pertenecer al cuerpo del texto, no se les otorga entidad independiente<sup>57</sup>. Ubersfeld otorga a las *didascalies* la función básica de condensar una doble enunciación teatral que expresa, al mismo tiempo, el contexto escénico y el contexto virtual. Sin embargo, esta función es perfectamente aplicable a las acotaciones implícitas que, aunque parte del diálogo, pueden analizarse de forma aislada. No se trata tanto de un aislamiento físico sino funcional puesto que, aunque una acotación implícita se halle imbricada en el parlamento de un personaje reducida a su mínima expresión — pongamos por caso, un deíctico espacial del tipo «aquí»—, será manifiestamente acusador de la doble enunciación y, por lo tanto, distinguible del diálogo-ficción. Desde esta perspectiva, será necesario comprobar si las consideraciones teóricas y el sistema de análisis de Ubersfeld pueden trasladarse a las acotaciones implícitas.

Las discrepancias de otros críticos al respecto de la aproximación de Ubersfeld se basan precisamente en la búsqueda insistente, por parte de la autora, del aislamiento de una entidad autónoma. Tomemos el caso de Golopentia y Martínez Thomas:

---

<sup>57</sup> En la misma línea, Brizuela Castillo inscribe las acotaciones dentro del texto espectacular, equivalente al *paratexto*: «Las *acotaciones* no han formado convencionalmente parte de la obra dramática que se ha identificado con el discurso dialogado, pero el estudio de estas notas demuestra que el texto dramático forma un todo con este tipo de *paratexto*» (*Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca* [Tesis doctoral], UNED, 2015, pág. 81). No obstante, aunque las incluye en aquel espacio, a lo largo de su tesis doctoral emplea la distinción entre implícitas y explícitas, lo que asegura su integración en el cuerpo dialogado.



Ubersfeld ne s'attache donc pas spécifiquement à une analyse de la pratique signifiante et de la textualité didascaliques mais insiste plutôt sur les grandes articulations didascalies-théâtralité, didascalies-énonciation théâtrale, didascalies-subjectivité auctoriale. Texte secondaire, les didascalies seraient un révélateur de théâtralité sans pour autant accéder au statut de texte qu'on lit à l'égal du dialogue dramatique et de façon consciemment complémentaire de celui-ci<sup>58</sup>.

Para mí, todo matiz teórico a Ubersfeld emitido en esta dirección se resuelve en el momento en que se acepta una distinción operativa entre *didascalia* y *acotación* y, con mayor precisión, entre acotaciones *implícitas* y *explícitas*. Golopentia y Martínez Thomas tratan de abordar los planteamientos de Ubersfeld y Pavis de manera conjunta, lo cual les lleva a una serie de conclusiones basadas en premisas un tanto imprecisas. Mientras Ubersfeld se centra en, como hemos visto, la caracterización de la didascalia en cuanto a su relación con el texto, Pavis traslada el foco a la recepción. Las aproximaciones son, entonces, complementarias, pero no asimilables, dado que parten de miradas distintas. A Pavis no le interesa tanto el estatuto de la didascalia como la interpretación que se hace de ella en la puesta en escena. Aquí, se ha producido de nuevo una doble asunción determinante: a) la de hacer coincidir la voz del dramaturgo con la voz manifiesta en las acotaciones; y b) la de circunscribir las acotaciones al texto secundario dejando fuera de consideración, consecuentemente, las acotaciones implícitas.

Desde aquí, Pavis pone el énfasis en la comunicación entre dramaturgo/autor del texto y director escénico. Lo que traza Pavis en su *Dictionnaire* es la polémica de la *fidelidad*; es decir, si existe una obligación por parte de director y actor de trasladar al escenario la voluntad del dramaturgo, cuya voz está fijada, en forma de instrucciones, en el texto. Más adelante volveré con mayor detenimiento a los entresijos de esta cuestión, insorteable en un estudio del teatro que quiera ir más allá del texto en cuanto a género literario. De nuevo, la polémica sobre la interpretación descansa en la concepción de la teatralidad catapultada por el texto cumbre de Artaud. En el momento en que deja fuera del texto-teatro el texto-acotaciones, el director se establece automáticamente como figura de autoridad en detrimento de un autor primero que es tan

---

<sup>58</sup> Voir les didascalies, *op. cit.*, pág. 9.

solo responsable de la obra en tanto que texto<sup>59</sup>. Las consecuencias son múltiples y bien interesantes, pero no exclusivas del género teatral ni del teatro contemporáneo. Las adaptaciones cinematográficas de obras narrativas, por ejemplo, se fundan en las mismas raíces y tienen su germen en el concepto de *propiedad* del texto. El vínculo entre el autor, la obra y el receptor ha sido uno de los ejes centrales en la teoría literaria y filosófica posmoderna de la mano de Barthes, Foucault o Derrida<sup>60</sup>, pero resulta extrapolable, salvando las distancias, al contexto teatral del siglo XVII, si consideramos este como el momento en el que surge, fundamentalmente de la mano de Lope, el teatro moderno español. ¿En qué medida el autor se ve desposeído de su obra una vez cedida al público? ¿Es legítimo que el autor someta a reescritura o introduzca cambios en un producto que forma parte del imaginario colectivo? Tratar de hallar resolución a una pregunta de este calibre escapa con mucho a los propósitos de esta tesis, pero obviar la dimensión performativa del teatro debido a su complejidad de análisis sería abordar el género desde una imagen falseada o idealizada. En este cruce de dimensiones, trataré de encontrar un lenguaje de análisis que simplifique el estudio relacional entre las voces propietarias del texto-espectáculo.

Volviendo a las acotaciones, Golopentia y Martínez Thomas sitúan las didascalias como elemento caracterizador del género-teatro, pero, como Ubersfeld, dejan de lado las implícitas: «nous ne considérâmes que les didascalies explicites, contenues dans l'espace spécifique qui leur est ouvertement attribué dans le texte théâtral»<sup>61</sup>. ¿Puede entonces el cuerpo acotacional considerarse independiente del texto dialogado? Sí y no. Una vez más, aquí el lector podrá resolver el asunto con sentido común. Dependerá del grado en que el signo predominante en la acotación afecte a la escena siguiente. El acceso de un personaje al tablado se inferirá sin necesidad de pasar por la explicitación

---

<sup>59</sup> Bobes Naves resume así el proceso de actualización que se produce en el paso del texto a la escena y las discrepancias que suscita dentro del esquema de comunicación dramático: «El director y los actores tienen competencia para realizar la representación, es decir, para sustituir los signos verbales de las acotaciones del texto escrito por sus referentes visuales o acústicos en el escenario y también para realizar el diálogo en situación, con unos signos paraverbales, proxémicos y quinésicos concretos. Mediante esta realización, que algunos consideran simple traducción dentro de los límites señalados por el texto escrito, a signos no verbales, siempre que se mantenga el mismo sentido, y otros consideran un proceso de creación nuevo que se sumará a la creación literaria del autor de la obra, se realiza la puesta en escena que estaba virtualmente contenida en el texto dramático, y que constituía el rasgo distintivo de la teatralidad de la obra literaria dramática» (*Semiología de la obra dramática*, op. cit., págs. 26-27).

<sup>60</sup> Para una contextualización teórica de la *recepción* en el ámbito dramático, véase Patrice Pavis, *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, Desiderio Navarro (selección y traducción), La Habana, UNEAC/Casa de las Américas, 1994.

<sup>61</sup> *Voir les didascalies*, op. cit., pág. 11.

previa de su anuncio; en cambio, la simbología de determinados elementos del atrezzo, fundamental en el teatro áureo, quedará marcada en las acotaciones para contribuir a la caracterización del personaje de una sola pincelada<sup>62</sup>. Es precisamente este carácter determinado por la codificación áurea el que hace imprescindible la consideración de las acotaciones como parte indisoluble de la obra, ya espectáculo, ya texto.

Desde mi punto de vista, las acotaciones implícitas constituyen para la voz dramaturgica un mecanismo de control menos manipulable por manos sucesivas. Que no puedan separarse físicamente como texto independiente o que no formen parte de las características primigenias del diálogo no implica que no las emplee como mecanismo para controlar o inducir el espectáculo desde la legitimidad del *poeta* o *ingenio*. Esto tiene, al contrario, implicaciones de mayor amplitud pues, en el momento en que las AI están ligadas a su vertiente más performativa —es decir, implican una acción en el texto— su ejecución difícilmente podrá ser eludida por los agentes de la representación. No quiero decir con esto que un estudio de las acotaciones haya de poner el énfasis en las AI por encima de las AE pero, desde luego, estas no podrán obviarse por considerar que su carácter espectacular está sometido al comunicativo. Pensemos en unas simples líneas tomadas de *El alcalde de Zalamea* en las que Pedro Crespo dirige a su hija la siguiente petición: «Levántate, Isabel / no estés más de rodillas». Aquí, ni el objetivo de la voz dramaturgica ni la función misma del ruego se diferenciarían en nada de una AE que rezase «A Isabel, de rodillas». La capacidad de síntesis de la AI es mayor y más efectiva que la de una AE, puesto que la actriz no interpreta únicamente que habrá de estar de rodillas en el preciso momento en que Pedro Crespo le dé la réplica, sino que inferirá un determinado estado anímico con repercusión en el comportamiento físico. Efectivamente, Isabel acaba de ser violada y pide a su padre la muerte como reparación del daño al honor familiar. Que Pedro Crespo le pida que se levante, es una señal

---

<sup>62</sup> José María Díez Borque opina que «En el Siglo de Oro el elemento axial es la palabra, a la que se subordina en el texto b un repertorio cerrado de estereotipos, donde cada vez el mismo elemento estilizado significa la misma cosa, constituyendo un código» («Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español», *op. cit.*, pág. 56). No creo que sea exacto hablar de *subordinación*, teniendo en cuenta que este nivel de codificación se da simultáneamente en ambos textos. La simbología áurea permanecerá tanto en el *texto a* como en cada una de las dramaturgias potenciales del *texto b*, por mucho que se actualicen sus significantes; de modo que no se da tal «despilfarro semiológico» (*ibid.*, pág. 57). Por otra parte, la consideración conjunta de *texto a* y *texto b* resuelve la cuestión del decorado verbal. No se trata de la coexistencia de multiplicidad de significantes para un significado único, sino del cambio de significado otorgado a un significante (pongamos por caso una ventana reconvertida en balcón, en peña, en torre), lo que no altera la percepción del signo teatral.

simbólica para que el espectador comprenda un hecho de trascendencia única: Isabel no es culpable, aunque esté condenada a acarrear las consecuencias de la afrenta de don Álvaro.

#### 4. 4. El problema de la polifonía

Si partimos de la base de que en teatro cada representación escénica es única e irrepetible y que si cambia la forma de representarse, cambia la obra, convendremos en la necesidad de que los estudios del drama barroco o de cualquier otra época deberán evitar la recreación de una utópica representación ideal, para fijarse, en la medida de lo posible, en el análisis pormenorizado de cuantas puestas en escena diferentes se conozcan de un drama, particularmente en vida del autor o en fechas inmediatamente próximas a ella<sup>63</sup>.

Acercarse a la textualidad calderoniana implica bucear entre un tejido de interferencias que transforman la obra desde su nacimiento material en forma de manuscrito hasta su edición. Entre copistas, sueltas o editores, discernir qué corresponde originalmente al dramaturgo y qué es resultado de añadido o modificación constituye toda una odisea detectivesca. Rodríguez Cuadros habla de dos escalones de intervención en la adaptación y modificación del texto:

Por una parte, el que le otorgaba su posible condición de *apuntador* y *copista* — funciones que solían estar unidas— de la compañía. Por otra, el del derecho que le confería la propiedad del original del poeta al que había comprado la pieza para incluir en ella las modificaciones que considerara precisas<sup>64</sup>.

El itinerario de una comedia, desde la invención del dramaturgo hasta su impresión, y aun después, suponía todo un camino polifónico acorde con un complejo esquema de comunicación<sup>65</sup>. No de otro modo, el cometido del editor contemporáneo pasa por

---

<sup>63</sup> Aurora Egido, «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, según la edición de 1644», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca Universidad de Salamanca/ Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, págs. 161-184 (pág. 161).

<sup>64</sup> *La técnica del actor español en el Barroco*, op. cit., pág. 147.

<sup>65</sup> Ferrer Valls sintetiza los pasos de la transmisión de una obra: «Como es bien sabido, el proceso habitual era que el dramaturgo escribiese una obra para el director de una compañía, al que vendía su manuscrito, del que no siempre, y en este sentido el caso de Lope es paradigmático, conservaba una copia para sí mismo. El director, a quien a partir de ese momento pasaba a pertenecer de pleno derecho el texto, podía adaptar el texto a sus necesidades, no sólo prácticas, de acoplamiento entre

componer una obra *collage* que dé cuenta —en la medida de lo posible y tras previo cotejo— de las diferentes versiones y que, simultáneamente, se acerque a un ideal de texto primigenio. En este sentido, editar implica, inevitablemente, elegir. Rodríguez-Gallego acusaba la repercusión que esta circunstancia polifónica ha tenido en la percepción de las acotaciones por parte de los editores:

Las acotaciones han tendido a ser el ‘patito feo’ dentro de los estudios textuales sobre teatro áureo, que normalmente buscan ejemplos de errores comunes, lagunas y similares dentro del texto del diálogo. Las acotaciones parecen ser terreno resbaladizo, debido a su mutabilidad, a la frecuencia con la que presentan variantes, en la mayor parte de las ocasiones de poca entidad, lo que suele ocasionar un ingrato trabajo al editor, quien se ve obligado a consignar muchas variantes de muy poco relieve que ocupan un espacio abundante en los aparatos, sin que ello tenga su reflejo en la utilidad de esas variantes para filiar los testimonios<sup>66</sup>.

Afortunadamente, el trabajo del editor, convertido en un Sherlock del estema primigenio, y los logros académicos de proyectos de la envergadura de *Manos*, dirigido por Margaret R. Greer y Alejandro García-Reidy, permiten dar cuenta de las ramificaciones de este fenómeno<sup>67</sup>. Al plantearnos una aproximación a la obra de Calderón, encontramos en la antesala la presencia de una serie de figuras que se interponen entre nosotros y el dramaturgo. Mucho se ha discutido sobre Juan de Vera Tassis, la transparencia de su labor editorial, así como de los términos de su amistad con don Pedro. El grueso de los detractores ha sido, en la historia de la recepción filológica, más numeroso y aguerrido que el de los defensores, y aun dentro de este grupo es más certero hablar de transigencia que de apología<sup>68</sup>. Junto con Vera Tassis, en el destino

---

las posibilidades del texto dramático y la infraestructura material y humana de la compañía, sino que también podía llevar a cabo intervenciones que afectaban a la creación literaria, retocando, abreviando o, más raramente, como veremos, ampliando el texto. Del original el autor solía sacar copias, bien del texto completo, bien desglosado en forma de papeles de actor» («Las intervenciones de autor en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*», en Pierre Civil [coord.], *Siglos dorados: homenaje a Augustin Redondo*, 2 vols., Madrid, Castalia, 2004, tomo 1, págs. 463-473. Recuperado de <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Hom.-Redondo.pdf> [última fecha de consulta: 2/7/2019]).

<sup>66</sup> «Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», *op. cit.*, págs. 146-147.

<sup>67</sup> En red: <https://manos.net>. Anteriormente, *Manos Teatrales*, todavía disponible para consulta: <http://manosteatrales.org>.

<sup>68</sup> Sobre la opinión de la crítica al respecto de Vera Tassis, remito al artículo de Adrián J. Sáez, «Luces y sombras en la labor editorial de Vera Tassis: el caso de *La devoción de la cruz*», en Cristina Albizu *et alii* (eds.), *Variante et variété. Actes du VIe Dies Romanicus Turicensis* (Zurich,

editorial de las *Partes* participan nombres como María de Quiñones, Pedro Coello o Carlos Sánchez —convertidos en iniciales en los estudios textuales—, junto con José Calderón, hermano del dramaturgo, lista a la que cabe sumar la intervención de aplicados copistas.

El proceso de transformación de la obra ha sido siempre objeto de interés y controversia por parte de la crítica en el rastreo incansable de una voz original de autoridad. Rodríguez-Gallego traza una revisión del posicionamiento de los críticos en cuanto a la relación cambiante entre los testimonios de una misma obra y observa un cierto consenso al establecer que, en general, los estudios «tienden a ir en la línea de Ruano y Morrás y Pontón, al menos en considerar que un mayor número de acotaciones explícitas en un testimonio significa una relación más cercana con una puesta en escena»<sup>69</sup>. Tras comparar los cuerpos acotacionales de siete autógrafos calderonianos con sus versiones sucesivas, Rodríguez-Gallego insiste en la dificultad de establecer conclusiones rotundas:

[...] resulta posible encontrar tanto acotaciones muy lacónicas de los autógrafos a las que se añaden diferentes matizaciones, más o menos redundantes, en testimonios posteriores, como, al contrario, indicaciones de los autógrafos que pierden parte de su información —en ocasiones, por redundante, pero en otras no— en la transmisión posterior<sup>70</sup>

El grado de intervención es, así, asistemático e irregular<sup>71</sup>. Cabe añadir a la problemática de base la cuestión de la *reescritura*. Además de escritor, don Pedro fue un gran reescritor. Como ha insistido Fernández Mosquera al estudiar este aspecto, se trata de un fenómeno que revela doblemente la preocupación del autor por la palabra, junto con su visión del teatro como oficio y fuente económica<sup>72</sup>. La materialización de la reescritura y sus matices conforma en los textos un mapa estético de la mano

---

24-25 juin 2011), Pisa, ETS, 2013, págs. 251-265.

<sup>69</sup> «Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», *op. cit.*, pág. 153.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pág. 178.

<sup>71</sup> «[...] mientras Florit consideraba que los textos pensados para ser leídos añadían acotaciones, Ruano entendía que, cuando un dramaturgo revisaba sus piezas con vistas a publicarlas, las suprimía y reducía, para hacer sus textos así —entiende él— más literarios» (*ibid.*, pág. 181). El artículo de Francisco Florit Durán al que remite es el de «Las acotaciones escénicas en *No hay amigo para amigo*, de Francisco de Rojas Zorrilla», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, págs. 175-186.

<sup>72</sup> Véase la monografía *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, *op. cit.*

autógrafo, donde las grafías se transforman en una prolongación de la pluma y la concepción dramática de su autor. En los últimos años, así lo planteaban Daniele Crivellari en su trabajo dedicado a las marcas autorales en las comedias de Lope e Isabel Hernando Morata en las de Calderón<sup>73</sup>, como elementos reveladores de la visión del dramaturgo a la hora de segmentar sus obras. A los trabajos de Hernando Morata viene a sumarse la necesaria contribución de Simon Kroll dentro del panorama de los estudios calderonianos, al publicar por primera vez un catálogo de los autógrafos del dramaturgo<sup>74</sup>. Kroll explora la identidad de Calderón a través de su relación con el texto —desde la redacción primera y durante todo el proceso de modificación posterior— mientras se enfrenta a un obstáculo insalvable: todo texto —en este caso, autógrafo— es una ventana a un largo proceso creativo que nos permite asomarnos a una de sus fases, no necesariamente correspondiente con el resultado final. Sus herramientas de análisis contemplan el texto en su entidad progresiva y tratan de decidir a cuál de las tres fases de producción fundamentales de acuerdo con la retórica clásica —*inventio*, *dispositio* y *elocutio*— pertenecen, al tiempo que se observan los distintos niveles de corrección operados. Dada la coexistencia de versiones reveladoras de una escritura materializada en distintos momentos, reflexiona sobre el concepto de *borrador* y la fiabilidad textual<sup>75</sup>. Así, en la línea de Fernández Mosquera, Kroll llega a conclusiones que ahondan en la dificultad de afirmar la existencia de un original, dado que el dramaturgo

<sup>73</sup> Daniele Crivellari, *Marcas autorales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013; e Isabel Hernando Morata, «Marcas autorales en los manuscritos autógrafos de Calderón», *Criticón*, 124, 2015, págs. 185-202.

<sup>74</sup> Simon Kroll, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, New York, Peter Lang, 2017. El corpus de obras está compuesto por las siguientes: siete íntegramente autógrafas (más del 80% de texto autógrafo) conformadas por *La selva confusa*, *El mágico prodigioso*, *La desdicha de la voz*, *El secreto a voces*, *El agua mansa*, *En la vida todo es verdad y todo es mentira*, *El gran príncipe de Fez*. Cinco en colaboración: *Polifemo y Circe*, *Yerros de naturaleza y aciertos de la fortuna*, *El mejor amigo, el muerto*, *Troya abrasada*, *La más hidalga hermosa*. Seis parcialmente autógrafos, copiados por otros en los que interviene la mano de Calderón con incidencia variable: *Cada uno para sí*, *Basta callar*, *El postrer duelo de España*, *El mayor monstruo*, *los celos*, *El mayor encanto, amor*, *El monstruo de los jardines*. Excluye los autos sacramentales, de los que se conservan alrededor de quince autógrafos. Véase tabla incluida en *ibid.*, pág. 16.

<sup>75</sup> El método de Kroll, como él mismo explica, aúna la escuela francesa de la *crítica genética* con la *filología de autor*. No se trata tanto de describir un autógrafo sino de «obtener una visión más profunda de lo que son las fases del acto creativo de un poeta dramático del Siglo de Oro» (*ibid.*, pág. 21). En las conclusiones insiste en que esta aproximación «es radicalmente opuesta a esta búsqueda de un original perdido» (*ibid.*, pág. 162). Tanto en el planteamiento de un catálogo como en las transcripciones sigue, asimismo, el modelo propuesto por Marco Presotto en *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000. Kroll no reserva un apartado específico para las acotaciones, que se mencionan nueve veces en su trabajo en sentido descriptivo, en cuanto a la posición concreta que ocupan en determinado ejemplo o las marcas de autor con que se señalan tipográficamente.

continúa con las modificaciones —incorporando incluso intervenciones de otras manos— al objeto de componer un manuscrito pulido y depurado, preparado específicamente para ser leído por un receptor ajeno<sup>76</sup>:

En resumidas cuentas, creo que podemos utilizar la palabra *original* cuando nos referimos a textos autógrafos calderonianos siempre que tengamos en cuenta el hecho de que un original en el caso de Calderón tiene variantes. El estudio detallado de un autógrafo no dará con un original único<sup>77</sup>.

La escritura calderoniana, como la planificación de sus enredos, es fruto de un profundo conocimiento dramático y extraordinaria conciencia espectacular; una reflexión sobre la palabra poética y las características de la belleza rítmica, sumadas a una intuición personal y vanguardista exclusiva de su genio creador. Cómo encaja la afirmación de un lenguaje propio con el molde más o menos premarcado que constituyen las acotaciones es algo que iremos descubriendo en los capítulos siguientes. ¿Es posible rastrear una voz propia como rasgo identitario exclusivo de la escritura calderoniana a partir de las acotaciones? La respuesta es difícil de determinar. En la medida en que se integran en el cuerpo del diálogo, las acotaciones implícitas son más susceptibles de satisfacer este interrogante, pero al mismo tiempo esconden una trampa mayor, puesto que no pueden separarse de un *estilo* y lenguaje específicamente calderonianos. Precisamente, lo que nos permite partir del canon dramático de don Pedro para aproximarnos a las acotaciones en tanto que documento es su maestría para adaptarse a los requerimientos de cada sistema teatral. De todos modos, como se ha dicho, no persigo abstraer las características particulares de una voz exclusiva y personal, tanto como partir de las acotaciones como un elemento más de la dramaturgia de Calderón, entendida como máximo exponente perfeccionador de los sistemas teatrales del Siglo de Oro. Ello no impedirá que por el camino haya lugar para detenernos en determinados rasgos estilísticamente llamativos o propios del autor.

Las muestras de la revisitación del dramaturgo de sus propias obras van desde los casos más extremos a la producción de versiones a partir de un texto único. Las variaciones más significativas surgen las más de las veces de un cambio en el lugar de

---

<sup>76</sup> Al analizar con su método *El secreto a voces*, Kroll determina que Calderón realizaba pocas correcciones en la estructura métrica, por lo que los *traslados* serían resultado de un pulido proceso, listo para ser trasladado a las compañías.

<sup>77</sup> *Ibid*, pág. 50.



representación para el que han sido pensadas. No se trata únicamente de trocar un escenario por otro, sino de reconfigurar la obra en torno a unas circunstancias de representación distintas. De nuevo, no constituye un dilema para los propósitos aquí propuestos el hecho de tener que decantarse por la elección de una u otra obra. Al contrario, queda desterrado el objetivo de declarar como genuina, en tanto que cronológicamente cercana al autor, una de entre el conjunto de las versiones existentes. Sea cual sea la que se comente, la que caiga en manos del lector, las acotaciones valdrán de asidero para conectar con el escenario; ese para el que la obra fue escrita pero, también, sobre el que se podrá construir una nueva escena virtual. Por el mismo motivo, la existencia de variantes significativas en los cuerpos acotacionales es provechosa para rastrear las causas dramáticas que las motivaron, así como las consecuencias escénicas y actorales derivadas.

Del auto a la mojiganga y, en medio, esa vitalidad inimitable que es *La vida es sueño*, el catálogo dramático que nos ofrece permite hacer un repaso global de las posibilidades del teatro del XVII, destinadas a distintos públicos en distintas circunstancias de representación. Y aquí, el punto de contacto entre nosotros, el texto y el espectáculo será, por supuesto, la acotación. Cerca de dos décadas separan la edición de *La devoción de la cruz* de Manuel Delgado y la citada monografía de Fernández Mosquera dedicada al fenómeno de la reescritura calderoniana. Este tiempo ilustra un efecto pendular que ha fluctuado entre dos extremos en la diatriba entre texto y espectáculo. En el año 2000, Delgado advertía que en las tendencias principales de estudios dedicados al teatro áureo se había favorecido el apego al texto<sup>78</sup>. En cambio, apenas hace unos años, Fernández Mosquera proponía a cierto sector de la crítica anglosajona como modelo de referencia para España. La base de esta reivindicación residía en que los ingleses estaban revisitando a Shakespeare en calidad de poeta, preocupado por el cuidado de sus obras ya no solo como obra literaria sino en cuanto a la preservación de su materialidad: *for the stage and for the page*, toma como himno de síntesis<sup>79</sup>. En efecto, tanto una como otra postura —ambas reveladores espejos de la evolución de la hermenéutica siglodeorista española— no hacen más que incidir en un mismo nódulo: la no siempre fácil conciliación entre filólogos y agentes del espectáculo.

A mi juicio, es vital asumir al Calderón textual como una entidad múltiple, al

<sup>78</sup> *La devoción de la cruz*, Madrid, Cátedra, 2000, pág. 59.

<sup>79</sup> *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, op. cit., págs. 27-34.

amparo de la etiqueta aglutinadora *voz dramaturgica*. La reconstrucción de un supuesto original calderoniano constituye un proceso de discernimiento ineludible, pero eso no ha de causarnos, como lectores, la angustia de estar cometiendo un delito moral al leer o estudiar una edición determinada siempre y cuando se sepa que lo es —y quizá, me atrevo a decir, incluso sin saberlo—. La metodología que aplico en esta tesis es coherente de acuerdo con la búsqueda de elaborar un panorama global. Por este motivo, opero sobre ediciones críticas que incluyan el aparato de variantes. Así, indistintamente de si la acotación pertenece al texto base —en el caso de que dispongamos de esta información de manera precisa— o si constituye un añadido, las seleccionaré siempre que sean portadoras de contenido relevante en la construcción relacional texto-escena. Por el camino habrá lugar para particularidades; por ejemplo, aquellas en las que subyazga una voz autoral reconocible y que permitan rastrear la implicación del dramaturgo en el proceso de escritura. Llegado el caso, se desarrollará adecuadamente, pero en líneas generales el propósito es aunar el corpus con el fin de trazar semejanzas y no al contrario; es decir, la aproximación que sigo es deductiva y no inductiva.

La controversia de las versiones afecta también a la relación entre AE y AI. A criterio del editor, las redundancias de contenido entre unas y otras suelen resolverse con la supresión de una de ellas. De acuerdo con Fernández Mosquera: «[...] la versión última no tiene que ser la impresa y, por supuesto, la que más riqueza didascálica contenga frente a las que eran ediciones destinadas a ser leídas»<sup>80</sup>. En el texto recompuesto que presentan las ediciones críticas actuales, estas duplicidades se mantienen para el lector. No obstante, es de suponer que determinadas copias del XVII reproducen una información en principio dirigida al actor donde, por lo tanto, las AE son irrelevantes para la lectura. Esto implica que en el paso a la imprenta podía reproducirse directamente el texto que se había puesto sobre las tablas. Aún me parece más interesante observar cómo esto entronca con el problema definitorio del teatro. Es decir, si una obra ha sido compuesta para su escenificación, ¿por qué en su traslación a la imprenta habrían de expurgarse las marcas que evidenciasen su condición de espectáculo? Más aún si pensamos que el lector potencial de la época antes era espectador que lector. De un estudio que aborde la dinámica general establecida entre AE y AI se podrá comprender mejor el nivel de codificación operante en el teatro áureo. Un par AE-AI redundante lo será, simplemente, porque las acotaciones están dirigidas a

---

<sup>80</sup> «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», *op. cit.*, pág. 258.

destinatarios distintos, aunque la información que contenga sea la misma. Así, en estos casos y siempre en términos generales, en deferencia al espectador la AE podrá ser susceptible de ser eliminada, no así la AI. Por otra parte, cuanto menor sea la codificación que presenta una acotación, se inferirá una voluntad de mayor control por parte de la voz dramaturgica. Fernández Mosquera decía con respecto a *El mayor monstruo del mundo*:

Parece evidente, por lo tanto, el deseo de Calderón de dejar claro cómo se representan algunas de estas escenas, por demás no muy comunes, cuando no rayan en la inverosimilitud. El temor a la ejecución desajustada de tales escenas tal vez provoque la exactitud recurrente del autor, no sólo por su dificultad técnica sino por la importancia simbólica en el desarrollo de la trama<sup>81</sup>.

Asimismo, las variantes entre ediciones en el cuerpo acotacional de una obra entrañan las más de las veces un cambio de significante y no de significado<sup>82</sup>. Este podrá aparecer más amplificado, presentar un mayor nivel de control por parte del dramaturgo o haberse pulido hasta quedar reducido a la esencialidad; pero, para que la comprensión, transmisión y ejecución de la acotación sean exitosas, el significado habrá de permanecer invariable. Si parte del significado queda omitido en las AE implica que, o bien se recupera en las AI siguientes; o bien se trata de un embellecimiento poético, no estrictamente necesario en la puesta en escena o en la fábula. Así, las AE más codificadas tenderán a permanecer inalteradas en virtud de su densidad significativa<sup>83</sup>. Tomemos el ejemplo de la siguiente AE para *El mayor monstruo del mundo*, siguiendo el aparato de variantes proporcionado por Fernández Mosquera<sup>84</sup>. Mientras el

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, pág. 257.

<sup>82</sup> En este sentido, Rodríguez-Gallego: «En general, ha podido percibirse algo ya bastante sabido: que las acotaciones son más maleables que el texto del diálogo, es decir, se introducen en ellas más variantes, aunque estas no suelen ser de gran entidad, pues no se han hallado casos extremos de variación entre testimonios en cuanto a las indicaciones escénicas, a no ser cambios en las circunstancias de representación» («Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», *op. cit.*, pág. 178). Véase también «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*», *Criticón*, 108, 2010, págs. 99-114.

<sup>83</sup> Para estas acotaciones fuertemente codificadas y a partir de un comentario de Ruano, Fernández Mosquera propone la denominación *acotaciones taquigráficas*, que se funda en el aspecto formal antes que en sus características sémicas («La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca...», *op. cit.*, pág. 253). Igualmente, Rodríguez Cuadros describía las *shorthand of stage representation* del teatro isabelino como «acotaciones casi taquigráficas» (*La técnica del actor español en el Barroco*, *op. cit.*, pág. 178).

<sup>84</sup> *Ibid.*, pág. 262. Compara el manuscrito Res. 79BNM con la versión de Vera Tassis. En la misma línea, Antonucci coteja las acotaciones de testimonios distintos de *La dama duende* («Las

manuscrito reza «Caja y trompeta dentro y salen Octaviano con bastón y corona de laurel, como presos Aristóbolo vestido pobremente, y Polidoro con gala, desaliñadamente bestido Patricio, capitán y soldados» (v. 514); Vera Tassis reduce la misma AE a «Salen Otaviano y Soldados». Indudablemente, este es un caso extremo en que el significado de la acotación ha sido absorbido por la indicación de salidas y entradas. Las indicaciones de vestuario y caracterización, así como las de efectos sonoros, se han eliminado. Cuando se presenta una elección múltiple como esta, opto por la opción más rica porque nos ofrece toda una hipótesis de representación, con independencia de si se había realizado en efecto de esta forma. En otras, como aquí: «Al tomar el puñal, cajas y golpes dentro y salen Capitán y soldados» (manuscrito, v. 1170) frente a «Tocan caxas» (Vera Tassis), el elemento que pervive es el musical.

Decía Ruano de la Haza que «la reconstrucción de la puesta en escena original de la Comedia en los teatros comerciales del Siglo de Oro no es una labor de arqueología»<sup>85</sup>. Si reconstrucción no es arqueología, ¿qué es, entonces? En su afirmación, Ruano evidenciaba una práctica a veces equívoca cuya meta es acercarse a un estado de pureza textual que reproduzca las coordenadas de una representación ideal. Como decía, si se toma un corpus de acotaciones como puente hacia el pasado con la intención de convertirlas en un espejo lo más nítido posible del siglo XVII —y que opere, además, desde la esfera del texto— aparecerá todo un cruce de interferencias de voces que reclamarán para sí su autoría. En 1994, Golopentia y Martínez Thomas abordaron en una obra de vertiente diacrónica la tarea de observar y analizar el sistema de los cuerpos acotacionales del teatro áureo español en comparación con las marcas de teatralidad emergentes en el teatro del XVI y, hacia delante, amplificadas en el XVIII. Antes de llevar a cabo esta labor, establecen el siguiente presupuesto: «Il nous fallait trouver un texte théâtral vierge d'ajouts didascaliques extérieurs, qui n'ait donc pas été représenté avant sa transcription écrite, dont on soit absolument sûr qu'elle soit de l'auteur lui-même»<sup>86</sup>.

---

acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)», *op. cit.*). Para ejemplos de propuestas más acusadas, véase, en el mismo lugar, el citado artículo de Giuliani, «Herramientas embotadas. Lachmann y las acotaciones». Tal y como señala el autor: «las acotaciones teatrales se hacen escurridizas o embotan las herramientas del crítico por lo menos en cuatro especímenes de la fenomenología de la transmisión de los textos teatrales: cuando se detectan variantes reconducibles a distintas puestas en escena; en el caso de variantes dentro de una *recensio cum stemmate*; cuando hay variantes en una *contaminatio*; en casos de ausencia de acotaciones en testimonios únicos o en el arquetipo» (*ibid.*, pág. 14).

<sup>85</sup> *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pág. 26.

<sup>86</sup> *Voir les didascalies*, *op. cit.*, págs. 161-162.

El texto afortunado fue *El castigo sin venganza* de Lope. De esta declaración se deduce una correspondencia conceptual entre texto *virgen* y texto *autógrafo*; esto es, libre de aquellas interferencias de las que hablábamos antes<sup>87</sup>.

El estudio de las acotaciones de los manuscritos autógrafos resulta fundamentalmente útil en cuanto a la datación de obras para el trazado de una cronología autoral; y también en aquellos casos en los que se busca la presencia de la voz subjetiva del autor. La polifonía aquí puede parecer un obstáculo para acometer un estudio de las acotaciones en tanto que expresión de un código; pero, si el objetivo es obtener una comprensión panorámica de las acotaciones en el teatro del XVII, situar como punto de partida precisamente un texto *virgen* es partir de una excepción dentro de este entramado comercial por el que navegaba el texto. El objetivo es poner de manifiesto las posibilidades del lenguaje acotacional, desde la información escénica que contienen hasta su funcionamiento como vehículo de comunicación. Por este motivo, no contemplo las variantes con voluntad restrictiva, sino conjuntamente. Recordemos, se trata de explorar la construcción de una poética global dentro de las coordenadas de todo un sistema teatral, por encima de las modificaciones sujetas al proceso de edición y transmisión. Así, y retomo con esto el núcleo de la cuestión, si en lugar de tratar de fijar un cuerpo de acotaciones a partir del aparato de variantes, se buscan las similitudes más significativas —ya no exclusivamente entre testimonios de una misma obra, sino más bien en obras que respondan a una tipología común—, es cuando se comprenderá certeramente el funcionamiento del teatro áureo como industria, sistema de mercado o práctica escénica. Es más, para este propósito, el hecho mismo de que se presenten desdibujados los límites de una voz autoral marcada, no hace sino contribuir al asentamiento de unas normas y un código teatral en el contexto comercial. En definitiva, y cierro con ello este preámbulo, la cuestión de la autoría polifónica no puede asumirse como obstáculo, sino como característica inherente.

---

<sup>87</sup> En cierta contradicción con sus planteamientos al respecto del caso expuesto en *El castigo sin venganza*, Golopentia y Martínez Thomas proponían el término de *didascale* —cuyo equivalente vendría a ser el de *acotador*— como elemento aglutinador de las voces interventoras en la escritura de las acotaciones. El *didascale* estaría dirigido a un *didascalé* o receptor ideal de las acotaciones, entendido como «une entité fictive de réception de ces ordres, qui se trouve définie plus ou moins explicitement et qu'il crée doncs en fonction de l'image qu'il se fait de la future représentation» (*ibid.*, pág. 143).

#### 4. 5. Criterios de clasificación

La voluntad por organizar las acotaciones y caracterizarlas de acuerdo con el manejo de un lenguaje teatral propio ha desembocado en la coexistencia de un gran número de propuestas clasificatorias. El criterio general se encuentra a medio camino entre el semántico y el funcional; pero queda sometido, en última instancia, al arbitrio de su autor. Bobes Naves establece una relación de diez clases de signos que podrá funcionar como criterio organizador para fijar una taxonomía de acotaciones: la palabra; los signos paraverbales (tono, timbre, ritmo); los signos quinésicos (mímica del rostro y gestos de las manos y del cuerpo); los signos proxémicos (distancias y movimientos de los personajes); los signos en el actor (peinado, traje y maquillaje); el decorado; los accesorios; la luz; la música; el sonido<sup>88</sup>. Siguiendo la misma perspectiva, Aston y Savona proponían una clasificación de corte sígnico dividida en seis apartados, tres de ellos dedicados al personaje: *character: identification*; *character: physical definition*; *character: vocal definition*; *speech: formal concerns*; *design elements* y *technical elements*. Dentro de estos grandes bloques se abren múltiples subdivisiones hasta un total de 57<sup>89</sup>.

La taxonomía de Hermenegildo distingue, dentro de cada una de las dos categorías de didascalía —*implícita* y *explícita*—, dos grandes subcategorías: didascalías cerradas y didascalías abiertas o semiabiertas, desde las que se abren nuevos subtipos que superan la veintena<sup>90</sup>. Así, los criterios combinan la posición que ocupan las acotaciones en el texto con el carácter de los signos predominantes en la acotación. Este criterio múltiple se observa, por ejemplo, en algunos de los subtipos de Hermenegildo: el subtipo *didascalía motriz kinésica* se divide en *gestos* —ejecutivos y deícticos—, *maneras* y *posturas*. García Barrientos, que habla de acotaciones

---

<sup>88</sup> *Semiología de la obra dramática*, *op. cit.*, pág. 158. La autora adapta la clasificación sígnica de Kowzan («Le signe au théâtre», *op. cit.*), que siguen otros estudiosos como Pasqual Mas (*La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1987, pág. 91).

<sup>89</sup> Elaine Aston y George Savona, *Theatre as Sign System. A Semiotics of Text and Performance*, London, Routledge, 1991. Aurelio González aplica esta clasificación —aunque ciñéndose a los tipos principales— a las acotaciones de Cervantes («Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», *op. cit.*).

<sup>90</sup> Véase el esquema completo en *Teatro de palabras*, *op. cit.*, págs. 45-47. Pasqual Mas, por ejemplo, sigue la distinción acotación explícita/implícita y deslinda una doble caracterización particular: «Por otra parte, las acotaciones reales son el número de acotaciones explícitas que aparecen en el texto y que afectan a varios signos de la representación a la vez, mientras que las acotaciones desplegadas [...] corresponden a acotaciones que afectan a un solo signo de la representación» (*La práctica escénica del Barroco tardío*, *op. cit.*, pág. 109).

*dramáticas y extradramáticas*, sigue un principio funcional al detectar, dentro de las anteriores, las estrictamente *diegéticas* —«informan directamente de aspectos del mundo ficticio, de la fábula, sin resolver la forma de representarlos»— frente a las *escénicas o técnicas*, en referencia al plano de la puesta en escena<sup>91</sup>.

Ante las extensas taxonomías anteriores existen modelos más restringidos, como el que propone Rodríguez Cuadros, circunscrito a la ejecución del actor. La autora distingue bloques amplios, carentes de subtipos, conformados por acotaciones *ilocutivas* o *performativas* —«producción de un efecto gestual cuando se dice o pronuncia»— y *perlocutivas* —aquella que «persigue provocar una serie de efectos o referencias que describen, explican y modifican situaciones»<sup>92</sup>—. En la misma línea, Ruano diferencia entre acotaciones kinésicas, gestuales y relativas a la voz<sup>93</sup>.

#### **4. 5. 1. El concepto de *sistema* y el papel del receptor en una taxonomía de las acotaciones**

Como contrapartida, el inconveniente a la hora de aplicar de forma efectiva estos sistemas es que resultan operativamente poco manejables, en la medida en que se convierten en un proceso de identificación tan preciso de entre un amplio espectro de posibilidades, que puede terminar por aislar la acotación del contexto en el que actúa. Dadas las consideraciones anteriores, dejo de lado la descomposición descriptiva de la acotación para poner el énfasis en su constitución como pieza de enlace entre dramaturgo-texto-escena y el conjunto de los agentes de la representación. Se trata de partir de otro tipo de premisas, no tanto con fines taxonómicos sino al objeto de aproximarnos a las acotaciones en tanto que entidad reveladora de un esquema de comunicación múltiple y que opera a la vez en distintas dimensiones del texto-obra. Una perspectiva sostenida en un cambio de mirada que se focalice ya no en el *autor* sino en el *receptor*, figura entendida como equivalente al destinatario de las

---

<sup>91</sup> «*Luces de Bohemia* de Valle-Inclán (El triunfo de la transgresión dramática)», en José-Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007, págs. 113-164 (pág. 120). García Barrientos aísla todavía un tercer tipo, las acotaciones metadramáticas: «las del tipo “tragedia en dos actos”, que refieren al drama en cuanto drama y a la representación en cuanto representación» («Discurso del método», en José-Luis García Barrientos [dir.], *Análisis de la dramaturgia*, *ibid.*, 11-40 [pág. 14]).

<sup>92</sup> *La técnica del actor español en el Barroco*, *op. cit.*, pág. 73.

<sup>93</sup> *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pág. 303.

acotaciones<sup>94</sup>.

A fin de evidenciar el papel del espectador en el análisis de las acotaciones, lo inscribo en el concepto de *sistema*. Consideremos que el teatro del Siglo de Oro se escinde y funciona en varios niveles sistémicos sujetos a un código específico. De este modo, hablo de sistema para definir un esquema relacional entre los agentes participantes del hecho teatral, regulado por unas normas que se codifican en el lenguaje —verbal, averbal y extraverbal— determinadas contextualmente por las circunstancias cronotópicas; y asociado a un modelo determinado de *locus scaenicus*. Todo sistema está, además, condicionado por un entorno ideológico, cuestión que dejo aparcada en estas páginas. La base de la anterior definición se construye por lo tanto sobre un esquema de comunicación codificado cuyo funcionamiento solo se asegura cuando todos los agentes implicados comparten las claves de un lenguaje específico que les permita descifrar la información recibida. El código variará según el sistema en que la obra se inscriba y, en consecuencia, lo harán el esfuerzo o el papel del receptor. De ahí que el estatuto de las acotaciones sea distinto, en general, en el sistema áulico que en un sistema popular vinculado por excelencia al corral de comedias. Por una parte, por mucho que la unicidad de una representación sea inherente a su carácter efímero, la adscripción de las obras a un sistema determinado, con su conjunto particular de reglas de funcionamiento, asegura que las diferencias de la puesta en escena no afecten al nivel profundo de la obra y sea posible trazar similitudes en un ejercicio de abstracción. Por otra parte, la contemplación de un corpus amplio de acotaciones que incorpore conjuntamente el aparato de variantes dará cuenta de forma más fidedigna de todas las posibilidades escénicas que una obra ofrece. Ruano pone énfasis en esta cuestión:

Pero quizás la advertencia más importante que el investigador moderno debe tener siempre en mente sea que las acotaciones explícitas e implícitas en los textos dramáticos del Siglo de Oro no estaban dirigidas a los lectores o actores del siglo XX, sino a los del XVII, a un grupo muy profesional al que autores y dramaturgos se

---

<sup>94</sup> En la vertiente comunicativa y la incidencia fundamental del receptor en el acto de codificación ha insistido Bobes Naves: «El signo dramático, el signo literario en general, se constituye como signo en un *proceso de comunicación* en el que partiendo de una previa *convención inicial codificada* sobre la que el emisor realiza un ajuste, o de una *convención inicial propuesta* por el mismo emisor en un acto creativo y generalmente apoyada en una relación metonímica, alcanza un sentido mediante la colaboración del receptor que interpreta las formas propuestas de alguna de aquellas maneras por el emisor, el cual al textualizarlas ha tenido en cuenta la futura participación del lector (efecto *feedback*)» (*Semiología de la obra dramática, op. cit.*, pág. 148).



dirigían utilizando un código particular<sup>95</sup>.

Y no solo autores y dramaturgos, el código es compartido también por el espectador y por el lector, después. Cuanto más delimitadas están las normas de un sistema, menos se requiere de la intervención del dramaturgo. De ahí la extendidísima afirmación sobre la pobreza de las acotaciones en el teatro áureo<sup>96</sup>. En lugar de pobreza, tal vez, sería más acertado hablar de niveles de codificación. En una comedia de enredo al uso, de sobra conocida por las compañías de actores, las acotaciones explícitas presentan una codificación dictada por la economía. Lo que nos permite partir del canon dramático de Calderón para aproximarnos a las acotaciones por su valor documental es su maestría para adaptarse a los requerimientos de cada sistema teatral. Así, si nos centramos en las explícitas, observaremos cómo en el sistema popular, cuyas acotaciones están sometidas a una mayor codificación, Calderón se limita a una intervención mínima, reduciendo las indicaciones a los elementos fundamentales que la compañía será responsable de descifrar y escenificar. Por el contrario, las acotaciones del sistema áulico serán proclives a una mayor recreación en el momento en que el dramaturgo es responsable de todas las etapas del espectáculo: desde su plasmación textual hasta su escenificación. Por ello, si se recurre a la figura del receptor como filtro, se podrán agrupar las acotaciones en torno a gruesos sígnicos afines.

El siguiente peldaño es definir la identidad de un receptor heterogéneo, que variará dependiendo no tanto del contenido del mensaje como de la intención comunicativa, dentro del código del sistema en el que opere. La recepción se proyecta en tres direcciones, correspondientes con tres categorías: primero, el autor de comedias y, si se quiere, el conjunto de la compañía teatral; segundo, el actor; tercero, el espectador. El papel del lector equivale, en última instancia, al del autor de comedias, ya que con su lectura realiza una hipótesis virtual de representación. Pero, aún más, al abordar la lectura de los cuerpos acotacionales desde el punto de vista del receptor estaremos borrando la dicotomía del texto frente al espectáculo, la que considera que dentro del

---

<sup>95</sup> *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, op. cit., pág. 28.

<sup>96</sup> La aceptación de un equilibrio entre codificación e intervención de la voz dramática es lo que permite detectar excepciones: «aún sabiendo que el manuscrito estaba destinado a personas del oficio, las didascalías son bastante más ricas y muy precisas por parte del propio poeta. *El mayor monstruo del mundo* rompe de esa manera la tendencia general del teatro del XVII» (Fernández Mosquera, «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», op. cit., pág. 253).

teatro-texto existe un texto-texto y un texto-representación.

Teniendo en cuenta que los cuerpos acotacionales en el teatro del siglo XVII habrían adquirido ya una madurez de estructura, esta aproximación podrá contribuir a dilucidar los siguientes aspectos: por un lado, advertir si se producen cambios relacionales en el esquema comunicativo de acuerdo con la tipología a la que la obra pertenece dentro de un sistema determinado. Es decir, si un subgénero determinado acarrea una relación específica con el receptor, explicitada a través del grado de desarrollo de las acotaciones. Por otro lado, caracterizar con mayor precisión las acotaciones implícitas. Las acotaciones dirigidas al espectador serán, siempre, implícitas y alcanzarán una mayor complejidad cuanto más necesite una obra recurrir al decorado verbal. Las dirigidas al autor de comedias estarán relacionadas, fundamentalmente, con la puesta en escena; y, en el caso del actor, implicarán la manifestación de una técnica ya sea en cuanto a la caracterización del personaje, la kinésica, la gestualidad o el control vocal.

#### **4. 5. 1. 1. Sobre los sistemas dramáticos**

El concepto de *práctica escénica* se escapa de los límites de esta tesis debido a su amplitud, pues excede en mucho a una correspondencia unívoca entre texto y comedia, al comprender el espectáculo en su pluralidad. *Ámbito*, por otra parte, resulta un tanto difuso, puesto que no refleja la existencia de una codificación<sup>97</sup>. El DRAE define *sistema* como «Conjunto de reglas o principios sobre una materia racionalmente enlazados entre sí» y «Conjunto de cosas que relacionadas entre sí ordenadamente contribuyen a determinado objeto». Es este carácter de red organizada de acuerdo a unas normas propias el que me ha conducido a buscar un término que se adaptase mejor al teatro en sus distintas coordenadas tal y como lo abordé en este trabajo. A la hora de clasificar la producción calderoniana según lo que tradicionalmente se conoce como *ámbito*, esta voz me resultaba demasiado ambigua y apegada a una noción espacial. En el lado contrario, la expresión *práctica escénica* que con acierto popularizó Joan Oleza sobrepasa la concreción con la que aquí he tratado de operar, al tener en cuenta el conjunto de expresiones con relativa carga de *teatralidad* en un sentido del espectáculo

---

<sup>97</sup> *Ámbito*: «Espacio ideal configurado por las cuestiones y los problemas de una o varias actividades o disciplinas relacionadas entre sí» (DRAE).

que va más allá de un producto teatral concreto<sup>98</sup>. Más aún, Oleza circunscribe el concepto a un «revolucionario espacio cultural» extrapolable y analizable como fenómeno global, análogo a las grandes urbes europeas, lo que lo lleva a afirmar que

las diferentes prácticas escénicas de este período constituyen el primer gran debate entre *anciens et modernes*, y la primera tentativa de creación de un mercado cultural, sostenido por una audiencia urbana y por condicionantes profesionales de producción, exhibición, reproducción y consumo del trabajo poético<sup>99</sup>.

Ferrer Valls abarcaba en el estudio de la práctica escénica cortesana del XVI hasta las primeras décadas del XVII las ramificaciones del fasto áulico como manifestación espectacular arraigada en la dimensión política y sostenida en la magnitud de la *fiesta*<sup>100</sup>. En el rastreo documental de las formas teatrales en este contexto, la concreción de la obra dramática desbordaba el tablado para recorrer los lugares palaciegos convertidos en escenarios potenciales hasta convertir la ciudad en escaparate de la fiesta. Se incluyen, así, en el vasto hecho teatral, máscaras, bailes o torneos. Por otra parte, el concepto amplio de práctica escénica encaja mejor con el estatuto teatral desde el siglo XVI hacia la comedia nueva, en ese proceso de desarrollo donde el teatro áureo va navegando hasta atracar en puertos claramente definidos<sup>101</sup>. Para cuando Calderón empieza sus andanzas dramáticas, este desarrollo ha alcanzado la plenitud y tiene ya modelos que ofrecer. Así pues, requería de una etiqueta que subrayase este rasgo de *sistematicidad* que permitiese distinguir entre dos esferas teatrales que funcionan con sus propias normas y que, además, encajase con el concepto de *poética* que articula la

<sup>98</sup> Obsérvese la multitud de elementos que Oleza incluye en los límites significativos del término: «En el interior de este concepto se aglutinan los datos de público, organización social, circuitos de representación, composición de compañías, técnicas escénicas, escenarios, etc... y en el interior de este concepto el texto es un componente más, fundamental si se quiere, sobre todo si consideramos que es una de nuestras fuentes privilegiadas de información, pero no el elemento determinante de nuestras hipótesis históricas» («Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en Joan Oleza [dir.], *Teatro y prácticas escénicas. I: El quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 9-42 [pág. 9]). Oleza distinguía tres prácticas escénicas en la formación de la comedia barroca desde la Edad Media: una de *carácter populista* de la que, en progresiva emancipación de la institución eclesiástica, surgirán las compañías profesionales; otra *cortesana*; y una propia de los *círculos eruditos* (*ibid.*).

<sup>99</sup> «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, págs. 6-33 (pág. 7).

<sup>100</sup> *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.

<sup>101</sup> Véase Joan Oleza y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *RILCE*, 29, vol. 3, 2013, págs. 689-741. Volveré sobre este artículo más adelante.

tesis. Rodríguez Cuadros emplea también el concepto *sistema dramático calderoniano* como una fórmula que asume la existencia de un modelo fijado por Lope y explorado y explotado, después, por Calderón, quien lo dotará de solidez y reflexión intelectual<sup>102</sup>.

Entiendo *sistema*, entonces, como un esquema comunicativo establecido entre los agentes del teatro —público-compañía/autor-dramaturgo y agentes incidentales (escenógrafos, músicos)—, regulado por unas normas que se codifican en el lenguaje —verbal, averbal y extraverbal (luz, sonido, olor)—, determinadas contextualmente por las circunstancias cronotópicas y condicionadas, ulteriormente, por un entorno cultural e ideológico. Estas coordenadas vienen determinadas fundamentalmente por dos elementos constitutivos: un espectador con unas expectativas dadas y un espacio de representación (*locus scaenicus*). El sistema cristaliza en un producto determinado: el hecho teatral, espectáculo y texto.

El término *sistema*, así, denota el establecimiento de unos mecanismos ya asentados y compartidos entre todos los agentes y participantes en el entramado del teatro comercial; un esquema de comunicación afirmado en un lenguaje propio y un producto fijado: la obra teatral —en doble ontología de texto y espectáculo—; comedia, auto sacramental, entremés o mojiganga. Como adelantaba, he tratado de delimitar dos grandes esferas: el sistema áulico y el sistema popular. Dentro de este último, distingo entre sistema popular profano y sistema religioso didáctico. Es la posibilidad de separar dos sistemas de forma clara lo que llevaba a Othón Arróniz a establecer que «la obra calderoniana está dividida en dos»<sup>103</sup>. Y es cierto. Pero bajo el mismo prisma la obra calderoniana está dividida en tres si añadimos el auto sacramental, y podríamos seguir rebanando su producción hasta concluir tantas divisiones como subgéneros dramáticos queramos achacarle. La cita sigue así: «y el tajante cuchillo que las separa se encuentra precisamente en la concepción escenográfica»<sup>104</sup>. El criterio es perfectamente válido y, en efecto, la escenografía es uno de los atributos definitorios de cada uno de los sistemas; sin embargo, la hoja del cuchillo de Arróniz habría de multiplicarse o hablar, en todo caso, de concepción *dramatúrgica* —cederé en un *escénica*— antes que circunscribirlo a lo puramente escenográfico. La conciencia espectacular de Calderón —que incluye, claro, los recursos escenotécnicos— abraza un conocimiento de las convenciones teatrales con las expectativas del espectador, las posibilidades de los *loci*

---

<sup>102</sup> Calderón, Madrid, Síntesis, 2002, pág. 26.

<sup>103</sup> *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977, pág. 226.

<sup>104</sup> *Idem*.

*scaenici* y el esquema comunicativo que se establece entre todos los agentes implicados.

#### 4. 5. 2. Comedia y tragedia: una cuestión de género

En época de Lope, la tragicomedia está instalada en la concepción y producción dramáticas como esencia del teatro nacional. Si escribir para el vulgo va a redefinir la estructura de la escritura teatral subsumida a unas leyes de mercado, «lo trágico y lo cómico mezclado» será un rasgo vindicador de un proceso de emancipación moderna frente a los cánones clásicos. Partiendo de este reconocimiento de la tragicomedia, la misión de aislar y definir una tragedia pura corresponde al apartado de la teorización y es útil en tanto en cuanto permite comparar diacrónicamente el concepto de tragedia en diferentes momentos de la historia del teatro. En este proceso de caracterización y reestructuración genérica, «la *tragicomedia* pasó a constituirse, en definitiva, como la modalidad moderna de la *tragedia*»<sup>105</sup>. Así, en la organización de los bloques de la tesis, dedico sendos apartados a tragedia y comedia, dando por sentada la imposición del minotauro de Pasife. Prescindo, en cambio, del término *drama*, eludiendo el establecimiento de una escala graduable de los límites de la tragedia<sup>106</sup>. Al mismo tiempo, a lo largo del XVI *comedia* va adquiriendo una significación laxa, asimilable al concepto de *drama* como género específicamente representable. No obstante, a partir del XVII el término vuelve a circunscribirse a la taxonomía dramática tripartita formada por comedia, frente a tragicomedia y frente a tragedia<sup>107</sup>. En el desarrollo de la tesis, en coherencia con el contexto, emplearé *comedia* tanto en alusión al género cómico, como

<sup>105</sup> Joan Oleza y Fausta Antonucci, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva: diversidad y transformaciones*», *op. cit.*, pág. 705. Para Margarete Newels: «El término de *tragicomedia* se empleaba tanto en España como en Italia y Francia, pero con sentido distinto según los países. En Italia y en Francia denotaba sencillamente un género más, que venía a ocupar su lugar al lado de la tragedia y de la comedia, mientras que en España se trataba de definir el nuevo drama en general» (*Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Amadeo Sole-Leris [trad.], London, Tamesis Book, 1974 [1959], pág. 125).

<sup>106</sup> «*Drama* significa así el género teatral en el que se reagrupan las distintas opciones más serias que risibles del sistema de la comedia nueva, las opciones no primordialmente cómicas, las que en una mayor medida, en suma, mezclan lo trágico con lo cómico» (Oleza, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva: diversidad y transformaciones*», *op. cit.*, pág. 701). Explica Newels cómo la equiparación de *dramático* y *escénico* se da a partir del calado de la *Poética* de Aristóteles en la preceptiva europea. La autora analiza cómo el Pinciano establece la distinción efectiva entre la poesía dramática —que incluye el par tragedia y comedia— y la poesía épica. Enlazando con la mimesis aristotélica, comedia y tragedia constituyen «imitaciones representadas de una acción» (*Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pág. 50). Véase el capítulo II para la evolución del término en consonancia con la existencia de tres géneros poéticos clásicos —poesía lírica, épica y dramática— bajo el escrutinio de la crítica del XVI.

<sup>107</sup> Newels, *ibid.*, pág. 151.

con el significado de obra teatral, independientemente del género específico al que pertenezca<sup>108</sup>.

Los criterios para separar el binomio de los macrogéneros tragedia/comedia parten de aproximaciones heterogéneas. Siguiendo la mimesis aristotélica, la naturaleza de las acciones imitadas —nobles o risibles, respectivamente— entraban en consonancia con la dirección del desenlace de la obra en dos tendencias claramente contrapuestas: feliz o desdichado<sup>109</sup>. Los dos macrogéneros se escinden en un mapa plural de subgéneros. De acuerdo con Oleza, la distinción responde a motivos diversos: la materia, la fábula, la finalidad, el rango de los personajes, los escenarios, la técnica escénica o el vestuario y el atrezo<sup>110</sup>. Durante el segundo cuarto de siglo del XVII, coincidiendo con la primera etapa de actividad dramática de Calderón, sobreviene una nueva reorganización genérica en la que destaca el progresivo desarrollo de un teatro para palacio de gran aparato en el que ostentosamente se funden las artes, con la música como lenguaje incorporado al escénico<sup>111</sup>. En la esfera de lo cómico, junto con la disolución de la comedia palatina, de acuerdo con Antonucci, «la comedia de capa y espada pierde paulatinamente la flexibilidad y variedad de tonos que tenía en la fase anterior, y se caracteriza por una estilización cada vez más acentuada y por la complicación de la maraña argumental (el “enredo”))»<sup>112</sup>.

En paralelo, se observa la convivencia de una tendencia seria y otra más marcadamente cómica. Así pues, la interferencia de subgéneros como la comedia de santos y la comedia de magia, la pródiga experimentación de los dramaturgos con las tragedias de honra o la reescritura de la materia histórica dificultan la adscripción firme de las obras del XVII a un subgénero determinado. El grave Calderón frente al Calderón aval de los valores monárquicos o el Calderón retratista de las grietas morales de la

---

<sup>108</sup> De acuerdo con Rodríguez Cuadros: «[...] el escenario de la comedia calderoniana, incluso en su acepción restringida de género teatral, es también múltiple. No es un espejo unívoco, y el objetivo de la cámara del dramaturgo maniobra en diversas tonalidades y temáticas [...] será un escenario fundamentalmente dominado por la perspectiva del *homo ridens*, el hombre que ríe y que *castigat ridendo mores*, es decir, fustiga con evidente ironía, carente de acritud (aunque no siempre) las costumbres del tejido social que le rodea» (*Calderón, op. cit.*, pág. 69).

<sup>109</sup> No obstante, el criterio del desenlace como definitorio es discutido por los preceptistas de la época, como el Pinciano, en un debate que tiende a privilegiar la mimesis de la naturaleza (Oleza, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *op. cit.*, pág. 699).

<sup>110</sup> Entre los subgéneros que identifica Oleza para la comedia están la comedia palatina, urbana, pastoril, novelesca y picaresca. Para el drama (siguiendo su terminología), distingue entre dos grandes grupos, imaginarios e historiales, de los que surgen multitud de grupos secundarios (véase *ibid.*, págs. 706 a 723).

<sup>111</sup> Antonucci, *ibid.*, pág. 726.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pág. 727.

sociedad: el dramaturgo se presenta siempre multicéfalo. Los vultos de esta hidra han ido cambiando con el flujo de la corriente exegética, de acuerdo con el momento histórico, de acuerdo con la tendencia geográfica; de acuerdo, en definitiva, con el lugar desde el que se lo ha leído. Que las obras de don Pedro sean objeto de desacuerdo es, como sucede con toda pieza difícil de encajar, un recordatorio de su genialidad.

Al tratar de encajar una obra determinada en el molde bipartito se incurre en una argumentación basada en el realce de las particularidades, que redundará en la creación de apéndices en los que las obras van quedando relegadas a la condición de excepciones. Así, por encima de las características formales que puedan abstraerse de la comedia y la tragedia en el intento incansable por contraponer con precisión dos géneros, el elemento que distingue y que los define es la *intención*; es decir, la relación que se establece entre el dramaturgo y el espectador fijada en el efecto que se persigue despertar en él y que condiciona de antemano la configuración de la obra. Esta intención se ajusta a un flujo básico de dos direcciones: la tragedia conmueve, la comedia complace. Por *complacer* me refiero a esa satisfacción final que se experimenta, por ejemplo, cuando el desenlace ha dado con el par protagonista felizmente casado. La tragedia, por su parte, sacude el *pathos* y acciona una gama más amplia de emociones que se liberan atravesando al receptor en un viaje catártico introspectivo. Esta función determina la dificultad de encontrar en el ámbito teatral áureo el cofre legendario de los géneros puros, puesto que conmoción y complacencia interfieren en la medida en que intersecta lo *tragi* con lo *cómico*.

En la perspectiva aristotélica, la demarcación de los géneros dramáticos depende fundamentalmente del efecto producido, de modo que el espectador se erige pieza clave del objeto poético instalado en un esquema de comunicación. En palabras de Newels:

asigna Aristóteles a la tragedia un rango superior al de la epopeya, puesto que la tragedia, que ofrece cualidades poéticas no menores a las de la épica, tiene sobre esta la ventaja de poder cautivar al público de modo particular por la representación escénica y por la emoción que suscitan la *anagnórisis* y la *peripecia*. Pero incluso sin necesidad de representación material, la acción trágica es susceptible de causar una impresión más duradera y profunda en el espectador o en el lector [...]. En una palabra: el efecto es mayor, el placer más intenso<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> *Los géneros dramáticos...*, *op. cit.*, pág. 59.

En consecuencia, el efecto predeterminado retroalimenta la *intención* del autor en el planteamiento y composición de su obra. En 1962, en su artículo «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», Parker abrió el camino para una revisión del corpus trágico español frente al posicionamiento estricto de hispanistas ingleses y los preceptos de Menéndez Pelayo, quienes defendían la postura clásica por la que la afirmación de la existencia de una tragedia española quedaba anulada al estar enraizada en la ideología católica<sup>114</sup>. Parker se basaba en Calderón como máximo exponente y, para ilustrar el fenómeno, cuestionaba la exclusión de tres obras que en nuestros días engrosan las filas del género trágico: *La devoción de la cruz*, *Las tres justicias en una* y *El pintor de su deshonra*. Mostraba Enrique Oostendorp cómo la pieza angular del catolicismo había propiciado la reelaboración de la taxonomía trágica calderoniana, a la que se añadían o de la que sustraían títulos a criterio del crítico<sup>115</sup>. Ruano volverá sobre esta cuestión para desenredar los entresijos del hado y el código de honor como fuerza externa, en relación con el establecimiento de dos modelos: la tragedia cristiana y la tragedia neoaristotélica, que el dramaturgo fundirá en una formulación mixta particular<sup>116</sup>. La forja de este nuevo paradigma genera un vínculo con el espectador basado en el *distanciamiento*:

En sus tragedias mixtas, después de un período inicial y necesario de identificación, Calderón distancia al protagonista del público, haciendo que el espectador llegue a una conclusión éticamente opuesta a la de aquél. La elevación moral del espectador sobre el protagonista es la aportación genuinamente original e innovadora de Calderón al concepto de la tragedia moderna<sup>117</sup>.

---

<sup>114</sup> *Bulletin of Hispanic Studies*, 39, 1962, págs. 222-237. Parker elabora una síntesis de esta tesis: «Because the Spanish dramatists are Christians they cannot be true tragedians, since they are thereby compelled to differentiate sharply between good and evil and to come down unequivocally on the side of what they hold, on religious or social grounds, to be the good» (*ibid.*, pág. 225).

<sup>115</sup> «La estructura de la tragedia calderoniana», *Criticón*, 23, 1983, págs. 177-195. Al analizar los juicios de hispanistas anglosajones, Oostendorp advertía las consecuencias que su postura activaba sobre la caracterización ética de los personajes: «puesto que, según los calderonistas ingleses. Calderón siempre muestra al ser humano enredado en una telaraña de circunstancias creadas por los actos de sus prójimos, tienden a buscar en todos los personajes de la tragedia calderoniana debilidades» (*ibid.*, pág. 186).

<sup>116</sup> José María Ruano de la Haza, «Hacia una nueva definición de tragedia calderoniana», *Bulletin of Comediantes*, 35, vol. 2, 1983, págs. 165-180.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pág. 174. Ruano ahonda, en otro lugar, en el distanciamiento como criterio diferenciador entre comedia y tragedia e involucrando la figura del actor: «para poder extraer la máxima teatralidad de una comedia de capa y espada sobre el tablado, el estilo de representación ha de ser épico, en el sentido brechtiano del término, no sólo por parte de los graciosos, sino también de los galanes. El de las tragedias, por otro lado, debe ser aristotélico solamente en las ocasiones en que el protagonista, utilizando los recursos de la retórica, trata de persuadir al espectador a que adopte su perspectiva [...]» (*La puesta en escena de los teatros comerciales...*, *op. cit.*, pág. 297).



De acuerdo con José Alsina, el concepto del *delectare* horaciano transforma la asunción de la catarsis aristotélica a partir de una reinterpretación fundamental: «para Aristóteles [...] la catarsis trágica tenía como objeto primordial la liberación por parte del hombre del miedo y de la compasión a través del espectáculo trágico. Para el Barroco significó el medio de liberarse de todas las pasiones, en un acicate para la práctica de la virtud»<sup>118</sup>. En los próximos capítulos se observará la riqueza del tejido emocional que en las obras trágicas acechan a los personajes, en torno al *ἔλεος* y al *φόβος*<sup>119</sup> pero escindiéndose en pluralidad de matices que repercuten en la técnica actoral. Por lo que respecta a la comedia, como aportara Newels, el Pinciano considera que el efecto de la comedia es «limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleyte y risa»<sup>120</sup>. Rodríguez Cuadros propone cuatro *leyes teóricas* para concretar la comedia como género, dos de las cuales nacen de la consideración del receptor como recipiente de efectos emocionales<sup>121</sup>: «La primera es, desde luego, la decidida apuesta por la complicidad con el espectador». Y más adelante: «La diversión del público estriba, más que en la sorpresa ante las inauditas dobleces del argumento, en la constatación de que sucede exactamente lo que él preveía». La siguiente es, en lógica causalidad, «la seguridad del final feliz», esa reordenación de los principios que se habían visto momentáneamente alterados en el núcleo de la comedia. Las dos restantes tienen que ver con la estrategia dramaturgica en la construcción de la acción: por un lado, «el prodigio geométrico y perfeccionista del dibujo de su acción» y, por último, «la permanente vocación autoparódica».

Desde otro punto de vista, se ha aducido que las innovaciones y la exploración de los recursos espectaculares es dificultad añadida para la categorización genérica de las obras calderonianas<sup>122</sup>. Tanto en el par *La dama duende* y *El galán fantasma*, como en

<sup>118</sup> «Aristóteles y la poética del Barroco», *Cuadernos de investigación filológica*, 2, vol. 1, 1975, págs. 3-18 (pág. 13). Cursiva en el original.

<sup>119</sup> En adelante, transcribo los términos en caracteres latinos: *éleos* y *phobos*.

<sup>120</sup> *Apud.* Newels, *Los géneros dramáticos...*, *op. cit.*, pág. 72.

<sup>121</sup> *Calderón, op. cit.*, 70-73.

<sup>122</sup> Propicia, por ejemplo, la acumulación de subgéneros fantásticos: «también hay obras, como las fantástico-novelescas o caballerescas, en las que la intervención de elementos sobrenaturales es frecuente, y en las que actúan magos capaces de perturbar el orden de los elementos, como en *El Conde Lucanor* o *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*, o de realizar acciones maravillosas en lugares imaginarios como en *El castillo de Lindabridis* o *La puente de Mantible*, en las que los caballeros tienen que combatir con genios, faunos, gigantes y otros seres monstruosos que pueden realizar prodigios extraordinarios. Todas estas obras tienen como común denominador el uso de la tramoya, esencial para poner en escena acciones que sobrepasan el ámbito de lo natural y que por

*La devoción de la cruz*, la esfera de lo mágico se articula en el desarrollo de la acción con manifestaciones escénicas. En las dos comedias se recurría a la archifamosa alacena o a los escotillones para emular la mina que permitía el libre deambular de Leandro. En *La devoción de la cruz*, Julia se elevaba por los aires aferrada a un símbolo redentor. El recurso a los mecanismos espectaculares es, por lo tanto, común a las tres; la diferencia, fundamental y relativa a la intencionalidad desde la que se ha escrito la obra, radica en la lectura que el receptor ha de extraer de estos recursos. En el caso de las comedias citadas, la intervención de espectros es fruto del fingimiento de los personajes. Al contrario, en *La devoción de la cruz* Eusebio padece un episodio de resurrección transitoria auténtica. Tal y como encarna a menudo el personaje del gracioso, la transgresión relativa de la comedia le permite apropiarse de la superstición para regurgitarla en forma de —si la etiqueta de la *parodia* parece excesiva— mecanismo risible. La clave está en el pacto ficcional, en la complicidad con el espectador. En la comedia, el espectador comparte toda la información con los protagonistas desde apenas iniciada la obra<sup>123</sup>. Conoce la creación del pasadizo secreto y de la alacena; está, en consecuencia, en una posición ventajosa frente al resto del reparto que, desprovistos de una explicación racional, construyen una prodigiosa a la sazón. El espectador se siente cómodo desde las alturas observando el desconcierto de los personajes, que se dejan llevar por la interpretación sobrenatural hasta que la ficción es desenmascarada: el duende y el fantasma no son más que dama y galán.

En el caso trágico, la exigencia que se proyecta en el receptor es otra. Aquí, personajes y espectador van desentrañando juntos los recovecos de una trama con muchas dobleces y cuyo discurso está continuamente plagado de interrupciones y pausas que acentúan el suspense. A diferencia de en *La dama duende*, en *La devoción de la cruz* no hay ningún personaje que confiese al público la existencia de un truco

---

tanto pueden ser consideradas como pertenecientes a la esfera de lo maravillo (sic) o sobrenatural» (María Luisa Tobar, «Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía», *Actas del VII congreso de la AISO*, 2006, págs. 591-596 [págs. 592-593]).

<sup>123</sup> La evidencia de los mecanismos ficcionales entronca con la metateatralidad de la comedia: «Uno de los elementos más importantes que distingue la pieza cómica del drama es la constante afirmación de parte del dramaturgo de que su obra es una ilusión, comentario que estriba en las referencias a otras piezas teatrales y a otras obras literarias, y en las alusiones que hace el gracioso y otros personajes al arte teatral. En sus piezas cómicas, Calderón es sumamente consciente de la ilusión teatral que está creando en las tablas» (John E. Varey, «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. II, Barcelona, Istmo, 2000, págs. 227-251 [pág. 240]).

oculto, puesto que no hay truco alguno. De este modo, cuando Julia se eleve por los aires, el espectador entenderá eso y no otra cosa. No hay ningún padre al que burlar para la consecución del matrimonio, aquí está en juego la salvación de las almas, aquí se han producido matanzas y violado la entrada a conventos. A modo de recapitulación, mientras en la comedia se utilizan los recursos espectaculares de la magia en tanto que fingimiento activo; en la tragedia, la magia existe. Desde luego, será necesaria la concatenación de circunstancias que hagan verosímil lo sobrenatural, pero no perdamos de vista que todo ello formaba parte del imaginario del espectador. En *La devoción de la cruz*, el comportamiento de Eusebio ante el símbolo salvífico, el relato prodigioso de su linaje ligado a la alteración de los fenómenos naturales desde el nacimiento o la presencia constante de la violencia, el conjunto de todo ello desemboca en una atmósfera que conduce, una vez más, a la conmoción del espectador.

#### 4. 5. 3. Propuesta taxonómica

Mi propuesta clasificatoria no es exhaustiva, sino que pretende dar cuenta de los signos predominantes, teniendo presente la capacidad polisémica —ese *sincretismo* del que hablaré más adelante— de una sola acotación. Tanto en la espectacularidad del teatro de corte como en la significativa simplicidad del corral, el teatro áureo se vale de signos que funcionan en distintos planos con gran carga simbólica. Más en un autor como Calderón, que concibe el teatro como un arte en el que intervienen todos los sentidos. Por ello, la organización que planteo está estructurada atendiendo a las funciones principales, si bien una acotación no afecta a un único plano de la representación, cuanto mayor es la codificación de los signos que registra. Se trata, por lo tanto, de una taxonomía general en grandes bloques que pueda ser operativamente manejable y que servirá de base para el proyecto de base de datos. Asimismo, la importancia de algunas categorías variará dependiendo del sistema dramático en que actúen.

##### I. Acotaciones de *loci scaenici* o de lugar de representación

###### I. i. Acotaciones de salidas y entradas

###### I. ii. Acotaciones coreográficas

II. Acotaciones de caracterización de personaje:

II. i. Acotaciones de tipo dramático

II. ii. Acotaciones de vestuario

II. iii. Acotaciones de objeto y complemento

III. Acotaciones escenotécnicas

III. i. Acotaciones de tramoya y escenografía

III. ii. Acotaciones de mobiliario

IV. Acotaciones de técnica actoral

IV. i. Acotaciones proxémicas

IV. ii. Acotaciones kinésicas

IV. iii. Acotaciones de gesto y gesto emocional

IV. iv. Acotaciones relativas a la voz

V. Acotaciones de efectos especiales

V. i. Acotaciones de efectos visuales

V. ii. Acotaciones luminotécnicas

V. iii. Acotaciones de efectos sonoros

V. vii. Acotaciones musicales

V. viii. Otros efectos

CAPÍTULO 2.  
UN TEATRO PARA EL VULGO.  
LAS ACOTACIONES DEL SISTEMA POPULAR



## CAPÍTULO 2.

## UN TEATRO PARA EL VULGO. LAS ACOTACIONES DEL SISTEMA POPULAR

## I. SISTEMA POPULAR PROFANO

## I. I. LA COMEDIA

1. Calderón de capa y espada .....	81
1. 1. Las acotaciones del enredo .....	83
1. 1. 1. La comedia y sus nombres .....	84
2. El corral de comedias: espacio referencial y espacio ficcional .....	88
2. 1. Acotaciones de <i>locus scaenicus</i> .....	93
2. 1. 1. Acotaciones de salidas y entradas. El esquema coreográfico.....	93
2. 1. 2. Puertas y elementos fijos.....	98
2. 2. Acotaciones de tramoya y escenografía .....	101
2. 3. Espacios de la comedia urbana. La calle y la casa.....	108
2. 3. 1. La casa.....	111
2. 3. 1. 1. El espacio invisible o evocado.....	112
2. 3. 1. 2. El espacio femenino .....	113
2. 3. 1. 3. Mobiliario y decorado .....	115
3. Acotaciones de efectos especiales .....	119
3. 1. Efectos lumínicos .....	119
3. 1. 1. La kinésica en la oscuridad.....	122
3. 2. Efectos sonoros: el ruido .....	123
4. Tipología de personajes de la comedia áurea.....	126
4. 1. Vestuario.....	128
4. 2. La dama: mantos y tapadas.....	130
4. 2. 1. La viuda.....	133
4. 2. 2. Ricamente vestida .....	133
4. 3. El atuendo del galán .....	135
4. 3. 1. Armamento .....	137
5. Atrezo y objetos habituales .....	139
6. El actor en el tablado.....	144
6. 1. Kinésica general de la comedia de capa y espada .....	146
6. 2. Kinésica en la oscuridad.....	153
6. 3. Consideraciones sobre el gesto.....	154
6. 3. 1. Gesto social.....	155
6. 3. 2. Gesto emocional.....	158
6. 3. 2. 1. El alma y las emociones en el Siglo de Oro .....	159
6. 3. 2. 2. Calderón y Spinoza .....	161
6. 3. 2. 3. Hacia un catálogo de emociones.....	166
6. 4. Técnica vocal.....	174
7. Conclusiones.....	175





## I. SISTEMA POPULAR PROFANO

### I. I. LA COMEDIA

#### 1. Calderón de capa y espada

Si un lector interesado quisiera aproximarse por vez primera al mundo del enredo, es probable que cualquier conocedor más o menos experto de nuestro siglo dorado pusiera sobre la mesa, sin apenas pensarlo, dos mujeres: *La dama boba* y *La dama duende*. Casi dos décadas separan la aparición de ambas comedias, publicadas, respectivamente, en 1613 y 1629. Este intervalo temporal es la razón principal por la que esta tesis está dedicada a Calderón y no a Lope. Para cuando don Pedro escribe su comedia insigne, a la edad de veintinueve años, esta nace ya como resultado de la asimilación de las reglas dictadas por el Fénix, puestas a prueba en los años siguientes. El calado de esta técnica dramática fue posible, como sabemos, precisamente por constituir una *técnica*. El *Arte nuevo* no era ya solo un manifiesto, sino un manual de instrucciones para los nuevos dramaturgos. Desde Lope se catapultan una serie de ingredientes que, agitados juntos en una probeta, desembocaron ni más ni menos que en el establecimiento de un teatro comercial. La posibilidad de un teatro con ánimo de lucro, susceptible de funcionar dentro del entramado económico urbano, se nutre —habría que ver si este proceso se da de forma recíproca o uno es consecuencia del otro— de ese fenómeno importantísimo que es la conciencia de autor y, con ello, el sueño de Cervantes: su reconocimiento público. Que Lope invirtiera sus esfuerzos en la fijación textual de su obra adelanta en siglos la clásica desavenencia escritor-editor que se dará siglos después, por ejemplo, entre Roberto Bolaño y Jorge Herralde. El teatro ha trascendido el espectáculo para, pasando de puntillas sobre lo literario, convertirse en producto editorial.

La consolidación de la estructura teatral del primer XVII, de unas prácticas escénicas en las que intervienen unos agentes plenamente definidos, trae enganchada a la cola de su éxito la problemática teórico-social en torno a la moralidad. La dinámica del teatro como espectáculo y la rémora de las circunstancias externas forman parte de la misma cara de un arte que avanza a trompicones, frente a la prolongación de los debates acerca de su licitud y la intervención de los sucesos regios en el calendario de representaciones. Así pues, cuando a los veintinueve años el joven Calderón esculpe su dama, esta nace con vocación de prototipo. *La dama duende* es, mucho antes de que el XVII alcance su ecuador

cronológico, la comedia de enredo perfecta. El espectador, conocedor experto de las estrategias del tablado, ve satisfecho con creces su horizonte de expectativas cuando la madeja más enmarañada se revela, en el último momento, un tapiz ordenado. La conexión entre *La dama duende* y *El galán fantasma* —en el que se ha visto su trasunto masculino— revela el éxito de la primera en las tablas así como el aprovechamiento de esta circunstancia, por parte del autor, para insertar guiños al espectador atento. Pero había algo más. Para un autor que años antes había lanzado al mundo un drama tan arrollador como *No hay cosa como callar* (1622), el experimento cómico no podía limitarse a la emulación de una receta. La alacena, la dama torbellino que es doña Ángela contenida por una serie de muros —el hermano, el negro de la viudedad, el honor—; hacen de la broma amarga una comedia perfecta. Después de esta, las siguientes obras de Calderón adscritas a este subgénero pierden fuelle, de forma que *Casa con dos puertas mala es de guardar* es, quizá, el vaticinio de un molde agotado.

Aun suponiendo que lo anterior no sea más que la manifestación de una apreciación subjetiva, contiene los motivos que han llevado a que esta tesis recaiga sobre la duende y no sobre la boba. Los mismos motivos por los que el objeto de estudio no es el autor, sino la obra. Unas razones, por lo tanto, de lo más sencillas. Tras Lope, tras la comedia nueva, con Calderón se alcanza el perfeccionamiento del teatro. Del teatro en cuanto a género literario, pero también en cuanto a práctica social. En los cincuenta, tras la árida década anterior, Calderón consagra sus servicios —inútil separar oficio y devoción— al Rey y al auto sacramental, después de haberse ordenado sacerdote a los cuarenta y cinco<sup>1</sup>. Entretanto, se habrá lanzado a la gesta del hombre de armas y recibido el aplauso de nobles y mosqueteros desde el tablado. Ha habido tiempo para la experimentación, para el ensayo y el error, en un proceso que destierra por el camino la tragedia clásica y desarrolla en cambio un género nuevo: la zarzuela. Calderón, en suma, nos sirve aquí no como síntoma sino como símbolo y, a la vez, epígono, del teatro del Siglo de Oro<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> La obra de referencia dedicada a la biografía de Calderón es la de Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (eds.), Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2001 [1924]. Existe una más reciente a cargo de Don W. Cruickshank, *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.

<sup>2</sup> Símbolo también del lugar del escritor en este periodo. Aquella emancipación, atada al sistema de mecenazgo, establecida como objetivo último de los artistas de la época, es alcanzada por Calderón a través de la consagración al auto sacramental, fuente principal de sus ingresos en el tramo final de su vida.

### 1. 1. Las acotaciones del enredo

La entidad misma de las acotaciones manifiesta una relación entre los participantes del hecho teatral que acusa una marcada codificación. Frente a las acotaciones de relación que se verán en el capítulo dedicado al sistema áulico, las acotaciones explícitas (AE) del popular tienden a la síntesis y la concreción. Tanto autor como espectador dominan el lenguaje que les permite interpretar de forma correcta el mensaje que se le ofrece, imbuido de una fuerte carga simbólica. Las instrucciones son por lo general muy escuetas salvo que el dramaturgo considere que se trata de una información imprescindible para la acción. Todo lo demás está sujeto a una dinámica teatral plagada de motivos dramáticos, lugares comunes y convenciones que la compañía teatral conoce de sobra, de modo que la intervención del dramaturgo se vuelve irrelevante. Es por lo tanto igualmente irrelevante para el lector de la época, que no necesita de unas AE cuyo contenido habitual ha visto sobradas veces sobre el tablado. Esto implica que cuando una acotación porta información específica o amplificadora no puede pasarse por alto, puesto que tendrá, como decía, consecuencias en la acción. Una de las características más representativas de los cuerpos acotacionales del sistema popular es el *sincretismo*: una sola indicación funciona en clave de signo y condensa significados que actúan simultáneamente en varios planos<sup>3</sup>. Tomando como ejemplo el clásico *de camino*, la información que irradia su significado es múltiple: vestuario y caracterización, espacio ficcional e información catafórica, asimismo, sobre la construcción del personaje y su función en la trama inmediatamente anterior a su salida a escena. Si recordamos los términos definidos en apartados anteriores, el *signo teatral* es convencional dentro de la autorreferencialidad en la que opera, de modo que alterar o desoír la acotación puede interferir en la correcta decodificación del mensaje por parte del espectador.

En este capítulo agrupo las acotaciones en bloques temáticos de acuerdo con la función más relevante de entre la heterogeneidad informativa que condensan; y las organizo según el esquema siguiente:

---

<sup>3</sup> Adapto el término, vinculado a la polisemia, del ámbito de la lingüística: «Expresión en una sola forma de dos o más elementos lingüísticos diferentes» (DRAE).

I. Acotaciones de *loci scaenici*

I. i. Acotaciones coreográficas y de salidas y entradas

I. ii. Acotaciones de tramoya, escenografía y mobiliario

II. Acotaciones de caracterización de personaje

III. Acotaciones de objeto

IV. Acotaciones de técnica actoral: kinésica y gesto

V. Acotaciones de efectos especiales

**1. 1. 1. La comedia y sus nombres**

De acuerdo con la anterior introducción, al plantearse una aproximación al género de la comedia urbana era inexcusable partir de una de las obras más celebradas y populares en la transmisión del canon dramático calderoniano: *La dama duende*. Escrita en una temprana etapa de producción, 1629, los ingenios de la resuelta doña Ángela y sus vaivenes a través de la famosa alacena suponen el perfeccionamiento del modelo de la comedia de enredo. La obra cuenta con todos los ingredientes recetados por Lope, que se combinan en un retorcimiento inusitado de la fábula en consonancia con una conciencia escénica que exprime al máximo los condicionantes escénicos del corral. El elemento de la alacena fue en la época uno de los recursos favoritos del público, hecho que permitió al dramaturgo insertar referencias metateatrales en sucesivas producciones. No solo por los chascarrillos intertextuales *La dama duende* encuentra en *El galán fantasma* su par cómico en una bilogía que hace corresponder la simetría sintáctica de sus títulos con la ambigüedad semántica del presupuesto temático: la pugna entre superstición y lógica racionalidad se manifiesta en el plano escénico por medio del brillante aprovechamiento de la escenografía mínima del corral y un trazado complejo de la coreografía actoral. Los personajes serán víctima de su propia sugestión frente a un privilegiado espectador que posee todas las claves —visuales— de la acción.

Por encima de la indagación en el devenir hermenéutico de esta comedia cuyo foco de investigación ha recaído precisamente en esa dicotomía de lo racional frente a lo supersticioso, en este apartado abordo los aspectos fundamentalmente espectaculares; sin menoscabo de establecer ciertas hipótesis interpretativas con las que aquellos conectan. Los protagonistas, como individuos que enfrentan sus circunstancias vitales impuestas — con mayor claridad en el caso de doña Ángela dada su condición de viuda— a fuerza de comedia, manipulan y retuercen la sugestión humana como demiurgos concedores de su

propia flaqueza emocional. Es en este punto de control consciente donde el plano del espectáculo puede analizarse de forma más fructífera en superposición con la semántica de la obra. Cuando los caracteres tomen las riendas de sus destinos con determinación, el conjunto de los recursos del enredo quedará a su merced: puertas y tornos accionados a voluntad, intercambio de billetes, velas súbitamente apagadas, suplantación de identidades y, en general, un conocimiento de los mecanismos de la ficción por parte de los personajes mismos que asegura el embrollo físico y emocional. La persecución del beneficio particular da lugar a un conflicto de intereses que desestabiliza los planes. Así, surgen reacciones imprevistas que escapan al control de los personajes y los abocan a la improvisación. Desde el punto de vista actoral, el público recibe un muestrario kinésico y gestual que oscila entre la resolución controlada y la reacción imprevista, regresando al equilibrio en constante reajuste de razón y emoción. Esta emoción deviene superstición cuando se identifica con un miedo irracional basado en determinaciones culturales.

En cuanto a la cuestión terminológica, denomino indistintamente *comedia urbana*, *comedia de capa y espada* o *comedia de enredo* al subgénero que representa el corpus de obras seleccionado. Sigo la definición de Rodríguez Cuadros:

Su propósito así es reflejar el *hic et nunc*, es decir, remedar con cierto punto de festiva caricatura las maneras de la juventud urbana. [...] Su escenario es la nueva sociedad homogénea y casi burguesa de Madrid o de cualquier ciudad que, ya en la época, ofrezca ese grado de masificación urbana que proporciona la coartada adecuada al confuso anonimato que precisan los azarosos lances en los que discurre la acción<sup>4</sup>.

El análisis de las acotaciones de este capítulo se basa en la tríada cómica de Calderón formada por *La dama duende*, *El galán fantasma* y *Casa con dos puertas mala es de guardar*<sup>5</sup>. Se añaden, como contenido adicional al objeto de obtener un panorama más

---

<sup>4</sup> Calderón, Madrid, Síntesis, 2002, pág. 74. Veíamos en el apartado introductorio cómo los grandes bloques de lo cómico y lo trágico son pródigos en ramificaciones. Teniendo presente la elasticidad de *lo cómico* en tanto que etiqueta aglutinadora de múltiples géneros y difícil de delimitar, el espectador intuye e identifica, al cabo, rasgos comunes a un subgénero: «Existe, pues, en el XVII la conciencia de un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio» (Ignacio Arellano, «La comedia de capa y espada de Tirso o el dominio del ingenio», *Ínsula*, 681, págs. 14-17 [pág. 15]). Véase también, del mismo autor, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, págs. 27-49.

<sup>5</sup> Sigo las ediciones siguientes: *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Barcelona, Planeta, 1989; *El galán fantasma*, Noelia Iglesias Iglesias (ed.), Madrid, Cátedra, 2015; y *La dama duende*, Jesús Pérez Magallón (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.

completo, acotaciones de *No hay burlas con el amor* y *Peor está que estaba*<sup>6</sup>. El estudio de estas comedias conforma un retrato del género áureo que mejor encaja dentro de las exigencias del teatro comercial en tanto que entretenimiento espectacular. El corral de comedias, ligado a la génesis de la comedia española, es el punto de partida para comprender el planteamiento escénico de la mayoría de obras del sistema popular. Alacena, escotillón o el recurso único de las puertas son el mecanismo dramático que sostiene la construcción de las comedias que se comentarán. A su alrededor se organiza el enredo y se reproduce el espacio ficcional de la urbe protoburguesa<sup>7</sup>. La tipología cerrada de personajes, según un *dramatis personae* de sobra familiar para el espectador, compone a través de los cuerpos acotacionales un muestrario reconstruible y codificado que abarca desde el vestuario hasta la gestualidad. A continuación, se irán desgranando los distintos elementos de este subgénero cómico en sucesivos apartados tomando una amplia selección de acotaciones como punto de partida para el análisis.

La tipología genérica a la que se adscribe *El galán fantasma* ha suscitado cierta controversia encaminada al establecimiento de una taxonomía dramática calderoniana; si bien las implicaciones que pueda tener este desencuentro entre especialistas no pasan, en realidad, del plano teórico<sup>8</sup>. No está claro el lugar de representación, pues la obra parece

---

En adelante, cito por fórmula abreviada: respectivamente, *Casa con dos puertas*, *Galán* y *Dama duende*. Consúltese índice de abreviaturas.

<sup>6</sup> Sigo las ediciones siguientes: *No hay burlas con el amor*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona, Eunsa, 1981; *Peor está que estaba*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, CSIC, 1981. En adelante, cito por fórmula abreviada: *No hay burlas* y *Peor está*.

<sup>7</sup> En palabras de José Antonio Maravall: «En la ciudad barroca se levantan templos y palacios, se organizan fiestas y se montan deslumbradores fuegos de artificio. Los arcos de triunfo, los catafalcos para honras fúnebres, los cortejos espectaculares, ¿dónde se contemplan, sino en la gran ciudad? En ella existen academias, se celebran certámenes, circulan hojas volantes, pasquines, libelos, que se escriben contra el poder o que el poder inspira. En ella construyen —gran novedad del tiempo— locales para teatros y acuden las gentes a representaciones escénicas que entrañan la más enérgica acción configuradora de la cultura barroca. En estos términos, la creación moderna del teatro barroco, obra urbana por su público, por sus fines, por sus recursos, es el instrumento de la cultura de la ciudad por excelencia» (*La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2012 [1975], pág. 212).

<sup>8</sup> La etiqueta de comedia palatina es tal vez poco precisa en el contexto literario temporal de Calderón, si tenemos en consideración que se trata de un subgénero cuya entidad se ve desdibujada después de Lope. Oleza detecta el proceso de «desaparición de la comedia palatina tal como se daba en la producción del primer Lope de Vega», coincidiendo en el tiempo con el florecimiento dramático de Calderón y Rojas Zorrilla e inserto en un fenómeno a mayor escala por el que los géneros del primer cuarto del XVII se reajustan encerrándose en límites más definidos («La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *op. cit.*, pág. 729). Se da a menudo a este respecto una confusión entre el *locus scaenicus* y el ámbito de representación. En el caso concreto de *Galán*, he encontrado cómo en ocasiones aparecen tratadas de forma paralela las pesquisas sobre el espacio donde pudo haberse representado la obra —corral o palacio— y su adscripción taxonómica; en general, una elección que se reduce a la dicotomía formada por comedia palatina o comedia de capa y espada.

apta tanto para corral como para ámbito cortesano. A la hora de decantarse por encajar tanto esta como otras comedias en el molde de un subgénero determinado, se han venido mezclando varios criterios: por un lado, su consideración en términos de comedia pura —esto es, comedia como oposición a tragedia— frente a tragicomedia; por otro lado, las conexiones que presenta con el conjunto de subgéneros con los que converge. La primera de las cuestiones está construida, todavía, sobre la senda de la recepción calderoniana. Estoy, en el caso concreto de *Galán*, con Iglesias Iglesias cuando la define como «comedia de enredo enmarcada en un ambiente palatino»<sup>9</sup>. Ante el desconocimiento del escenario en el que se estrenó, en el estudio de las acotaciones se señalarán los elementos que contribuyen a la reconstrucción de las coordenadas espaciales. Por otra parte, situar la obra en un género alejado del enredo supondría ignorar las palabras de don Carlos cuando ordena a su criado Candil: «Tú, vete a casa y prevén / espada, capa y rodela» (vv. 1139-1140)<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Iglesias Iglesias, ed. cit., pág. 17.

<sup>10</sup> También Antonucci considera que *Galán* «pur appartenendo indubbiamente al genere “palaciego”, condivide un maggior numero di elementi di intreccio con il genere “de capa y espada”» («Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: tecnica scenografica e funzione drammatica», en G. Battista De Cesare [ed.], *Dal testo alla scena. Atti del Convegno di Studi, Napoli, 22-24 aprile 1999: Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2000, págs. 217-238 [pág. 219]).

## 2. El corral de comedias: espacio referencial y espacio ficcional

La noción de *espacio* en el teatro del Siglo de Oro está constituida por una doble entidad cuyas dimensiones funcionan superpuestas y que operan en planos que, aunque han de entenderse conjuntamente, es necesario delimitar: el *espacio ficcional* y el *espacio de representación*<sup>11</sup>. El primero atañe al texto, a las coordenadas del *topos* en el plano de la fábula. El espacio de representación, que llamo *locus scaenicus*, concierne al plano extratextual; es decir, al contexto de representación. La relación entre ambos interseca en las acotaciones, de forma que la materialización escénica del espacio ficcional dependerá de los condicionamientos del *locus scaenicus*<sup>12</sup>. Una de las máximas del teatro comercial áureo es la importancia del decorado verbal como contramedida a las posibilidades limitadas del corral de comedias<sup>13</sup>. Dentro del estudio de las acotaciones, se trata de reparar en qué mecanismos escénicos contempla la voz dramática para

---

<sup>11</sup> Sobre la pertinencia del término *ficcional* frente a *ficticio*, véase nota al pie número 40, pág. 41.

<sup>12</sup> Esta doble condición espacial ha sido insistentemente señalada: «Convencionalmente un escenario representa o sugiere un espacio que no coincide con el espacio real que ocupa, ya que casi siempre lo excede. Este principio es tan fundamental para la cabal comprensión de la escenificación en los escenarios del Siglo de Oro como lo es para el teatro moderno» (José María Ruano de la Haza y John J. Allen, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pág. 267). El desajuste entre ficción y referente viene moldeado a gusto del dramaturgo por la palabra: «incluso la visualización del espacio escénico, que aparentemente es inmediata y directa —mero dirigir los ojos al escenario con su organización concreta y material— está orientada y dirigida por la palabra: [...] no se ve realmente ni siquiera el espacio escénico barroco hasta que no ha recibido su estructuración verbal» (Ignacio Arellano, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *op. cit.*, pág. 414). La misma distinción emplea Vitse al hablar de *espacio dramático* frente a *espacio escénico*. En la delimitación del primero otorga un papel activo al público, remitiendo así en última instancia a un sistema de comunicación basado en un código compartido: «Este espacio dramático, en su esencia, sólo puede visualizarse en el metalenguaje del crítico o del espectador, que lo van construyendo imaginariamente a partir de las informaciones proporcionadas sobre su universo por unos personajes cuyo marco de evolución y de acción hay que fijar» (Marc Vitse, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *RILCE*, 12, vol. 2, 1995, págs. 337-356 [pág. 338]). La relación entre *locus scaenicus* y espacio ficcional—en términos del autor *lugar de la ficción* y *lugar de la representación*— ha sido objeto de un monográfico por parte de Javier Rubiera Fernández (*La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005) en el que aborda el espacio teatral áureo desde su semántica en constante transformación, junto con los mecanismos y convenciones que llevan al espectador a comprender y aceptar el desajuste entre uno y otro: «Entre 1580 y 1680 en España se va a ir formando, inventando, una forma teatral, entre otras, que se escenifica en un local comercial especializado para la “representación”. Todo es posible allí. Allí caben representados todos los lugares imaginables. [...] El espectador sólo espera un gesto o una palabra, no necesita más que un traje diferente o un abrirse una cortina para soñar que, digamos, de la Zaragoza en tiempos de Felipe II puede volar a Menfis, en el lejano Egipto» (*vid supra*, pág. 27).

<sup>13</sup> «La principal convención en el teatro del Siglo de Oro, como en el de Shakespeare, es la que podemos denominar convención sinecdótica, mediante la cual los espectadores han de aceptar que el decorado parcial que aparece en el edificio del vestuario se desborda sobre el tablado vacío» (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, *op. cit.*, pág. 261).



recrear sobre el tablado el espacio de la ficción<sup>14</sup>. La carga sígnica espacial recae sobre distintos elementos presentes en las acotaciones: el verso mismo, la utilería, el vestuario, y el conjunto de la escenografía y los recursos especiales. Al tiempo, el alcance del decorado verbal es ilimitado, por lo que en ocasiones enriquece el espacio ficcional sin interferir en el plano de la representación.

Considero acotaciones aquellas referencias espaciales —ficcional o de *locus scaenicus*— que acarrearán una correspondencia entre ambos planos. Así pues, la diferencia entre *acotaciones espaciales* y *acotaciones de locus scaenicus* está determinada por el referente. En las de *locus scaenicus* el referente es el lugar físico de representación (corral, Coliseo, carro) e indican la interacción entre el actor y las distintas partes del escenario y sus elementos: puertas, ventanas, dentro y fuera. Las espaciales, por su parte, construyen en términos generales el *topos* de la ficción, que funciona dentro de la autorreferencialidad del signo teatral. Los espacios ficcionales, a su vez, pueden ser recreados por decorado materialmente presente, evocado a través de recursos especiales —el llamado espacio sonoro— o construido exclusivamente por medio del diálogo en boca de los personajes, el decorado verbal. Si, por ejemplo, el texto alude a una selva o un bosque, estos parajes habrán de tener presencia en la hipótesis de reconstrucción virtual de la escena o intervenir activamente en la acción siempre en el plano de la representación. Esta ambigüedad entre lo que es texto y lo que es acotación atañe exclusivamente a las acotaciones implícitas. Asimismo, en los casos en que el decorado verbal se inscribe en una relación mayor de un suceso que tiene lugar fuera de escena —es decir, *dentro*— formará parte del relato ticscópico.

Consideraremos que las comedias pertenecientes al sistema popular profano del siglo XVII toman como referente escénico el modelo arquitectónico del corral. Sin obviar el fenómeno de la intromisión sistémica, las obras se conciben para un sistema en concreto, pensando en un lugar de representación determinado formado por un conjunto de

---

<sup>14</sup> Rubiera Fernández sigue la misma dirección al hablar de las convenciones al respecto del espacio ficcional, y advierte: «Hacer explícito ese código debe ser una de las tareas del investigador moderno que se pregunte por el modo de funcionar la comunicación teatral en el siglo de oro» («La movilidad espacial en la comedia española: el espacio itinerante», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito [eds.], *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. II, págs. 1545-1554 [págs. 1546-1546]).

características básicas inalterables<sup>15</sup>. Así, aunque a lo largo de su vida teatral una comedia girase como parte del repertorio de una compañía de la legua, podría representarse en tablados distintos sin demasiadas adaptaciones. La estructura de los edificios teatrales se diversifica en la península en corrales y coliseos cuyos rasgos difieren del arquetipo madrileño, pero con el que comparten una constitución general equivalente<sup>16</sup>. Por lo tanto, las acotaciones de *locus scaenicus* del corpus mayoritario de las comedias áureas del teatro comercial remiten a un mismo tipo de referente arquitectónico<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Las comedias son susceptibles de representarse tanto en la calle como en los escenarios palaciegos, ya sea en el Coliseo del Buen Retiro como en las distintas estancias. El espectáculo en la calle forma parte de la historia del surgimiento y desarrollo del teatro enraizado en los modos de representación del XVI. Tablados móviles de carácter no permanente se erigen en el espacio público, con la posibilidad de adosarse a una estructura mayor, ya sea una fachada o un carro, como sucede en el auto sacramental. En el capítulo destinado al teatro áulico veremos los procedimientos implementados en este tipo de escenario transitorio. Por el momento, dejaré de lado el teatro breve.

<sup>16</sup> No insistiré demasiado en aspectos técnicos y cifras sobre el corral y otros edificios teatrales. Consulto para estos menesteres los estudios canónicos de Othón Arróniz (*Teatros y escenarios del Siglo de Oro, op. cit.*) e, indudablemente, los de Ruano de la Haza y Allen (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia, op. cit.*) y Ruano (*La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro, op. cit.*), que contrasta documentos, incorpora planos y analiza de forma pormenorizada cada una de las partes del edificio teatral. Esto permite establecer similitudes dominantes por encima de las pequeñas diferencias entre la Corte madrileña y el resto de la península. Extraigo de esta obra los datos numéricos y otras cuestiones técnicas al respecto de las dimensiones y requerimientos escenotécnicos del corral. Para una rápida panorámica de los elementos escénicos básicos y su evolución en los siglos siguientes, véase César Oliva y Francisco Torres Monreal (*Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2006 [1990]). En cuanto a la información técnica acerca de la estructura cerrada según el modelo de la *casa de comèdies de l' Olivera* de València, además del manual citado de Ruano y Allen (*vid. supra*), remito al capítulo de Josep Lluís Sirera, «La infraestructura teatral valenciana», en José Luis Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas*, London, Tamesis Books, 1986, vol. II, págs. 26-49; y al trabajo de Jean Mouyen «Las casas de comedies en Valencia», en José M. Díez Borque (dir.), *Teatro del Siglo de Oro. Corrales y Coliseos en la Península Ibérica, Cuadernos de Teatro Clásico*, 6, 1991, págs. 91-122. Joan Oleza dirige un proyecto que ha culminado con la reconstrucción virtual del edificio. Véase Jaume Segura García, Sebastià Mirasol Menacho, Mario Montagud Climent y Joan Oleza Simó, «Más allá de la Realidad Virtual. Reconstrucción Acústica Virtual de antiguos teatros del Siglo de Oro. Hacia una vivencia virtual del teatro en los albores de la ultra-realidad», *Diablotexto Digital*, 3, 2018, págs. 87-110. Noticia y vídeo didáctico, aquí: <https://tc12.uv.es/?p=3942>. Por ejemplo, en la Olivera valenciana ambos vestuarios se hallaban en la misma planta, la habitualmente reservada para el vestuario femenino. Estaban dispuestos uno a cada lado y con salida independiente, separados entre sí pero comunicados por un pasillo o foro. Este foro se abría al escenario a través de cortinas que, al ser descorridas por un personaje, podían desvelar una habitación oculta. Para el espectador, por lo tanto, la composición del espacio visible es análoga, y lo mismo para el dramaturgo a la hora de plantear el esquema coreográfico.

<sup>17</sup> La rigidez impositiva del espacio arquitectónico del corral se toma como característica primera y ha sido más que señalada. Para Arróniz: «si Calderón buscó por propio gusto y por necesidades de sus comedias un escenario más complicado; y trató de completarlo con la introducción de rampas, el uso casi constante de los corredores, dando a éstos moblaje adecuado, y el manejo de algunos muebles sobre el tablado, etc., esa complicación apenas pudo modificar la estructura del corral, sujeto a la más estricta severidad por razones de tradición y de economía» (*Teatros y escenarios del Siglo de Oro, op. cit.*, pág. 241).

El público vería una fachada compuesta de dos niveles de altura por encima del nivel del tablado<sup>18</sup>. Tomando como referencia el tablado del Príncipe, este contaba con unas dimensiones de 8 x 4,5 m<sup>19</sup>. Más arriba, oculto a sus ojos por un tejado, quedaba el llamado *desván de los tornos*, destinado a operar la tramoya. Contra la pared de fondo, en los niveles visibles, se abrían sendos corredores de algo más de dos metros de profundidad, protegidos con barandillas que los convertían, así, en balcones<sup>20</sup>. Del hueco resultante entre la pared de fondo y la profundidad proporcionada por los corredores, que se sujetaban por pies derechos, surge un espacio hábil fundamental para la representación. Cada uno de estos niveles se divide en tres secciones —nichos o huecos— separadas entre sí por medio de particiones y puertas que podían cubrirse por una cortina o *pañó*<sup>21</sup>. La sección central tenía una longitud aproximada de dos metros y medio, pero era espacio suficiente para albergar mobiliario y recrear escenas o apariencias. Según establece Ruano: «Los decorados teatrales del siglo XVII aparecían siempre detrás de las cortinas al fondo del tablado»<sup>22</sup>. Esto permite recrear sin mayor dificultad pluralidad de espacios, que aparecerían al descorrerse la cortina adecuada<sup>23</sup>. Aunque la acción se iniciase en uno de los huecos, pronto se desbordaría al tablado donde transcurriría la acción cómodamente.

Lo mismo con las salidas y entradas. El acceso lateral se popularizará con la influencia de los escenógrafos italianos —lo veremos en el capítulo siguiente—; en el

<sup>18</sup> En consecuencia, utilizo el término *corral* en función metonímica, tomándolo por el edificio del vestuario; es decir, exclusivamente el espacio destinado a la representación.

<sup>19</sup> Ruano, *Los teatros comerciales...*, *op. cit.*, pág. 160.

<sup>20</sup> Varey pone el énfasis en la preferencia por el primer corredor manifiesta en la mayor parte de las obras áureas («Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en *Edad de oro*, I, vol. 5, 1986, págs. 271-298 [pág. 272]). Además: «Aun en comedias que no escenifican la vida de un santo, el balcón puede simbolizar un nivel moralmente más alto que el del tablado [...]» (*ibid.*, pág. 277). Añade el autor que este *simbolismo vertical* se daba durante la Edad Media en ciertos dramas religiosos en el interior de las iglesias.

<sup>21</sup> El hueco de los nichos tiene su equivalente, según Varey, en el *inner stage* del teatro isabelino: «Yo prefiero llamarlo en inglés “the Discovery space”: el espacio interior donde se podía “descubrir”, en el sentido técnico de la palabra, los resultados de la violencia, o tramoya o escenas simbólicas» («*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», *op. cit.*, pág. 235).

<sup>22</sup> *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, *op. cit.*, pág. 383. Parece una apreciación obvia, pero Varey repara en que al descubrirse las apariencias, los actores habrían de girarse para adoptar la perspectiva del espectador («Valores visuales de la comedia...», *op. cit.*, pág. 287).

<sup>23</sup> Así explica Ruano, por ejemplo, la conversión del cuarto de doña Ángela en el de don Manuel en *Dama duende*: «Durante los cuadros que ocurren en la calle o en una habitación de paso todas las cortinas del “vestuario” estaban cerradas; para los que tenían lugar en el cuarto de doña Ángela se utilizaba solamente una de las puertas laterales; y para los que tienen lugar en el aposento de Don Manuel se descubrían todas las cortinas del “vestuario” revelando la alacena en un lateral, la puerta en el otro y el bufete, mesa, silla, candelero y brasero de la alcoba de Don Manuel en el espacio central» (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, *op. cit.*, pág. 403).

corral, las salidas y entradas se realizan frontalmente, a través de las puertas abiertas en la fachada que podían quedar ocultas por los paños<sup>24</sup>. Así pues, el *dentro* corresponde a este espacio invisible situado tras los corredores, donde habría hasta tres puertas que fomentasen el trasiego de los actores por el escenario. La desaparición momentánea de un personaje en escena y su reaparición por una de estas puertas permitiría crear la impresión de la existencia de varias estancias dentro de una misma casa. Las acotaciones de salidas y entradas tienen a menudo, por este motivo, una función de delimitación espacial.

Si bien la tramoya se operaba desde el desván de los tornos, los efectos especiales se activaban igualmente desde el nivel por debajo del tablado —lugar del vestuario masculino— o desde dentro. La escenografía visible y el decorado móvil, como la rampa o el monte<sup>25</sup>, se adosaban directamente a la fachada. La perspectiva del espectador es, por lo tanto, fundamentalmente frontal, pero el público rodeaba el tablado por sus tres lados, desde los aposentos laterales y a través de la instalación de tabladillos adyacentes en los que se erigían bancos o gradas, separados del tablado principal por barandillas.

Refrescada la apariencia elemental del corral, las acotaciones plasman la interacción entre los actores y un *locus scaenicus* cuya configuración determinaba de antemano la construcción escénica del dramaturgo. El corpus que se analiza en los apartados siguientes, salvo que se indique lo contrario, sitúa en el corral su referente, lo que permitirá comprender y reconstruir la información contenida en los cuerpos acotacionales, tanto en cuanto a los aspectos escenotécnicos como en las coordenadas que exigen la ejecución de una determinada técnica actoral.

---

<sup>24</sup> Ruano señala la equivalencia funcional entre paño y puerta en los corrales madrileños, para dotar el escenario de varias salidas. Y añade: «Las puertas, con o sin cortinas, serían necesarias no sólo para la escenificación de multitud de comedias, sino para impedir que el público pudiera penetrar con entera libertad en los vestuarios de los actores» (*La puesta en escena...*, *op. cit.*, págs. 138-140).

<sup>25</sup> El monte era un elemento escenográfico consistente en una rampa escalonada ubicada en uno —o ambos— laterales y que comunicaba el tablado con el primer corredor, por donde los actores podían ascender, descender o ejecutar caídas más espectaculares.

## 2. 1. Acotaciones de *locus scaenicus*

### 2. 1. 1. Acotaciones de salidas y entradas. El esquema coreográfico

Como muestra más representativa del teatro de enredo, un teatro popular en los corrales y de sobra conocido por las compañías de actores, las acotaciones explícitas presentan una codificación dictada por la economía. La información mayoritaria que recibe la compañía tiene que ver con las acotaciones de salidas y entradas de personajes en escena. Llamaré así a las acotaciones introducidas por los verbos *salir*, para indicar la aparición en escena; y *entrar*, también en su forma pronominal *entrarse*, junto con las formas *vase/vanse* para el abandono de esta. Nótese cómo el uso de estos verbos de movimientos trae aparejada una concepción espacial binómica en el que se distinguen dos parcelas diferenciadas: la escena en sí y el deíctico *dentro*, cuyos parámetros cambiarán de acuerdo con el *locus scaenicus* en el que se represente.

Uno de los rasgos distintivos de la comedia de enredo es la complejidad de una acción cuyo embrollo depende de la ejecución milimétrica del esquema coreográfico, para lo que se requiere el aprovechamiento de los elementos escénicos<sup>26</sup>. Las salidas y entradas desempeñan una función organizativa que excede a la introducción de un personaje en escena, en la medida en que sostienen el entramado estructural de la obra. La tensión necesaria para captar la atención de un público que cuenta con la certeza del final feliz se gestiona con un baile de actores que se entrecruzan, se persiguen y ocultan en el último minuto en oportunos aposentos. Esto hace que la incorporación de elementos escenotécnicos sea innecesaria en el estadio más sobrio de la comedia. El ejemplo más claro de ello es *Casa con dos puertas*, cuyo título encaja con el referente arquitectónico del corral: mientras haya dos puertas en la fachada, habrá enredo. Ante este planteamiento desprovisto de ornamentos, el dramaturgo pondrá a trabajar todo su ingenio para hacer del tablado un constante deambulatorio de personajes, de forma que el espectador no pueda permitirse perder el hilo de la acción. Así pues, la comedia de enredo está concebida de acuerdo a los condicionamientos escénicos de un modelo concreto: el corral de comedias.

---

<sup>26</sup> «La mayoría de los mecanismos de traslación responden a una intención dinámica, estrechamente relacionada con otros postulados de la comedia nueva, como el de la importancia de la acción y la necesidad de mantener en todo momento la atención del espectador impaciente» (Ignacio Arellano, «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, págs. 47-92 [pág. 63]).

Los ofrecimientos fijos de la fachada se reducen a apenas dos elementos: un corredor — a veces dos— y un par de puertas dispuestas en el primero. La organización de estos accesos determina una concepción espacial en dos direcciones: vertical/horizontal y fuera/dentro. En ambas direcciones pueden añadirse nuevos elementos escenográficos que multipliquen las opciones coreográficas. La trilogía cómica que tomo en consideración se asienta sobre estos ofrecimientos del *locus scaenicus*: *Casa con dos puertas* se vale de dos accesos —o *nichos*— al tablado cubiertos con puertas y contrapuestas. *Dama duende* construye su acción sobre el elemento central de la alacena, que repite el esquema anterior pero incrementa la complicación técnica al ubicarla ante uno de los accesos. *Galán* aprovecha su coqueteo con el subgénero mágico para ampliar la coreografía y trasladarla al eje vertical, focalizando la eficacia de su acción en un escotillón abierto en el tablado.

Las salidas y entradas acarrear un cambio espacial en la ficción. La fachada del corral es lógicamente inmutable; sin embargo, el desplazamiento de un personaje por el tablado, ya sea en forma de mutis o de paseo por la escena, trae provoca cambios espaciales por mero efecto de la verbalización. Esta doble existencia del espacio —referencial frente a ficcional— es lo que nos llevaba en los presupuestos iniciales a establecer una distinción necesaria entre acotaciones de *locus scaenicus* —referidas al lugar de representación— y acotaciones espaciales —relativas al *topos* de la ficción teatral—. El espacio ficcional tiene carácter performativo y metonímico. Por un lado, se hace efectivo cuando el verso se pronuncia, pero es insoluble de la técnica actoral: el cambio espacial requiere movimiento. Por otro, la construcción del espacio se complementa con la intervención de refuerzos potenciales codificados en el lenguaje teatral: ya sea visuales, en forma de decorado —árboles, mesas y sillas— o a través del vestuario; o sonoros, mediante instrumentos y efectos especiales<sup>27</sup>.

Sobre la fórmula convencional de las salidas y entradas pueden aplicarse variaciones. En *Galán*, cuando parece que Carlos va a abandonar la escena, se topa con Candil, que sale al mismo tiempo: «Va a entrar y, al entrar, sale Candil y encuéntranse y vuelven los dos al tablado» (v. 2831 acot.)<sup>28</sup>. La acción, de forma imprevista, continúa.

---

<sup>27</sup> «La impresión de mayor inmediatez que da el teatro frente a otros géneros literarios se debe a que estos decorados verbales y efectos de ticscopia (relato de lo que se supone ve fuera de escena) se comunican al espectador como presentes, y se delimitan y completan con signos físicamente presentes en el escenario» (Ignacio Arellano, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *op. cit.*, pág. 429).

<sup>28</sup> Sigo un procedimiento de cita abreviado de las acotaciones en función anafórica; es decir, asumiendo que la acotación precede al verso. Por ejemplo, si se numera por v. 219 acot., se está

Estos movimientos son las más de las veces convencionales y podrían deducirse del texto en el momento en que sus intervenciones se diluyen en el curso del diálogo. Puede establecerse una relación estructural entre estos y la delimitación de cuadros y escenas. Cuando todos los actores que intervienen en un pasaje abandonan el tablado para dejar paso a un nuevo grupo, se produce un cambio en la dirección de la acción, sea menor o mayor la influencia que este viraje tenga en el conjunto argumental. No todo el tránsito de personajes tiene su correlación explícita. En la jornada primera de *Galán*, Iglesias Iglesias restituye una acotación afirmando que «ningún testimonio presenta la necesaria indicación de la salida de escena de los criados Otavio y Leonelo»<sup>29</sup>. La necesidad de reponer este tipo de indicaciones es, sin embargo, cuestionable. Como ayuda al lector resultarán útiles, pero habrá que valorar si pueden deducirse, como es el caso, de las acotaciones implícitas. La entrada de Otavio y Leonelo está enmarcada por el diálogo de manera secuencial: primero, el Duque ordena: «Los dos os retirad y con cuidado / esa calle guardad» (vv. 789-790); versos después, Astolfo aparece testimoniando cómo los ha visto salir de escena: «¿Por la puerta no ha entrado / un hombre y otros dos se han retirado?» (vv. 795-796). No queda duda, ni a la compañía ni al lector, de que la entrada se ha producido. Salidas y entradas, por lo tanto, pueden aparecer recogidas en forma de acotaciones implícitas (AI). La información resultará redundante cuando al diálogo le siga una AE, pero podrá aportar también datos complementarios. Retomando el ejemplo anterior, las AI están contribuyendo a la configuración de un espacio doble formado simultáneamente por la calle y la casa de Julia, por cuya puerta ha accedido el Duque. Podría especularse si la mención a la puerta implica *de facto* su presencia como elemento escenográfico, pero a falta de otros elementos de apoyo que permitan confirmarlo, actúa como decorado verbal<sup>30</sup>.

La sustitución de unos personajes por otros está asociada, así, al cambio de acción que a menudo trae aparejado un cambio de espacio. Esta transición no siempre se solventa

---

haciendo referencia a la acotación inmediatamente anterior al verso 219. Este método de cita se aplica también en el caso en que el editor haya ubicado la acotación en la misma línea que el verso. Dado que la última acotación de un texto —si la hay— aparece pospuesta al diálogo, empleo la fórmula *acot. final*.

<sup>29</sup> Ed. cit., pág. 135.

<sup>30</sup> Recurriendo a la clasificación de Bühler —cita el autor como referencia el volumen *Teoría del lenguaje*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1961—, Arellano distingue en escena entre una *deixis ad oculos* y una *deixis en phantasma* «que señala proyecciones de la fantasía constructiva, creando mediante los demostrativos aquello que el receptor debe ver con los ojos de la imaginación»; y remata: «la *deixis en phantasma* es la que funciona en el decorado verbal y en la ticoscopia» («Valores visuales de la palabra...», *op. cit.*, pág. 42]).

de manera sutil, dejando al espectador que complete las elipsis o, aún mejor, que vuelva momentáneamente invisibles a los actores que hay sobre el tablado. Es el caso de la jornada tercera de *Galán*. En el espacio ficcional, se troca la casa del Duque por la de Laura, una operación que se produce a través de un cambio de grupo actoral: «Vanse Todos» seguido de «Salen Lucrecia, Laura y Carlos» (v. 2295 acots.). Era habitual en estas transiciones que se incorporasen unos versos de contextualización para situar al espectador en las nuevas coordenadas espaciales; pero aquí, no bien salidos los personajes, se introduce sin respiro un elemento disruptivo en el primer verso, pronunciado por Lucrecia: «Mi señor sube, señora» (v. 2295).

Algunas salidas y entradas particulares alcanzan desde su simplicidad la belleza poética y dejan entrever la concepción dramática del autor. En la escena final de la primera jornada de *Galán fantasma*, los personajes van entrando de manera escalonada. Como en los *Diez negritos* de Agatha Christie, a cada réplica le sigue un *Vase* hasta que queda en escena Enrique, que carga en brazos el cadáver de su hijo Astolfo:

LEONELO. ¡Qué lastimosa tragedia!

*Vase.*

OTAVIO. ¡Qué rigurosa desgracia!

*Vase.*

CARLOS. ¡Qué amigo tan infeliz!

[*Vase.*]

JULIA. ¡Qué mujer tan desdichada!

*Vase.*

CANDIL (De todo tuve la culpa;

tener la pena me falta.)

*Vase.*

PORCIA. (Temblando estoy de temor

por ser de su muerte causa.)

*Vase.*

ENRIQUE. ¡Ay, infelice de mí!

En pena, en desdicha tanta,

pues que me falta en la tierra,

denme los cielos venganza.

*Éntrase metiendo el cuerpo de Astolfo (vv. 929-940)*



De no haber existido esta serie de AE —aun cuando uno de los *vase* está omitido—habría de recaer sobre la compañía la decisión de optar bien por mantener a todos los actores en escena alternando, como en canon, sus réplicas, bien por la solución anterior. Frente al imperativo más codificado, desprovisto de significado mayor que el de la instrucción, aquí los movimientos escénicos dibujan un esquema secuencial que va acumulando efectismo. Cuando Enrique, solo, clama venganza para dejar instantes después la escena vacía, los versos liberan la tensión dramática acumulada. Los versos de salida, además, se articulan en torno a pares sintácticos simétricos. Leonelo y Octavio adjetivan el estado de la situación («¡Qué lastimosa tragedia» [v. 929] y «¡Qué rigurosa desgracia» [v. 930]); Carlos y Julia, la suya propia («¡Qué amigo tan infeliz!» [v. 931] y «¡Qué mujer tan desdichada!» [v. 932])<sup>31</sup>. Los criados, Candil y Julia, expresan su culpabilidad por haber contribuido a la muerte de Astolfo. La intervención de Enrique surge, así, como el último peldaño en una escalera cimentada con precisión. Su verso inicial, ese tan calderoniano «¡Ay, infelice de mí!» (v. 937) rompe con el encadenamiento de los pares sintácticos, y acumula la fuerza desestabilizadora de una invocación. En consonancia, las AE delimitan el espacio cambiante del «dentro», sin la adición de ninguna precisión referencial.

En la jornada primera de *Galán* hay un «Da en la reja» (v.781 acot.). Dado que no tenemos más alusión que esta a una distribución por pisos, esta reja podría estar situada tanto a ras del tablado dispuesta en la fachada o, pensando en el modelo del corral, en una de las alturas. El conjunto del texto y el movimiento actoral, sin embargo, hacen más probable la primera opción. En cualquier caso, la casa de Julia no está reducida al decorado verbal, sino que tiene este elemento visual escenográfico.

Las acotaciones recogen en su lenguaje técnico toda una serie de expresiones fijas que forman parte de una fraseología teatral. Es el caso, por ejemplo, de *al paño*, una fórmula que describe un tipo de salida por la que el actor, en lugar de llegar hasta el tablado, se detiene asomándose desde detrás de la cortina: «Sale Marcela al paño» (v. 2026 acot.). El personaje puede espiar las conversaciones que están teniendo lugar sin ser visto y, en consecuencia, todos los versos que pronuncie tendrán la categoría de *aparte*. Por convención en el contexto ficcional, el receptor de estos apartes es selectivo: el público sí, pero no el resto de personajes en escena, quienes desconocen la presencia

---

<sup>31</sup> Para la técnica de la correlación véase el trabajo de Dámaso Alonso, donde la considera más que un recurso lírico, parte estructural de la organización dramática propia del estilo de Calderón en tanto que «principio estético esencial» («La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Javier Aparicio Maydeu [ed.], *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Barcelona, Istmo, 2000, págs. 290-350 [pág. 348]).

escondida que los vigila tras el paño. La AE viene acompañada habitualmente por una AI redundante en la que el personaje ratifica su intención de esconderse. El aparte funciona como una acotación que remite tanto a la proxémica como al esquema coreográfico, al indicar una posición concreta del actor con respecto al resto de personajes, de los que queda momentáneamente aislado. En el caso de las acotaciones explícitas, su realización concreta se completa a menudo por contexto. Las dificultades que plantea tienen que ver, por un lado, con la ejecución de escenas simultáneas y, por otro, con la ruptura de la cuarta pared, en los casos en los que la acción principal se paraliza para que el intérprete se dirija directamente al espectador<sup>32</sup>. Es una situación convencional que requiere de la participación del público y el resto del elenco, quienes aceptan que el parlamento sea audible para un destinatario restringido, fuera de los límites de la ficción.

### 2. 1. 2. Puertas y elementos fijos

Por su parte, *Casa con dos puertas* se presenta desde su título como una poética de la comedia de enredo: en la ficción, remitirá a la fragilidad de un honor sorteable por la pericia de los amantes revoltosos; en el plano espectacular, supone un canto a la esencia del corral y una suerte de alarde y advertencia a dramaturgos poco sagaces. Dos puertas son suficientes para construir una comedia; el resto, dependerá de la destreza de su pluma. El pretexto argumental es muy simple: Marcela, la dama, se sirve de una puerta que conecta su cuarto con el de su hermano para desplazarse sin ser vista. La existencia de un acceso secreto se acusa por medio de la modificación escenográfica: «Salen Marcela y Silvia, abriendo una puerta, que estará tapada con una antepuerta, y detiéndense detrás della» (v. 513 acot.). El efecto conseguido es análogo al de la alacena en *Dama duende* pues, aunque una sola puerta bastaría para separar los espacios, visualmente permite al público comprender que se trata de un engaño arquitectónico solo conocido por la dama protagonista. En paralelo, en casa de la pobre Laura, dama segunda, se suceden los altercados. El espacio representativo de esta casa y visible por el público es el aposento de Laura. Este conecta, a través de dos puertas, con dos habitaciones: una con salida a la

---

<sup>32</sup> Como indica Rubiera, el alcance del aparte es a menudo ambiguo y ha de ser delimitado a criterio del editor moderno que lo interprete. A su juicio, estas indicaciones han de restituirse, incluyendo el matiz que aporta al actor: «[...] en el texto deben señalarse todos los apartes en sus distintas variedades: aparte para sí, aparte para otro u otros personajes (indicando el destinatario o los destinatarios de la intervención) y aparte al público» («La edición de las acotaciones. El caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda [eds.], «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales [siglos XVI y XVII], op. cit., págs. 29-68 [pág. 58]).

calle y otra, una especie de cuadra, cerrada. El título de la comedia hace referencia simultáneamente a las situaciones amorosas de las dos damas en correspondencia con sus respectivas casas.

El conflicto se produce según un motivo común por el que una de las damas da a su galán las señas de la casa de su amiga como engaño para esquivar la autoridad del padre o el hermano. Es así como Lisardo entra en la habitación de Laura creyendo hallarse en realidad en casa de Marcela. Hagámonos una composición de la escena: Marcela y Lisardo se han reunido en el aposento de Laura cuando don Fabio, el padre, llega de improviso obligando a Lisardo a ocultarse en un cuarto anejo: «Escóndese en una puerta y sale Laura» (v. 1334 acot.). Justo cuando el galán está a punto de abandonar su escondrijo para alivio de Laura y el público, tiene lugar una nueva intromisión: «La puerta abre; mas, detente, / que parece que he sentido / en esta sala rüido» (vv.1413-1415). No es otro que don Félix, el pretendiente de Laura. Al sospechar la presencia de otro hombre, los celos surgen poniendo en duda la virtud y honestidad de su dama. Desconfiado, don Félix trata de entrar en la cuadra donde el galán de Marcela se esconde: «Va a entrar donde está Lisardo, y ella se pone delante» (v. 1473 acot.). De nuevo, la repentina vuelta a escena de Fabio libra a Laura de la infamia cuando Félix, amigo de la familia, se ve obligado a acompañarlo a regañadientes: «Dón Félix se va muy aprisa, Fabio está a la puerta con él, y Celia, después, toma la una [sic] luz y se va; toma la otra luz Fabio» (v. 1521 acot.). Parece, entonces, que Lisardo tiene vía libre de escape, pero Calderón reserva un último giro en este intrincado tejido coreográfico; pues mientras una criada toma la iniciativa y saca al galán oculto, Félix —que ha conseguido zafarse de la vigilancia de Fabio— reaparece y entra en estampida a inspeccionar la cuadra donde se hallaba Lisardo. De suerte que cuando Laura, desconocedora de la huida de este, abre la puerta del escondrijo, encuentra a Félix y no a Lisardo.

La segunda jornada de *Galán* reconstruye un *locus scaenicus* propicio al curso del enredo basado en la aparición misteriosa de la figura de Astolfo, a quien el resto de personajes —con la salvedad de su hermana y su padre— creen muerto. Se obtiene una mezcla entre la situación cómica, en la que Carlos y Candil se pelean por la luz como remedio irracional contra la oscuridad, y el desasosiego fruto del *fofos* ante este fantasma que el público no puede todavía identificar. Que la balanza se incline hacia uno u otro lado depende del modo en que la compañía teatral conciba la escena. El dramaturgo, en cualquier caso, deja asideros en forma de técnicas espectaculares, para que la partitura pueda ser interpretada. Las AE de esta jornada refieren al uso de una puerta y del paño,

por lo que la referencia principal no deja de ser el modelo de una fachada al estilo del corral de comedias. Por el modo en que se desarrolla, parece indicar que se recurre a dos nichos distintos; en este caso dos puertas, una de las cuales estará cubierta con un paño. Estos puntos de acceso son uno de los mecanismos fuertes en la ejecución de la comicidad y sus posibilidades son exploradas al máximo y utilizadas recurrentemente a la vez: «A un tiempo a las dos puertas han llamado». En v. 2889 se comunica que Julia, escondida, habla por «el *postigo*». El galán, que quiere que Carlos lo siga sin ser descubierto por el resto, ejecuta la siguiente acción: «Abre Astolfo la puerta y no sale» (v. 1339 acot.). Lo que tanto Carlos y Candil como el público verían es una puerta que, al estilo del cine de terror, se abre sola. Sin embargo, si se representó en efecto en un corral, dada la poca profundidad del foro, es difícil pensar que el actor pudiese quedar totalmente oculto, en cuyo caso resulta fundamental la complicidad del público. Dado que amo y criado portan una luz en la mano, se daría por hecho la mala visibilidad de las horas nocturnas.

Además de servir de comunicante entre el foro y el tablado, Calderón trata de sacar partido a las puertas pensando formas de interacción variadas registradas en forma de acotaciones kinésicas: «Al entrar Lisardo, quiere entrar Don Félix, y dale con la puerta Celia» (v. 2738 acot.). Son abundantes los pasajes que requieren que la puerta de un determinado aposento se cierre con llave, al objeto de que el acceso quede inutilizado para forzar los movimientos escénicos: «Vase como cerrando» (*Dama duende*, v. 2245 acot.). Son útiles también para reflejar los accesos de cólera de los celosos galanes: «Da golpes a la puerta, como para derribarla, y a este tiempo, como más lejos, dan también golpes dentro» (v. 2774 acot.). La escena del pretendiente bravucón que reclama la atención en los umbrales de su dama era un lugar común en la comedia de enredo, tanto imitado como parodiado por los criados, como Calabazas: «¿De qué te admiras y espantas? / Otro será en otra parte, / que le habrá dado otra rabia, / y da golpes a otra puerta» (vv. 2777-2780). A su vez, es un ejemplo de uso del espacio sonoro.

Como vemos, la tensión de las obras se basa en un planificado planteamiento de desplazamientos en combinación con el uso de las dos puertas de comunicación entre foro y tablado. No ha sido necesario recurrir a tramoya ni decorado para crear una atmósfera de tensión ni mantener vivo el ritmo de una acción que está en constante viraje a ojos del espectador. Tanto *Casa con dos puertas* como el ejemplo propuesto de *Galán* muestran cómo una comedia se adapta y exprime las características arquitectónicas del corral en su grado de máxima sobriedad donde, sin la intervención de elementos externos ni ornato,

el enredo depende del genio creador de la mente dramática y de la pericia del actor para darle vida.

## 2. 2. Acotaciones de tramoya y escenografía

La importancia de la tramoya en la comedia de enredo concentra su eficacia dramática en un solo elemento escenográfico insustituible que funciona en dos planos: sobre el escenario, sirve a los personajes de senda oculta a través de la que poder desplazarse burlando la autoridad; en la ficción textual, es el ingrediente necesario para accionar el enredo. Me refiero, en las obras que aquí comento, a la alacena y al escotillón convertido en túnel subterráneo<sup>33</sup>. El resto de elementos serán secundarios y la coherencia de su uso dependerá del subgénero: cuanto más se aparte de la voluntad mimética costumbrista y más se acerque en cambio a la dimensión fantástica —sea magia, sea intervención divina, sea la naturaleza violentada—, más verosímiles resultarán los efectos extraordinarios<sup>34</sup>. Se trata de ajustarse a los códigos requeridos por el decoro de acuerdo a las expectativas del receptor.

### a) Alacena

Sin duda el elemento escenográfico más representativo y que con mayor fortuna ha calado en el imaginario del teatro cómico es la alacena de *Dama duende*. Si en *Casa con dos puertas* los accesos al tablado se cubrían con puertas, aquí la estrella es este mueble que

---

<sup>33</sup> Escotillón, pescante y bofetón debían ser los ingenios de tramoya más recurrentes. Los escotillones se abrían en el tablado, pero también en el suelo de los corredores. Para elevaciones, se empleaba habitualmente la canal o pescante, que permitía operar desplazamientos verticales. Para movimientos en direcciones distintas no se descarta el uso de otro tipo de máquinas, como la nube o la gloria, que contaban con un mayor número de brazos siguiendo los modelos planteados por Nicola Sabbatini (1574-1654). Más sencillos eran los *garabatos*, una suerte de ganchos o garfios de hierro atados a una cuerda, aunque Ruano no confía en la frecuencia de su uso (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia, op. cit.*, pág. 483). La tramoya se manejaba desde el desván de los tornos mediante un sistema de máquinas y poleas. La parte que forzosamente era visible al público se camuflaba con ornamento (*ibid.*, pág. 469), de modo que unos velos y telas podían simular el espacio celeste. Las más espectaculares, sin embargo, se reservarán a las grandes producciones del sistema áulico, como se verá en el capítulo correspondiente. Por último, el movimiento giratorio del bofetón era óptimo para desapariciones o cambios súbitos de personajes y objetos.

<sup>34</sup> «Con las exigencias del público de que se estrenasen continuamente obras nuevas, la instalación escenográfica para una comedia determinada era hecha a golpe de unos cuantos martillazos por los empleados menores de la compañía. Las tramoyas se montan un día y desaparecen al día siguiente» (Arróniz, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro, op. cit.*, pág. 250). Ahora bien, incurre Arróniz en una confusión entre *locus scaenicus* y espacio ficcional cuando afirma: «No hay una decoración permanente; el sitio de la acción dramática es vago, deliberadamente impreciso» (*ibid.*, pág. 50).

alcanzó inmediata popularidad y que Calderón rescataría en otras de sus obras. La alacena vertebró el enredo de esta comedia y basa su eficacia en el desconocimiento de su existencia por parte de don Manuel. Esta pieza de información es la que sostiene el aspecto supersticioso y sobrenatural pues, al no hallar explicación racional a los hechos que suceden en sus aposentos, el galán y su criado sólo pueden achacarlo a misteriosas causas. La primera vez que sabemos de la alacena es a través de Rodrigo, que informa de esta circunstancia a su señor don Luis:

Y más habiendo tenido  
tal recato y advertencia,  
que para su cuarto ha dado  
por otra calle la puerta,  
y la que salía a la casa,  
por desmentir la sospecha,  
de que el cuidado la había  
cerrado, o porque pudiera  
con facilidad abrirse  
otra vez, fabricó en ella  
una alacena de vidrios,  
labrada de tal manera,  
que parece que jamás  
en tal parte ha habido puerta (vv. 349-362).

De este modo, el acceso a la habitación de invitados se realiza por el exterior, mientras que la comunicación con el resto de la casa se encuentra oculta por el trampantojo de la alacena<sup>35</sup>. Calderón, en su visión de ingeniería, describe en varios momentos el

---

<sup>35</sup> La ubicación exacta de la alacena tanto en la fachada del corral como en el espacio ficcional; es decir, dentro de casa de doña Ángela y familia, ha sido debatida y completada por Varey y Vitse, debate al que se han ido sumando otros investigadores. Tras las correcciones del último al primero, ambos coinciden en que la alacena no comunica con el exterior, sino que se trata de un acceso desde el cuarto de don Manuel al resto de la casa. Para el desarrollo de la argumentación, con la que se obtendrá una recreación aproximada de la disposición de la vivienda, acúdase a los respectivos artículos: Marc Vitse, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de Don Manuel», *RILCE*, 12, 2, 1995, págs. 337-356; y John E. Varey, «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», *op. cit.* La afinada exploración de este tema es producto de la correlación espacial entre arquitectura y fábula, que se encuentran a menudo en los ejemplos elegidos por Varey y Vitse, precisamente, en forma de acotaciones. Antonucci vuelve sobre esta cuestión —matizando o corrigiendo a Vitse— desde el análisis del cómputo de versos para tratar de determinar la duración del recorrido de don Luis hasta el cuarto de don Manuel («Las acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* [siglo XVII]», *op. cit.*). Ruano disiente de la opinión de Varey, que sitúa la alacena en el nicho central

funcionamiento del mecanismo escenotécnico. Primero, Isabel asegura a doña Ángela que se trata de una alacena portátil: «Ésta, aunque de vidrios llena, / se puede muy bien mover» (vv. 591-592). Más adelante, una AE explica a la compañía, como si de las instrucciones de una tienda de muebles se tratase, cómo llevarla a escena: «Por una alacena que estará hecha con anaqueles y vidrios en ella, quitándose con goznes, como que se desencaja, salen doña Ángela y Isabel» (v. 781 acot). Las idas y venidas a través de la alacena son bastante frecuentes, por lo que su manipulación había de ser fácil para las actrices. A partir de esta AE, la alacena aparece periódicamente en el cuerpo acotacional de la obra hasta el final, cuando se quiere especificar por dónde han de realizar la salida o entrada las actrices: «Vanse por el alacena y queda como estaba» (v. 893 acot.).

En *Dama duende* se explicita el uso de tres accesos al tablado. En *Casa con dos puertas* como en tantas otras, las acotaciones que indican que los personajes salen por distintas puertas aseguran la necesidad de al menos dos de ellas. En *Dama duende* la complicación del esquema coreográfico se da en la tercera jornada, cuando ha de habilitarse una tercera puerta al quedar una inutilizada por la alacena. La jornada transcurre entre el cuarto de doña Ángela y el don Manuel. Dado que la alacena da al cuarto del galán, para recrear el de la dama esta habría de cubrirse fácilmente mediante el paño o antepuerta<sup>36</sup>. Así, los aposentos de doña Ángela están comunicados de la siguiente forma: una puerta que comunica con el resto de la casa, por la que irrumpe don Juan («Abre aquí, abre esta puerta» [v. 2423]); otra que conduce a la habitación de don Manuel previo paso por la alacena («Fuerza es que os vais / a esconderos a un retrete. / Isabel, llévale tú / hasta que oculto le dejes / en aquel cuarto que sabes / apartado... Ya me entiendes» [vv. 2429-2434]); y una cuadra o recámara sin salida en la que se oculta Beatriz («Retírate tú, pues puedes, / en esa cuadra, Beatriz, / no te hallen aquí» [vv. 2440-2442]). Esta última permanece escondida muy poco tiempo, lo justo para que don Juan entre y salga de la habitación de su hermana, y vuelve al tablado en seguida para reunirse de nuevo con doña Ángela. Más adelante, las damas recurren al mismo escondite improvisado, pero es descubierta finalmente por don Luis tal y como indica la AE: «Alza una antepuerta y topa con Beatriz» (v. 2689 acot.). De lo anterior extrae Pérez Magallón que doña Beatriz ha permanecido tras el paño que cubre la alacena<sup>37</sup>. Después, ambas

---

al advertir que este está ocupado por un bufete y otros muebles, además de que «for all intents and purposes it functioned like a door» («The Staging of Calderon's *La vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, págs. 51-63 [pág. 59]).

<sup>36</sup> *La puesta en escena...*, op. cit., pág. 403.

<sup>37</sup> *Dama duende*, ed. cit., pág. 259, nota 681.

abandonarán la escena por cualquiera de las dos puertas restantes. En la versión de Valencia, el cuadro tercero —según la división del editor—, que sucedía en la habitación de doña Ángela, se traslada a la calle. Aun así, la alacena debe mantenerse oculta igualmente a fin de dibujar sobre el tablado el espacio público.

La tercera jornada de la versión de Valencia aporta alguna interesante acotación que perfila la información contenida en la anterior. La diferencia más significativa tiene que ver no obstante, a mi juicio, con el aprovechamiento del *locus scaenicus*. Al contrario que en la primera, aquí se revela el uso de únicamente dos accesos entre el foso y el tablado, lo que obliga a reconfigurar el esquema coreográfico. Los personajes pueden desplazarse o bien por una puerta, o bien por la alacena. Cuando la acción se desarrolle en el cuarto de doña Ángela, en consecuencia, solo la puerta quedará operativa, porque en este espacio la alacena está forzosamente cubierta<sup>38</sup>.

La alacena se recupera como parte de la escenografía en *No hay burlas con el amor*. A diferencia de en *Dama duende*, su propósito en esta comedia no es el de ocultar un pasaje secreto; pero sí sirve de escondite improvisado a los galanes. Precisamente, Calderón juega con el ya conocido episodio por parte del público para hacer brotar la comicidad de esta referencia metateatral. Frente a aquella, este mueble es útil para la acción por su incomodidad, demasiado estrecho como para que dos hombres puedan caber en él holgadamente, de ahí que cuando Inés inste a don Alonso a meterse en la alacena, este responda: «Sin un calzador / no es posible» (vv. 1731-1732). Aunque su uso se reduzca a la consecución de un pasaje cómico parentético sin mayor relevancia para el desarrollo de la acción, no hay duda de que la alacena sí tiene presencia material tanto por la interacción de los personajes con ella como por los efectos especiales que activa: «Entran en la alacena, quíébranse vidrios y salen Don Pedro, Doña Leonor y Don Juan» (v. 1734 acot.). Desde dentro, suponiendo que la alacena esté dispuesta frente a uno de los nichos de la fachada, los actores irían rompiendo estos *vidrios* —piezas de cristalería—. Puesto que el efecto perseguido es meramente sonoro, no es necesario que la alacena sea elaborada; bastaría un lienzo para cubrir la puerta o el paño, o dejarlo por completo al decorado verbal, ya que hasta el momento no ha habido mención alguna al aparador. La primera vez que se nombra es a través de los versos de la criada: «Donde estar mejor podéis / es en aquella alacena / de vidrios» (vv. 1723-1725). La ruptura

---

<sup>38</sup> No puedo obviar la existencia de una AE que reza «Entran por otra puerta» (v. 2665 acot.); lo que sugiere la presencia de un tercer acceso. El uso, en un pasaje cuya secuencia es algo extraña, es en todo caso puntual dejando el peso del esquema coreográfico en torno a la opción Puerta 1 más alacena.



involuntaria —en la ficción— de los vidrios pone en peligro a los intrusos de ser descubiertos por don Pedro, la autoridad familiar: «Vuelve Don Pedro y Inés con la luz a tiempo que se quiebra un vidrio» (v. 1769 acot.). Ante la sospecha, la criada resolutiva opta por el ingenio socorrido por antonomasia: apagar la luz, esta vez con cierto estruendo añadido que tape el ruido del cristal roto: «Deja caer Inés el candelero» (v. 1774 acot.).

### b) Escotillón

Los trucos escenográficos se retuercen en *Galán* cuando Astolfo ha atravesado el túnel subterráneo que comunica la casa de Carlos con el jardín de Julia<sup>39</sup>. Este recorrido se simula por medio del ruido: «Dan golpes debajo» (v. 1471 acot.). Se trata de un modelo escénico, por lo tanto, que necesita del espacio del vestuario, bajo el tablado o equivalente<sup>40</sup>. Los golpes se intercalan en el diálogo de unas exaltadas dama y criada que se atemorizan ante lo que consideran un fenómeno sobrenatural: «Preñada la tierra quiere, / rasgándose las entrañas, / que nazcan o que revienten / prodigios. ¿No veis, no veis / cómo toda se estremece?» (vv. 1488-1494). El pavor en aumento de los personajes, junto con las AE sonoras repetidas, culmina con el grito conjunto de Julia («¡Valedme, / cielos, que ya no hay valor!» [vv. 1498-1499]) y la salida ascensional del galán: «Ábrese un escutillón y sale Astolfo lleno de tierra» (v. 1500 acot.).

Poco después, el Duque irrumpe en el jardín, obligando a Astolfo a esconderse «al paño» (v. 1675 acot.), que el espacio verbal se encarga de transformar en cuadra. Hay, así, dos accesos: la puerta por la que «Salen Porcia, el Duque y criados y Candil» (v. 1561 acot.) y el escondite de Astolfo. El funcionamiento coordinado de los movimientos en

<sup>39</sup> La ocurrencia de un túnel subterráneo quizá tenga su inspiración en el contexto histórico mismo, según aporta Noelia Iglesias Iglesias: «Los siglos XVI y XVII vieron proliferar la edificación de pasadizos en el interior de los jardines de la aristocracia europea ociosa fascinada por estos intrincados espacios de recreo» («El jardín minado de *El galán fantasma* de Calderón», *Atalanta*, I/2, págs. 51-76 [pág. 67]).

<sup>40</sup> El escotillón superpone su materialidad literal en el *locus scaenicus* como acceso al sótano y su entidad ficcional como obertura en el túnel. El tránsito de los personajes a través de esta trampilla activa la prolongación de un espacio evocado, en palabras de Iglesias Iglesias *espacio ausente*: «La mina se asienta, pues, como el espacio ausente principal de la pieza en cuanto no se presenta jamás en escena; solo se advierte su salida, simbolizada por el escotillón» (*ibid*, pág. 67). En la consideración del túnel en su dimensión literaria y en tanto que símbolo de un periodo sociohistórico concreto, Antonucci lo aborda como «una rappresentazione visibile e concreta, del dualismo, barocco quant' altri mai, tra realtà e apparenza»; sin descuidar su función en cuanto estrategia literaria: «Ma d'altro canto, si tratta anche di un gioco di complicità con lo spettatore, che viene messo a parte del segreto mentre altri personaggi lo ignorano; il che serve ad accrescere la comicità di certe scene, e a sottolineare il divario tra i personaggi e i *criados*» («Il passaggio segreto...», *op. cit.*, pág., 221).

escena determina la confusión. El público puede asistir al desajuste de dos esferas: la de la superstición de los personajes que achacan los sucesos a una figura fantasmal; y la de las acciones del protagonista: «Sale Astolfo por parte que no le vea el Duque y mata la luz» (v. 1684 acot.). Lo racional y lo irracional trazan mapas superpuestos.

El planteamiento de la escena se enfrentaba a un inconveniente: cómo ocultar el escotillón que había quedado abierto. Para remediarlo, Astolfo coge una almohada del estrado que Julia tiene dispuesto en el jardín y con ella cubre el orificio abierto en el tablado<sup>41</sup>. Lo interesante es que no encontramos ninguna mención en las AE anteriores. De forma casual, que parece orientada a la delimitación de un refugio femenino para Julia, este elemento de atrezzo es presentado, versos atrás, en una AI puesta en boca de Porcia: «Ya están puestas [las luces], / y en él prevenido tienes / un tapete y una almohada / para que al fresco te sientes» (vv. 1365-1368). Lo que había sido inserto como un objeto sinecdótico, pasa a adquirir una función activa. Cómo una almohada sutilmente colocada en el suelo de un jardín iba a ser menos llamativa para el Duque es algo que quedará a juicio del espectador. El dramaturgo, no obstante, debía compartir esta inquietud, pues poco después Carlos se encarga de dejar la boca como estaba previamente; es decir, se asegura de cerrar el escotillón.

No mucho más tarde, hacia el final de la jornada, aún será abierto de nuevo, porque Astolfo ha de abandonar la escena por el mismo lugar subterráneo, en pos de mantener su identidad a salvo. Así, en un monólogo gongorino en el que Astolfo está desvelando a su amada el mecanismo que le ha permitido moverse con libertad, «Descubre la cueva» (v. 1902 acot). Supongo que la entrada del actor se produce por el escotillón, aunque no hay ninguna AE que lo confirme. Sí hay una AI en la que Astolfo afirma: «A la mina me arrojó» (v. 2016), de modo que es posible que se trate de una AI performativa y se introduzca en él mientras hable. A falta de *vases*, la jornada finaliza con sendos «A Dios».

El vaivén escénico embrolla su madeja con mayor orfebrería en la tercera jornada. Los espacios del *locus scaenicus* quedan claramente dibujados, al tiempo que son explotados en todas sus posibilidades. En el tramo que conduce al desenlace, parecemos asistir al ensayo de una de las comedias de los Marx, plagadas de cruces fortuitos entre personajes, malentendidos y un uso magistral de las entradas y salidas. Analicemos la

---

<sup>41</sup> De acuerdo con *Autoridades*, el estrado contaba con multitud de elementos de ornato, que adopta por metonimia el mismo término: «El conjunto de alhajas que sirve para cubrir y adornar el lugar o pieza en que se sientan las señoras para recibir las visitas, que se compone de alfombra o tapete almohadas, taburetes o sillas baxas» (s. v. *estrado*).

configuración del esquema de movimientos, teniendo presente que el espacio cuenta, en este momento, con tres accesos a escena: dos puertas, de las cuales, que sepamos, al menos una ha de estar cubierta con paño; y un escotillón abierto en el tablado. Todo el reparto, dividido en grupos, tiene como objetivo llegar al jardín donde se halla Julia en compañía del pretendido fantasma de Astolfo. El primero en llegar es Candil quien, engañado por una despechada Porcia y sin luz alguna, se pierde en el corredor que conecta la casa con el jardín. La maniobra de la criada es la siguiente: «La puerta cierro, dejando / entre puertas a Candil, / y voy por esotro cuarto / la de esotra calle a abrir / al Duque» (vv. 2507-2511). Con apenas estos versos, de pronto aparece ante nosotros la sugestión de que, si nos asomásemos tras la puerta por la que ha salido Candil, se abriría ante nosotros no el humilde foso de un corral, sino una vivienda palaciega que había de tener ciertamente unas dimensiones considerables si atendemos a las palabras de Porcia: «Esta es / la puerta y, aunque de aquí / al cenador hay buen trecho, / la hallarás» (vv. 2545-2548). La eficacia de la escena se apoya, por lo tanto, en el aprovechamiento del espacio evocado. En el momento justo en que Candil entra, salen —presumiblemente por la puerta contraria— Laura y su padre, Enrique, que van directos a la puerta del jardín en busca de Julia. Porcia abandona la escena para abrir la entrada al Duque y el tablado queda vacío.

Cuando sale Julia, el espacio se ha transformado en el jardín. Pronto el tablado pasará de la soledad al gentío. Astolfo sale por su túnel secreto mediante el escotillón. Poco después, se incorporan, cada uno por su cuenta, Laura y Candil que, según nos cuentan, han estado vagando en la oscuridad por el jardín. Los siguen, saliendo explícitamente «por otra parte» (v. 2701 acot.), el Duque acompañado de Leonelo y Otavio. Coinciden en el escenario, en suma, tres grupos actorales que desarrollan acciones paralelas, pero independientes. Entre ellos, puesto que la supuesta vastedad del jardín lo permite, solo alcanzan a distinguir confusas sombras. Tras esto, Astolfo y Julia se ocultan tras unas ramas; Leonelo y Otavio raptan a Laura al confundirla con Julia; Candil cae en el túnel por el escotillón; y el Duque, creyéndose solo, abandona el jardín por la misma puerta por la que había salido.

### 2. 3. Espacios de la comedia urbana. La calle y la casa

La historia del origen, desarrollo y fijación de las características del corral de comedias determina la equivalencia entre su fachada y la fachada de una casa propia de la urbe en expansión de la Corte española. La particularidad en su transposición al espacio ficcional es que esta fachada puede mutar a voluntad según la imaginación del dramaturgo y la aquiescencia del público, que consiente en percibirla como el interior de una torre o los tenebrosos pasadizos de un convento. Se da una coincidencia entre referente y significante escénico cuando se escenifica el espacio exterior de la vivienda; pero esta es susceptible de sucumbir al embrujo de la ficción. Incluyo en las AI todas aquellas alusiones cronotópicas que modifican, aunque virtualmente, el lugar de representación. AI con significado, aunque no necesariamente encarnadas materialmente por un significante. Este último aspecto es útil a la hora de contemplar la adaptación de los clásicos áureos a la escena contemporánea. Ante un verso como «hasta el campo os he seguido» (v. 3), una compañía actual, con una nueva visión escenográfica, podrá cambiar el significante del espacio «campo» según todas las posibilidades que su ingenio le ofrezca. El significado, sea como sea, tendrá que estar presente. Cuanto más desdibujado esté este, más se alejará la dramaturgia del original. Volviendo a la comedia calderoniana, el espacio se combina con las indicaciones proxémicas: «Allí una reja / paso a un balcón me deja, / que es de una galería / del jardín. Guardad vos la espalda mía, / mientras me arrojo a él desesperado» (vv. 807-810). El destinatario es doble: el espectador configura los espacios de la casa de Julia, mientras el espectador infiere los movimientos que ha de ejecutar de acuerdo con el texto. Esta combinación de situación espacial más acción actoral es muy frecuente: «Luces traeré desta sala» (v. 894); «¡Yo he de entrar en el jardín!» (v. 885); «¿Cómo / desta suerte en esta casa / entráis?» (vv. 873-875).

El decorado verbal despliega el trazado cartográfico de la urbe aliada de los jóvenes: «Esta es la calle. Porque / no nos vean estaremos / en algún portal metidos» (*No hay burlas*, vv. 351-353). Si tomamos como punto de partida una escena emblemática de cortejo en la que el galán ronda la casa de su amada, las acotaciones reproducen una kinésica que se adapta a los ofrecimientos del *locus scaenicus* en clave urbana y que responde a la codificación propia de un motivo dramático<sup>42</sup>. La secuencia es fija y se

---

<sup>42</sup> *Motivo dramático*: Secuencia dramática aislable dentro de una obra mayor que, sujeta a variaciones, presenta un material ficcional abstraible y reproducible compuesto por elementos estables y reconocibles aun estando sujetos a variaciones. Según Rubiera Fernández: «Tanto en comedias

repite una y otra vez, en ocasiones con alguna variación. En este caso, tomo como modelo un pasaje de la tercera jornada de *Casa con dos puertas*. El galán —aquí, Lisardo— llega a las puertas de la dama tras identificar la casa a la que ansía entrar: «No me engaño. A esta ventana / he de llamar, y esta puerta / han de abrir» (vv. 2711-2713). La progresión es clara: llamar a la ventana —o balcón— para que, desde dentro, le sea brindado el acceso. Para lograrlo, una vez el galán ha llegado al lugar deseado, se comunica con su compinche en el interior: «Retiraos; porque yo / la seña, que es ésta, haga» (vv. 2718-2719). No tenemos forma de descifrar el deíctico, pero ha de tratarse de una clave sonora acordada entre ambas partes. La AE confirma su realización: «Hace señas a la reja» (v. 2720 acot.). A continuación, la criada descifra la señal: «Sale a la ventana Celia» (v. 2727 acot.) y, tras confirmar la identidad del galán, acepta dejarlo entrar en casa. Así, la siguiente AE reza «Abre la puerta Celia» (v. 2733 acot.). En el intervalo entre una y otra

---

históricas como en las de ambiente contemporáneo, hay un esquema que se repite una y otra vez con ligeras variaciones: la casa está guardada por un hombre, ya sea el padre, el hermano o el marido de la dama» (*La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, op. cit., pág. 155). A la postre, son escenas comunes que nutren el catálogo de la fábula cómica áurea. Es un motivo dramático la tapada misteriosa que solicita auxilio a un galán o la ronda nocturna del galán que pretende acceder a casa de su amada con la colaboración cómplice de una criada. El término más cercano en la época al concepto de motivo dramático es el de *paso*, consolidado en el teatro áureo a lo largo del siglo XVII. Agustín de la Granja aborda la evolución semántica y su interferencia con otros vocablos de significado equivalente: «La voz *paso* tenía, por el contrario (ya en tiempos del librero valenciano Timoneda y a lo largo de toda la centuria siguiente), el mismo valor que para nosotros tiene hoy «escena»; o sea, una corta secuencia teatral marcada por la entrada o salida de nuevos personajes» («Este paso está ya hecho». Calderón contra los mosqueteros», en Javier Aparicio Maydeu [ed.], *Estudios sobre Calderón*, vol. I, op. cit., págs. 160-190 [pág. 176]). La repetición de un paso daría lugar a su fijación como secuencia reconocible y, de ahí, a la posibilidad de reescribirlo en forma de guiños al espectador: «Queda claro que Don Pedro es de los que repite, aunque llegue a un punto en que lo haga con la intención de burlarse de los murmuradores, enfrentándose indirectamente con ellos y dándoles a entender, con ironía, que es el primero en darse cuenta de sus reiteraciones» (*ibid.*, pág. 181). Más restringidamente, puede coincidir con el de *recurso* si pensamos en puntos de vista como el que adopta Arellano en el siguiente fragmento: «Calderón muestra predilección por dos tipos de efectos cómicos: el de los criados que hablan mal de una criada a la que cortejan, delante de una tapada a la que no conocen y que resulta ser la misma criada de la que hablan mal [...] y el de las confusiones de identidad entre galanes y damas provocadas por los mantos» («La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, págs. 47-92 [pág. 73]). En clave metateatral, los mismos personajes son conscientes de la recurrencia de determinadas escenas, que se reinterpretan en forma de excusa. Esto es lo que tajantemente espeta Lisarda a don Juan cuando este se dispone a ofrecerle una explicación coherente a uno de los enredos: «Ya eso es viejo. / Querréisme dar a entender / que un amigo os pidió el cuarto / para hablar a una mujer, / cosa entre mozos corriente; / frívola disculpa es» (*Peor está*, vv. 2752-2756). O cuando don Alonso bromea con la situación teatral en la que se ha visto envuelto: «¿Es comedia de Don Pedro / Calderón, donde ha de haber / por fuerza amante escondido / o rebozada mujer?» (*No hay burlas*, vv. 1708-1711). Y más adelante: «¿Eso tenemos ahora, / Inés? ¿Balconear, después / de una alacena?» (vv. 1816-1818). La existencia de una estrategia dramaturgica en la construcción de la fábula se pone de manifiesto a través de la autoparodia en contextos cómicos: «No me hables de intereses, / que es lugar muy común en entremeses» (entremés de *La pedidora*, vv. 1-2).

AE, Lisardo explica «Conmigo habló la criada, / y dice que viene a abrirme / la puerta» (vv. 2731-2732). Desde el punto de vista de la acción, estos versos son redundantes, porque tanto el público como los acompañantes de Lisardo han sido testigos de la conversación entre galán y criada. Su función no ha de ser otra que la de ganar tiempo para que la actriz que interprete a Celia pueda trasladarse desde el primer corredor al nivel del tablado sin que la escena quede en silencio. El aprovechamiento vertical del *locus scaenicus* se plasma en esta secuencia en su esquema más básico: primero, la salida al balcón o ventana; segundo, descenso al plano del tablado para abrir la puerta y brindar el acceso al galán. Por lo general, cuando los que han entrado vuelvan a salir a escena, se habrá producido un cambio en el espacio ficcional trasladando la acción al interior de la casa. La fachada del corral, en este caso, pierde su correspondencia referencial *locus scaenicus*-espacio ficcional.

Las AI temporales, como la siguiente: «[...] pues ya la noche oscura / estiende su manto negro» (vv. 565-566) están fundamentalmente dirigidas al espectador, pero la compañía, en la preparación de la obra, sabía también que la llegada de la noche acarrea el peso de la confusión, y sus personajes habrían de actuar en consecuencia. La transición temporal, mediante elipses, se hace efectiva por el mero hecho de ser pronunciada. El dramaturgo debía recurrir a su ingenio para encajar el engranaje temporal cuando el paso de una escena a otra no podía demarcarse de forma clara. Esto sucede entre los versos 1271 y 1307 de la segunda jornada en *Galán*. Carlos, solo en el tablado, se encuentra en casa de Julia, pero la escena siguiente ha de desarrollarse en su propia casa. Mientras pronuncia su soliloquio, tiene lugar un doble cambio de espacio y de tiempo: «y, pues ya se ha declarado / triunfante la niebla fría / de las campañas del día / y yo a mi casa he llegado, / quiero, de traje mudado [...]» (vv. 1301-1305). Cabe pensar que el actor se desplaza, en la longitud breve de un tablado regular, de una puerta a otra. Este tipo de desplazamiento como mecanismo de elipsis recuerda al teatro de Juan del Encina<sup>43</sup>. El destino físico del trayecto queda resuelto con la salida repentina de Candil, que huye despavorido desde el interior de la vivienda de Carlos. La puerta por la que el criado hubiese salido determinaría, entonces, el espacio ficcional elegido como casa.

---

<sup>43</sup> Rubiera Fernández acuña una certera terminología para esta característica del espacio ficcional al denominarlo *espacio itinerante*, definido como una técnica que permite mostrar «una escena esencialmente dinámica que tiene como resultado la transición hacia un nuevo lugar de la ficción sin que los personajes hayan tenido que abandonar el tablado y volver a salir de nuevo» («La movilidad espacial en la comedia española...», *op. cit.*, págs. 1547-1548). Recupera el tema en *La construcción del espacio...*, *op. cit.*, págs. 107-124.

### 2. 3. 1. La casa

De puertas adentro, las acciones suceden en los aposentos del galán o la dama, o bien en un espacio neutro de recibimiento<sup>44</sup>. El resto de las habitaciones se construyen verbalmente y a través del espacio sonoro desde el *dentro*. Escenas de cortejo amoroso o de charlas privadas se trasladan en ocasiones al exterior<sup>45</sup>. Al contrario que en las otras dos, cuyo enredo se desarrolla intramuros, en *Galán* el espacio principal de la acción es el jardín, un lugar reservado usualmente tachado de *apacible* y asociado con el retiro, donde la naturaleza funciona como confidente trasladando momentáneamente la arcadia a la circunscripción del recinto privado, a modo de oasis en medio de la urbe<sup>46</sup>. Tanto en el nivel del tablado como en los corredores, ramas y yedras ubicadas en el balcón enrejado eran los elementos de decorado habituales para simular la escena de jardín. Sobre los pies derechos podían adosarse árboles o bastidores pintados con escenarios más complejos cuya implementación en escena resultaba inviable en el corral, tales como torres y

---

<sup>44</sup> La riqueza y el dinamismo energético con que el dramaturgo articula el espacio privado es señalado por Stefano Arata: «Con Calderón asistimos a un fenómeno contrario [que en las de Lope], a una fuerza centrípeta que va taladrando por dentro el espacio casero: pasillos, sótanos, desvanes, altillos, tabiques, escaleras transforman la casa de la dama en un laberinto. Es la calle, con sus galanes, sus alcahuetas, sus mujeres libres, la que ahora penetra en este espacio cerrado. Y es la dama quien abre y cierra los escotillones que dan acceso a este tablado interior» («Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse [eds.], *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert 2002, págs. 91-115 [pág. 105]).

<sup>45</sup> Dentro del apunte general sobre cómo el jardín «siempre es escenario de la cortesanía y el amor», Arellano diferencia entre el jardín urbano y la variante del jardín palatino («Valores visuales de la palabra...», *op. cit.*, pág. 429). En palabras de Antonucci: «Non è raro infatti notare come le dinamiche di nascondiglio-svelamento che nelle commedie “de capa y espada” vengono ambientate nel chiuso dello spazio domestico, si spostano, nelle commedie “palaciegas”, nel giardino, dove siepi e cespugli fanno le veci delle porte» («Il passaggio segreto...», *op. cit.*, pág. 230. En el mismo lugar, y siguiendo esta tesis, la autora incluye una lista de aquellas comedias calderonianas algunas de cuyas escenas transcurren en un jardín.

<sup>46</sup> Iglesias Iglesias ha analizado la rica simbología en torno a este espacio fundido con la tradición del *locus amoenus*, que funciona como punto de tránsito y encuentro desde el punto de vista proxémico, pero también como confesionario y lugar de meditación y protección para las tribulaciones emocionales de los personajes, en la estela de la percepción grecolatina que asociaba el recinto a la reflexión filosófica («El jardín minado...», *op. cit.*). La autora ha cuantificado el tiempo en que la ficción se desarrolla en este espacio: «en *El galán fantasma* (1637) el dramaturgo sitúa el centro del movimiento dramático en el jardín, en el que se enmarcan más de un tercio de los versos y en el que se desenvuelven sus acciones clave (vv. 823 a 940, 1361 a 2026 y 2555 a 2824). De la misma manera, los personajes que actúan en los cuadros no desarrollados en el jardín se dirigen a él a menudo, van a acceder de forma inminente, lo rondan o acaban de salir, con que se erige en espacio directriz de la obra (vv. 2405 a 2554, 2027 a 2294 y 2295 a 2404, 741 a 822 y 2825 a 3142)» (*ibid.*, págs. 54-55).

murallas. Frente al anterior bucolismo, rocas y peñas transportaban al espectador a ambientes de mayor rusticidad<sup>47</sup>.

El mobiliario y los artefactos decorativos presentes en el interior de un hogar noble son descritos en unos versos de Lisarda en *Peor está*: «Estas sillas, estos cuadros, / aquel escritorio, aquel / espejo, estas colgaduras / son las mismas. No hay que ver: / Yo estoy en mi misma casa» (vv. 2659-2663). Una estancia como la que ocupa don Manuel como huésped en casa de don Juan tendría, a juzgar por el decorado verbal, el siguiente aspecto: «¡Vive Dios, que he de mirar / todo este cuarto, hasta ver / si debajo de los cuadros / rota está alguna pared; / si encubren estas alfombras / alguna cueva, y también / las bovedillas del techo!» (vv. 2205-2211). La hipérbole de los anteriores versos se rompe con la vuelta a la realidad que acarrea la respuesta de Cosme, al contraponer a la enumeración ficticia de su amo la evidencia del único elemento que se encuentra *ad oculos*: «Solamente aquí se ve / esta alacena» (vv. 2212-2213). Con frecuencia las ventanas solo tienen entidad verbal. En *Dama duende* se nos cuenta que la habitación de huéspedes que ocupa don Manuel da al jardín, por lo que es lógico que solicite al criado: «Mira si cerradas / esas ventanas están»; algo a lo que Cosme responde: «Y con aldabas y rejas» (vv. 1038-1040). Sin duda forman parte del decorado verbal, teniendo en cuenta que los actores se encuentran en el nivel del tablado.

### 2. 3. 1. 1. El espacio invisible o evocado

La mayor parte de la casa está oculta a los ojos, se abre tras la puerta que conecta el foro con el tablado y sus límites son maleables por el criterio del espectador, que acomoda el espacio verbal a su mapa arquitectónico imaginado. Cuando un Alguacil, que sale a escena llevando a Lisarda presa, informa de que «En el último aposento / tapada estaba esta dama» (vv. 859-860), automáticamente se resuelve la elipsis entre el momento en que la dama ha abandonado el tablado y su vuelta, ahora presa de la justicia. Se diseña un recorrido que pertenece exclusivamente al plano ficcional, según el cual Lisarda ha

---

<sup>47</sup> «El decorado de jardín debía de estar bastante generalizado, lo cual nos hace suponer que, aun cuando no se mencione explícitamente en las acotaciones, el dramaturgo contaba con él para los cuadros que se desarrollaban en un jardín» (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, op. cit., págs. 407-408). Sin embargo al respecto del espacio agreste y el uso de la tramoya en *Las quintas de Portugal*, de Tirso, Ruano plantea: «The function of these sets was iconic rather than realistic in the sense that they served to establish a conventional, analogical relationship with the place they were meant to represent» («The Staging of Calderon's *La vida es sueño...*», op. cit., págs. 51-52).



transitado por todas las estancias de la casa hasta llegar a la más recóndita. Por este motivo no deja de tener cierta belleza cándida una AE como «Entran a mirar la casa y sacan a Camacho» (v. 835 acot.) en la que el dramaturgo ha sido víctima de su propia ficción, ya que la indicación «a mirar la casa» es irrelevante para el actor desde el punto de vista espectacular; funciona solo en el plano de la fábula.

Así pues, salvo la estancia que se ve en escena, el resto de la casa forma parte del *espacio evocado*, que podrá ser tan extenso e intrincado como el verso decida: «Aquí llegó una mujer / (al oír y al parecer), / y a oscuras y por el tiento, / de aposento en aposento, / sin oír, hablar ni ver, / me guió» (vv. 2268-2273). La ventaja del espacio evocado es que este puede adoptar cualquier forma, pertrecharse de la decoración deseada y solventar con ello la sobriedad del espacio visible. Al inicio de la tercera jornada, don Manuel escudriña —«acecha», según la AE (v. 2278 acot.)— a través de la rendija de una puerta y describe para nosotros lo que va divisando: «¡Qué casa tan alhajada! / ¡Qué mujeres tan lucidas! / ¡Qué sala tan adornada!» (vv. 2278-2280). Recuperemos una AE de *Casa con dos puertas* comentada en páginas anteriores: «Da golpes a la puerta, como para derribarla, y a este tiempo, como más lejos, dan también golpes dentro» (v. 2774 acot.). En disposición simétrica, la reproducción del sonido de aporrear la puerta duplica la escena que tiene lugar *ad oculos* en la mente del espectador, de forma que la fachada sirve como un espejo de doble fondo a cada uno de cuyos lados se halla un galán airado. Se logra una asociación irracional entre sonido e imagen que nos hace creer que, si pudiéramos cruzar la puerta acompañando a los personajes, se abrirían ante nosotros las estancias propias de una casa. A este espacio equivalente al *dentro* escénico; es decir, todo aquello que sucede fuera del tablado, lo denomino *espacio invisible* o, mejor, *espacio evocado*.

### 2. 3. 1. 2. El espacio femenino

Dentro de la casa áurea, la mujer encuentra un reducto de relativa libertad en sus aposentos. El cuarto es un espacio privado reservado a las damas donde puede recibir visitas y dedicarse al ocio. Las normas que rigen la conducta y el desempeño del hogar, sin embargo, están determinadas tanto por la imposición externa del decoro sociocultural como por la vigilancia directa de la autoridad masculina. Sin detenerme a realizar una revisión del estado de la mujer en el Siglo de Oro, los cuerpos acotacionales permiten aislar la existencia de este reducto: un espacio privado femenino de puertas adentro al que

los hombres únicamente pueden acceder por invitación. De ahí que el acceso de un galán a la habitación sea considerado intrusión, una violación que pone en peligro el honor no solo porque la mujer se encuentra expuesta sino, en primera instancia, por el riesgo de ser vistos, socavando así la virtud a través de la fama. En *Casa con dos puertas*, la peor parte se la lleva Laura pues, por intervención egoísta de Marcela, su habitación se ve convertida en un trasiego constante de galanes, que se persiguen y se rehúyen los unos a los otros<sup>48</sup>. Es crucial identificar el *topos* como el espacio femenino por las connotaciones que se desprenden de la osadía que supone quebrantar sus límites: «¿Caballero, / pues qué atrevimiento es éste? / Cómo en mi casa, en mi cuarto, / os entráis de aquea suerte?» (vv. 831-834).

En la configuración espacial, el *estrado* es el elemento más representativo, lugar emblemático de la privacidad femenina<sup>49</sup>. Para facilitar la puesta en escena, es habitual que aparezca recreado por medio del decorado verbal: «Llega aqueas sillas, Celia, / que aquí estaremos mejor / que en el estrado» (*Casa con dos puertas*, vv. 1026-1028). Hábilmente, el estrado se sustituye por unas sillas, pero se conserva su alusión para que la construcción ficcional del espacio femenino sea más verosímil desde la perspectiva del espectador. En la versión de Valencia de *Dama duende*, hay alusión a un *camarín*: «En el camarín, ¡detente!, / andará alguna criada» (Val. vv. 2593-2594); «Esta cuadra donde estamos, / según a oscuras parece, / es camarín, porque al ir / entrando por una breve / puerta topé con la espada / en unos vidrios que tiene / al entrar» (Val. vv. 2632-2638).

El espacio femenino, privado y vedado siempre a los hombres, se construye con una serie de elementos destinados a recrear una atmósfera de ocioso reposo: «Pon en ese cenador / las luces sobre un bufete / por que no estemos a oscuras / en este trágico albergue / las dos solas» (vv. 1361-1364). Dentro de la circunscripción de la casa, el jardín suple la falta de libertad de movimiento de la mujer. Además de servir como lugar idílico de encuentro entre las jóvenes parejas, entronca con la tradición renacentista y convierte la naturaleza en confidente de las tribulaciones íntimas, de otro modo inconfesables. La exuberancia de los espacios naturales se dibuja por medio de las AI: «¿No veis las plantas y ramos / o sacudirse o moverse?» (vv. 1493-1494). El cromatismo garcilasiano ve la oportunidad de explorarse desde la mirada idealizada del galán, que hereda la tendencia

---

<sup>48</sup> «Secreto, guardar, ocultar encerrar, custodiar, proteger... Hay todo un lenguaje, al que corresponden unas acciones y unas situaciones dramáticas, que nos habla de la clausura de la mujer en el espacio del reducto doméstico» (Rubiera Fernández, *La construcción del espacio...*, op. cit., pág. 155).

<sup>49</sup> *Autoridades*: «Vale también el lugar o sala cubierta con la alfombra y demás alhajas del estrado, donde se sientan las mugeres y reciben las visitas».

al planto del pastor (vv. 1515-1520); o personifica la flora a su imagen mimética, como cuando Julia interpela al jardín tildándolo de «triste» y «funesto» (v. 1381). Por otro lado, la reclusión de la mujer impuesta por parte de la autoridad masculina es, paradójicamente, un arma de doble filo a la hora de salvaguardar el honor familiar. El respeto a esta zona reservada dentro de la casa es lo que granjea a los galanes el cómodo tránsito, sorteando a padres y hermanos sin demasiada dificultad. Los rincones para el escondite se diversifican en las moradas más nobles. En *Galán*, el padre irrumpe en las estancias de Laura obligando a Carlos a buscar apresuradamente un escondite. Por fortuna, la habitación dispone de un anejo en el que el amante puede aguardar pacientemente a que pase el peligro: «Retirarte / a aqueste retrete mío» (vv. 2999-2300).

El espacio femenino convertido en lugar de recreo adquiere otras connotaciones en el caso de la viuda. Doña Ángela percibe sus aposentos como una cárcel, un recordatorio permanente de su viudedad, prolongación de una libertad arrebatada: «¡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). La escenificación de la habitación de una dama viuda no podría constar de los mismos útiles de ocio y embellecimiento que los de una dama protagonista al uso, de ahí que la escribanía se haya trasladado a la del hermano mayor.

### 2. 3. 1. 3. Mobiliario y decorado

#### a) Sillas

Si las acotaciones internas recrean para el espectador un espacio que de otro modo no podría visualizar, el uso de objetos concretos y la utilería en su conjunto actúa como refuerzo simbólico del decorado verbal. El ejemplo insigne para ilustrar esta función metonímica es la silla que, sobre el tablado, sitúa al público en una escena de interior. Ruano atribuye a la silla un uso «puramente funcional o convencional», pero considero que esta no puede verse sino subordinada a la función simbólica<sup>50</sup>. Así, las sillas son el mueble por excelencia en la configuración metonímica del espacio privado de la casa. La existencia de los *metesillas* confirma la asiduidad de su uso. Se trata de un elemento práctico y cómodo a la hora de introducirse en escena, tanto desde el punto de vista de su

---

<sup>50</sup> *La puesta en escena de los teatros comerciales...*, op. cit. págs. 107-108.

manejo físico como en el desarrollo de la acción. Los señores solicitan a los criados las sillas cuando llegan las visitas. En cambio, no hay constancia en las acotaciones explícitas o implícitas del momento o el modo en que estas se retiran. Se da por supuesto que los mismos criados o los metesillas las vuelven adentro en el momento en que termina la escena o se produce un cambio espacial. En cualquier caso, su presencia en escena tiene valor espacial.

Además de las sillas, otras partes del mobiliario cotidiano se introducen en el tablado:

### **b) Bufete**

La repetida mención al uso del bufete lo convierte, como parte del mobiliario cotidiano, en un elemento escenográfico. En *Dama duende*, Isabel menciona que hay «una espada en un bufete» (v. 810). Sobre este, poco después, doña Ángela descubre su escribanía, que utiliza para redactar un billete a don Manuel apoyada en el bufete. A partir de los versos de la criada, podemos deducir que se trataba de una superficie socorrida en escena, óptima para sostener objetos que en algún momento iban a intervenir en la acción: «Dijo que aquí la pusiese [la escribanía] / con recado de escribir, / y mil libros diferentes» (vv. 814-816). En la misma obra, en la segunda jornada una silla pasa a hacer las veces de superficie cuando Cosme la utiliza para depositar unos papeles: «Pónelos sobre una silla, y Don Manuel escribe» (v. 1662 acot.). Si se especifica el lugar en el que ubicar los papeles es porque esta acción tendrá repercusión más adelante y se considera relevante que el espectador lo retenga en su memoria para poder localizarlos con facilidad poco después. Por ello, Cosme subraya en AI: «Aquí los quiero, / para que no se me olviden / y estén a mano, ponerlos» (vv. 1662-1664). Paradójicamente el criado terminará por olvidar los papeles, y esto sirve como pretexto dramático para motivar la vuelta de don Manuel a la casa en la tercera jornada, pues querrá recuperar sus documentos.

El bufete le sirve a Cosme de improvisado escondite para burlar a don Luis: «Ya se ve luz. Un bufete / que he topado aquí me valga» (vv. 2732-2733). El mueble, por lo tanto, ha de estar descubierto por abajo para que el público vea al criado agazapado en silencio mientras su amo combate a espada. El refugio no le durará mucho, pues don Luis lo descubre al querer utilizarlo para atrancar la puerta: «Yo cerraré la alacena / por aquí con un bufete / porque no puedan abrirla / por allá cuando lo intenten» (vv. 2801-2804). Esta secuencia en la que las acciones activadas por el bufete articulan la acción se

explicita en la versión de Valencia con sendas acotaciones: «Métese debajo del bufete» (v. 2667 acot.) y «Quita el bufete y descúbrese Cosme» (v. 2777 acot.). Además, revelan que las características del mueble harían de él un elemento de fácil transporte por parte de los actores.

En *Casa con dos puertas* hay otra mención al bufete en AE: «Sale Celia, con luces, pónelas en un bufete y sale el Escudero» (v. 1370 acot.). Desde el inicio de la jornada, la acción se desarrolla en casa de Laura, por lo que probablemente el bufete haya estado presente sobre el tablado. Quizá no sería tampoco necesario retirarlo para la escena siguiente dado que la acción se traslada a casa de Marcela. Este cambio espacial, además de a través de las AI, se efectúa por medio de la entrada de unos y la salida de los nuevos, permitiendo que el espectador acepte esta operación dentro de la verosimilitud de la convención, a pesar de que el decorado se mantenga intacto. La otra opción es que el bufete se retire.

### c) Cama

Caso opuesto es el de la cama. Cuando doña Ángela, intrusa en los aposentos del huésped, termina de componer el billete, pregunta a su criada: «Ya escribí. ¿Qué te parece / adónde deje el papel, / porque, si mi hermano viene, / no le vea?» (vv. 878-881); a lo que Isabel responde «Así, debajo de la toalla que tienen / las almohadas; que al quitarle, / se verá forzosamente, / y no es parte que hasta entonces / se ha de ver» (vv. 881-886). Antes de que se concrete si Isabel llega a completar su idea, el regreso de Cosme obliga a ambas a precipitarse a la alacena. Un poco después, el galán ordena a Cosme: «Recoge / esto que esparcido tienes, / y entra a acostarme» (vv. 969-971). Esta instrucción confirma que la cama de don Manuel se encuentra en una estancia aneja que queda en el espacio virtual fuera de escena, y así se resuelve la incomodidad de introducir un elemento del mobiliario tan aparatoso<sup>51</sup>. Tras retirarse a dormir por el acceso al tablado que no esté tapado por la alacena, una AE indica que «Vuelve Don Manuel con su papel» (v. 984 acot.). Papel en mano, nos explica: «Descubrí la cama, Cosme, / para acostarme, y halleme / debajo de la

<sup>51</sup> En el último montaje de *La dama duende* que emprendió la Compañía Nacional de Teatro Clásico (temporada 2017/2018) se optó por incluir la cama de don Manuel entre el mobiliario presente en su habitación. Esto, si bien daba juego a los actores y permitía a una pizpireta doña Ángela interpretada por Marta Poveda cubrirse con las sábanas y brincar sobre el colchón, dificultaba la rapidez de las mutaciones. Los cambios espaciales, dada la composición escénica, obligaban a meter y sacar la cama a las tablas cada vez que la acción lo requería.

toalla / de la cama, este billete / cerrado; y ya el sobrescrito / me admira más» (vv. 987-992). Esta secuencia deja en el aire cierta incongruencia, pues ¿cómo ha hecho llegar hasta allí Isabel el papel? Las opciones posibles son las siguientes: o bien al exponer su idea a doña Ángela el «así» es performativo y deja el billete en uno de los cojines que Cosme ha cargado junto con las maletas; o bien entra y sale rápidamente en el aposento anejo de don Manuel antes de huir junto con su señora por la alacena; o bien se trata de una licencia en la continuidad de la acción y simplemente el actor que encarnase a don Manuel recibiría el billete de manos de la actriz cuando se cruzasen en el foro.

#### **d) Silla de manos**

En ocasiones aparecen elementos de decorado que brindan al actor posibilidades kinésicas inusitadas. En *Peor está*, don César se encuentra de noche tratando de buscar alguna salida oculta que le permita huir a la calle desde el interior de la casa de Lisarda. Mientras avanza a tientas encuentra un refugio improvisado que aporta al mismo tiempo información sobre el espacio ficcional y, desde una perspectiva documental, los usos cotidianos del Siglo de Oro: «Éste es sin duda el portal, / pues con una silla he dado / de manos, que es puesto tal / su lugar determinado; / ya que remedio no espero / mayor en tal desventura, / en ella esconderme quiero» (vv. 1729-1735). Este ingenio de transporte ha de haberse sacado al tablado *ad oculos* y con celeridad, justo antes de la salida de don César y se retirará sin interferir en la acción al final de la escena, coincidiendo con el paso de la segunda a la tercera jornada. Siguiendo la AI y tal y como refrenda la AE, el actor se oculta de sus perseguidores: «Métese en una silla de manos y sale por una puerta el Gobernador con la espada desnuda y luz, y por la otra Don Juan con espada desnuda» (v. 1738 acot.).

### 3. Acotaciones de efectos especiales

#### 3. 1. Efectos lumínicos

Junto a la pericia dramaturgica, la voluntad del espectador al participar en el juego ficcional es imprescindible para que los efectos deseados tengan lugar. Además de los elementos arquitectónicos, los efectos lumínicos y el vestuario son idóneos aliados para llevar a cabo la confusión de identidades y favorecer la impresión de una madeja enredada que solo se ordenará, de un tirón, en los ultimísimos versos. Velas, hachas y candiles en manos de damas y criadas cómplices funcionan como herramienta para moverse entre los espacios burlando la vigilancia de la autoridad férrea<sup>52</sup>. La nocturnidad, como el Carnaval y la fiesta es, por antonomasia, un elemento afín a la comedia urbana al crear un clima propicio para los jóvenes protagonistas. Desde el punto de vista de la construcción dramática, la asunción de este *cronos* nocturno requiere el conocimiento y la afirmación de los códigos correspondientes por parte de los agentes teatrales. Un punto luminoso en escena, como un candil, indica al espectador en qué momento del día transcurre la acción, algo que se refuerza visualmente con el vestuario y que acarrea una kinésica específica cuyo desempeño es responsabilidad del actor. Dado que el corral se encontraba parcial o totalmente iluminado por la luz diurna, el fallo de alguno de los elementos daría al traste con el pacto de verosimilitud<sup>53</sup>.

Bajo el término aglutinador de *luz*, los objetos de iluminación aparecen en las AE junto a los verbos *tomar*, *traer*, *sacar* y *matar*; y en forma de intransitivos, como *alumbrar*. La mayor parte del tiempo no se añade mayor especificación con respecto al tipo de vela o elemento luminoso, pero algunas AE sí permiten ampliar la terminología de la iluminación: «Ellos están apartados y ella saca una luz de una linterna que trae cubierta» (*Dama duende*, v. 2006 acot.); «Saca la luz de la linterna, pónela en un candelero que habrá en la mesa, y toma unas silla y siéntase de espaldas a los dos» (v. 2029 acot.). La vela se manifiesta en diferentes significantes: «Salen Lisarda y Nise con

<sup>52</sup> «Para el espectador había tres indicios de que una escena ocurría de noche: la indumentaria de los actores, sus parlamentos y, sobre todo, su manera de accionar» (Varey, «Valores visuales de la comedia...», *op. cit.*, pág. 291). Puede consultarse el listado de Arróniz de las obras no áulicas de Calderón que requieren luz artificial (*Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, *op. cit.*, pág. 234).

<sup>53</sup> Son bien interesantes los datos que aporta Varey sobre el modo en que incidía la luz natural en los corrales madrileños: «El del Príncipe estaba orientado del Este al Oeste, y el de la Cruz del Sureste al Noroeste, lo que quiere decir que, por la tarde, la luz solar caía desde el lado derecho de la sección del público que estaba frente al tablado [...]; el tablado estaría iluminado por la luz directa —aunque difusa— del sol, y la escena interior oscurecida por la sombra del balcón situado encima de ella» («Valores visuales de la comedia...», *op. cit.*, pág. 285).

una *bujía*» (*Peor está*, v. 1594 acot.). El alcance de la luz que desprende la fuente depende por entero de lo que la escena reclame. Por ejemplo, en la segunda jornada de *Dama duende*, dos acciones simultáneas tienen lugar en el aposento de don Manuel<sup>54</sup>. El foco de luz es «la luz de la linterna» que doña Ángela ha dispuesto en el bufete<sup>55</sup>. Aunque le permite escribir, la potencia del haz no es suficiente para que advierta la presencia de don Manuel y el criado Cosme, que observan atentamente cada uno de los movimientos de la dama:

DOÑA ÁNGELA. Pongo aquí la luz, y agora  
la escribanía veré.  
DON MANUEL. Aguarda, que a los reflejos  
de la luz todo se ve;  
y no vi en toda mi vida  
tan soberana mujer (vv. 2029-2034).

El portador de la luz tiene una posición privilegiada con respecto al resto de personajes, que se ven obligados a confiar en el sentido del tacto. Cuando don Manuel acepta batirse en duelo con don Luis, solicita que la lámpara alumbre a ambos. Esta maniobra supone un acto de coherencia que respeta el comportamiento de los personajes en la penumbra. No sería verosímil que, después de haberse movido a tientas recurrentemente, de repente fuera capaz de empuñar la espada con firmeza: «Y, pues ya es fuerza reñir, / riñamos como se debe. / Parte entre los dos la luz, / que nos alumbre igualmente» (vv. 2791-2795). Para poder batirse con comodidad, don Luis habría de apoyar el candil en alguna superficie.

Solo con la aceptación de este lenguaje elemental tienen éxito las escenas finales de este tipo de comedia. En *Casa con dos puertas*, la escena de desenlace consiste en la

---

<sup>54</sup> Rubiera Fernández recoge de Pavis y reformula un fenómeno mayor que busca satisfacer las características de una escena asumida como proteica, que recibe el nombre de *espacio lúdico*: «Con esta categoría se trata de dar cuenta del recurso de mostrar sobre un mismo espacio escénico a varios grupos de actores que representan a la vez, creando subescenas simultáneas en las que frecuentemente se alternan los diálogos» (*La construcción del espacio...*, *op. cit.*, pág. 126).

<sup>55</sup> Varey enumera las connotaciones de los juegos lumínicos en *Dama duende*: «Gran parte de las imágenes poéticas de la obra estriban en el contraste luz/oscuridad para señalar dicotomías tales como conocimientos/ignorancia, verdad/mentira, esperanza/desesperación, beldad/fealdad. [...] 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» («*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», *op. cit.*, pág. 250).



confusión de las identidades de Laura y Marcela, ambas tapadas, que pululan por el interior del habitáculo; una buscando a su amado y otra huyendo del hermano airado. Hay un considerable número de personajes en escena que transitan entre dentro y fuera envueltos en el caos de la penumbra, algo que se acusa en las AE: «Sale Lisardo, con Marcela en los brazos, como a oscuras» (v. 2787 acot.). Este *como a oscuras* se repite hasta el final y trae aparejada sin duda una determinada actitud corporal por parte de los actores, que han de andar desorientados y fingir, al mismo tiempo, que no ven al resto del elenco. Otra vez, el control del esquema coreográfico es determinante e implícita un manejo experto de los espacios: «Sale Don Félix con Marcela, como a oscuras, diciendo antes dentro los primeros versos, y luego abren la puerta, ha de ir cubierta, y salen a ella Laura y Silvia» (v. 1867 acot.). Mientras los unos desconfían de los otros, Félix clama por la luz con la que cree, erróneamente, que podrá pillar a Laura *in fraganti* en brazos de otro hombre. El espectador, omnisciente, sabe que la llegada de la luz supondrá la resolución del conflicto, una certeza que da pie al dramaturgo a hacerse con el control de la escena, dilatando la tensión y componiendo una última imagen coreográfica que congele a los personajes tras el ajetreo en posición comprometida: «Vase apartando Marcela y Laura, atravesándose entre los dos, de suerte que viene a tomar Don Félix de la mano a Laura y tenella cuando sale la luz; Marcela se va y cierra la puerta tras sí» (v. 2901 acot.). El suspense se prolonga con la intervención del personaje del escudero, el encargado de sacar la luz a escena y que, desde dentro, va informando de su itinerario en voz alta en una secuencia de tres momentos: «Ya la llevo [la luz], si es que hallan / luz unos ojos dormidos» (vv. 2869-2870); «Ya va la luz» (v. 2897) y, finalmente, «Ya están las luces aquí» (v. 2920).

Las velas o candiles multiplican sus funciones: en tanto que objeto, participan en la acción como ayuda a los personajes en la oscuridad; visualmente remite al espectador al cronotopo preciso de la noche; en el plano simbólico, supone la imposición de la razón frente a las tinieblas de los celos, la sospecha o la futilidad de las apariencias<sup>56</sup>. La lámpara es tanto el medio por el que los personajes se guían durante la noche, como la pieza esclarecedora para desvelar las estratagemas de los amantes, descubrir identidades encubiertas y disipar la sombra de la superstición. Cuando el público, hacia el final de la comedia y tras un pasaje de particular confusión, veía salir a uno de los personajes

---

<sup>56</sup> De este enfoque alegórico partió José Luis Alonso de Santos en la versión de *La dama duende* que dirigió en el año 2000. La obra se contextualizaba en el siglo XVIII, donde la luz simbolizaba el advenimiento de la Ilustración.

involucrados portando una lámpara, comprendía que el engaño ficcional, junto con la representación, tocarían pronto a su fin.

### 3. 1. 1. La kinésica en la oscuridad

La oscuridad requiere de un lenguaje no verbal codificado en las acotaciones kinésicas y gestuales. El miedo nubla el juicio y provoca un comportamiento errático que aflora en una mímica torpe cuyo objetivo es trasladar el peso del sentido de la vista al del tacto: «Sale Don César tentando» (v. 1718 acot.). La no alteración del *locus scaenicus* hace necesario precisar el comportamiento kinésico del actor en algunas escenas: «En notable confusión / estoy la puerta buscando, / sin discurso ni razón, / en las sombras tropezando / de mi misma turbación» (vv. 1718-1722). En la siguiente hipálage, el estado de temor en el que se halla don César al moverse en la penumbra se traslada al modo en que se desplaza: «Pues ya he sentido pisar / cobardemente» (vv. 1612-1613).

En la tercera jornada de *Dama duende*, cuando Cosme y don Manuel — que ha sido conducido por Isabel a su propio cuarto sin haber tenido tiempo todavía de reconocerlo— se encuentran en la oscuridad, este «Topa con Don Manuel» (v. 2504 acot.). Antes, Cosme nos ha informado convenientemente: «Gracias a Dios que esta noche / entrar podré libremente / en mi aposento sin miedo, / aunque sin luz salga y entre» (vv. 2497-2500). Aun estando asidos el uno del otro, la oscuridad les impide identificarse el rostro, ni reconocerse siquiera por la voz. Por las mismas razones Isabel confunde a galán y criado, y agarra a Cosme para conducirlo al cuarto de su señora: «Sale Isabel trayendo a Cosme de la mano» (v. 2604 acot.). Don Manuel, al verse solo inesperadamente y sin obtener respuesta de su sirviente, se ve obligado a recurrir al sentido del tacto para explorar la estancia: «¡Cosme, Cosme! ¡Vive el cielo, / que toco con las paredes!» (v. 2579-2580). La visión del galán dando voces y manotadas al aire en total confusión había de componer una imagen de alta carga cómica a ojos del clarividente público<sup>57</sup>. El caos general propiciado por el ambiente nocturno llega a su fin con la célebre determinación de don Luis: «Luz tomaré, aunque imprudente, / pues todo se halla con luz / y el honor

---

<sup>57</sup> Ruano realiza una interesante apreciación con respecto a las actualizaciones de la puesta en escena de este tipo de convenciones dramáticas: «Para el público del XVII la confusión era imposible. Parte del dramatismo y la comicidad de una obra teatral del Siglo de Oro depende precisamente de saber exactamente qué es lo que hacen los protagonistas durante una escena que se desarrolla en la oscuridad; al tratar de conseguir un realismo innecesario, los directores modernos diluyen el impacto de la comedia en cuestión» (*La puesta en escena de los teatros comerciales...*, op. cit., pág. 307).

con luz se pierde» (vv. 2708-2710)<sup>58</sup>. Así, la próxima vez que don Luis salga al tablado, lo hará «con luz» (v. 2727 acot.), que le revelará la presencia de don Manuel.

Aunque insistentemente se acusa este desajuste entre la luz real del corral de comedias y la fingida oscuridad en la ficción, se trata de una convención universal; un fingimiento al que Truffaut dedicaba uno de sus grandes cantos filmicos: *La noche americana* (1973). Los trucos y artimañas para simular oscuridad han de ser forzosamente eso, trucos, de otro modo el espectador no haría sino parpadear ante una pantalla o un escenario completamente negros<sup>59</sup>.

### 3. 2. Efectos sonoros: el ruido

La mayor parte del tiempo, los efectos sonoros, aglutinados bajo la denominación de *ruido*, tiene lugar fuera de escena: «Ruido de puertas dentro» (Val. v. 2592 acot.). Más allá de lo estrictamente musical, en los autores áureos hay una latencia de sentido del ritmo que va de la cadencia del verso a la preocupación por la incorporación y desarrollo de efectos sonoros a sus obras. El objetivo aquí es examinar cómo operan los elementos sonoros como mecanismo textual y, en su paso a la escena, como recurso espectacular. En los Siglos de Oro, el *ruido* se manifiesta como un término amplio que reúne gran variedad de sonidos, no exclusivamente inarmónicos. Remite también, ya circunscrito al ámbito teatral, a los mecanismos que permitían emitirlos sobre el tablado<sup>60</sup>. Frente a los efectos luminosos y las llamadas *invenciones de fuego*, cuya presencia en el decurso de la acción se volvía habitualmente innecesaria debido al peso del decorado verbal, los recursos sonoros son frecuentes en el teatro de los siglos XVI y XVII<sup>61</sup>. Para Davis, esta circunstancia se apoya en la existencia simultánea de dos espacios: uno visible y

<sup>58</sup> «La luz evita la oscuridad lo mismo que la voz rompe el silencio; y tanto luz como voz son obstáculos a la protección (o recuperación) del honor. Oscuridad y silencio, por el contrario, favorecen el secreto, tan íntimamente relacionado con el honor» (Pérez Magallón, *Dama duende*, ed. cit., pág. 260, nota 685).

<sup>59</sup> Esto mismo advierte Varey: «nosotros también estamos acostumbrados a aceptar convencionalismos casi tan inverosímiles. En el cine o en la televisión vemos muchas veces obras seudodocumentales en que, por ejemplo, algunos ladrones entran en un banco de noche. Aceptamos el convencionalismo por el cual podemos ver las caras y aún las expresiones de los personajes» («Valores visuales de la comedia...», *op. cit.*, pág. 292).

<sup>60</sup> El origen de este apartado está ligado a la elaboración de la entrada *ruido* fruto de mi participación en el proyecto del *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro* (DPESO).

<sup>61</sup> El estudio de referencia para todo interesado en este ámbito continúa siendo el clásico artículo de Henri Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, págs. 109-145.

coincidente con el tablado mismo; y otro, el espacio sonoro o *audible space*, que apela a través del sonido a la imaginación del espectador<sup>62</sup>. Fueran mayores o menores las posibilidades con las que las compañías contasen a la hora de escenificar, el sonido es un elemento intrínseco al teatro desde sus orígenes remotos, desde los rituales dionisiacos de la cultura griega o los himnos de Egipto y Babilonia, hasta constituirse como base justificativa de todo un género: la ópera.

La evolución de este tipo de efectos, de aparición escasa a lo largo del XVI, según documenta Recoules<sup>63</sup>, cobra impulso cuando se popularizan las comedias de Lope de Vega, cuya influencia los convierte en un procedimiento ya característico en el siglo XVII<sup>64</sup>. A medida que la entidad del *ruido* se pone progresivamente al servicio de la acción, su uso se asienta. A partir de Lope, siguiendo la gran tríada de autores del teatro áureo, en la producción de Tirso de Molina se habrán ampliado ya sus posibilidades dramáticas y añadido nuevos empleos; hasta llegar, con el teatro de Calderón, a la sistematización de los recursos sonoros. En su dramaturgia, se asume como un nuevo mecanismo con que influir en la dirección del avance de la trama; encaminar al espectador a experimentar reacciones determinadas; o ayudarlo a comprender con mayor precisión lo que sucede en escena. A nivel textual, la manipulación del sonido y su grado de incidencia para con la acción puede identificarse de manera explícita a través de las acotaciones, aunque el diálogo registra igualmente las alteraciones más significativas provocadas por el ruido. En este sentido, existe una lógica correspondencia entre el grado de desarrollo de las acotaciones y la intención con que se emplea el recurso sonoro que, a su vez, se manifestará de forma distinta dependiendo de si operan fuera de escena —es decir, *dentro*, según la terminología teatral— o explícitamente sobre el tablado.

A vista del espectador, no obstante, y sin necesidad de recurrir a elaboradas artimañas tecnológicas, algunos objetos se aprovechan en escena por sus capacidades sonoras. En *Dama duende*, el sobresalto al ser descubiertas por don Luis hace que Beatriz,

---

<sup>62</sup> Charles Davis, «The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama», en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London, Westfield College, 1991, págs. 63-72.

<sup>63</sup> «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro», *op. cit.*

<sup>64</sup> Cabe recordar cómo Cervantes en su «Prólogo al lector» a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* atribuía a «Navarro, natural de Toledo» haber concedido a la música un papel visible en escena: «[...] sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro; inventó tramoyas, nubes, truenos y relámpagos, desafíos y batallas, pero esto no llegó al sublime punto en que está ahora» (Nicholas Spadaccini [ed.], *Entremeses*, Madrid, Cátedra, 2005 [1615], págs. 91-94).

Ángela y el resto de damas suelten sin querer los víveres que llevan en las manos, de ahí que el galán encuentre el tablado revuelto: «¿Qué notable estrago es este / de platos, dulces y vidrios?» (vv. 2694-2695). Tal y como indica Pérez Magallón, en la versión de Valencia una AE complementa este momento explicitando: «Llaman dentro y túrbanse todos, dejan caer las mujeres los platos» (v. 2534 acot.)<sup>65</sup>. La turbación implica una pérdida súbita del control motriz debido a una fuerte sorpresa. Poco después, un ruido proveniente de la alacena lo pondrá de nuevo sobre aviso. El efecto entre el público debió resultar satisfactoriamente cómico, por lo que Calderón fusiona el uso de la conocida alacena con la rotura de los vidrios al estrellarse contra el suelo. Esto permite que el espectador, ya familiarizado con el recurso, anticipe la resolución de la escena en *Peor está*.

---

<sup>65</sup> *Dama duende*, ed. cit., pág. 269, nota 268.

#### 4. Tipología de personajes de la comedia áurea

El cronotopo ficcional por antonomasia, la urbe y la noche, «fabricadora de embelecos», determinan por contexto la tipología de personajes y, por consiguiente, su caracterización, costumbres y comportamiento. La existencia de una tipología rastreable en las acotaciones permite trazar una correspondencia entre las obras a partir de los rasgos afines y componer y asociar los *tipos* a la especialización interpretativa. La tipología del *dramatis personae* traduce la jerarquía imperante en la constitución de las compañías teatrales por la que los actores se especializaban en determinados personajes de acuerdo con su posición en la escala de la compañía<sup>66</sup>. Desde la comedia nueva, el *dramatis personae* se ciñe a un reparto en forma de personajes-tipo —de ahí que sea una *tipología*— en los que pueden reconocerse un conjunto de características ineludibles en la construcción actoral y que conduzcan a la fijación de unos rasgos, aunque sobre estos el actor pueda operar variaciones no significativas. En toda comedia de este género no pueden faltar damas, galanes, criadas, un gracioso o dos y la autoridad del viejo. Sobre este esquema, los tipos se van diversificando o ajustando al contexto donde, si bien la dama se convertirá en monja o el galán en príncipe, serán reconocidos e interpretados por aquellos actores que manejen las exigencias del tipo dramático<sup>67</sup>.

La técnica del actor barroco —del *buen actor*— ha de situarse en el espacio entre el cumplimiento decoroso de un tipo dramático, de un personaje con características reconocibles, y la ejecución de su habilidad individual al representar cada uno de los *papeles* identificados con un conjunto de gestos codificados<sup>68</sup>. Es tan interesante como

---

<sup>66</sup> Rodríguez Cuadros no duda en tachar este funcionamiento de *star system* (*La técnica del actor español en el Barroco*, *op. cit.*, págs. 535-536), ya que el reconocimiento de un actor en la interpretación de un tipo era decisivo en la adquisición de fama y, por lo tanto, tenía repercusión directa en el sistema de contratación teatral. Es drástico Aubrun al limitar el trabajo del actor a la reproducción de los tipos: «El actor se propone subrayar exclusivamente la verdad social de su personaje-maniquí. Como la representación del papel no dura más que dos horas y media, la verdad humana no tiene tiempo de recuperar sus derechos y el espectador no tiene deseo o gusto de transformar al maniquí en una persona auténtica» (Charles Aubrun, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1981, pág. 93).

<sup>67</sup> El tipo del gracioso requeriría probablemente unas habilidades únicas dependientes de unas cualidades innatas no accesibles a cualquier actor. Arellano observa cómo en las acotaciones «La calificación “ridículo” o “ridículamente”, es la indicación más reiterada. Es el grado más primitivo del recurso» («La comicidad escénica en Calderón», *op. cit.*, pág. 69). Hablaremos más sobre la comicidad propia del gracioso en el capítulo dedicado al teatro breve.

<sup>68</sup> «Al interpretar su *papel* o *parte* el actor pone su cuerpo al servicio de una descodificación de los modelos de sentimiento o de pasiones representables, es decir, que pueden y deben ser entendidos, en su dimensión de verosimilitud, por todos los espectadores. El actor, en una palabra, encarna la trama social que esa misma sociedad desea ver» (Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, *op. cit.*, pág. 70).

revelador el cambio en el concepto de *decoro* en que Rodríguez Cuadros cifra el paso del gesto medieval inserto en un sistema racional donde se daba una «correspondencia lógica y convencional de la jerarquía social, la apariencia y el vestido y la elocución», a un *decoro* afirmado en los afectos<sup>69</sup>.

En la construcción sintáctica de las AE introductorias de personaje, el tipo aparece la mayor parte de las veces en aposición. Aunque el *dramatis personae* muestra una taxonomía de los tipos dramáticos en sí mismo, las AE que indican la primera salida a escena de cada uno de los personajes suelen precisar por convención, tras el nombre, el tipo que le corresponde. Se trata de una AE dirigida a la compañía, a la hora de disponer el hato preciso requerido para encarnar visualmente el tipo determinado; y al actor, como referencia para construir técnicamente al personaje. En este grupo, son las acotaciones más codificadas y constan de un sustantivo que identifica al personaje con uno de entre la tipología cerrada del teatro áureo: «Sale Lisarda, dama, y Celia, criada» (*Peor está*, v. 71 acot.). En la estructura de esta clase de acotación, el tipo puede ir acompañado de una acotación de vestuario, portadora de nuevos significados: «Sale Flérída, dama cubierta con manto» (*Peor está*, v. 240 acot.). Hay algunos ejemplos en los que se añade un posesivo que especifica la relación entre dos personajes: «Sale Don Luis y Rodrigo, su criado» (*Dama duende*, v. 130 acot.); «Vase con su criada» (*Dama duende*, v. 293 acot.). Las AE se pueblan de los que Rodríguez Cuadros denomina *atajos lexicalizados* —*de camino, de noche*, etc.— resultado de una codificación aceptada en el ejercicio convencional dramático. Son traducción de los isabelinos *shorthand of stage representation*<sup>70</sup>: «[...] Félix, criado, de camino» (*Peor está*, v. 1 acot.).

---

<sup>69</sup> Este cambio es fruto de una nueva teoría de la representación más claramente visible, según la autora, en las artes plásticas y que postula la *primacía de la emotividad* «[...] aspirando a la superación de la naturaleza, algo alcanzable sólo en la medida en que la emoción pueda transfigurar la imagen pasando de considerarla un mero reflejo especular de la realidad, y llevándola más allá de las posibilidades naturales» (Rodríguez Cuadros, *ibid.*, pág. 401). Una interpretación construida sobre la comunicación emocional y, en estrecha vinculación con estas manifestaciones pictóricas, desembocan en una tendencia actoral que va del expresionismo a la sobreactuación.

<sup>70</sup> *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, pág. 112.

#### 4. 1. Vestuario

Junto a las salidas y entradas, el grueso informativo contenido por las AE tiene que ver con la caracterización de personajes. En tanto que comedia de enredo, el *dramatis personae* se corresponde con la tipología codificada de este subgénero. Como acabamos de ver, al nombre de cada personaje le sigue, en cada aparición, el tipo de personaje que encarnará: dama, criada o viejo. Bastaba con ello para que la compañía supiese elegir el vestuario apropiado, a fin de que el público supiese reconocerlo y anticipar el papel y comportamiento dramático que iba a desempeñar en el desarrollo de la obra<sup>71</sup>. Personajes cuyo nombre denota su rango social, como el Duque y, en tantas obras, el Rey, requerirían destacar desde la caracterización por encima del resto de sus acompañantes. Tanto en *Galán* como en *Dama duende*, la acotación inicial dibuja la atmósfera de una acción que reproduce el motivo de la tapada que huye de un perseguidor masculino: «Salen Julia, dama, Porcia, criada, con mantos, y detrás Astolfo». La elección de ese adverbio, *detrás*, no es gratuita en un lenguaje tan esquemático por su carga significativa, puesto que incide en la importancia del orden en que los actores salen a escena. El espectador habrá de esperar a que los personajes alumbren las causas de esa situación pero mientras, de un vistazo, habrán identificado al par protagonista y anticipado, incluso, un conflicto amoroso. La caracterización física de los personajes-tipo se rige estrictamente por las

---

<sup>71</sup> Como obra de referencia en materia de vestuario, remito al imprescindible glosario de Abraham Madroñal, publicado en el número monográfico de *Cuadernos de Teatro Clásico* dedicado a este tema («Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en Mercedes de los Reyes Peña [dir.], *El vestuario en el Teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., págs. 229-302). En cuanto a la función del vestuario como identificador de una tipología con trasfondo social, dice Ruano: «La indumentaria teatral era, pues, muy artificial, concebida no tanto para reproducir realísticamente el vestuario de un campesino o el de un emperador como para comunicar con claridad y brevedad al público, como si fuesen etiquetas, la condición social del personaje [...]» (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, op. cit., pág. 300). En su exhaustivo listado, Ruano clasifica los tipos de indumentaria en oficios y profesiones, indumentaria eclesiástica, trajes regionales y nacionales, personajes sobrenaturales. Espacio aparte ocupa el vestuario del gracioso y el de los personajes alegóricos (*vid supra*, págs. 301-311). Según Aubrun, el vestuario cumple también una función extrateatral por la que «la escena es también un escaparate o un lugar de exposición para los vendedores de paños y sastres, y lugar para un desfile de modelos» (*La comedia española*, op. cit., pág. 64). No hay que desdeñar el uso de afeites y maquillaje. Según Arellano: «Hay muy pocas menciones de estos efectos, pero las suficientes para demostrar que no están desatendidos» («La comicidad escénica en Calderón», op. cit., pág. 74). Entre los métodos de blanqueamiento facial habituales constan el clarimente, las blanduras o mudas, el albayalde y el solimán. La palidez se contrastaría con la aplicación del rubor, rojizo y el sanguinolento almagre (véase la entrada *afeite* del DPESO). Rodríguez Cuadros afirma que puede usarse «ceniza o pintura verde para burlar a los vejetes, que, junto a los sacristanes, son blanco predilecto de los “enharinamientos” de la cara (producidos generalmente con yeso o verdadera harina)» (*La técnica del actor español en el Barroco*, op. cit., pág. 130).



leyes del decoro. En *Casa con dos puertas* Lisardo llega a esta conclusión sobre Marcela sin necesidad de ver su rostro: «De estilo tan bien hablado, / de traje tan bien vestido, / lo que he pensado y creído / es que ésta debe de ser / alguna noble mujer» (vv. 163-167). Acción, palabra y apariencia física han de permitir tanto al espectador como a los mismos personajes identificar qué tipo está encarnando el actor sobre el tablado.

La trastocación del decoro tiene siempre consecuencias risibles. En la comedia burlesca —lo veremos en próximos capítulos— reyes y damas, a pesar de su regio vestuario, profieren obscenidades y chascarrillos acompañados de una gestualidad igualmente vulgar y desencadenante de la carcajada en el público. Esto es posible, sin embargo, únicamente en géneros específicamente cómicos y en un contexto teatral festivo muy determinado. Romper con el decoro en el código trágico, por ejemplo, daría al traste en todos los casos con el pacto ficcional. Por el mismo motivo, el tipo del gracioso u otros personajes con carga cómica —como el figurón— son los únicos con potestad para pequeñas transgresiones. Un criado vestido de galán, por ejemplo, o enzarzado en una pelea a espada con otro criado, no puede ser tomado en serio precisamente por ese desajuste basado en la apropiación de comportamientos que son inherentes a otro tipo<sup>72</sup>. La misma circunstancia da lugar a celos imprevistos por parte de las damas hacia sus sirvientas: «[...] llama, Silvia, / tú a Lisardo, y tú no quieras / verle; que eres muy hermosa / para criada» (*Casa con dos puertas*, vv. 1229-1232). Doña Ángela se vale del vestuario de don Manuel para reconocerlo como caballero y situarlo dentro de una posición social determinada: «Si, como lo muestra / el traje, sois caballero / de obligaciones y prendas, / amparad a una mujer / que a valerse de vos llega» (vv. 100-104). Como indica el editor: «la trayectoria social del personaje se va marcando por medio de sus cambios de vestuario»<sup>73</sup>. Otra cosa es que se quiera ver en esta caracterización visual una función que exceda a la mera transmisión de información al espectador con respecto a la tipología de personajes, y leer en estas «obligaciones y prendas» un adelanto del comportamiento recto y racional del galán en su ontología ficcional. En cuanto a la escena, aquí considero los versos anteriores como lenguaje plástico, transmisor de información útil para la inscripción del personaje dentro de las posibilidades de la taxonomía dramática.

<sup>72</sup> El mismo efecto se aplica al fenómeno del travestismo teatral: «Si el motivo de la mujer vestida de hombre suele servir al enredo, el de hombres vestidos de mujeres resulta casi siempre cómico» («La comicidad escénica en Calderón», *op. cit.*, pág. 72).

<sup>73</sup> Pérez Magallón, *Dama duende*, ed. cit., pág. 108 nota 41.

La acción de *vestirse* está también sujeta a polisemia, pues circunscribe al personaje en el espacio privado concreto de la casa al tiempo que la kinésica transmite cierta impresión de urgencia en pasajes en los que, por lo general, el personaje se ha visto obligado a adecentarse ante la llegada imprevista de un visitante o por el conocimiento repentino de una noticia que lo impele a salir de casa apresuradamente. Las AE recogen esta acción en la instrucción *vistiéndose* o en su variante metateatral *como vistiéndose*. Lejos de presentar a los actores desnudos en escena, algo que sería absolutamente impensable de acuerdo con los preceptos morales de la época, el acto de vestirse hace alusión a ponerse la ropa adecuada para mostrarse en público, aun dentro de la intimidad doméstica:

- «Salen Don Félix y el Escudero, como vistiéndose» (v. 205 acot.).
- «¿Tan de mañana vestido?» (v. 207).

#### 4. 2. La dama: mantos y tapadas

«y de este aplauso cansada / —que aun cansa la vanidad—, porque sin tanto jüez / pudiese verme tal vez, / depuse la autoridad, / y con algunas criadas / a esos jardines salía / donde hablaba, y donde vía / con libertad de tapadas» (*Peor está*, vv. 160-168).

Con independencia de la dirección tragicómica que la comedia emprenda, capas y espadas son merecidamente las características más representativas del género. Mientras el galán se identifica con la capa, que cambiará cuando vuelva de un largo viaje o cuando la acción transcurra de noche, el tipo de la dama presenta dos caracterizaciones fundamentales, dependiendo de la exposición a la que se someten su identidad y su honra: si se halla en un espacio privado, dentro de casa donde el acceso es restringido, su rostro quedará descubierto<sup>74</sup>. En la calle, en cambio, la dama se convierte habitualmente en el tipo de la

---

<sup>74</sup> Esta doble presentación reproduce una estricta división entre los ámbitos público y privado propios de la comedia urbana. El hato teatral de princesas, ninfas y caracteres femeninos exóticos es tan prolijo como subgéneros dramáticos quieran distinguirse. Para una práctica síntesis de los usos de la moda fuera de las tablas, véase Francisco De Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007, págs. 136 a 155. Entre los reinados de Felipe III y Felipe IV, en la vestimenta femenina se observa una tendencia hacia la complicación de las formas y el gusto por la exageración de los volúmenes que coincide con el arraigo del uso del guardainfante. Esta imagen de mujeres con abultados faldones casa con los retratos de Corte inmortalizados por Velázquez. Por otra parte, la moda no deja de ser producto de las circunstancias sociohistóricas, como advierte De Sousa: «El siglo XVII será un momento crítico para el sector textil español, ya que el deterioro económico y comercial supondrá el cierre de talleres [...] y la quiebra de la industria, a lo que se unen aspectos como la pérdida de complejas técnicas de ciertas manufacturas y el incremento de la importación de productos elaborados ante el descenso de la actividad textil» (*ibid.*, pág. 137).

tapada, que protege la cara con un manto [ver figura 1]. El manto va y viene en las obras de enredo pasando de manos de criadas a sus señoras y señal inequívoca de que la dama se dispone a abandonar su casa, dentro de la fábula, a menudo a hurtadillas<sup>75</sup>. Otro caso es el que encarna doña Ángela en *Dama duende*: la viuda, con un atuendo y unas circunstancias de recato y reclusión social especiales. En *Casa con dos puertas*, Marcela y Laura piden, se colocan y salen con el manto continuamente, en un recurso dramático muy socorrido que logra confundir a ojos de los galanes la identidad de las damas.

La semántica de la tapada se materializa en su forma más frecuente en las formulaciones verbales *ponerse* y *quitarse el manto* o el reflexivo *cubrirse* y *descubrirse*, que aparece en múltiples ocasiones. Cuando la dama se quita el manto en presencia de su galán, lo hace fruto de una decisión consciente, como recompensa a sus empeños después de las idas y venidas entre uno y otro. En *Casa con dos puertas*, cuando Lisardo pregunta a Marcela «Pues, ¿qué fianza / le dejáis a mi esperanza / de las dos que he de lograr?» (vv. 121-124), ella le responde: «La de dejarme mirar» (v. 125), descubriéndose el rostro. Más adelante, una vez la criada Silvia ha conducido en secreto a Lisardo a los aposentos de su amada, le comunica: «Esta es la casa, señor, / de aquella dama encubierta, / que ya descubierta veis» (vv. 1237-1239). Esta semántica se amplía a una kinésica más variada de acuerdo con los requerimientos de la dama. En la jerarquía vertical, las criadas son las encargadas de traer y colocar el manto a petición de las señoras: «Quítame, Celia / este manto» (vv. 1228-1229); y, en sentido contrario, presta a salir de casa «Así: / dame el manto, y dirás, Silvia, / que me fui en casa de Laura; / que para hacer más creída / la causa, quise ir de noche» (vv. 2392-2396). Los mismos verbos se registran en las AE: «Pónese el manto» (v. 2396 acot.); «Descúbrese» (v. 126 acot.).

La acción de quitarse y ponerse el manto aporta información espacial. En el caso anterior, Marcela, que acaba de llegar a casa de Laura, se dispone a recibir a Lisardo, por lo que el uso del manto queda justificado al tratarse de un espacio doméstico reservado.

---

<sup>75</sup> Tal y como ilustra Carmen Argente, de tonalidades sobrias o negro, «El manto es la cobertura más utilizada por las mujeres de todas las escalas sociales» («La realidad del vestido en la España barroca», en Mercedes De los Reyes Peña (ed.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit. págs. 11-43 [pág. 29]). El número al completo, que se acompaña de un práctico glosario final, permite obtener una amplia visión del tema desde distintas perspectivas. «Las doncellas y damas honestas solían vivir bajo la custodia de severos guardianes domésticos — esposos, padres o hermanos—, que no hallaban otro recurso para mantener su honor libre de asechanzas sino poner a sus pupilas bajo cancel y celosía, al uso de mujeres árabes o turcas, o hacerlas custodiar por escuderos o dueñas». En este campo continúa siendo ilustrativo el trabajo de José Deleito y Piñuela, *La mujer, la casa y la moda (en la España del Rey Poeta)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966. Extraigo de aquí la cita anterior, págs. 17-18.

Una acotación como «Sale Marcela, con manto, y Silvia sin él» (v. 1840 acot.) implica que Marcela viene del exterior a una casa donde ya se encuentra Silvia. La necesidad de que el dramaturgo especifique la caracterización reside en el hecho de que la cronología ficcional no se corresponde con la actoral, desde que ambas actrices salen al mismo tiempo. La simultaneidad, dominante en las salidas y entradas del corral, obliga a suplir con refuerzo visual este desajuste en la verosimilitud narrativa. Al observar el manto, el espectador puede completar la información y concluir que la visitante es Marcela. La interacción con el manto a veces nos proporciona AE que contienen acciones muy específicas que, dirigidas al actor, entrañan un estado anímico concreto que ha de acusar el personaje. Cuando «Sale Celia, arrugando el manto» (*Casa con dos puertas*, v. 776 acot.), lo que sigue es una explicación a su señora en la que le relata, nerviosa, cómo ha logrado engañar al galán tal y como ambas habían convenido: «Que ya he hecho / mi papel, y sospecho / que no muy mal, ¡así tu beldad viva!» (vv. 777-779).

Al igual que el manto, la capa se convierte en aliada de ocultación y salvaguarda de la identidad. Esto pone en marcha una serie de acotaciones kinésicas que, bajo la formulación del *rebozo* y con el matiz desconfiado del *recelo*, registran la acción de taparse con la intención de ver sin ser visto: «Que por aquel mismo caso / que aquí de mí se guardó, / tengo de seguirle yo; / tras ellos, paso entre paso, / tengo de irme rebozado» (vv. 2584-2588). El uso del manto despliega una kinésica variada. El tipo de la tapada implica un gesto que va del recato a la urgencia, pero en cuyo uso general se emplea para crear una atmósfera de secretismo. Una criada que aparezca en escena cubierta con manto y sin estar acompañada de su señora tendrá la misión probable de transmitir un recado al galán de turno. La dama ha de mantener su identidad en secreto a los galanes, pero además la libertad de sus movimientos es siempre muy limitada y está sujeta, a su vez, a los movimientos de la figura de autoridad masculina, lo que provoca que se halle en un estado de constante huida. La tapada por antonomasia se corresponde con doña Ángela, mujer tramoyera y dama torbellino. Pero no todas presentan este arrojo desenvuelto y burlador de la autoridad; las damas segundas en general son más apocadas y emplean el manto únicamente para desplazarse por la urbe sin ser reconocidas, pero sin mayor voluntad de retorcer la acción a su favor.

#### 4. 2. 1. La viuda

Doña Ángela describe la caracterización visual de la viuda en *Dama duende* cuando pide a su criada que la vista: «Vuélveme a dar, Isabel, / esas tocas; ¡pena esquiva!, / vuelve a amortajarme viva, / ya que mi suerte crüel / lo quiere así» (vv. 369-373). El atuendo, reconocible fundamentalmente por las tocas, es mantenido incluso en el espacio privado, al menos en presencia de sus hermanos y, desde luego, de visitas potenciales. La función del vestuario, tanto en la escena como fuera de ella, es la de permitir a espectador y transeúnte ubicar al personaje en el espacio social que le corresponde, de forma que vivir es, al vestirse, desempeñar un papel. Recordemos que en los versos siguientes doña Ángela realiza un parlamento crítico con la censura y la restricción de los derechos de la viuda, cuya vestimenta equipara a mortajas: «sin libertad he vivido, / porque enviudé de un marido, / con dos hermanos casada» (vv. 390-392). La dama comprende que esta es la suerte que le corresponde, pero ello no le impide considerarla injusta, y es este sentimiento de injusticia el que la legitima para burlar el hado —«dura estrella»— que le ha sido impuesto: «¡Y luego delito sea, / sin que toque en liviandad / depuesta la autoridad, / ir donde tapada vea / un teatro [...]!» (vv. 393-397).

#### 4. 2. 2. Ricamente vestida

«Salen todas las mujeres con toallas y conservas y agua y, haciendo reverencias todas, sale doña Ángela ricamente vestida» (v. 2283 acot.).

En la escena en la que doña Ángela se hace pasar por un personaje de la realeza, su atuendo ha de contrastar de forma llamativa con los ropajes de viuda en virtud de un propósito múltiple: crear un suntuoso ambiente que seduzca a don Manuel; escandalizar a sus hermanos don Juan y don Luis, quienes le recriminarán la desatención al decoro; y zafarse momentáneamente, una vez más, de la reclusión impuesta por la identidad de viuda. Los elementos de atrezzo que las damas sacan a escena buscan evocar un aura de riqueza con tintes fantásticos, que mantengan al galán en la ilusión onírica que envuelve a la misteriosa Dama Duende. La percepción de la protagonista como dama de alta alcurnia se potencia con la acción kinésica de las reverencias, que anteceden su salida. El tablado se llena rápidamente de objetos varios, pues otra AE insiste: «Lleguen todas con toallas, vidrio y algunas cajas» (v. 2410 acot.). El conjunto de la utilería y la rica

vestimenta se transforman en una nueva reivindicación de doña Ángela ante su hermano: «¿Qué importa que así me vista / donde nadie llegue a verme?» (vv. 2457-2458). El aislamiento, sin embargo, no es argumento suficiente para convencer al recto don Luis de la legitimidad del comportamiento de su hermano, que le reprocha: «ya no es tuyo ese traje». La posición social ha de asumirse como condición. La versión de Valencia es más afinada en cuanto a la disposición de los útiles: «Salen todas las mujeres que pudieren con toallas, conservas y un vidrio de agua en una salvilla; detrás Doña Ángela, y hácenla todas reverencia» (v. 2317 acot.).

Tras esta escena, doña Ángela huye precipitadamente buscando amparo en casa de su amiga, pero por el camino topa con uno de sus hermanos, que la obliga a volver a casa. La AE correspondiente contiene la siguiente indicación de vestuario: «Vase y salen Don Juan y Doña Ángela con manto y sin chapines» (v. 2881 acot.). Dado que el calzado no vuelve a aparecer escena, su significado dramático ha de ser el de aportar información sobre el estado desnortado del personaje, al tiempo que contribuye a rellenar una elipsis temporal que se comprenderá en la relación que hará más adelante: «[...] sin ser vida ni alma / mi casa dejo y a la obscura calma / de la tiniebla fría, / pálida imagen de la dicha mía / a caminar empiezo; / aquí tropiezo / y, torpes mis sentidos / prisión hallan de seda mis vestidos» (vv. 2925-2932). La semántica del vestuario está sujeta a ese lenguaje teatral codificado que aporta una información precisa: doña Ángela viene de la calle, puesto que lo hace con manto, tras haber sido víctima de una acción violenta, puesto que no lleva chapines. En la versión de Valencia, en lugar de salir descalza, sale «en corto» (v. 2988 acot.). Aquí, al sustituirse el relato indirecto de la relación por un monólogo en tiempo real, se nos aporta más información acerca del estado anímico de la dama transformado performativamente en gesto. Tanto en la anterior versión como en esta, se insiste en el andar torpe de doña Ángela fruto de la urgencia por huir de su hermano, de modo que el paso de la actriz sobre el tablado ha de reflejar este estado físico: «La tierra me parece / que a cada paso tiembla y se estremece, / y en tan confusa guerra / piso temiendo que me falte tierra, / que mis pensamientos / aun no son dos elementos» (vv. 2902-2907). Un estado equivalente experimentará Julia en *La devoción de la Cruz*, aunque el motivo de su turbación estará, como veremos, enraizado en más hondas preocupaciones.

Como en *Cenicienta*, en *Peor está* los zapatos funcionan como un pretexto dramático para generar enredo. Lisarda y su criada Celia abandonan el tablado por una de las puertas para esconderse de la autoridad: «Éntranse huyendo, y deja los chapines

Celia» (v. 816 acot.). Esta acción se debe al olvido y no a una estrategia consciente, puesto que el único propósito para la trama es que el Gobernador encuentre los chapines y sospeche de la presencia de mujeres en la prisión de don César. La kinésica activada por este elemento de vestuario se prolonga: «Alza Camacho los chapines y escóndese y sale el Gobernador con acompañamiento de Alguaciles y criados» (v. 818 acot.). El hallazgo de un criado con calzado de mujer añade el ingrediente cómico a la escena, cuando Camacho afirma que los chapines le pertenecen, proporcionando así una coartada a las damas.

En definitiva, el atuendo femenino es rastreable a través de las acotaciones. Más allá del omnipresente manto, dependiendo de la ocasión y el estatus social al que pertenezca la dama, el vestuario se precisa cuando las acotaciones aluden al uso de una prenda concreta, conformando un sinecdótico catálogo de moda de la época:

- «Salen Marcela y Silvia, en corto, con mantos, como recelándose, y detrás Lisardo y Calabazas» (*Casa con dos puertas*, v. 1 acot.).
- «Salen Laura y Celia, con capotillos y sombreros» (*Casa con dos puertas*, v. 2235 acot.).
- «Salen Doña Ángela e Isabel, en corto, tapadas» (*Dama duende*, v. 100 acot.).
- «Salen Porcia con luces y Julia con luto» (*Peor está*, v. 1361 acot.).
- «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» (*No hay burlas*, vv. 1099-1103).

#### 4. 3. El atuendo del galán

En *Casa con dos puertas* el criado Calabazas es emboscado por Fabio, uno de los galanes, que le ordena al momento: «Dejad la espada» (v. 2849). La respuesta del gracioso, siempre cómica, se nos ofrece con un valor documental que describe el atuendo básico masculino en las coordenadas espaciales de la urbe: «La espada / es poca cosa: el sombrero, / la daga, el broquel, la capa, / la ropilla y los calzones» (vv. 2849-2852). El actor encargado de encarnar el tipo del galán habría de salir a escena con, al menos, las prendas visibles de entre los anteriores elementos. La mención a la daga confirma que además de la espada, esta arma de fácil manejo se llevaba oculta en la ropa.

En la AE «Salen Don Luis y Don Diego, y pasan quitándose los sombreros» (*No hay burlas*, v. 354 acot.), el acto de descubrirse indica que los pretendientes están rondando la calle de Beatriz y su hermana con el fin de identificar la casa en la que vive, una kinésica confirmada por los versos de don Alonso, que lo observa todo oculto desde un portal de la misma calle: «[...] Mas ¿quién son estos / que parece que a la casa / de Leonor miran atentos?» (vv. 354-355). Al quitarse el sombrero, el espectador los reconoce, dentro de las posibilidades de la taxonomía de personajes masculinos, como pretendientes.

Cuando se halla en ruta, antes de salir o al volver de un largo viaje, el galán adopta su versión *de camino*:

- «Salen Don Manuel y Cosme, de camino» (v. 1 acot.)<sup>76</sup>.
- «Porque apruebas y no cansas, / toma aquel vestido que hice / de camino, Calabazas» (*Casa con dos puertas*, vv. 1746-1748).
- «Sale Don Juan, de camino, con botas y espuelas» (v. 1192 acot.).

En cambio, de puertas adentro se vestiría más cómodamente: «Sale el Gobernador, en jubón, con espada desnuda y rodela» (*No hay burlas*, v. 1708 acot.). Sale *en jubón* porque se encuentra dentro de casa y ha tenido que levantarse de la cama ante una amenaza inesperada; en este caso, el disparo de una pistola.

También en *No hay burlas* se nos presenta una descripción del galán comprometido o esposo:

[...] que a Gaeta he venido  
como soldado al fin— mal prevenido  
de joyas y de galas;  
y aunque las de soldado no son malas,  
no son de desposado;  
y quiero estar dos días retirado,  
mientras que me prevengo  
de mucho lucimiento; que no tengo  
de llegar como vengo de camino,  
a vista de mi esposa (*Peor está*, vv. 549-558).

---

<sup>76</sup> *De camino*: «Quiere decir que los actores visten trajes de color y llevan botas altas, jubón de cuero y espuelas. Recuérdese que, para ciertas clases sociales, el traje de ciudad era habitualmente negro», Pérez Magallón, *Dama duende*, ed. cit., pág. 99, nota 3. En la acción ha de diferenciarse de la ropa más llevadera propia del espacio doméstico.



### 4. 3. 1. Armamento

A la menor ocasión, los galanes, rivales o amigos enfrentados por un incidente fortuito sacan las espadas y arremeten a golpes los unos contra los otros. La causa por excelencia de la trifulca armada son los celos provocados por los favores de una dama, pero cualquier acción que atente contra el honor del linaje funciona como mecha instantánea para desenfundar. Tampoco las damas están exentas de empuñar las armas, aunque para ello tengan que adoptar la caracterización visual del galán y heredar así identidad visiva. Además de ser un elemento constitutivo clásico de la comedia urbana, las espadas desempeñan una función sonora, ya que muchos de los enfrentamientos se producen fuera de escena: «Cuchilladas dentro» (*Dama duende*, v. 2783 acot.). El sonido del entrechocar de las armas sirve para anticipar la salida a escena de los rivales, pero es también un útil recurso sinecdótico al evocar el fragor de una batalla de multitudes. La semántica de la espada adquiere formas varias en su plasmación léxica a través de distintas formas verbales: «Echa mano» (v. 2734 acot.); «Riñen» (v. 2834 acot.); «Desguarnécese la espada» (v. 2837 acot.), redundante con la AI «Sin armas estoy. Mi espada / se desarma y desguarnece» (vv. 2837-2838). En la pelea, la espada de don Luis se descompone, siguiendo una maniobra dramática que propicia la pausa del combate. Por su parte, la AE «Amenázala» (v. 3040 acot.) completa su significado kinésico con el «Tened la espada» (v. 3040), AI en boca de don Manuel.

Una variante de la espada es la daga, cuyo menor tamaño la hace idónea para mantenerla oculta bajo la capa y sacarla de improviso en escenas de tensión: «Corrido estoy; esta daga dé a una vil hermana muerte» (*Casa con dos puertas*, vv. 3021-3022). Debido a sus dimensiones, que la convierte en un objeto de fácil manejo, seguramente era común que los galanes llevaran una siempre a mano. Solo este hábito justifica que en *No hay burlas*, Inés acuda a una excusa como la siguiente para justificar un sobresalto ante don Alonso: «Diome un golpe / la guarnición de tu daga» (vv. 2122-2123).

Objeto accesorio es el *broquel*. En el enfrentamiento armado, el artefacto ofensivo puede combinarse con un instrumento de defensa. Por su volumen, es el criado quien hace las veces de escudero y porteador al sacarlo a escena atendiendo a los requerimientos del amo. Esto no impide que el galán pueda salir parapetado con broquel y espada, pero suele reservarse a escenas donde el duelo ha sido planificado de antemano. No se aplica en cambio a los lances que surgen del ímpetu improviso entre rivales, puesto que es improbable que en su rutina un joven pasee por la ciudad cargando con un escudo.

Entre el continuo trasiego de armas desnudas por el tablado y la aparición de alguna inesperada daga, se cuele, en momentos puntuales, un arma de fuego. Su uso escénico, no obstante, no tiene por qué desempeñar el valor simbólico que atesora en la célebre muerte de don Alonso Manrique en *El caballero de Olmedo* (1641) de Lope<sup>77</sup>. En *Peor está*, Lisarda y don César se hallan inmersos en una atmósfera de requiebros amorosos cuando sin previo aviso nos topamos con esta AE: «Vanse a sentar y dispárase la pistola de la cinta» (v. 1684 acot.). A pesar del artículo, es la primera vez que se hace mención alguna al arma en toda la obra, circunstancia que impide afirmar que el actor carga con ella desde el principio. Ni siquiera se emplea en el uso combativo o defensivo que le es propio, es decir, en tanto que arma; la pistola aquí es un recurso dramático destinado a hacer estallar el conflicto en la ficción. Interesa por lo tanto como efecto sonoro más que como objeto armamentístico. En efecto, el disparo revoluciona la tranquilidad nocturna de la casa y pone en guardia a la autoridad que la vela: ni más ni menos que el Gobernador, que no duda en pertrecharse con escudo y lanzarse a descubrir el origen del alboroto. Creado el enredo, la pistola vuelve a diluirse en el texto sin dejar rastro.

---

<sup>77</sup> Durante la emboscada, el protagonista exclama antes de morir: «¡Traidores sois! / ¡Pero sin armas de fuego / no pudiéades matarme!» (*El caballero de Olmedo*, Alfredo Hermenegildo [ed.], Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1992, vv. 2461-2463).

## 5. Atrezo y objetos habituales

Los objetos introducidos en escena tienen carga de significado, de acuerdo con una de las bases fundamentales de la concepción escenográfica del XVII que Ruano sintetizaba sagazmente: «El objeto teatral es siempre signo de algo, que es captado por el público a diversos niveles»<sup>78</sup>. Ya sea como parte del vestuario de un actor o como atrezo, todo objeto presente en escena habrá de ser relevante para la acción<sup>79</sup>. *Dama duende* es, en este sentido, rica en acotaciones de objeto en comparación con otras comedias del mismo subgénero.

### a) Equipaje

Don Manuel y el gracioso Cosme se instalan en casa de don Juan equipados con los bultos propios de un largo viaje, estableciendo una atmósfera proclive al torbellino vital de doña Ángela. La llegada del huésped y el revoltijo de maletas concuerdan con el estado de la acción dramática, puesta patas arriba. Mientras en *Casa con dos puertas* el peso recae sobre el decorado verbal y el esquema de movimientos, aquí la presencia física de una relativa variedad de objetos faculta su aprovechamiento escénico para llenar el espacio y dilatar las escenas. Las AE activan una gestualidad y una actitud técnica específica en el actor: «Sale Cosme, cargado de maletas y cojines» (v. 697 acot.). El adjetivo *cargado* afecta tanto al número de útiles que el criado debe portar como a la configuración del personaje en su salida a escena, puesto que de otro modo se habría optado por *trae*. Según las AI posteriores, Cosme, borracho, ha caído en una zanja «y así lo traigo todo / (como dice el refrán) puesto de lodo» (vv. 714/715). Es innecesario modificar el aspecto del

<sup>78</sup> Este fenómeno recibe el nombre de *semiotización*, por el que «lo importante no es el objeto en sí sino su significación y connotación» (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, op. cit., pág. 267). En otro lugar, emplea la etiqueta *iconic function* («The Staging of Calderon's *La vida es sueño...*», op. cit., pág. 56). Ruano denomina a los objetos *accesorios escénicos*: «todo objeto o utensilio móvil o portátil (aparte de decorados y vestuario) utilizado por los actores con una función dramática» (*Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, op. cit., pág. 326). Dentro de esta categoría, distingue entre *utilería de escena* y *utilería de personajes*. Por mi parte, hablo más genéricamente de *mobiliario* y de *objetos*.

<sup>79</sup> Las convenciones del teatro áureo en el corral pueden entenderse como características o como leyes, puesto que son abstraíbles, enumerables y fácilmente definidas. Respecto a la presencia física del objeto, Ruano afirma: «As a general rule we may assume that props were present on a *corral* stage only when they are both mentioned in the text of the play (either in the dialogue or in the stage directions) and utilized in one form or another by the characters. The mere mention of objects in the dialogue is never a guarantee of their actual presence on stage» («The Staging of Calderon's *La vida es sueño...*», op. cit., pág. 60).

atrezo dotando el equipaje de apariencia embarrada, puesto que es útil únicamente para el chiste del gracioso; basta con el apunte verbal. En cambio, su inclusión en escena sí es imprescindible, porque el equipaje es manipulado por varios personajes hasta el final de la jornada primera. El hato esconde a su vez numerosos objetos, que irán siendo revelados progresivamente, expuestos como si de un cofre del tesoro se tratase, tal y como se infiere de la actitud con la que los personajes interactúan con los enseres a medida que los van descubriendo.

Primero, Cosme «Abre una maleta y saca un bolsón» (v. 764 acot.). La gestualidad al palpar el engrosado bolsón ha de ser evidente para el espectador, a fin de que lo reconozca cuando Isabel trastea con él poco después. Alrededor del objeto y al tiempo que tantea las pertenencias del gracioso, exhibe sus ocurrentes juegos de palabras cuando afirma acerca de la bolsa que «subió doncella y se apeó preñada» (v. 766). En ausencia de su amo, Cosme abandona la habitación rumbo a la taberna dejando las pertenencias revueltas. Así las encuentran doña Ángela e Isabel justo a continuación, prestas a investigar la identidad de don Manuel a partir del escudriñamiento de su equipaje:

DOÑA ÁNGELA. En el suelo hay dos maletas.  
ISABEL. Y abiertas. Señora, ¿quieres  
que veamos qué hay en ellas?  
DOÑA ÁNGELA. Sí, que quiero neciamente  
mirar qué ropa y alhajas  
trae (vv. 817-822).

El diálogo anterior se completa con la AE «Sacan todo cuanto van diciendo, y todo lo esparcen por la sala» (v. 824 acot.). Desde este hasta el verso 892, los versos adquieren carácter performativo de acuerdo lo establecido por la acotación. Las damas escudriñan las maletas, enumerando cada uno de los objetos que van encontrando, de modo que el diálogo está plagado de AI con kinésica implícita. Al final del escrutinio, el tablado quedaría convertido en una suerte de bazar, donde las posesiones de don Manuel y su criado son exhibidas al espectador. Por orden, los objetos que se sacan a escena son los siguientes: «procesos que vienen / cosidos y que pesan mucho» (vv. 826-827); «Ropa blanca» (v. 831) con olor a limpio; un «pellejo con unos hierros / de herramientas diferentes» (vv. 836-838) que es finalmente identificado como un kit para acicalarse que

incluye «tenacillas / y el alizador del copete / y los bigotes estotras» (vv. 841-843), «Ítem, escobilla y peine» (v. 844); una «horma de su zapato» (v. 847) que, por supuesto, Isabel aprovecha para insertar un chiste; y, para desazón de Ángela, «como a forma de billetes / legajo segundo» (vv. 850-851) en compañía de un retrato de mujer (vv. 852-854). Respecto a la kinésica y la performatividad que señalaba, la afirmación por parte de Isabel de que los papeles «pesan mucho» o que la ropa blanca «a limpia huele» ha de verse como consecuencia de la ejecución de la acción de sopesar los documentos y de oler la ropa, de otro modo la pronunciación de los versos sería inverosímil.

Terminada la tarea, llega el turno de la maleta de Cosme. Isabel resuelve hacer una trastada consistente en sustituir maliciosamente el dinero del criado por unos carbones. En este momento, el dramaturgo evidencia la inverosimilitud de obtener unos carbones de la nada, y se justifica valiéndose de la criada, que rompe la cuarta pared apelando directamente al público: «Dirán: “¿Dónde demonios los tiene [los carbones]/ esta mujer?”», no advirtiendo / que esto sucedió en noviembre / y que hay brasero en el cuarto» (vv. 874-877)<sup>80</sup>. Además del contenido de las maletas, en la habitación doña Ángela se reencuentra con su escribanía, por la que pregunta a Isabel con cierta sorpresa —una sorpresa que me gusta leer como amarga nostalgia—: «Ven acá. ¿Mi escribanía / trujeron acá?» (vv. 811-812). No puede pasarse por alto el hecho de que Calderón haya decidido poner de manifiesto que la escribanía pertenece a la dama. Desde el punto de vista de la acción, esta información es innecesaria, ya que habría bastado con cualquier útil de escritura que permitiese a la protagonista redactar el papel a don Manuel. Por su condición de viuda, le ha sido retirada la escribanía en tanto que sintomático elemento de liberación, evidenciándose así la incomunicación a la que se ha visto abocada por la presión social. Haya o no reivindicación en ese par de versos, funciona dramáticamente como un mecanismo para reforzar los lazos empáticos que el espectador establece con doña Ángela a la hora de tolerar sus argucias para eludir la autoridad masculina. Si recordamos que nuestra dama se había considerado a sí misma «amortajada en vida», la privación de la escribanía incide en la negación de la identidad femenina, anulada por el negro de la viudedad.

---

<sup>80</sup> Apunta Pérez Magallón sobre estos versos: «Además de marcar su intervención como comentario metateatral, Isabel acentúa los elementos de superstición que caracterizan a Cosme» (*Dama duende*, ed. cit., pág. 155, nota 248).

### b) Azafate

Otros objetos tienen en cambio una aparición efímera: «Sale Don Luis y un criado con un azafate cubierto y en él un aderezo de espada» (v. 669 acot). Su función concreta, si bien no afecta a la acción, es simbólica y sirve para reparar la ofensa que don Luis ha realizado sobre don Manuel al inicio de la obra, asentando el comportamiento virtuoso de los galanes: «Esta es, señor, la espada que os ha herido; /a vuestras plantas viene / a pedir os perdón, si culpa tiene» (vv. 678-680). El azafate aparece de nuevo en la segunda jornada, pero en esta ocasión es una pieza clave para la construcción dramática del enredo. Este objeto, una cesta, viene tapado con un retal de tafetán, según nos informa Cosme: «Tengo las manos / sucias, señor, con el sebo / de la vela, y mancharé / el tafetán que cubierto / le tiene; mejor será / que le pongas en el suelo» (vv. 1645-1650).

### c) Utería epistolar

El papel es uno de los elementos sobre los que recae una mayor fuerza accionadora en la trama. Fácil de manejar y de esconder en cualquier recoveco del vestuario, el papel tiene la función narrativa de dar coherencia o agilizar la acción al materializar elipses temporales. Los significantes del papel son varios: los más comunes, *carta*, *billete* o *lienzo*<sup>81</sup>. Es frecuente el argumento en que el galán recibe una carta que lo aleja de la ciudad por una urgencia o en la que un viejo amigo le comunica una desgracia personal. El billete es el mecanismo de comunicación indiscutible entre la pareja de jóvenes amantes que, por medio de los criados, se hacen llegar mensajes secretos. En algunas obras, como en *Dama duende*, el empleo del papel sostiene gran parte de la trama; en otras, adquiere un valor simbólico, caso de *El mágico prodigioso*, donde Cipriano sella en un lienzo su pacto con el diablo. Como elemento escénico, la kinésica actoral reproduce una interacción con el papel proyectada sobre un rango que contempla desde el proceso de escritura de una carta hasta su recepción y lectura por parte del destinatario.

---

<sup>81</sup> En su artículo dedicado a esta cuestión, Recoules sostenía: «Nos parece el empleo de cartas y papeles en la comedia otro artificio muy común en la técnica teatral de los dramaturgos del siglo de oro: prueba de ello es el número abundante de tales papeles y cartas en su obra» («Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, págs. 479-496 [pág. 480]). A fin de ilustrar la presencia del recurso, en este mismo trabajo aporta un completo listado de ejemplos donde el papel aparece en la obra de Lope, Tirso y Calderón. El correspondiente a nuestro dramaturgo consta de no menos de setenta comedias.

Los cuerpos acotacionales dan cuenta de esta kinésica epistolar. La recurrencia de su uso a veces elimina su presencia de las AE, dando lugar a escenas como la que se da en *Casa con dos puertas* cuando, tras salir, Lisardo pregunta a su criado sin mayor contexto: «¿Qué papel es ese?» (v. 2416 acot.), lo que implica que Calabazas ha salido al tablado con un papel en la mano aunque no se especifique en la AE anterior. Por otra parte, el contenido de este papel se identifica como «cuenta estrecha» (v. 2419), una factura que registra la deuda acumulada por los servicios prestados a su dueño durante años. En *No hay burlas*, un billete secreto causa el enfrentamiento de las hermanas de Leonor, la propietaria de la carta, y Beatriz, que intenta arrebatársela. Esto desencadena un tira y afloja físico («Ásela del papel y porfían las dos» [v. 795 acot.]) que ha de prolongarse de forma calculada hasta el momento preciso en que aparezca el padre: «Sale Don Pedro, y rompen el papel, quedándose con la mitad cada una» (v. 799 acot.).

*Peor está que estaba* se abre con la AE «Sale el Gobernador de Gaeta, leyendo una carta» (v. 1 acot.). Las primeras palabras de la obra, en prosa, corresponden a la lectura por parte del Gobernador que aporta la información necesaria para abordar la acción en un conflicto en curso; es decir, *in media res*. El contenido epistolar traza en pocas líneas la relación entre los personajes que van a protagonizar la obra, así como la causa deshonrosa que los une —en este caso, un asesinato consecuencia de un lance de celos—, de forma que cuando salen a escena el espectador es capaz de identificarlos y ubicarlos en el lugar del embrollo que les corresponde. Los personajes se conectan por medio del recurso narrativo del amigo ausente, una figura fantasma que no aparecerá *in praesentia* en toda la obra. Muestra de ello es el papel con el que sale Enrique en la primera jornada de *Galán*. El papel está relacionado con un suceso que cambiará el decurso de la acción o introducirá un punto de conflicto. Como técnica dramática, crea un clima de suspense al mantener al público en vilo. El dramaturgo puede jugar con la dilatación de la espera, decidiendo cuándo hacer al espectador partícipe del contenido de la misiva. Las AE dirigidas a la kinésica actoral tienden a la concisión. Continuando con el ejemplo anterior, si al verso de Enrique «Pues oye, Laura, el papel» (v. 125) le sigue la AE «Lee» puede implicar que el actor habría de acercarse el papel a los ojos o evidenciar de algún modo que estaba, en efecto, leyendo. Me pregunto si los papeles interventores en las obras estaban, como en el teatro contemporáneo, en blanco, o si reproducían el texto destinado a ser leído. Sería esta la diferencia entre un «lee» y un «como que lee». Los recursos de las compañías de la época hacen más plausible la tendencia a la reutilización de materiales, por lo que la confección de un papel personalizado con texto distinto para

cada obra se antoja inverosímil<sup>82</sup>. Quede la forma del billete como otro de los misterios cuya respuesta se encuentra, entre bastidores, más allá del texto.

## 6. El actor en el tablado

Decía Lorca que «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre»<sup>83</sup>. Lorca erizaba las pasiones como el relámpago en nuestra piel, depuraba palabra y personaje hasta reducirlos a un núcleo pasional y verdadero, una mácula como el *aleph* diminuta e inmensa, capaz de justificar la identidad y las motivaciones de unos caracteres que son puro *pathos*. De sobra conocía el granadino a Calderón, aunque ahora le dé tristemente la espalda en la madrileña plaza de Santa Ana, y hay en la simbología más surrealista de su poética la latencia de las alegorías del auto sacramental. Las acotaciones de *El público*, con el énfasis en el tratamiento de lo visual, se comprenden mejor —al menos las intenciones desde las que nacen— si se recuerda que, para su breve cruzada teatral por los pueblos españoles, había elegido el auto de *La vida es sueño*. Pero quede esto para un apunte futuro. Parto de Lorca por su doblete poeta-dramaturgo y admirador del Barroco que comprendía algo que quizá como filólogos a menudo olvidamos: el teatro, sin el actor, es texto. Sin Margarita Xirgu, *El maleficio de la mariposa* habría quedado, como los entremeses cervantinos, nunca representada.

No debemos olvidarnos de que nuestra aproximación como estudiosos al teatro forma parte de una cadena histórica en la recepción y que ello responde a los condicionantes de una estructura social en la que inciden lo ideológico y lo económico. Para el actor, la profesionalización pasa por el cultivo de una técnica como aval en términos de utilidad. Con el fin de la Edad Media y la aceptación de que el teatro desempeña una «función socializada de esparcimiento»<sup>84</sup>, se afirma la necesidad de una *tejné* destinada a conceptualizar, en este ámbito, los usos del cuerpo en consonancia con aquella inclusión que Hugo de San Víctor realizase en el siglo XII del *ars theatrica* dentro

---

<sup>82</sup> Otra cosa es que los actores echasen mano de los papeles para ocultar el texto si este resultaba difícil de memorizar o ante largas tiradas de texto que dejaban poco espacio a la improvisación, como las del auto sacramental.

<sup>83</sup> En *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Rafael Inglada (ed.), Barcelona, Malpaso, 2017, pág. 458.

<sup>84</sup> Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, op. cit., pág. 133. Este apartado introductorio se apoya en gran medida en la monografía de la autora.



de las artes *mechanicae*. A falta de un manual teórico al uso destinado al arte interpretativo que no tendrá cabida hasta el siglo XVIII, son los documentos anejos tales como las apologías y las controversias sobre la licitud del teatro las que evidencian el reconocimiento de un *ars* entendido ya en el sentido de «conjunto de recursos aprendidos y dispuestos dentro de su propia capacidad, saber, experiencias y mínimas pero previsibles referencias teóricas»<sup>85</sup>. Estas referencias teóricas vendrán a nutrirse fundamentalmente de la oratoria, arte que compartía numerosos rasgos con la actoral y que le prestaba su solidez en la cultura clásica para justificarse como oficio y franquear las puertas del ámbito intelectual y el cortesano. En *El orador*, Cicerón asumía la figura del actor como «un orador del otium» que debía perseguir en su acción la máxima del *delectare, movere y decere* —de aquí, *decorum*—<sup>86</sup>.

Este último concepto, el del decoro, está ligado desde el Renacimiento al de *mimesis* en la medida en que el arte pone sus esfuerzos al servicio de la reproducción de la realidad. En el Barroco, será abordado insistentemente y subrayado en dos de los textos predilectos de la crítica: el *Arte Nuevo* de Lope y el celeberrimo fragmento de *Pedro de Urdemalas* de Cervantes. La unión del decoro y la consideración del actor como *artifex practice* desembocan en la configuración del *gesto*, término nuclear de la técnica actoral porque sostiene su dimensión físico-performativa<sup>87</sup>. Esta dimensión convierte forzosamente al intérprete en documento volátil, sujeto a una intrínseca condición efímera. Y, sin embargo, forma parte de la obra: el dramaturgo, al escribirla, sabe que será pronunciada; el lector, al recrearla virtualmente, se convierte en actor transitorio. Toda comedia de los Siglos de Oro está plagada de alusiones al actor. Puesto que en esta tesis analizo la obra por sí misma y prescindiendo de testimonios extratextuales, a lo largo de este trabajo dedicaré atención a las AE y AI que registren la codificación de la técnica actoral y que traduzcan, al mismo tiempo, la comunicación semiótica entre actor y espectador. Se observará cómo estas acotaciones son abundantísimas y van desde el esquema más sencillo de salidas y entradas hasta la modulación de la voz.

El tratamiento del actor como vehículo vacío entre texto y tablado deja de lado una cuestión fundamental, y cito para ello a la profesora Rodríguez Cuadros: «Es evidente que para el teatro clásico español, como para cualquier otro teatro del que queramos hacer

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, pág. 135.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pág. 139.

<sup>87</sup> De nuevo citando a Hugo de San Víctor —*De institutione novitiorum*, capítulo XII—, Rodríguez Cuadros recupera la distinción entre el *artifex theorice*, productor de saberes teóricos orientados al conocimiento puro y este *artifex practice*, creador de formas (*ibid.*, pág. 323).

historia e interpretación, el actor (un cuerpo) debe ser considerado no ya como un mero soporte ilustrador sino como creador y generador de significados»<sup>88</sup>. La corporalidad funciona en consecuencia como fuerza constructora, que activa sobre el escenario un lenguaje semiótico que conecta su papel con un trasfondo sociológico cuyos códigos han de ser puestos en prácticas de modo que el espectador los decodifique de forma satisfactoria. En este sentido, de acuerdo con lo que analizábamos al respecto de las características del signo teatral, la reproducción física de las pasiones está constreñida por las convenciones interpretativas; hecho que se traduce, una vez más, en la existencia de una técnica. Dado que el signo teatral es autorreferencial, requiere del funcionamiento exitoso de sus propias normas, a fin de que el espectador desbloquee el significado y, en última instancia, experimente el efecto asociado al *gesto* en tanto que signo.

### 6. 1. Kinésica general de la comedia de capa y espada

El esquema coreográfico configuraba sus salidas y entradas de acuerdo con los condicionantes arquitectónicos del *locus scaenicus*. La kinésica actoral —más allá del desplazamiento sobre el tablado— y sus códigos gestuales específicos pasan por unas líneas comunes abstraíbles al subgénero dramático<sup>89</sup>. El decoro trae aparejado una gestualidad propia de la idiosincrasia de cada tipo: Rey y criado se mueven de forma distinta. Si bien no puede afirmarse exclusivamente a partir de la información extraída de las acotaciones, el hecho de que se repitan determinadas acciones destinadas específicamente a determinados tipos, junto al empeño por facilitar al espectador la identificación del *dramatis personae* de un solo vistazo, apuntan a la existencia de una

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, pág. 68.

<sup>89</sup> Como consideración preliminar cabe notar que, aunque puede apoyarse en recursos escenotécnicos, por norma general la comicidad del sistema popular es eminentemente verbal. Cuanto más tenga que ver con lo ridículo, grotesco o hiperbólico, más entrará en acción el cuerpo del actor. Para Arellano: «[...] muestra la comedia nueva un proceso peculiar que la enfrenta a la antigua y a las farsas del XVI: se produce un alejamiento de la tosquedad del bobo con su comicidad gestual primitiva o ignorancia verbal». Y prosigue: «Cambia la proporción y jerarquía de los medios cómicos: la situación (en su dimensión de *invención*) y la palabra ingeniosa (no la transgresión rústica) tendrán papel primordial» («La comicidad escénica en Calderón», *op. cit.*, pág. 50). La gestualidad disparatada y rastreada con mayor claridad en las acotaciones es propia de los géneros breves o de registros específicos como la comedia burlesca, como se verá más adelante en el caso de *Céfalo y Pocris*. Lo que hay de cómico en la comedia es obra del dramaturgo, pero está abocada al fracaso sin el actor. Esto es lo que lleva a Arellano a incluir lo que denomina *elementos paralingüísticos* —«factores como la entonación, modulaciones de la voz, gritos, llantos, interrupciones, velocidad del recitado y otros» (*ibid.*, pág. 51)— junto al gesto y la proxémica, en su clasificación y estudio de los medios cómicos para la escena. Consúltese para obtener un muestrario de los principales recursos o motivos dramáticos con fines risibles dependientes de la kinésica actoral, tales como caídas o riñas entre señor y criado.

—por otra parte lógica— técnica. Ya no se trata de un catálogo de gestos codificados, sino del control mismo que el actor hace de su cuerpo como fuerza significativa. En su desempeño físico, la técnica actoral engloba, por lo tanto, las siguientes manifestaciones del lenguaje no verbal estructurados en dos bloques generales:

a) movimiento escénico

— desplazamiento escénico y salidas y entradas;

— proxémica (interacción entre personajes en relación al lugar que ocupan en el espacio).

b) kinésica y gestualidad

— interacción entre actor y objeto;

— quirología o lenguaje no verbal ejecutado con las manos;

— gesto emocional.

A fin de establecer límites claros entre ambos bloques, podemos recurrir a algunos ejemplos. Al primer bloque pertenecen, además de salidas y entradas, aquellas acotaciones que contengan verbos de movimiento y revelen una determinada posición del actor en el espacio con respecto al *locus scaenicus* (ir, venir, detenerse, apartarse, llegar, etc). Está incluido en este grupo el *aparte*, que no siempre indica aquella circunstancia de abstracción momentánea; en ocasiones se emplea como adverbio espacial, como aquí: «Vanse los tres, y llega Don Luis a doña Beatriz que está aparte» (v. 255 acot.). En este caso, doña Beatriz ha permanecido retirada contemplando la pendencia entre don Luis, don Juan y don Manuel, pero formando parte de la escena. Las indicaciones *proxémicas*<sup>90</sup>, sobre las relaciones de movimiento entre actores, y *kinésicas* están casi siempre circunscritas a las AI, aunque puede verse de manera aislada la necesidad de incluir una AE aclaratoria, como en «Esto dice a Candil» (*Dama duende*, v. 739 acot.). Pertenecen a esta categoría todos los imperativos insertos en el diálogo, por los cuales un personaje

---

<sup>90</sup> El *Diccionario de términos clave de ELE* da la siguiente definición al término: «Se conoce como proxémica la parte de la semiótica (ciencia que estudia el sistema de signos empleado en la comunicación) dedicada al estudio de la organización del espacio en la comunicación lingüística; más concretamente, la proxémica estudia las relaciones —de proximidad, de alejamiento, etc.— entre las personas y los objetos durante la interacción, las posturas adoptadas y la existencia o ausencia de contacto físico. Asimismo, pretende estudiar el significado que se desprende de dichos comportamientos» [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/proxemic\\_a.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/proxemic_a.htm) [última fecha de consulta: 21 de enero de 2019].

pide o exige a su interlocutor la realización de una acción determinada, relacionada con el movimiento escénico. Kinésica y gesto van unidos indisolublemente en gran parte de los casos, por lo que la separación que aquí propongo busca facilitar un análisis más terminante. El tipo de ejecución física de un actor se deduce a menudo de la réplica de su compañero, tal y como sucede en el celeberrimo arranque de *Dama duende*. Así, la mayoría de las AI kinésicas o gestuales tienen carácter performativo, pues su pronunciación trae aparejada un determinado comportamiento físico. Como la dama torbellino, sin duda los actores habían de correr o andar rápidamente, si no, no puede justificarse el siguiente diálogo:

CARLOS. ¿Dónde vas desta manera?

CANDIL. Huyendo.

CARLOS. Loco pareces (vv. 1310-1311).

El segundo bloque plantea más bien un tipo de kinésica correspondiente con lo gestual; es decir, el desempeño físico del actor sin necesidad de desplazamiento. Un claro ejemplo lo constituyen las *señas*: «Ve Don Juan en la silla a Don César y él hace señas que calle» (*No hay burlas*, v. 1770 acot.)<sup>91</sup>. Las *señas* afloran en la obra en distintos planos y se configuran en varios significantes: en el textual, verbalmente se insertan en la sintaxis del verbo en función de complemento (*hacer señas*, *decir por señas*); en el espectacular, opera bien como signo sonoro bien como signo kinésico-visual<sup>92</sup>. A veces sí se explicita el significado asociado a la realización de una seña determinada en confluencia con nuestra concepción de *gesto*. Las señas constituyen un lenguaje que, frente al anterior, presenta una codificación cuyo objetivo es transmitir un mensaje a un interlocutor específico; por ejemplo, pedir silencio. Otras veces, *señas* adquiere un significado más ambiguo como sinónimo de *mímica* y cuyo significante gestual se deja al criterio del

---

<sup>91</sup> *hacer señas*: «Phrase, que vale usar de ellas, para dar a entender alguna cosa sin decirla, o para llamar a alguno en secreto, o que está mui distante» (*Autoridades*). Rodríguez Cuadros advierte el carácter deíctico de las señas en calidad de «icono gestual» (*La técnica del actor español en el Barroco*, op. cit., págs. 372-373). Arellano convierte este recurso en motivo dramático cuando sostiene: «Abundan mucho los casos de tapadas que hablan por señas, para evitar ser reconocidas, y las señas de los graciosos que no quieren ser oídos» («La comicidad escénica en Calderón», op. cit., pág. 60).

<sup>92</sup> «El gesto no siempre es capaz de expresar con claridad el sentido que el actor debe conferirle, y necesita el rótulo verbal; algunos detalles de la expresión facial [...] sin duda debían de resultar sumamente difíciles de captar al público de los teatros barrocos» (Arellano, «Valores visuales de la palabra...», op. cit., pág. 420).

actor, como cuando en presencia de su amo el criado intenta comunicarse con su amada sin que aquel se entere: «No sé lo que Moscatel / me quiere decir por señas» (vv. 995-996). Asimismo, las señas también reproducen el código secreto pactado entre criada y señor.

Otro gesto evidente tiene que ver con el disparate o el insulto, a través del lenguaje no verbal de lo obsceno, que recae las más de las veces sobre los graciosos más toscos. Damas y galanes, sin embargo, no están libres de pecado e incluso fuera de un contexto cómico, realizan este tipo de gestos: «Pasa por delante tapada, como jurándosela a Don Félix; él quiere seguirla y Laura le detiene» (*Casa con dos puertas*, v. 2081 acot.). En *No hay burlas*, durante una escena en la que el gracioso emula el ritual de requiebro de sus señores, Celia responde tajantemente a los envites de Camacho: «No quiero. Mire si es bien cristalino» (vv. 1386-1387 acot.); chiste cuyo significado se completa con el gesto «Dale una higa» (v. 1388 acot.).

Son reveladoras de una técnica actoral las que denomino *acotaciones de fingimiento* y que se construyen e identifican mediante procesos gramaticales específicos. Fundamentalmente, aparecen precedidas del adverbio *como/como si*, pero en ocasiones pueden adoptar otras construcciones, como en «Vanse y sale Don Manuel tras Cosme, que viene huyendo» (v. 1917 acot.)<sup>93</sup>.

La kinésica general de *Dama duende* está marcada por una dinámica constante que se establece desde el momento en que, en la jornada primera, doña Ángela irrumpe en escena solicitando el amparo de don Manuel. El célebre «¿Es dama o es torbellino?» (v. 113) que Cosme le dedica marca la predisposición actitudinal de los personajes en un arranque lleno de movimiento. Las acotaciones de esta escena de apertura testimonian la interacción física de los actores, como si se hubiesen contagiado de la estela huracanada que doña Ángela ha dejado al salir: mientras don Luis persigue a la tapada y don Manuel se interpone en su camino, don Juan hace acto de aparición retenido por doña Beatriz, que trata de sosegar su arrebato. El conjunto de las acotaciones, entonces, visibiliza las

---

<sup>93</sup> También presentes en el teatro isabelino en forma de *as if*, para Rodríguez Cuadros se trata de una referencia que «nos sitúa frente a un actor que asume la conciencia de la artificialidad de las acciones que produce, a la par que sigue el guión del sistema naturalista, casi stanislavskiano que se le propone como modelo» (*La técnica del actor español en el Barroco*, op. cit., pág. 179). Un caso peculiar, por curiosidades del lenguaje, es el de v. 1079 acot. «Hace que llora». Aquí, la fórmula *hacer que* experimenta una vuelta de tuerca en el contexto en el que está inserto. Candil, en clave de parodia al llanto inconsolable de su amo, finge que está llorando «Por hacer compañía» (v. 1084). Se produce una doblez significativa que combina la técnica del lloro con el disimulo del gracioso.

acciones y movimientos que constituyen la técnica kinésica del tira y afloja; la constante calderoniana de la tensión entre fuerzas contrarias : «Llega Cosme y retírase Don Manuel» (v. 134 acot.); «Rempújale» (v. 150 acot.); «Detíenele» (v. 139 acot.); «Llega» (v. 153 acot.); «Sale Doña Beatriz, teniendo a Don Juan [...]» (v. 180 acot.); sin olvidar la intervención de los aceros: «Sacan las espadas» (v. 176 acot.). Las AI acompañan la energía de las AE aquí y a lo largo de la obra, dado que las comedias de capa y espada mantienen la atención del público poniendo el énfasis en las acciones, a través del movimiento escénico y una kinésica dinámica que contrarresta la mediocridad de una fábula desprovista de pulsiones extremas. De ahí que el enredo se apunte por diversos frentes: la complejidad de la trabazón textual, el engranaje milimétrico del esquema coreográfico y el dinamismo de personajes y actores.

Por otra parte, la kinésica más representativa del género está asociada, en su materialidad, a la capa y la espada; es decir, galanes que se enzarzan en duelos armados y damas que protegen su identidad y su honra escondidas tras el manto. La introducción de otros objetos en escena activará nuevos registros kinésicos, desde portar un candil para iluminar una estancia a escribir una carta o esconder un retrato. Estas AE condensan la significación dramática de las escenas de revelación a través de imperativos como «Descúbrese» (*Galán*, v. 836 acot.), que condicionan el tono de la réplica siguiente, cuando Julia se enfrenta a la verdadera identidad del Duque. O el «Riñen» (*Galán*, v. 882 acot.) que se inserta interrumpiendo bruscamente un verso de este último, como señal del paso a la acción: «Haré que las vuelvas [las espaldas] y...» (v. 881). En paralelo, Enrique y Carlos resuelven su propia pelea fuera de escena. La AE apropiada para ello es «Dentro ruido de espadas» (v. 883 acot.). Aunque parezca una diferencia evidente, es útil detenerse a advertir la sutileza de la codificación comunicativa entre los agentes teatrales en ambas AE. En la primera, el «riñen» implica una coreografía escénica visible para el público. La segunda, en cambio, requiere únicamente la sugestión de la batalla en el espacio evocado; es irrelevante, por lo tanto, que los actores interpreten el enfrentamiento, pero sí resulta imprescindible el efecto sonoro que le dé vida en la imaginación del espectador.

La representación de heridas de guerra y el acto de la muerte tiene también su propio lenguaje: «Cae en el suelo herido y desmayado» (*Galán*, v. 896 acot.). Ambos adjetivos son marcas de la existencia de una conciencia actoral en cuanto a la asunción de una técnica. En concreto, «herido» descarga la confianza en el actor, que no recibe más indicaciones del dramaturgo, asumiendo que el intérprete sabrá cómo representar los

matices pertinentes. Cabe también la posibilidad, claro, de que el actor se dejase caer sin más en el tablado. Esto formaría parte, aunque de un modo menos vistoso, de una cierta técnica reducida a una plasmación mínima. Cuando el dramaturgo desea tomar las riendas del espectáculo, amplifica sus directrices: «Éntrase metiendo el cuerpo de Astolfo» (v. 940 acot.). Al mismo tiempo que el cuerpo desvanecido del actor es sacado del tablado —en una práctica estrategia que no requiere recurrir a un aplicado sacamuertos—, la imagen patética del padre cargando el cadáver del hijo cierra la primera jornada, suspendiendo la acción en un punto álgido. La predisposición emocional del público enlazará, en la jornada siguiente, con la de Laura; es decir, «pendiente el alma de un hilo» (v. 943).

Veamos ahora un ejemplo tomado de la segunda jornada de *Galán*, una AE con forma de salidas y entrada cuyo contenido se combina con el de una AE de fingimiento. Enrique ordena a Candil, su criado, que invite a Carlos a su casa; pero, mientras habla, le asalta una duda repentina y detiene la entrada de Candil, que ya había iniciado la partida. El cambio de motivación viene acompañado de una AE que reza: «Hace que se va Candil y vuélvese a estar» (v. 1035 acot). Este diálogo, junto con la acotación, es una de las manifestaciones de la vitalidad del teatro, de cómo se escribe pensando en una representación virtual, y de la necesidad de la escucha y la coordinación actoral.

El resto tienen un mayor grado de precisión y son acatadas por el interlocutor: «Candil, vuélvete a casa, / y en ella esperarás» (vv. 355-356); o pueden revelar la interacción entre dos personajes: «¡Suelta, aparta!» (v. 882). La AI «Solos estamos los dos: / descubríos ya, por Dios» (vv. 14-15) evidencia el uso de un manto, mientras que otras veces se concretan prendas más específicas: «Ponte, señor, sobre el rostro / el rebozo de la capa» (vv. 823-824). En este último ejemplo no hay correspondencia con una AE donde se indique que el Duque ha de taparse, de modo que la información de la AI se vuelve clave, pues es necesario que el personaje oculte su identidad al objeto de que Julia lo confunda con Astolfo.

Entre esta serie de acotaciones de movimiento y lo que constituye la emergencia de una técnica actoral codificada, hay una fina línea. Son performativas las AI formadas por un verbo conjugado en primera persona, entre las que destaca el «Muerto soy» tan presente en el teatro áureo. La asociación entre esta fórmula y la ejecución de una acción fija está descrita en la AE que aparece justo a continuación: «Cae en el suelo herido y desmayado». No ha de generalizarse la pronunciación del «muerto soy» a una performatividad sistemática; de otro modo, las damas estarían de continuo desmayándose

en escena<sup>94</sup>. Aunque esta no apareciese, el primer galán sabría sobradamente cómo representar su muerte fingida. El desvanecimiento femenino no está exento en *Galán*. Cuando Astolfo aparece por primera vez ante sus ojos después de haberlo declarado muerto, sufre un comprensible desmayo. De nuevo, esta acción queda tan solo registrada en el diálogo en apenas un verso («Sobre las flores cayó» v. 1515), mas es necesaria que se produzca para que Julia no sea testigo de la entrada de Astolfo. Algunas AI tienen forma de performativas, pero suceden *dentro*, por lo que no puede inferirse una acción más allá de la mera pronunciación del texto, aunque sí contengan información contextual para el espectador: «¡Mi brazo esta puerta guarda!» (v. 885); «¡La puerta echaré al suelo!» (v. 891).

En la riqueza kinésica de la dramaturgia calderoniana, algunas acciones son particulares al contexto ficcional de una obra y adquieren su significado fruto de un acuerdo entre los personajes. En *No hay burlas*, a instancias de su padre, Beatriz se resigna al fin a modificar su habla culta para volverse comprensible a los oídos mundanos. Como mecanismo de refuerzo externo, pacta con su criada Inés la siguiente estrategia: «Y si tú me oyeres / frase negada a bárbaras mujeres, / por ver si en esto topa, / tírame de la manga de la ropa» (vv. 1563-1566). La puesta en práctica del plan se inicia sin dilación dejando rastro en AI y en AE. Cada vez que a Beatriz se le escapa un «cubículo» o un «antonomasias», Inés responde con un «Tírate de la manga» (v. 1584) o, con más énfasis, «Dos veces tiro» (v. 1595) que entrañan una condición performativa. Más adelante será una AE la encargada de recalcar el gesto «Tírale Inés de la manga» (v. 1658), que acaba con la paciencia de Beatriz: «No tires más, déjame, / que tienes traza, por Dios, / de dejarme muda» (vv. 1679-1681). El gesto cómico adquiere significantes corporales heterogéneos en estos ejemplos de *No hay burlas*: «Pellízcala Moscatel» (v. 2121 acot.); «Échale a empellones» (v. 2160 acot.); o «Sale Inés alborotada, y Doña Leonor» (v. 2636 acot.), que suelen estar acompañados de expresiones exclamativas o interjecciones, de entre las cuales la predilecta es *ay de mí*. El abuso de estos *ays* será tomado como motivo de burla en los géneros más cómicos, como tendremos ocasión de constatar en la burlesca *Céfalo y Pocris*.

---

<sup>94</sup> La tendencia al desmayo podrá corroborarse en el capítulo siguiente con el caso de *Céfalo y Pocris*. Será el contexto el encargado de desvelar si trae aparejada una acción física o si se trata, tan solo, de una exclamación.



## 6. 2. Kinésica en la oscuridad

Adelantaba en el apartado dedicado a los efectos lumínicos cómo los objetos de iluminación activaban una kinésica específica aparejada, usualmente, a la emoción del miedo. Toda la segunda jornada de *Dama duende* se basa en la habilidad técnica de los actores para simular que se mueven en una oscuridad total. Solo así es efectivo el juego de equívocos que genera el uso de tímidas velas en el ambiente nocturno del interior de la casa<sup>95</sup>. Es Isabel quien mejor describe la experiencia del miedo como consecuencia de la ausencia de luz: «¡Ay de mí, triste!; / que como es de noche, tengo, / con la grande oscuridad, / de mí misma asombro y miedo. / ¡Válgame Dios, que temblando estoy!» (vv. 1535-1540). El miedo a la oscuridad es presentado como una emoción sin causante definido; una manifestación del subconsciente enfrentado a su imaginación sin frenos, donde el tacto y la luz servirán de asideros empíricos. Toda la jornada plantea, a través del cuerpo acotacional, una unión indisoluble entre iluminación, kinésica y gesto emocional. La delimitación de las coordenadas cronotópicas viene dada por el diálogo, que se torna performativo revelando la ejecución del *a escuras*: «No hallo el bufete. ¿Qué es esto? / Con la turbación y el espanto / perdí de la sala el tiento. / No sé dónde estoy, ni hallo / la mesa. ¿Qué he de hacer? ¡Cielos!» (vv. 1542-1546). Los personajes van describiendo sus intenciones y movimientos mientras los realizan, para que el público acepte la convención de que se mueven entre sombras. Solo así se comprende que don Manuel agarre el azafate creyendo que ha capturado a la intrusa: «Topa Isabel con Don Manuel, y él la tiene del azafate» (v. 1595 acot.). Las AE recogen esta kinésica de la persecución y el escondite que permite la escapada de Isabel en el momento en que apaga la vela: «Dale un porrazo y mátale la luz» (v. 1584 acot.), «Va andando, y Isabel detrás dél, huyendo de que no la vea» (v. 1565 acot.). Cuando don Manuel, todavía a oscuras, cree haber atrapado al misterioso ser, se encuentra a sí mismo sosteniendo el azafate en el aire. Esta acción de palpar y andarse a tientas se recupera, en este caso, a través de la AI: «Quien quiera que es, se esté quedo / hasta que traigan la luz; porque si no, ¡vive el cielo!, / que le dé de puñaladas. / Pero sólo abrazo el viento, / y topo sólo una cosa / de ropa y de poco peso» (vv. 1602-1608).

---

<sup>95</sup> No obstante, es acertada la apreciación de Arellano sobre cómo determinados matices corresponden por entero a la palabra: «hay oscuridades que son lóbregas y otras que no. Lo que interesa al espectador saber es precisamente que se trata de un tipo de oscuridad exactamente lóbrega, y eso sólo lo puede decir el texto: todo lo más que los medios escénicos pueden ofrecen es una oscuridad standar [sic]» («Valores visuales de la palabra...», *op. cit.*, pág. 434, nota 18).

### 6. 3. Consideraciones sobre el *gesto*

«Se confirma plenamente que la acción es la modificación o la creación de una realidad física y que el personaje que construye el actor se define en términos de *lo que hace, gesticula*. El actor hace, actúa, luego es»<sup>96</sup>.

En su trasfondo histórico-teórico, *gesto* constituye un término polisémico cuyo significado visivo ha estado ligado al representante en la afirmación de una técnica actoral. Se unen en él la convención en la generación de un significante asociado a un significado dado, con un sentido de la estética controlado por las leyes del decoro y en equilibrio con la expresividad corporal más intuitiva. En este apartado reúno algunas definiciones a fin de advertir las distintas aproximaciones semánticas y determinar en qué dirección lo utilizo en este trabajo<sup>97</sup>. Sin embargo, a la hora de clasificar, y atendiendo a la propuesta taxonómica que planteaba algunas páginas atrás, el gesto quedará integrado en la etiqueta de *acotaciones kinésicas*. Caso especial constituye el *gesto emocional*, como veremos a continuación.

El gesto parte del rostro —del latín *gestus*— y se extiende a otras partes del cuerpo, siempre manteniendo dos puntos clave: el movimiento y la generación o expresión de un mensaje, simbólico o emocional. En este sentido, la clasificación del gesto propuesta por Mounin se basa en el grado de motivación y mimesis entre el gesto realizado y la realidad<sup>98</sup>. Se distinguen tres grupos: los que reproducen la realidad referencial a través de lo que Rodríguez Cuadros considera una «ósmosis analógica»<sup>99</sup>; los gestos socializados; y aquellos que en su traslación a la escena resemantizan el gesto de forma arbitraria o paródica.

En el seno del teatro latino, González Vázquez define el *gesto* como «movimiento del rostro o del cuerpo ejecutados por el actor con que se expresan los afectos del ánimo del personaje que representa»<sup>100</sup>. De vuelta a nuestros corpus lexicográficos, tanto en

---

<sup>96</sup> Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, *op. cit.*, pág. 339.

<sup>97</sup> Para un comentario histórico pormenorizado, consúltese la entrada correspondiente a *gesto* en la base de datos del DPESO.

<sup>98</sup> *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1982.

<sup>99</sup> *La técnica del actor español en el Barroco*, *op. cit.*, pág. 373.

<sup>100</sup> *Diccionario del teatro latino*, *op. cit.* En el campo de la fisiognomía es relevante la figura de Giovanni Battista della Porta y su tratado *De humana physiognomia*, publicado en Sorrento el año 1586: «Su difusión, acreditada por numerosas ediciones, nos remite al interés de los círculos más cultos por la correspondencia entre lo visible, del rostro humano, y lo invisible, del alma y del carácter» (Adolfo Carrasco Martínez, «Fisonomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura

Covarrubias como en *Autoridades*, *gesto* conserva la conexión etimológica con el significado de «rostro» y se incide en esa relación entre emoción y faz. Así, para el primero, hacer gestos equivale a «demostrar en el rostro y en su semblante el efecto que está en el ánimo, de alegría y de tristeza»<sup>101</sup>. *Autoridades* coincide en la acepción anterior y añade en otra de sus entradas la alusión a las manos: «Vale lo mismo que hacer movimientos ridículos, provocativos a risa, con el rostro, manos y cuerpo». Es relevante entonces tener presente a la hora de analizar el texto en clave acotacional el papel de la manipulación facial en el desempeño del actor. Contiene, en definitiva, tanto el movimiento de las manos codificado dentro de un lenguaje escénico específico; como aquel que funciona como afloramiento de un estado anímico determinado y cuya fuerza recae en mayor medida sobre el rostro.

### 6. 3. 1. Gesto social

Considero *gesto social* o *gesto socializado* aquel lenguaje no verbal que reproduce acciones rituales decodificables desde el punto de vista del protocolo social, y que responde a convenciones de cortesía<sup>102</sup>. Las manifestaciones más sencillas se repiten incansablemente: «Dadme los brazos», «a vuestras plantas» o «A tus pies estoy». No podemos saber a ciencia cierta si se trata de acotaciones performativas; es decir, si el hecho mismo de pronunciarlas implica la realización de la acción que indican. Por el

---

cortesano-aristocrática del siglo XVII», *Reales sitios*, 147, 2001, págs. 26-37 [págs. 29-30]). El rostro reproduce también la estratificación social: «el gesto, el semblante, tiene correspondencia con el rango de quien lo muestra, y así los gentileshombres exponen en la perfección de sus rasgos su calidad esto es, exhiben *gentileza*, *gallardía* o *bizarría*» (*ibid.*, pág. 30).

<sup>101</sup> Desconfía Arellano de la eficacia actoral del rostro para reflejar el pródigo abánico emocional que pretende el texto: «El gesto no siempre es capaz de expresar con claridad el sentido que el actor debe conferirle, y necesita el rótulo verbal; algunos detalles de la expresión facial [...] sin duda debían de resultar sumamente difíciles de captar al público de los teatros barrocos» («Valores visuales de la palabra...», *op. cit.*, pág. 420).

<sup>102</sup> Hay por lo tanto un componente de clase por el que los personajes se reconocen en una posición social específica que determina un comportamiento con respecto al otro. Carrasco Martínez apunta al desbordamiento del sistema áulico en la dinámica de la burguesía pudiente representada sobre el escenario: «Lo cortesano, como fenómeno cultural altomoderno, desbordó el estricto marco del Palacio del Rey y, al tratarse de un sistema generalmente aceptado, se extendió en diversos ámbitos de sociabilidad, más o menos vinculados a la Corte misma. Estos ámbitos, a su vez, se convirtieron en focos creadores de usos nuevos o variantes de normas existentes que definieron un lenguaje en continua transformación, flexible y polivalente» («Fisonomía de la virtud...», *op. cit.*, pág. 27). Lo señalaba Rodríguez Cuadros al advertir que los *gestos socializados* «implican una conexión directa con el contexto histórico» (*La técnica del actor español en el Barroco*, *op. cit.*, pág. 374). Por su parte, Díez Borque entiende el *gesto social* como «modo en que cuajan rígidas formas y fórmulas de honor, limpieza de sangre, valor, etc.» (*Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002, págs. 222-223).

contrario, atendiendo a su uso regular, podría tratarse de expresiones ritualizadas, desprovistas de motivación significativa y empleada, por lo tanto, como fórmula de cortesía. Aparecen formuladas en la mayoría de las ocasiones en las AI con valores deícticos: «Pues para que veáis si es cierto / aquésta es mi mano, Laura» (vv. 2050-2051). La carga simbólica en este lenguaje kinésico codificado varía dependiendo del gesto. En el ejemplo anterior, dar la mano entraña el acuerdo de un compromiso matrimonial al realizarse frente a testigos que corroboren que este contacto físico se ha producido. Otras veces, como el acto de arrodillarse o postrarse a las plantas de un personaje no es más que una muestra de cortesía protocolaria, a menos que el contexto dramático recubra el gesto de otras implicaciones. Hasta un total de cuatro veces amenaza Enrique con echarse a los pies del Duque en *Galán*, para lograr que se compadezca de Astolfo. El diálogo se inicia con un «A tus pies estoy» (v. 2059) y finaliza cien versos después. Bien Enrique permanece arrodillado todo el pasaje («mas ya estoy / a vuestros pies» [vv. 2110-2112]); bien únicamente realiza el amago de postrarse («Lo mejor es / decir, echado a sus pies, / la verdad desta mentira» [vv. 2100-2102]) sin llegar a completar la acción; bien se levanta cada vez después de arrodillarse. Ante cualquiera de las tres opciones, la reacción del Duque es invariable: «No me espanto / que esos extremos hagáis» (vv. 2112-2113).

Aunque se trate únicamente de un intercambio verbal, hay ejemplos de escenas en las que se infiere la acción de arrodillarse o echarse a las plantas. Su realización requiere de una relación desigual entre los personajes, ya sea por diferencia de rango o porque uno se siente deudor de otro. Se incluye aquí la *kinésica del ruego*, la súplica o el agradecimiento: «De aquí no he de levantarme, / sin que tu perdón merezca» (vv. 1092-1093); «¡Oh cuánto debo a Lisarda! / De rodillas se lo ruego» (*No hay burlas*, vv. 1094-1095). En el desenlace felizmente resuelto de *Galán fantasma*, Astolfo, descubierta su argucia, no tiene más remedio que implorar la clemencia del Duque por haberlo apartarlo de Julia con engaños. Como señala convenientemente Iglesias Iglesias en su edición, los testimonios ofrecen variantes en la AE v. 3107 acot., de forma que puede leerse tanto la escueta «Sale Astolfo» como la amplificada «Sale Astolfo y Julia deteniéndole, y se arrodilla al Duque». La editora se decanta por la AE más sintética, al considerar la adición «no necesaria»<sup>103</sup>; una decisión probablemente justificada en el verso 3124, donde el Duque ordena, en AI, «Del suelo, Astolfo, levanta», dando por sentado que habría tenido antes que arrodillarse. Apunta la editora que esta concesión por parte del Duque

---

<sup>103</sup> *El galán fantasma*, ed. cit., pág. 249, nota a v. 3107 acot.

constituye un acto simbólico para escenificar el perdón. Cuando, como consecuencia de la magnanimidad del otro, el personaje que implora se levanta, queda saldada la deuda o restituida la falta. Visualmente, se plasma con la equiparación física de los actores, disueltas las jerarquías kinésicas.

En *Peor está*, Flérida se declara postrada en unos versos que no bastan para asegurar la realización de una kinésica implícita. Puede tratarse en cambio de la manifestación de una intención, de acuerdo con el lenguaje protocolario de respeto. Es la respuesta de Lisarda lo que confirma que la actriz se ha arrojado efectivamente a sus plantas:

FLÉRIDA. Ya será puerto felice  
de mi fortuna, no en vano,  
este suelo a que me ofrezco,  
si besar en él merezco,  
señora, esa blanca mano.

LISARDA. Alzad señora, del suelo [...] (vv. 240-245).

Más de doscientos versos más tarde, Lisarda vuelve a rogar a su compañera en desventuras: «Alza, señora, del suelo, / y esas lágrimas enjuga» (vv. 467-468). Esta instrucción implica, de entrada, que Flérida ha obedecido la primera orden y se ha levantado; y, segundo, que en algún punto se ha vuelto a postrar.

Estas consideraciones, fácilmente deducibles, aportan una composición del movimiento y la kinésica dramática que arremete contra la conclusión de que —en tanto que lectores determinados por el dominio de un patrón narrativo— los largos monólogos del teatro áureo están sometidos a la imagen de un actor inmóvil en escena, reducido a la figura de recitante. Si logramos aparejar la ejecución de acciones a la verbalización de determinados versos, podremos abrir la puerta a la asunción definitiva de que el texto es, para el actor, materia escenificable. El resto son conjeturas, pero la sabida impaciencia del mosquetero hace difícil aventurar que pudiera escuchar atentamente y en relativo silencio un monólogo de este calibre sin el estímulo de un despliegue técnico —más o menos acusado— por parte del cómico. Así, aunque no las considero AI porque no evidencian materialización kinésica, algunos fragmentos pueden servir en la elaboración de hipótesis para la reconstrucción de una técnica; o bien como apoyo al actor moderno. Por ejemplo, en *Peor está* las AI registran una alteración vocal cuando Flérida rememora: «Mi esposo en viéndole —¡ay cielos!—, / dijo en voces mal seguras: / “Goza, ingrata

aquese amante[...]» (vv. 407-409). Como directores virtuales podremos asumir que la actriz finge durante la relación la voz del galán. Desde el punto de vista físico, es materia escenificable un fragmento como el siguiente: «“Muerto soy”, dijo, y cayó / sobre unas flores caducas, / que a ser tálamo nacieron, / y murieron a ser urnas» (vv. 403-408).

### 6. 3. 2. Gesto emocional

Dada su relevancia en la técnica actoral y en la plasmación escénico-textual de las pasiones, este gesto es menos difícil de detectar de lo que pareciera. Para Rodríguez Cuadros es cuestión clara: «El Barroco vincula directamente la *actio* gestual (medida o exagerada) a la retórica de los afectos y, por ende, al teatro»<sup>104</sup>. Defino *gesto emocional* como la manifestación corporal y vocal de una experiencia psicológica que registra un cambio anímico de carácter psicosomático en el personaje. En este campo son las AI las que mejor componen el mapa del gesto emocional al dejar que los personajes definan a través de los versos el estado de su psique. Encaja con lo que André Blanc denominaba *gesto afectivo* en el contexto de la *Comédie Française* y que mantiene la noción de direccionalidad desde la emoción interna hasta su manifestación física<sup>105</sup>. Voz y cuerpo suponen la traslación sintomática de la vivencia psicológica en una serie de correspondencias que pueblan los textos calderonianos y que, como tendremos ocasión de comprobar, son una de las características más distintivas tanto de la configuración literaria de sus personajes, como del trasfondo filosófico-moral del dramaturgo, como también de los requisitos técnicos exigidos por el autor. Las AI de gesto emocional se ajustan prototípicamente a este modelo: «Temblando estoy de temor / por ser de su muerte causa» (*Galán*, vv. 933-934). La repetición de estas correspondencias entre emoción y gesto apunta al conocimiento por parte de los actores de una serie de pautas físicas, y puede abarcar desde el más imperceptible cambio en la voz hasta un gesto efectista como el desmayo. A esto parecen apuntar las palabras de Candil cuando en *Dama duende* afirma «Fruncir quiero / el semblante, dando indicio / de beato y de novicio» (vv. 645-646). Y lo mismo sucede con las AI de técnica vocal como «¡el aliento me falta!» (*Galán*, v. 902), que puede interpretarse como la exclamación angustiada de la protagonista o tener, en efecto, consecuencias en la forma de pronunciar el verso. Como siempre, no

---

<sup>104</sup> *La técnica del actor en el Barroco*, op. cit., pág. 339.

<sup>105</sup> «L'action à la Comédie Française au XVIIIème Siècle», *Dix-septième siècle*, 132, 1981, págs. 319-327 (págs. 322-323).

quiere decir que el acto de enunciación traiga aparejado necesariamente el ejercicio de un gesto mímico, pero sin duda sí es susceptible de llevarse a cabo en la representación virtual. Los ejemplos que señalaré tratan por lo tanto de visibilizar la configuración de un lenguaje gestual asociado a un catálogo más o menos cerrado de gestos que se repite con acusada frecuencia en el corpus dramático calderoniano.

### 6. 3. 2. 1. El alma y las emociones en el Siglo de Oro

En *Peor está*, don César de Urbino y Lisarda debaten sobre la relación entre alma, cuerpo —conectados a través de los ojos— y la naturaleza y fuerza del amor. Para el galán, cuyo objetivo es lograr ver el rostro que Lisarda mantiene cubierto por el manto, un amor sostenido en el alma como construcción racional está incompleto hasta que se verifique mediante la aprehensión física del objeto amado a través del contacto ocular. Se rescata así la vertiente neoplatónica y ampliamente popularizada en la lírica renacentista a partir del modelo de Castiglione:

DON CÉSAR. El objeto principal  
es de una alma racional  
la luz del entendimiento;  
este amo en vos; y si viera  
sin nube esos rayos rojos,  
hoy entre el alma y los ojos  
el amor se dividiera;  
luego menos firme fuera  
en dos mitades partido,  
que esté sólo al alma unido.  
Ved si era justo en tal calma  
quitar un amor del alma,  
para dárselo a un sentido.

LISARDA. Cuando el alma dividiera  
con los ojos su luz clara,  
menos el alma no amara,  
aunque más el amor fuera (vv. 673-689).

No obstante, el intercambio argumental al estilo de la retórica clásica de los amantes está subordinada al propósito egoísta de ambos: uno, forzar a la dama a descubrirse; esta, proteger su identidad. Lisarda, que es consciente de la estrategia verborreica de don César —de ahí que espete «Cuando con ingenio sumo / argüirme procuráis, / también es bien que sepáis / que usamos los mantos de humo» (vv. 756-759)—, recurre a la metáfora místico-amorosa del amor como fuego inextinguible: aunque la llama se divida, continuará siendo fuego<sup>106</sup>. Estos versos no constituyen AI ni hay en ellos rastros de técnica actoral, pero es pertinente tomarlos en consideración porque dejan traslucir una teoría calderoniana de las emociones.

En consonancia con una preocupación preilustrada acerca del origen y la función de las emociones humanas, las obras de Calderón indagan en la dicotomía alma-cuerpo en relación con la ontología de las pasiones: ¿son los sentimientos tales como el amor una entelequia afirmada por el «alma racional» de don César o se trata de una fuerza inefable que trasciende el entendimiento dando «en el alma enojos», como afirma Lisarda? En la convergencia de ambas perspectivas, el alma tiene una doble naturaleza racional y pasional de cuya pugna aflora la experiencia corporal. Es en este punto donde la cuestión se vuelve relevante para el actor. El esfuerzo por discernir y definir unas emociones lingüísticamente inasibles implica un distanciamiento, es cierto. Sin embargo, Calderón parece asumir que, si bien la racionalización y verbalización permiten comprender estas pasiones, el control sobre ellas excede en mucho al lenguaje, de ahí la presencia de esa turbación omnipresente que responde físicamente al conflicto interno entre el freno racional y el arrollador torrente emocional<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> Juego de palabras con los significados del término *humo*. Los *mantos de humo* eran, según Deleito y Piñuela, «de tul de seda tan transparente, que parecían ligera nube» (*La mujer, la casa y la moda*, *op. cit.*, pág. 167).

<sup>107</sup> Salvando la distancia temporal, en cierta medida esta dicotomía básica se concretará en el seno de la corriente psicoanalítica en el concepto de *inconsciente* popularizado por Sigmund Freud (1856-1939). Explica Miguel Gallegos cómo, para Freud, «la represión es el concepto clave que da origen al psiquismo humano», de modo que «todo lo reprimido inexorablemente tiene que ser inconsciente» («La noción de inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas», *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 4, vol. 5, 2012, págs. 891-907 [pág. 899]).



### 6. 3. 2. 2. Calderón y Spinoza

El término *emoción*, con el significado que le atribuimos en la actualidad, no aparece en los textos áureos, pero en cambio responde mejor a lo que en época de Calderón se registraba bajo el nombre de *afecto* o *pasión*. No voy a detenerme en exceso en la cuestión terminológica, pero sí quisiera al menos argumentar este posicionamiento léxico<sup>108</sup>. En el seno de la dramaturgia calderoniana, no interesa aquí conceptualizar los afectos desde un punto de vista estrictamente teórico sino en conexión con la escena; es decir, se trata —sin perjuicio de que esto sea analizable dentro de una aproximación psicológico-filológica— de encontrar un tratamiento de lo emocional adecuado que nos permita entender la construcción del personaje en su manifestación física<sup>109</sup>.

Por ello, el nexo que aglutina las distintas denominaciones es la producción de un cambio, una conmoción, en el estado anímico del personaje. La definición del DRAE para *emoción* encaja fielmente con esta consideración: «Alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática». La intervención de lo somático permite enlazar con la repercusión corporal que acarrea esta experiencia emocional. *Pasión* es en su primera acepción la «acción de *padecer*», manteniendo así un carácter pasivo del hombre ante sus emociones que rescataremos más adelante en el tratamiento spinoziano. La quinta, sin embargo, reformula la proporcionada para *emoción* del siguiente modo: «Perturbación o afecto desordenado del ánimo». En este último caso se incluye *afecto* y, al mismo tiempo, se subraya la producción de una alteración anímica como requisito, esta vez con un término —*perturbación*— que entronca con el fenómeno omnipresente de la *turbación* calderoniana, como tendremos

<sup>108</sup> El estudio de las emociones es complejo. La propia definición del término al considerar la emoción dentro de un amplísimo espectro que va desde la experiencia sensible hasta tratarla como resultado de un constructo cultural, ha suscitado corrientes de aproximación distintas. Esta pluralidad de acercamientos la sintetiza Javier Moscoso al preguntarse, en un artículo de 2015, «La historia de las emociones, ¿de qué es historia?» (en *Vínculos de Historia*, 4, págs. 15-27). Remito a este trabajo para una práctica revisión del estado de la cuestión, donde se reúnen teorías y corrientes contrapuestas recalando en los autores señeros del panorama internacional. Sobre este mismo tema ha escrito en abundancia Barbara Rossenwein, referente en la historia de las emociones y acuñadora del concepto *emotional communities*. De la autora, pueden consultarse «Worrying about Emotions in History», *American Historical Review*, 107, vol. 3, 2002, págs. 821-825 o «Problems and Methods in the History of Emotions», *Passions in Context*, 1, 2010, págs. 1-32.

<sup>109</sup> Dejo de lado el papel de la música en los afectos dentro de la teoría platónico-aristotélica, donde «un estado de ánimo, racionalmente definible, puede ser expresado por medio de determinados recursos musicales» (Antonio Martín Moreno, «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 22, 2003, págs. 321-360 [pág. 322]). En el capítulo dedicado al teatro áulico habrá sobrada ocasión de afirmar el interés y el conocimiento de Calderón con respecto a la música y su aplicación a la escena.

ocasión de examinar por extenso. Curiosamente, el *afecto* del DRAE es copia de la *passión* de *Autoridades*, donde se define así: «Se toma también por cualquier perturbación o afecto desordenado del ánimo». El conjunto de conceptos se interrelaciona sometido a una circularidad semántica que impide otorgarles unos límites precisos. Martín Moreno considera que estos términos «son desde el punto de vista filosófico prácticamente sinónimos por oposición a *razón*, lo que viene a facilitar enormemente la investigación de los mismos al no tener que forzar diferenciaciones que a veces la han complicado en demasía»<sup>110</sup>.

El *afecto* áureo, como nuestra actual *emoción*, sí parece en cambio funcionar como hiperónimo al aglutinar al resto. No obstante, para definirlo, *Autoridades* se ve forzado a recurrir a *pasión*: «Passión del alma, en fuerza de la qual se excita un interior movimiento, con que nos inclinamos a amar, o aborrecer, a tener compassión y misericordia, a la ira, a la venganza, a la tristeza y otras afecciones y efectos propios del hombre». Quedémonos al fin con esta idea de «interior movimiento» que se manifiesta físicamente en el personaje y que, por lo tanto, corresponderá al trabajo del actor presentarlo al espectador como una emoción reconocible. Según lo dicho, a lo largo de este capítulo y en lo sucesivo utilizaré por lo general, sin detenerme más en ello, el término *emoción* como equivalente al *afecto* áureo; sin restringir el empleo justificado de *pasión* e, incluso, *sentimiento*. La pega con este último es que conserva un matiz más sensorial, alejándose de la idea de cambio activo que coincide con la perspectiva teatral. Como último apunte, una de las acepciones de *Autoridades* para *afecto* añade una orientación visual en cuanto tecnicismo del ámbito de las artes plásticas: «En la pintura es aquella viveza con que representa la figura en el lienzo la acción que intentó el pincel. Llámase también *expresión*»<sup>111</sup>.

---

<sup>110</sup> «Música, pasión, razón...», *op. cit.*, pág. 344.

<sup>111</sup> Para Martín Moreno, tomando como ejemplo el género del teatro musical como culmen aglutinador del espíritu barroco, la *Teoría de las emociones* es una «vía de investigación y acercamiento al periodo que permite encuadrar todas sus manifestaciones a partir de este denominador común e integrador de las artes de una época que no es sino el punto culminante del pensamiento grecorromano» («Música, pasión, razón...», *op. cit.*, 343). Que el afecto se defina en términos pictóricos en la anterior acepción apunta a la conexión entre las artes dominante en la teorización estética del momento: «En el Barroco están en auge los comportamientos teatralizados y las diversas manifestaciones más o menos artísticas que se expresan por medios audiovisuales: la pintura es la favorita de las artes; abundan los libros de emblemas, estampas, folletos de fiestas y descripciones de recibimientos y entradas reales, que conforman una cultura del jeroglífico y la empresa, del grabado y del cuadro» (Arellano, «Valores visuales de la palabra...», *op. cit.*, pág. 411).

Justificados los conceptos básicos, pasemos ahora a la configuración escénico-textual de las emociones. Los personajes de Calderón siguen cierto método en el escudriñamiento de su estado anímico: se identifican como turbados, se interrogan a sí mismos acerca de la naturaleza de esta turbación y tratan de explicarla sometiéndola a un proceso de racionalización. Hay en ello, sin llegar a un estricto método cartesiano, una voluntad de acercarse a la naturaleza de las pasiones tal y como lo concebía la filosofía de Baruch Spinoza (1632-1677). Su obra cumbre, *Ética demostrada según el orden geométrico*, aparece publicada póstumamente en 1677, año de la muerte del filósofo<sup>112</sup>. Demos por hecho que, a pesar de las coincidencias cronológicas, Calderón no tuvo acceso en los últimos años de su vida a un texto semejante, firmado por un judío que abogaba ni más menos que por la libertad de religión<sup>113</sup>. El pensamiento cartesiano de Spinoza, sin embargo, encaja con la teoría de los afectos barroca particularizada en la obra de nuestro dramaturgo; de ahí que me sirva como trasfondo doctrinal para comprender y categorizar el tratamiento de las emociones. Spinoza plantea una aproximación racional a la naturaleza de las emociones, susceptibles de ser sometidas al método del filósofo francés: «Siendo así, los afectos tales como el odio, la ira, la envidia, etc., considerados en sí, se siguen de la misma necesidad y eficacia de la naturaleza que las demás cosas singulares, y, por ende, reconocen ciertas causas»<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> Sigo la edición de Alianza, Madrid, 2017 [1987]. Introducción, traducción y notas de Vidal Peña.

<sup>113</sup> Esta defensa de la libertad religiosa, aun en un territorio relativamente aperturista como los Países Bajos, en progresiva independencia de los españoles y oficialmente calvinista le granjeó la expulsión de la sinagoga y la enemistad de la comunidad cristiana cuando publicó, anónimamente, su *Tratado teológico-político* (1670). Ver Denis Huisman y André Vergez (eds.), *Historia de los filósofos*, Madrid, Tecnos, 2000, pág. 153.

<sup>114</sup> *Ética*, *op. cit.*, págs. 208-209. Spinoza, en efecto, toma como modelo el método de Descartes (1599-1650), en relación con cuya filosofía sí se ha analizado con más frecuencia a Calderón. Sin embargo, aunque ferviente admirador, Spinoza difiere de Descartes en varios puntos capitales, que parten de la interrelación misma entre alma y cuerpo. El propio holandés enumera sus desencuentros en el prefacio a la «Parte quinta» de su obra. El trabajo cartesiano al que remite es, claro, *Las pasiones del alma* (1649). Consulto la edición de Martínez Martínez, Madrid, Tecnos, 2006. Traducción de Martínez Martínez y Andrade Boué. El idealismo cartesiano y la desconfianza de los sentidos que conduce a un estado de desengaño han servido para conectar a filósofo y dramaturgo, ambos de formación jesuita. Según Rivera de Rosales, los personajes calderonianos reciben de la aprehensión sensible únicamente información incompleta y se hallan sometidos a una realidad visible, cambiante y llena de engaños, como en el interior de la caverna platónica. En su estudio, establece sólidas conexiones entre Calderón y los filósofos del periodo ilustrado, Leibniz, Kant y Hume («El idealismo práctico de Calderón: de Descartes a Kant», *Signos Filosóficos*, 19, vol. X, enero-junio, 2008, págs. 41-67). El otro punto fuerte de unión entre ambos es, por motivos evidentes, el discernimiento entre vigilia y sueño, fundamentalmente a partir de *La vida es sueño* en contraste con las *Meditaciones metafísicas* (1640) de Descartes. Véase a este respecto Andrés Lema-Hincapié «¿Existir en sueño o en vigilia? Las respuestas de Calderón y Descartes», *Δαιμον. Revista de filosofía*, 34, 2005, págs. 53-58.

Para el holandés, no es otra cosa que el conocimiento junto a este entendimiento causal de las pasiones lo que conduce a la salvación. Asimismo, propugna el encumbramiento de una razón universal compatible mas al margen del dogma religioso —que no al margen de Dios, cuidado—<sup>115</sup>. De ahí que los personajes calderonianos se afanen incansablemente en dilucidar si la experiencia de sus celos es o no infundada, abordando la tarea detectivesca de perseguir amantes y acechar tras el paño. Solo una vez dilucidadas las causas; esto es, la naturaleza de sus pasiones, alcanzan el liberador equilibrio que los faculta para emprender el matrimonio en paz. Una turbación irresoluta desemboca, siempre, en tragedia. En términos calderonianos —y teniendo en cuenta que la visión panteísta del particular Spinoza no encajaba tampoco entre los judíos—, el torrente pasional se mimetiza en la moral religiosa con la doctrina cristiana y, en el sistema social barroco, con el honor. En este sentido, un alma abatida por las pasiones está intrínsecamente unida a una preocupación por el menoscabo de la honra familiar-honor individual, no solo por la sospecha de que agentes externos puedan estar actuando en su perjuicio, sino porque las pasiones nublan el juicio, conduciendo a acciones que escapan ciegamente al control de su raciocinio.

Spinoza define así los *afectos*: «las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones»<sup>116</sup>. Es determinante comprender la asunción de que «el alma y el cuerpo son una sola y misma cosa»<sup>117</sup>. Dejando de lado las disquisiciones implicadas en la relación alma-cuerpo, tomar este axioma como punto de partida permite comprender cómo es inadmisibles teorizar sobre las emociones en el teatro calderoniano —en el teatro en general, diría— sin tener en cuenta su traslación a la escena como signo visual, aprehensible por el espectador y, en consecuencia, apto para ser reproducido mediante un fingimiento aprendido a base de técnica.

Como comentaba, es complejo también el concepto de *libertad* spinoziano. A mi juicio, esta libertad encaja con lo que para Calderón es el libre albedrío, pero circunscrito a unas consideraciones muy precisas, y desprovoyéndolo de la salvaguarda de una autoridad

---

<sup>115</sup> «Por el entendimiento, yo me desprendo de las angosturas de mi individualidad limitada para coincidir con el punto de vista de Dios. [...] Unirse al principio de todas las cosas por un amor que no es otra cosa que la inteligencia misma, ese es en última instancia el objetivo del spinozismo» (*Historia de los filósofos, op. cit.*, pág. 157).

<sup>116</sup> *Ética, op. cit.*, págs. 209-210.

<sup>117</sup> *Ibid.*, Proposición II, pág. 213.

divina<sup>118</sup>. Es decir, libertad del hombre en su obrar individual, abstraible de un sistema moral-religioso. Observemos el siguiente fragmento:

De modo que la experiencia misma, no menos claramente que la razón, enseña que los hombres creen ser libres sólo a causa de que son conscientes de sus acciones, e ignorantes de las causas que las determinan, y, además porque las decisiones del alma no son otra cosa que los apetitos mismos, y varían según la diversa disposición del cuerpo, pues cada cual se comporta según su afecto, y quienes padecen conflicto entre afectos contrarios no saben lo que quieren, y quienes carecen de afecto son impulsados acá y allá por cosas sin importancia<sup>119</sup>.

Varias cuestiones provechosas se extraen de lo anterior. Fundamentalmente, la unión indisoluble entre alma y cuerpo conduce a una no separación de emoción y razón. De ahí que, por mucho que las acciones se emprendan voluntariamente, esta conciencia no creará más que una sensación de libertad falsa. Aún más: «Todo ello muestra claramente que tanto la decisión como el apetito del alma y la determinación del cuerpo son cosas simultáneas por naturaleza o, mejor dicho, son una sola y misma cosa»<sup>120</sup>. Los personajes de Calderón, que tan a menudo padecen estos «afectos contrarios» son víctimas de una *turbación* que se aplaca cuando logran mantener equilibrados el apetito del alma y determinación del cuerpo. Frente a los afectos desatados, solo queda la potencia de la razón, que conducirá en última instancia a la libertad. De otro modo, el hombre vivirá en un estado de *servidumbre*, entendida como «la impotencia humana para moderar y reprimir sus afectos»<sup>121</sup>.

Spinoza establece tres afectos primitivos de los cuales deriva el resto, que se relacionan entre sí en combinaciones sinnúmero. Se trata del deseo, la alegría y la tristeza<sup>122</sup>. Dejando de lado los otros dos, el deseo es el pilar principal en la red de afectos

---

<sup>118</sup> Sobre la noción de libertad en el dramaturgo y en equilibrio con la intervención y la palabra divinas, afirma Rivera de Rosales: «El teatro de Calderón sigue en esto la visión dada por el Concilio de Trento, afirmando ambas realidades, la omnipotencia divina y la libertad humana, sin intentar buscar una solución conceptual a su síntesis, sino por medio de una comprensión más bien metafórica o dramática, menos comprometida con la universalidad del concepto y más cercana al modo de comprensión propio del mito, a saber: Dios nos da la libertad y la gracia como un gran señor concede bienes o un autor teatral reparte papeles» («El idealismo práctico de Calderón...», *op. cit.*, pág. 63).

<sup>119</sup> *Ética*, *op. cit.*, Proposición II, pág. 216.

<sup>120</sup> *Ibid.*, Proposición II, págs. 216-217.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pág. 307.

<sup>122</sup> Añade a los anteriores el *asombro* y el *desprecio*, pero en una categoría aparte de los afectos primarios. La lista del resto de afectos definidos por Spinoza en la «Parte tercera» de su *Ética* asciende a cuarenta y dos, del *amor* a la *libidine*.

spinozianos, al ser considerado como «la esencia misma del hombre en cuanto es concebida como determinada a hacer algo en virtud de una afección cualquiera que se da en ella» y, más adelante: «cualesquiera esfuerzos, impulsos, apetitos y voliciones del hombre, que varían según la variable constitución de él, y no es raro que se opongan entre sí de tal modo que el hombre sea arrastrado en distintas direcciones y no sepa hacia dónde orientarse»<sup>123</sup>. Doña Ángela, Segismundo, o el par Eusebio-Julia de *La devoción de la cruz*, los personajes predilectos de Calderón son sujetos de deseo, se enfrentan a un torrente interior que o bien encuentra su acomodo en clave cómica a través del juego de ingenios del enredo; o bien pone a prueba al sujeto al enfrentar su impulso a su destino. En cualquier caso, el deseo se manifestará como una fuerza motriz que determinará el comportamiento físico vehiculado en una kinésica y una gestualidad determinadas.

### 6. 3. 2. 3. Hacia un catálogo de emociones

#### a) Turbación

El espectro emocional del teatro áureo es variado, pero responde a una taxonomía clasificable según un criterio de frecuencia. De entre estos, quizá el más distintivo sea el que denomino *gesto de la turbación*. Es un gesto predominante que está presente, al menos, en todas las obras del corpus seleccionado. La *turbación* implica una alteración que se ajusta a la definición de *Autoridades*: «Alterar, o commover el estado natural de alguna cosa, descomponer, o inmutar su orden, u disposición». Su traslación a la disposición anímica se advierte sin embargo en la segunda acepción: «Metaphóricamente vale sorprender, o aturdir a alguno, causándole rubor en algún acto, de modo que no acierte a hablar, o a proseguir lo que iba a hacer. Úsase como verbo recíproco». La anterior acepción revela un aspecto esencial: precisamente, la conexión entre la experiencia emocional y su plasmación física. La definición nos vale como *ars*, una guía de actuación que respalda la existencia de una kinésica asociada al *pathos*. Así, y recupero la noción de performatividad, cuando el actor manifiesta hallarse *turbado* —tanto en esta como en cualquiera de sus formulaciones léxicas análogas— es coherente que lo acompañe con la adecuada expresión corporal; en este caso, vacilaciones y balbuceos que

---

<sup>123</sup> *Ética, op. cit.*, págs. 284-285.

interrumpan el ritmo lógico del discurso y una desorientación general que afecte al control del cuerpo. Así, más que una emoción, la turbación es un *estado emocional*.

Una de sus manifestaciones más habituales se da cuando el personaje deja de tener pleno dominio de su lenguaje: «Mas turbada la lengua / no se atreve a pronunciarlo, / que aun de imaginarlo tiembla» (vv. 1006-1008). La consecuencia más inmediata es, en algunos casos, la formulación de un discurso que se entrecorta o en el que se insertan pausas; pero es difícil determinar si se trata de un estado asociado a modulaciones en la voz o únicamente es un lugar común en la retórica teatral. Indica que Calderón se vale de ella como sello personal para la acentuación del suspense, del mismo modo que Hitchcock poseía sus propias estrategias. Sea como fuere, existe un *gesto de la turbación* constante en la dramaturgia calderoniana que se escinde en multiplicidad de matices como expresión —física o verbal— del *pathos*. Que el personaje se vea sobrepasado por la rememoración de un suceso angustioso hasta el punto de no poder proseguir con el relato da lugar a que se pierdan valiosos instantes en las escenas de confidencia. El titubeo culmina al cabo con la irrupción de un personaje inesperado que obligará a dejar el diálogo inacabado: «Aquí, pues, la voz, aquí / en mil suspiros envuelta, / en mil lágrimas bañada, / dije... Pero gente llega; / luego, Laura, lo sabrás» (vv. 1023-1027).

Al menor sobresalto, desconcierto, preocupación, o giro de la acción se declaran *turbados* los personajes. Calderón tiende, no es ninguna sorpresa, a poner en jaque la armonía de la psique de sus caracteres, enfrentándolos a conflictos internos y tensiones personales que habrán de resolver por su propio esfuerzo. Quizá la más ilustrativa descripción de la turbación corre a cargo de doña Ángela cuando metaforiza su estado como «Volcán de nieve, Alpe de fuego» (v. 2953 acot.). El choque entre hielo y fuego viene a expresar el dilema y la tensión entre fuerzas contrarias a las que se someten los caracteres y que se traduce en una frenética ebullición interna somatizada en inacción física. Es crucial que el espectador capte, no solo a través del verso sino de la expresión corporal, la inseguridad física como síntoma de tribulaciones. Dilucidar si cada uno de los casos conllevaba un acusado cambio en el modo de representar entra en el terreno de la especulación, pero no por ello puede dejar de prestarse atención al elevado número de versos de este tipo. El alcance de este gesto es amplio y se disemina en matices con distintos grados de complejidad, especialmente rastreables en las acotaciones implícitas. Desde el pequeño sobresalto del galán al experimentar una súbita desconfianza con respecto a su dama, hasta el desasosiego prolongado causado por un secreto inconfesable, la llama de la turbación prende con un chasquido y persiste hasta alcanzar su extinción

con la resolución absoluta del conflicto, una vez el sujeto puede recuperar el estado de equilibrio anímico; un hecho que coincide por norma general con el desenlace y cierre de la trama.

Por consiguiente, cuanto más grave sea el conflicto que acecha al personaje, más se evidenciará en escena. No por ello está la comedia desprovista de turbación; el enredo es proclive a las dudas constantes de los amantes, de modo que en las coordenadas de este género se relaciona con la sospecha, el recelo y el temor. Un estado, en cualquier caso, que llevado a sus últimas consecuencias afecta a la motricidad como resultado de la tensión emocional. El conflicto interno desemboca en una maravillosa riqueza afectiva. Junto a la turbación se despliega un abanico policromado del que Calderón se vale sin perder de vista su aplicación en escena. Así, las emociones que acusan los personajes implican acción, pues de otro modo el texto quedaría marchito, sin vida. Cuanto más en movimiento esté el actor, cuanto más expresivo sea, más sencillo será mantener callado al mosquetero. No quiere decir que el cuerpo actoral se convirtiese en una crispación histriónica constante —eso nos es imposible de determinar— pero basta leer el texto en clave acotacional, ergo desde el punto de vista de la puesta en escena, para advertir que solo en momentos muy determinados, como las relaciones o los soliloquios —y aun estos últimos están plagados de indicios gestuales— el actor está realmente quieto sobre el tablado.

### **b) Entre miedo y temor**

La parálisis física es una de las manifestaciones corporales más comunes, pues resulta visualmente muy efectiva para comunicar un rango variado de emociones: turbación, temor, sorpresa o determinación. Esta parálisis, por la que el actor detiene su movimiento para quedar detenido en escena, tiene su correspondencia en el lenguaje poético en el *yelo* que, metafóricamente, se emplea como sinónimo de inmovilidad. Las alusiones al *yelo* en las AI son frequentísimas teniendo en cuenta esta hondura emocional de los personajes sometidos a estímulos que ponen a prueba su estabilidad. No toda parálisis, como enumeraba unas líneas atrás, se debe a un suceso grave, en ocasiones es fruto de una decisión racional. En *Casa con dos puertas*, cuando Lisardo asegura a Marcela «Ya en seguiros soy de yelo» (v. 136 acot.) se refiere a la intención de reprimir los deseos de seguirla hasta su casa en deferencia al honor de la dama; de ahí la importancia de recalcar físicamente el comportamiento virtuoso del galán.



En su enunciación más elemental, la consecuencia física del *turbarse* implica una articulación entrecortada, rubor o palidez facial y la interrupción momentánea de la acción fruto de la *sorpresa*. En este espectro se insertan AE del tipo «Vele y túrbate» (*Casa con dos puertas*, v. 1629 acot.) que no vienen refrendadas por otro tipo de indicaciones en las AI. En esta escena de *No hay burlas*, las hermanas están manteniendo una conversación sobre lances de amor que a toda costa desean mantener a salvo de los oídos de su padre. La colocación sobre el tablado de las actrices ha de ser fiel a lo que indica la AE, de lo contrario daría al traste con la salida *in fraganti* del progenitor: «Sale Don Pedro al paño detrás de Beatriz y de cara a Leonor, ella le ve y él se recata» (v. 1215 acot.). La AE de *Dama duende* «Llama dentro Don Juan y túrbate todas» (v. 2423 acot.) se concreta en los siguientes significantes verbales: el «¡Yo soy muerta!» de Isabel; y el «¡Helada estoy!» (v. 2425) de Beatriz, que sí permite registrar una experiencia física. En la versión de Valencia tenemos la constatación de que la turbación es una pasión que conduce a un estado fisiológico reconocible y aparejado a una experiencia física determinada, cuando a la AE «Túrbate» siguen los siguientes versos pronunciados por doña Ángela: «Tú... yo... pues... como... cuando... el pecho helado, / torpe la voz, señor, y el llanto mudo, / dudo qué he de decir...» (vv. 2999-3001). Igualmente, para que don Luis exclame «Turbadas estáis las dos» (v. 2693), es necesario que se registre una manifestación física lo suficientemente notable como para que el galán lo advierta.

En su estado más puro, la expresión del miedo va aparejada a un puñado de adjetivos y personificaciones metafóricas. En *Galán*, Julia describe, en forma de enumeración, cómo su cuerpo somatiza el terror que le ha producido la visión de un Astolfo al que creía muerto:

Yo vi aquí, desmayada  
 la voz, torpe la acción, la lengua helada,  
 erizado el cabello,  
 en el pecho un puñal, un ñudo al cuello,  
 equívoca la vida,  
 al corazón la sangre retraída,  
 embargado el aliento,  
 muerto el sentido y vivo el sentimiento...  
 No puedo hablar... Yo vi, yo vi bañado  
 en sangre y polvo a Astolfo, que abortado  
 de su sangre nacía (vv. 1635-1645).

En cambio, para el don Manuel de *Dama duende*, cuyo control racional pugna por imponerse a las emociones, la turbación adquiere un matiz distinto a la de Cosme al enfrentarse a los prodigios inexplicables de la Dama Duende: «Cosme, lo que me suspende / es la novedad, no el miedo; / que quien admira no teme» (vv. 1000-1002). Sin embargo, agotadas las explicaciones lógicas para unos hechos de apariencia sobrenatural, por un momento el galán sucumbe y se contagia del miedo de su criado, que declara: «Mortal eres. Ya temiste» (v. 2020). Como consecuencia, don Manuel se enfrenta al sentimiento del miedo por vez primera y trata de describir a su criado las sensaciones que está experimentando: «...y calzado / de prisión de hielo el pie, / tengo el cabello erizado; / y cada suspiro es, / para mi pecho un puñal, / para mi cuello un cordel» (vv. 2072 acot.). La parálisis propia de la turbación viene seguida de una recuperación inmediata en la que el personaje recupera la movilidad, culminando con la victoria de una valentía basada en la racionalidad: «Mas ¿yo he de tener temor? / ¡Vive el cielo que he de ver / si sé vencer un encanto» (vv. 2077-2079). Esta pugna razón-pasión de don Manuel cristaliza en forma de metáfora a través de la imagen del laberinto, en conexión con Segismundo: «¿Qué haré en tan ciego abismo / humano laberinto de mí mismo?» (vv. 3007-3008).

### c) Tristeza y alegría

*No hay burlas con el amor* se abre con una escena que se sostiene sobre la caracterización emocional del criado: «Salen Don Alonso de Luna y Moscatel muy triste» (v. 1 acot.). El diálogo posterior es como sigue:

DON ALONSO.	Pues, ¿un pícaro se atreve a suspirar hoy así?
MOSCATEL.	Los pícaros ¿no tenemos alma?
DON ALONSO.	Sí, para sentir y con rudeza decir de su pena los extremos; mas no para suspirar, que suspirar es acción digna de noble pasión (vv. 11-21).

Las palabras de don Alonso apuntan a la asociación entre códigos actorales y tipos dramáticos. La técnica en relación con la experimentación y el afloramiento de las pasiones traduce una estratificación social que otorga a los señores el privilegio del amor. Por ello, este arranque es rompedor de unos moldes habituales cuya subversión se subraya a través de la extrañeza del galán, que increpa a su criado por lo que es, a fin de cuentas, una burla del decoro. La misma AE inicial con ese «muy triste» atribuido al gracioso en lugar de al galán supone una inversión de los roles convencionales, pues el suspirador es el criado y el señor quien interroga acerca de la causa de los desvelos. En *No hay burlas*, el talante donjuanesco de DonAlonso se compensa con la cordura de Moscatel que, a pesar de cumplir con la adscripción onomástica a los nombres simpáticos, es fiel a su amor por Inés, anteponiéndolo incluso a los deseos caprichosos de su señor. Más allá de una teoría sobre el amor que lo conciba como pasión noble mas universal, desde una mirada espectacular interesa determinar si se la asume como una emoción exclusiva de damas y galanes, dejando a los criados la vivencia de un sentimiento basado en la experiencia carnal y enunciado con descreimiento satírico. Si los suspiros y el comportamiento melancólico como traducción física del abatimiento amoroso son identificados por el espectador como propios de los señores, este inicio de obra en que el criado asume un gesto que no le corresponde provoca un efecto distanciador. Los parámetros de la relación señor-criado proporcionan una kinésica particular asociada al carácter protector de Moscatel para con su amada, a la que quiere mantener alejada de los antojos seductores de don Alonso: «Lee Don Juan, y entre tanto se pone Moscatel en medio de Don Alonso y de Inés» (v. 955 acot.).

Incluso las emociones más sencillas han de estar sujetas a algún tipo de codificación física, pues solo a través del desempeño gestual y vocal puede el público identificar un estado anímico como «Sale Celia, muy contenta» (*Casa con dos puertas*, v. 1626 acot.).

#### d) Celos

El «quien lo probó lo sabe» de Lope y sus catorce versos frenéticos condensaban esa complejidad del sentimiento amoroso, extrapolable en la dramaturgia calderoniana al modo en que los personajes sienten. La máxima del *pathos* en Calderón es concisa: toda emoción es compleja. El lenguaje de la psique y su inefabilidad —bien lo demostró San Juan de la Cruz— se encuentra cómodo en el contexto lírico, pues puede recurrir a metáforas y licencias estilísticas que traten de expresar aquello que es únicamente experimentable. En *Casa con dos puertas*, Laura da la siguiente definición de celos:

Mas, bien se deja ver que éstos son celos;  
porque una ardiente rabia  
[que] el sentimiento agravia,  
una rabiosa ira  
que la razón admira,  
un compuesto veneno,  
de que el pecho está lleno,  
una templada furia,  
que el corazón injuria:  
¿qué áspid, qué monstruo, qué animal, qué fiera,  
fuera, ¡ay Dios!, que no fuera  
compuesta de tan varios desconsuelos  
la hidra de los celos? (vv. 752-764).

Esta hidra formada de «varios desconsuelos» sintetiza la perspectiva barroca de la psique o el alma humana, compleja e irreductible al lenguaje verbal. El ser humano es complejo y se ve acechado por tribulaciones constantes, inherentes a su estado de sujeto pensante. Esta aproximación modernísima asume al ser humano desde la revalorización de su materia racional; pero frente a la filosofía platónico-cartesiana —y en esto Calderón demuestra una vez más una lucidez a menudo menoscabada— aboga por la imposibilidad de la disociación entre razón y emoción. Los personajes calderonianos verbalizan su conjunto de emociones constantemente. La verbalización, no obstante, no es suficiente, es necesario que la emoción se experimente o, en el contexto teatral, que el espectador así lo crea. Esta tarea es total responsabilidad del actor. En el parlamento de Laura puede verse una descripción físico-anímica del gesto de los celos, que implican violencia como

una fuerza agresiva que ciega a los personajes y los mueve a actuar por impulso desoyendo la lógica en forma de «una rabiosa ira / que la razón admira». Los atropellos al honor de la dama son consecuencia de los celos en no pocas ocasiones, y así lo expresa don Félix a Laura cuando la amenaza: «Harás que pierda el respeto / a tu hermosura; porque / nadie le tuvo con celos» (*Casa con dos puertas*, vv. 1648-1650). De acuerdo con el sistema del honor, la responsabilidad recae sobre el sujeto femenino al emprender acciones y comportamientos que puedan propiciar la aparición de los celos, y no sobre quien los padece<sup>124</sup>.

Así pues, los celos se aprovechan dramáticamente como una fuerza que activa la acción e incita a los personajes y al actor al movimiento. Este diálogo entre el criado Calabazas y su señor Lisardo da cuenta del estado en que el intérprete ha de abordar el comportamiento físico del celoso:

- CALABAZAS. Señor, ¿qué es lo que tienes?  
¿De dónde o cómo a tales horas vienes?
- LISARDO. Ni sé de dónde vengo,  
Calabazas, ni sé lo que me tengo.
- CALABAZAS. Después de haberte ido  
sin mí (cosa que nunca ha sucedido,  
ni héchose con lacayo  
de bien), vuelves a casa como un rayo,  
casi al amanecer, descolorido,  
colérico, furioso, acontecido,  
airado (*Casa con dos puertas*, vv. 1655-1665).

---

<sup>124</sup> Esta paradoja sostiene el controvertido argumento de *El médico de su honra*. Como pasión destructora, los celos alcanzan su faceta más siniestra en la tragedia. Son el motor, por ejemplo, de la acción de *El mayor monstruo del mundo* (ca. 1635, reelaborada entre 1669 y 2672).

#### 6. 4. Técnica vocal

Junto con los casos relacionados con la turbación que implicaban modificaciones en la voz, algunas acotaciones hacen referencia a otro tipo de técnica vocal. En combinación con los apartes a veces aparece la AE «Alto» —es decir, en voz alta— que señala cuándo el actor ha de dirigirse de nuevo a su interlocutor y que entraña, por otra parte, la aplicación de un cambio en el tono de voz cuando se pronuncian los versos en aparte.

En *Casa con dos puertas* el criado Calabazas tiene la súbita ocurrencia de contar una chanza a Lisardo, a propósito de un vestido de camino con el que su amo acaba de recompensarle. El chiste en cuestión es un extenso diálogo entre un sastre y un cliente que pretende ridiculizar la figura del sastre como oficio de estafadores. La AE previa al chiste reza «Hace las dos voces» (v. 1758 acot.). Y aún parece que se añade una tercera a través de la AE «Otra voz» (v. 1801) cuando aparece un tercer personaje en este metateatro. Acotaciones como esta revelan una comunicación directa entre dramaturgo y actor quien, por otra parte, muy posiblemente no necesitara para nada contar con estas instrucciones para desempeñar con éxito el desdoblamiento. Sea como sea, esta acotación junto a las que en el sistema cortesano —como se verá— inciden en la diferencia entre canto y los diferentes estilos de recitado, ponen de manifiesto la existencia de una técnica vocal o, como mínimo, del uso de la voz como un instrumento al servicio de la representación en la construcción del personaje.

## 7. Conclusiones

Las acotaciones del sistema popular están sujetas a las convenciones dramáticas, que se manifiestan en forma de un lenguaje codificado. En tanto que convencionales, su estructura sintáctica tiende a la síntesis, reduciéndolas a las informaciones indispensables. Esta constitución formal es el resultado de unos mecanismos de comunicación precisos entre el dramaturgo y los actores, intérpretes o descodificadores del texto en su traducción a la escena. Cada uno de los agentes implicados asume sus competencias en el espectáculo. El dramaturgo cede la autoridad en un contexto en el que sabe que la obra escapa a su control. Así pues, la voz dramatúrgica proporciona una hipótesis de representación a partir de unas indicaciones mínimas susceptibles de ser sometidas a alteraciones, manipulaciones o improvisaciones en la inmediatez del hecho teatral. Lejos de volver las acotaciones irrelevantes, al contrario, el peso de unas normas asentadas y compartidas las convierten en potentes cápsulas de significado. La existencia misma de una acotación explícita condiciona su obligatoriedad —desde el punto de vista del dramaturgo— en el éxito significativo del espectáculo.

Las acotaciones están sujetas, según lo anterior, a un fenómeno de sincretismo por el que un solo elemento irradia significados diversos, dentro de la asunción del signo teatral como signo heterogéneo y polisémico. Un ejemplo evidente son los denominados atajos lexicalizados —*de noche, de camino*—, que aportan al espectador datos cronotópicos e información acerca de la identidad del personaje; y a la compañía señala el vestuario que ha de seleccionar para la escena. Un personaje se construye a partir de un solo sustantivo —*dama, galán o criado*— cristalizado en una tipología de caracteres cerrada; o ejecuta una interacción con la escenografía de entre un abanico de opciones preestablecido —*al paño, al balcón*—. Pero las acotaciones no solo se reducen a este tipo de comunicación en clave; precisamente su brevedad requiere de un ingenio y un manejo expertos a la hora de configurar la acción con trazos certeros. El esquema coreográfico, reconstruido a partir del análisis conjunto de salidas y entradas, descubre el aprovechamiento extremo de las limitaciones arquitectónicas del corral para madurar un enredo que fundamenta la naturaleza caótica de todo un género —la comedia— en el baile milimétrico entre el actor y el *locus scaenicus*.

Vestuario, escenografía, incorporación de efectos especiales, o la construcción física y emocional que exige un trabajo de técnica actoral, ignorar uno de los significados lanzados desde las acotaciones entraña una alteración del significado global de la obra,

entendida como entramado dramático coherente. En este equilibrio encuentra el intérprete la medida de su improvisación y el dramaturgo, la pertinencia de intervenir en la puesta en escena. Cuanto más se aleje la hipótesis de representación de las convenciones propias del sistema para acercarse a una visión particular, más detalladas serán las acotaciones en tanto en cuanto se desarticula el sincretismo. Así, el argumento que a menudo se aduce al respecto de la escasez cuantitativa de las acotaciones en comedias de capa y espada como constatación de su poca importancia ha de ser objeto de una revisión. Como se ha visto a lo largo de las páginas anteriores, el estudio de las mismas es revelador de una dramaturgia cuya voz domina las leyes del espectáculo y sabe calibrar, en relación con el contexto de representación y las expectativas del espectador, cuándo su intervención será eficaz y cuándo ignorada.



*Yo, que pasé tantos sustos,  
no quiero de nadie nada,  
sino de los mosqueteros  
el perdón de nuestras faltas,  
para que con esto fin  
demos a El galán fantasma.*

*(vv. 3137-3142).*



## I. II. LA TRAGEDIA

1. Hacia lo trágico en la comedia: religión y magia .....	179
1. 1. <i>La devoción de la cruz</i> .....	179
1. 1. 1. El espacio trágico: acotaciones y <i>locus scaenicus</i> .....	180
1. 1. 1. 1. Configuración del espacio femenino .....	182
1. 1. 1. 2. Ticoscopia y decorado verbal .....	183
1. 1. 2. Caracterización de personajes .....	184
1. 1. 3. Escenografía, decorado y esquema coreográfico .....	185
1. 1. 4. El actor en movimiento: kinésica .....	188
1. 1. 4. 1. El gracioso y la cuarta pared .....	189
1. 1. 4. 2. A las armas: el actor en combate .....	189
1. 1. 4. 3. Acotaciones de objeto: kinésica ritual .....	192
1. 1. 5. Las pasiones frente al hado: el gesto emocional en la tragedia .....	194
1. 1. 5. 1. Acotaciones especulares .....	195
1. 1. 5. 2. La muerte en escena .....	196
1. 1. 6. Ejemplo de análisis conjunto de acotaciones .....	197
1. 2. <i>El mágico prodigioso</i> .....	206
1. 2. 1. Espacio ficcional y <i>locus scaenicus</i> .....	208
1. 2. 2. Caracterización de personajes .....	210
1. 2. 3. El actor en movimiento .....	213
1. 2. 3. 1. Esquema coreográfico .....	213
1. 2. 3. 2. Acotaciones kinésicas .....	214
1. 2. 4. El milagro en el tablado: una escenografía prodigiosa .....	217
1. 2. 5. Gesto emocional: turbación y deseo .....	222
2. Del mito a la Historia: reinas, príncipes, sangre y caídas .....	226
2. 1. Acotaciones espaciales: <i>topoi</i> y <i>locus scaenicus</i> .....	230
2. 1. 1. <i>Locus scaenicus</i> .....	233
2. 1. 2. Delimitación espacial por medio de la música .....	235
2. 2. Tipología dramática .....	237
2. 2. 1. El tipo del moro .....	239
2. 2. 2. Soldados y villanos. <i>El alcalde de Zalamea</i> .....	242
2. 3. Vestuario y caracterización .....	242
2. 3. 1. Caracterizaciones metamórficas .....	246
2. 3. 2. Objetos .....	252
ANEJO I. El <i>papel</i> en escena: significado y significantes .....	257
2. 4. Técnica actoral .....	261
2. 4. 1. Salidas y entradas .....	261
2. 4. 2. Kinésica y proxémica .....	261
2. 4. 2. 1. Gesto socializado .....	268
2. 4. 2. 2. Kinésica vulgar .....	272
2. 4. 3. Voz .....	274
2. 5. «Temor y piedad en mí»: gesto emocional .....	276

2. 5. 1. Turbación .....	279
2. 5. 2. Gesto airado .....	280
2. 5. 3. «Mato la luz, y llego / sin luz y sin razón, dos veces ciego»: oscuridad y ceguera moral .....	283
2. 5. 4. Celos .....	284
2. 5. 5. Otras emociones .....	286
2. 6. Muerte y guerra .....	287
2. 6. 1. Caídas .....	288
2. 6. 2. Sangre y efectos .....	289
2. 6. 3. Kinésica de la guerra .....	290
2. 7. Apariencias .....	292
2. 7. 1. Otras acotaciones de apariencia .....	294
ANEJO II. Cajas destempladas: el ruido trágico .....	300
ANEJO III. «Suenan ruidos de cadenas»: semántica fonético-visual .....	310
3. Conclusiones .....	313

## I. II. LA TRAGEDIA

### 1. Hacia lo trágico en la comedia: religión y magia

#### 1. 1. *La devoción de la cruz*

*La devoción de la cruz* (1636) es una obra idónea como punto de partida para aproximarnos a la dimensión de la tragedia<sup>1</sup>. De indudable hondura trágica, su arrolladora fuerza pasional se asienta sobre el componente religioso, a medio camino entre el milagro y la magia. Una vez más, la conjunción de géneros hace de esta una obra difícil de clasificar. Para Sáez «se trata de una comedia religiosa, con una poética y unas convenciones propias, pero parcialmente cercana a los autos»<sup>2</sup>. En consonancia con las premisas postuladas en el estado de la cuestión acerca de las etiquetas terminológicas, sigo su propuesta sin mayores disquisiciones genéricas. Por encima de la nomenclatura por la que se opte, el objetivo es contemplar las acotaciones de *Devoción* considerándolas un posible continente del signo trágico. En contraste con el modelo cómico que se ha estudiado en el bloque anterior, se buscará observar cómo en la transición que lleva de lo prototípicamente cómico a las obras manchadas por la tragedia —y aquí, con las particularidades de cada subgénero— los signos espectaculares adquieren nuevas significaciones, cristalizadas en el cuerpo acotacional. Así pues, en estas páginas analizo en profundidad *Devoción*, cuya conexión con lo mágico propicia a su vez una lectura de *El mágico prodigioso* (1663). Esto nos permitirá en los siguientes apartados, y una vez sentadas las bases teóricas, exponer un corpus de acotaciones pertenecientes a otras obras consensuadas por la crítica como representantes del género trágico.

---

<sup>1</sup> Sigo la edición de Manuel Delgado, Madrid, Cátedra, 2000. En adelante, me referiré a la obra en su forma abreviada, *Devoción*. Consúltese el índice de abreviaturas. Existe una edición más reciente, a cargo de Adrián J. Sáez, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.

<sup>2</sup> Adrián J. Sáez, «Una comedia religiosa frente al auto sacramental: *La devoción de la cruz*, de Calderón» en Carmen Pinillos (ed.), *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, 2012, págs. 179-196 (pág. 179).

### 1. 1. 1. El espacio trágico: acotaciones y *locus scaenicus*

La tragedia se construye con independencia del *locus scaenicus*. Para rastrear aquellas que puedan contener un sistema codificado específico distinto del de la comedia, el punto de mira debe situarse en otro tipo de acotaciones. Son inherentes a lo trágico, en este sentido, las relativas a la técnica actoral, caracterización de personajes y, con mayor preeminencia, las de efectos espectaculares. En *Devoción*, la configuración del espacio se ajusta al modelo de la fachada del vestuario del corral, con referencias explícitas al uso de las dos puertas<sup>3</sup>. Lo demás, depende del decorado verbal. Mientras que la comedia de enredo, limitada por situarse habitualmente en el ámbito urbano, fluctúa fundamentalmente entre dos espacios —el público, con la calle y el campo; y el privado, con la casa y sus estancias—; la tragedia se abre a espacios más variados. Esto no siempre es así, claro, baste recordar cómo *El médico de su honra* se ajusta con precisión a este dúo espacial; pero, en líneas generales, se presta más a la multiplicidad espacial. Y no solo sucede cuando la acción se desarrolla en lugares remotos o es protagonizada por personajes de alta alcurnia, como *La vida es sueño* o *El príncipe constante*. En la primera jornada de *Devoción*, la calle se sustituye por un camino a las afueras de la aldea, quizá apuntando desde el inicio al carácter indomable o asocial de Eusebio. Si en la comedia urbana el espacio público se pone al servicio de la protección de la identidad de los protagonistas —siempre celosos de su opinión—; en la tragedia los espacios, público o privado, son verdaderos escenarios para el desarrollo de la acción.

---

<sup>3</sup> En el estudio de su edición, Delgado expone algunos de sus propósitos en cuanto a la escenificación de la obra: «al reconstruir la posible puesta en escena de *La devoción de la cruz*, trataré de distinguir entre las señales de ficción y las de teatro o, lo que es lo mismo entre el papel desempeñado por la poesía y el espectáculo [...]» (*La devoción de la cruz*, op. cit., pág. 61). Estas palabras formulan una peligrosa —aunque inesperadamente bella en su imposibilidad— contradicción entre ficción y teatro que, intuyo, se inserta nuevamente en aquella dicotomía entre texto principal y texto secundario. En un aparato de variantes donde el añadido de AE es tan acusado en manos sucesivas, sería provechoso esclarecer si las AI —desembrollando a Delgado, el espectáculo dentro de la poesía— funcionan como enlace entre las distintas versiones. La adición o el desarrollo de las AE puede afectar al plano de la puesta en escena, añadiendo complejidad en la inclusión de recursos y efectos; y, en mayor profundidad, puede cambiar el decurso de la recepción de la obra. Es aquí donde se aprecia más claramente cómo las acotaciones, en tanto que nos acercan a la mano autora, suponen para el crítico una puerta de enlace con el pasado. Especialmente son aquellas acotaciones donde simbólicamente se conduce al espectador a un determinado estado patético las que se prestan a las especulaciones de la hermenéutica. Lo veremos en el caso de *El príncipe constante*, donde el uso del espacio sonoro contribuye sugestivamente a la percepción como mártir del príncipe Fernando, frente al implacable enemigo moro.

Los lugares abiertos con presencia de la naturaleza pueden leerse en la poética calderoniana como un refuerzo de la psique violentada. Lo incivilizado, los caracteres salvajes, precisan siempre de un elemento de contención, simbólico o físico, o un guía que trate de reconducirlos: Semíramis y Tebaldo; Segismundo y Clotaldo, ambos sometidos a aislamiento en su encierro; o Eusebio y la cruz que refrena sus impulsos y sus iras. *Devoción* se inaugura con un contraste de gusto tragicómico: tras un pasaje humorístico protagonizado por los villanos Menga y Gil, irrumpen en el camino Lisardo y Eusebio prestos para desenvainar las espadas, poniendo fin a un conflicto cuyo desarrollo se ha omitido para el público, en virtud del ritmo acelerado que reclama la acción. En esta misma escena, algunos espacios no están claramente definidos. Sabemos por sus propias palabras que Gil corre a esconderse y asiste, oculto, a la contienda entre los galanes. No obstante, puesto que este «aquí me escondo» (v. 91) no se acompaña de ninguna AE, hemos de recurrir a la convención para determinar que el actor se ampararía tras el paño en uno de los nichos o huecos de la fachada. Sí que aparecerá, en cambio, más adelante: «Sale Gil de donde estaba escondido» (v. 401 acot.). Teniendo en cuenta que el gracioso no interviene en ningún momento durante el diálogo entre los combatientes, es posible que el actor se ubicase detrás del paño, pero no es una disquisición relevante, puesto que en este caso prima la acción de esconderse al escondite en sí. Quedaría sujeto a las posibilidades que ofreciese el lugar de representación y al criterio de la compañía.

«Esa ventana, que tiene / salida al jardín, podrá / darte paso; por ahí puedes / escaparte» (v. 864): aquí, si se tiene en cuenta que los personajes se hallan en todo momento en el primer nivel del escenario, la ventana a la que se refiere Julia es en realidad una de las puertas, elemento del *locus scaenicus* que sí aparece mencionado en las AE («Vanse todos; queda Julia en medio de Lisardo y Eusebio, que sale por otra puerta» [v. 794 acot.]; «Ruido dentro; vanse cada uno por su puerta, y llevan el cuerpo» [v. 945 acot.]). Mientras no haya una disposición escénica que justifique la implicación de un segundo nivel, como sucede en las secuencias de cortejo nocturno entre dama y galán, doy por hecho que se hace uso de aquellos elementos explícitamente nombrados.

### 1. 1. 1. 1. Configuración del espacio femenino

La estancia de la dama cuenta con oportunos escondrijos para el galán, cuya huida se ve a menudo imposibilitada por la llegada fortuita de un hermano o un padre recelosos:

JULIA. Esconderte es forzoso.  
EUSEBIO. ¿Dónde?  
JULIA. En aquese aposento. (vv. 551-552).

El consentimiento de la dama —que ya no la autorización masculina de orden superior— determina la lectura sobre la que se erige la relación entre la pareja protagonista y, con mayores implicaciones, la transgresión al sistema del honor. Cuando el galán ha sido invitado y se cuela furtivamente en los aposentos de su amada, la posibilidad de ser descubiertos por el padre funciona como un mecanismo potenciador del enredo y se inscribe en la comicidad de la escena, donde el juego de movimientos valdrá como estrategia para mantener al público en vilo, a pesar de tener la certeza de que la pareja acabará felizmente en matrimonio. En el marco de lo trágico, al contrario, el galán se considera un intruso, que está cometiendo con ello una ofensa al honor familiar. En realidad, en el primer caso, el hecho mismo de no contar con el beneplácito paterno y mantener un encuentro a solas con la hija casadera también constituye una ofensa vehiculada a través de la honra femenina<sup>4</sup>. La clave, legitimada por el contexto cómico liberado, no es otra que el *omnia vincit amor*. El amor entre los protagonistas ha de estar explícitamente verbalizado por la mujer para que justifique, a ojos del espectador, la falta que se está cometiendo contra el linaje, y que al final quedará legitimado por la aprobación del padre y sellado en forma de boda. En caso contrario, el oprobio se convierte en una violación, de ahí, recordemos, la importancia de las palabras de Julia cuando encuentra a Eusebio en su habitación: «¿Qué es esto / tú en esta casa?» (vv. 503-505); a lo que sigue «Pues ¿cómo has entrado aquí, / y emprendes tan loco extremo?» (vv. 507-508). Las AI

---

<sup>4</sup> En la misma línea de lo que vengo comentando, Antonucci saca a colación esta similitud o coincidencia del lenguaje estético que se da entre obras cómicas y trágicas al analizar el motivo dramático de la dama que queda, por coincidencias azarosas, atrapada en el espacio doméstico: «El parecido con situaciones análogas de las tragedias que hemos analizado en estas páginas es a veces llamativo, pero hay que saber ver que siempre se le cambia de signo, dándole a la secuencia dramática un desarrollo radicalmente opuesto» («Puertas cerradas y cuartos a oscuras en las tragedias calderonianas (con algunas excursiones en las comedias», *Hipogrifo*, 5, vol. 1, 2017, págs. 45-55 [pág. 52]).

espaciales adquieren una connotación altamente sugestiva, puesto que la «casa» familiar ha sido transgredida sin consentimiento. Es importante, porque Julia sí está (o estaba) enamorada de Eusebio, pero ha decidido situarlo por debajo de su compromiso con la familia y, aún más, con su propio derecho a decidir, tal y como a continuación argumentará a su padre: «Sólo tiene libertad / un hijo para escoger / estado; que el hado impío / no fuerza el libre albedrío» (vv. 586-589). Así pues, cuando Julia se ofende por el comportamiento de Eusebio, sus intenciones quedan desacreditadas y enfatizan el carácter insurrecto que había anunciado en su enfrentamiento con Lisardo y cuya única sujeción será, a lo largo de la obra, la intervención del aplacamiento divino: «Y, pues queréis estorbar / que yo su marido sea, / aunque su casa la guarde, / aunque un convento la tenga, / de mí no ha de estar segura; / y la que no ha sido buena / para mujer lo será / para amiga» (vv. 355-362).

### 1. 1. 1. 2. Ticoscopia y decorado verbal

Frente a la somera incidencia simbólica de la comedia, la tragedia se permite recreaciones estilísticas. Además de guiar al espectador para que no se pierda en el desarrollo de la trama, se recrudecen las imágenes mentales, dibujando los espacios como estampas pictóricas. La elasticidad del decorado verbal admite sacar el máximo provecho a su capacidad persuasiva. Por medio de la reconversión del campo en una suerte de cementerio se conectan los designios paralelos de Curcio y Eusebio: en ese mismo lugar Curcio trató de asesinar a Rosmira quien, al pie de la cruz, dio a luz a sus dos hijos. La violencia y la piedad se entretajan en un espacio único, que adquiere la dimensión del prodigio, tal y como registra la confesión de Curcio: «Teatro este monte fue / del suceso más notable» (vv. 1296-1297).

Junto al ruido de las armas, indudablemente el peso de la construcción espacial recae sobre el relato ticoscópico de los personajes, que instauran con su diálogo las nuevas coordenadas espaciales de la ficción: «Hasta venir a hablarte / el monte atravesé de parte a parte» (vv. 1032-1033). Por otro lado, más adelante en la misma jornada, las características del campo se transforman ante nuestros ojos a través del paisaje que Gil pinta —en el sentido barroco de *describir*— a Curcio: «Toda esta procesión / de cruces que miras, son, / señor, de hombres que han muerto» (vv. 1249-1251). La posición del actor durante el relato ticoscópico estaba encarada, imagino, al lugar por donde los actores iban a salir a continuación, de forma que el espectador pudiera recrear los dos espacios

simultáneamente y comprender la sucesión lógica de la escena: «Mas, ¿qué ruido es este? Allí, / de dos caballos se apean / dos hombres, y hacia mí vienen / después que atados los dejan» (vv. 81-84). De todos modos, la delimitación del espacio es siempre maleable y se amolda a las necesidades de la escena, haciendo crecer los árboles o levantando riscos y montes. En versos no distantes encontramos alusiones a elementos distintos: «En lo bajo del camino / que esta montaña atraviesa, / hicimos una presa» (vv. 1856-1858) o «Ya estás a solas conmigo; solo árboles y flores / pueden ser mudos testigos / de tus voces» (vv. 1889-1892).

### 1. 1. 2. Caracterización de personajes

#### a) Bandoleros

Además de la tipología estándar de personajes, el atuendo de bandolero es el que atrae un mayor protagonismo<sup>5</sup>. Desde la segunda jornada, Eusebio y sus compañeros se habían convertido en bandoleros, apareciendo así ataviados en escena desde ese momento. En la tercera jornada, Julia ha huido del convento y ha experimentado un progresivo recrudescimiento que la acerca al comportamiento sanguinario de Eusebio. La equivalencia moral se complementa con su caracterización al realizar su primera aparición «vestida de hombre y cubierto el rostro» (v. 1856 acot.). El velo sobre el rostro da pie al juego de la adivinación hasta que Julia cede a la insistencia de Eusebio y se descubre. Por su parte, también Gil se ha visto obligado a convertirse en bandolero, de tal forma que resulta irreconocible al resto de los villanos. La diferencia de vestuario ha de ser lo suficientemente subrayada como para identificar dos grupos enfrentados que constituyen, ahora, personajes colectivos: villanos y bandoleros. La información de algunas de las AI configura visualmente el tipo del bandolero. Cuando Eusebio insta a Gil a unirse a él, dice a sus compañeros: «Arcabuz le podéis dar / y un vestido» (vv. 1872-1873). Un atuendo reconocible por los villanos quienes, al encontrarse con Gil, exclaman:

---

<sup>5</sup> La figura del bandolero, inmortalizada en célebres personajes como el Roque Guinart de Cervantes, aparece en multitud de comedias del Siglo de Oro. Además de Lope, Tirso y Calderón, interviene en el teatro de Vélez de Guevara (1579-1644), Ruiz de Alarcón (1581-1639), Antonio Mira de Amescua (1577-1636) o Agustín Moreto (1618-1669). De acuerdo con Parker, es exclusivo de la literatura española el fenómeno de santificación de un bandolero, un tema que habría supuesto motivo de escándalo para la crítica extranjera («Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 43-44, tomo XIII, 1949, págs. 395-416).



«Ya nos ha dicho / el traje que es bandolero» (vv. 2111-2112). La aventura de Gil como maleante será muy breve, pues a petición de Melga volverá rápidamente a su grupo originario, sin perder la ocasión de regalarnos una última chanza al respecto de su caracterización: «No más vestido, aunque vaya / tiritando de frío [...]» (vv. 2137-2138).

No hay ninguna acotación que describa el vestuario de Julia en el lapso temporal que transcurre en el convento. Sin embargo, cuando en la tercera jornada aparece ante Eusebio en calidad de bandolera, este exclama «¿Tú, Julia, con profano vestido, / dos veces violento en ti?» (vv. 1935-1936). Con esto, lo más probable es que la actriz sí llevase un hábito religioso en la jornada anterior, justificando que el traje de bandolero sea, así, «dos veces violento», en señal de una atrocidad tanto moral como de decoro social.

### **b) El viejo venerable**

La AE «Sale Curcio, viejo venerable, padre de Julia» (v. 554 acot.) se completa en el diálogo con alusiones al pelo cano, una caracterización vistosa que no presentaría dificultad alguna para los barbas: «Si el valor / que el noble pecho acompaña, / señor, y si la experiencia / que te han dado honrosas canas / en la desdicha presente / no te niega o no te falta, / examen será el valor / de tu ánimo» (vv. 729-736). La referencia de Arminda a las canas de su señor tiene aquí un valor metafórico por su experiencia, pero contribuye a describir la composición física del tipo de viejo; en este caso, viejo venerable, cuyas canas son «honrosas». La autoridad ejercida por el padre podía ser reconocida de un vistazo a través de estos rasgos, a los que alude el propio Curcio al referirse a su vejez: «porque hiciese en quejas vanas / mortaja triste de mis blancas canas» (vv. 769-770).

### **1. 1. 3. Escenografía, decorado y esquema coreográfico**

Toda la segunda jornada de *Devoción* se asienta sobre un entramado de movimientos escénicos que catapultan tanto el enredo de la acción como la tensión experimentada por el espectador. Desde un punto de vista estructural, la segunda jornada obra como panel central de un tríptico. No es casual, entonces, que la complejidad del mapa de movimientos se vuelva más intrincada en el acto central que en los de inicio y cierre. Presentados los caracteres y expuestos los dilemas y conflictos que los atormentan o el

objetivo que persiguen, las segundas jornadas se convierten en espacio de inestable vibración, dejando para la siguiente la reordenación de los acontecimientos. Se articula una correspondencia entre el embrollo de la trama y el tránsito de los actores sobre el tablado para aunar todos los recursos dramáticos en virtud del orden alterado. En el caso de *Devoción*, esta imagen de caos, que no es sino resultado de un cuidadoso engranaje proyectado por el dramaturgo, coincide simbólicamente con el descenso moral del dúo protagonista: Julia y Eusebio.

Antes de llegar a la escena cumbre de la jornada, detengámonos en un pasaje cómico previo. Oculto en lo más profundo del campo y prófugo de la ley, Eusebio manda a Chilindrina en busca de sus compañeros, y queda solo esperando su regreso. En tanto, la pareja cómica de villanos irrumpe en escena temiendo encontrarse, precisamente, con Eusebio, a quien nunca han visto cara a cara, pero cuya fama ya se ha extendido. Durante el diálogo entre Menga y Gil, el actor que encarna a Eusebio estará a sus cosas, ajeno a la ruidosa presencia de los villanos, hasta que Menga lo ve y se dirige a él —todavía sin reconocerlo—, en estos términos: «¡Ah, señor, que va perdido, / que anda Eusebio por aquí!» (vv. 1096-1097). El curso natural del diálogo permite componer una imagen mental en la que los tres actores establecen contacto, aproximándose o simplemente encarándose en el escenario. Me permito comentar este tipo de movimientos, relativos a la proxémica, por más que puedan resultar obvios al lector, a fin de explicitar justamente cómo la verbalización de la minuciosa palabra calderoniana lleva aparejada la ejecución constante de acciones y movimientos. El hecho de que estos sean básicos no hace sino enfatizar su carácter inherente. El actor no solo declama, interpreta.

La identidad se revela en el momento en que Ricardo y Celio regresan a escena. En lugar de matarlos, Eusebio decide inmovilizar a los villanos y abandonarlos en la espesura, pasaje que se adereza con constantes chascarrillos plagados de la habitual anfibología. Para comprender el desarrollo de este pasaje, conviene que recalemos en una selección de versos cuya puesta en escena suscita algunos interrogantes. Primero, Eusebio ordena a sus secuaces: «Y agora, porque no vean / aquestos por dónde vamos / ataldos entre estos ramos» (vv. 1156-1158). A continuación, Ricardo responde: «Aquí / hay cordel» (vv. 1160-1161). Lo siguiente que leemos son las reacciones de los villanos («Mas ate cuanto quisiere» [v. 1164], Menga; «Oye, señor, no me ate» [v. 1166], Gil) y, finalmente, recibimos la confirmación de que la orden ha sido solícitamente llevada a cabo por parte de Celio: «Ya están atados» (v. 1169).

La ausencia de AE lleva a Delgado a insertar la acotación «Átanlos» en el momento del diálogo en que lo considera más esclarecedor. Lo cierto es que la opacidad del pasaje se funda más, creo, no en una cuestión temporal —cuándo los atan— sino en el alcance escénico de la acción misma. Como elemento ambiguo aparecen los *ramos* a los que se refiere Eusebio, que podrían entonces haber estado presentes en un lado del tablado en forma de árbol *de recortado* desde el inicio de la jornada, o bien constituir un elemento fantasma del decorado verbal. En cualquier caso, los actores quedan inmovilizados, no solo atados. Ante la opción de no atarlos de manos y pies, habrían de fingir no poder moverse libremente, como bajo un hechizo de petrificación y reforzado por el diálogo: «Vete llegando hacia aquí, / Gil, que yo no puedo andar» (vv. 1180-1181). Lo que me causa mayor desconcierto es la procedencia del cordel al que se refiere Ricardo cuando dice «aquí». ¿Cuál es el referente de este deíctico? Quizá podría haberse hallado sobre el tablado, pasando inadvertido por los personajes, aunque la presencia de este objeto daría pistas al espectador sobre su uso, atendiendo a la austeridad escenográfica imperante. De otro modo, el actor que encarnase a Ricardo cargaría con el objeto escondido en el atuendo y fingiría su hallazgo. Queda en el terreno de la hipótesis tal y como quedaría para las compañías de la época.

Algo parecido se repite en la tercera jornada. Gil retoma jocosamente este episodio y se ata voluntariamente a un árbol para protegerse de Eusebio: «Yo quisiera / esconderme hacia este lado / mientras pasa. Yo he tomado / una cambronera / para esconderme» (vv. 1784-1789). La función de toda la escena es puramente cómica, y se apoya así en una kinésica dinámica en la que el gracioso pueda exteriorizar su expresiva gesticulación. La elección de la cambronera frente a los *ramos* genéricos donde se habían ocultado Gil y Menga en la primera jornada está escénicamente justificada. Las hojas punzantes o las espinas de esta mata provocan picores en el villano quien, al rascarse, llama la atención de Eusebio y descubre su escondrijo: «Mucho pica, ya no puedo / más sufrirlo» (vv. 1816-1817)<sup>6</sup>.

En la originalidad de algunas salidas y entradas se ve el afán de los ingenios áureos por explorar nuevas fórmulas dentro de un esquema encorsetado que pocas opciones de maleabilidad ofrecía. En esta escena se aprovecha la circunstancia de que Gil y Menga están inmovilizados para la salida de Tirso y acompañantes, que acuden atraídos por su

---

<sup>6</sup> En el estudio de variantes, Delgado informa de que algunas ediciones de la obra incluyen la AE «Desátale», pero plantea la incongruencia de que, para ello, Gil habría tenido que atarse a sí mismo en lugar de fingirse atado.

vocerío de auxilio: «Hacia esta parte imagino / que oigo voces. ¡Llegad presto!» (vv. 1195-1196). Una vez el nuevo grupo en escena, Gil solicita ser desatado, pero ni de los versos siguientes ni de ninguna AE se deduce el momento exacto en que son liberados, aunque lo más verosímil es que esto se produzca tras los versos de Gil «Desata, Tirso, y mi pena / te diré después» (vv. 1211-1212), ya que, en efecto, justo a continuación relata lo sucedido con Eusebio. Tampoco hay ya ninguna razón de peso en relación con la acción dramática por la que el pasaje de los villanos atados deba prolongarse más. Solventado con rapidez, el foco se traslada desde el par cómico hacia, de nuevo, la trama principal y el enfrentamiento Eusebio-Curcio.

#### 1. 1. 4. El actor en movimiento: kinésica

La técnica actoral de la tragedia presenta un abanico más amplio que la comedia de corral, que quedaba sujeta a una kinésica más estrictamente codificada. El diálogo, como se ha visto, ofrece una serie de matices interpretativos destinados a reflejar y transmitir al espectador una determinada emoción. Este componente emocional, que entronca con la concepción grecolatina del teatro, permite al actor desarrollar una gestualidad viva, como vehículo de conexión entre el personaje, el efecto y el espectador. Por otra parte, es algo que resulta bastante lógico. Si el fin último de la comedia, haya o no pequeños toques agridulces insertos en el desarrollo de la obra, es despertar la complacencia humorística del público, el actor se apoya más en la chispa del diálogo y en el mapa de los movimientos escénicos que en el *gestus*. La tragedia, cuya mera definición genérica continúa resultando tan engorrosa de demarcar, se abre al campo de las emociones, favoreciendo así las posibilidades físicas. Recordemos la máxima: la comedia complace, la tragedia conmueve. En consonancia, los recursos espectaculares se emplearán de acuerdo con esta consideración, y se amplificarán en virtud de la emoción que se quiera hacer despertar en el público, incluida la mera admiración visual.

#### 1. 1. 4. 1 El gracioso y la cuarta pared

Calderón otorga al gracioso, de entre todos los personajes, la potestad de interpelar al público. Es fascinante cómo precisamente la figura risible manifiesta, en el corpus del dramaturgo, una lucidez inesperada. Mientras los protagonistas y el conjunto del *dramatis personae* se hallan sujetos a códigos de honor y al funcionamiento del orden social, el gracioso se caracteriza por moverse por intereses exclusivamente personales. Esta motivación vil, enmascarada por la comicidad, es la que lo faculta para ser el portavoz de un punto de vista panorámico; es decir, ser testigo y juez no comprometido —en tanto que secundario— de las acciones de los amos a los que sirve. De ahí que Gil, testimonio oculto del duelo entre Lisardo y Eusebio, se dirija al público exclamando: «¿Han visto lo que le debe? / La caridad está buena; / pero yo se lo perdono. / ¡Matarlo y llevarlo a cuestras!» (vv. 401-404). Obviando la latencia de una interpretación crítica al sistema del honor, al emitir y compartir con el público el juicio de la escena que acaba de presenciar, Gil pone en evidencia la actitud contradictoria de Eusebio quien, tras acuchillar a su contrincante, lo carga en sus brazos para llevarlo a sagrado. Un papel semejante desempeña Clarín en *El médico de su honra*. El criado, no siempre gracioso, se vale de su máscara de ignorancia como mecanismo para realizar una de las empresas más peligrosas a lo largo de la historia: preguntar.

#### 1. 1. 4. 2. A las armas: el actor en combate

Si algo comparten la comedia y la tragedia es el gusto por los enfrentamientos armados. Las AI recrean todo un conjunto de formalidades que confieren al duelo carácter ritual y a las que acuden los personajes para retarse, en forma de orden, invocando a la omnipresente espada: «sacad la espada» (v. 195); «Tened, Lisardo, la espada» (v. 199). Una vez más, el imperativo no implica indefectiblemente la ejecución de la acción. En los versos citados, a la provocación de uno le sigue la excusa del otro, expuesta en una larga tirada de versos que pospone el momento en que se desenfundan las espadas hasta que lo indique la AE correspondiente: «Sacan las espadas; riñen [...]» (v. 367 acot.). Estas formas verbales en imperativo como el mencionado «tened», si bien podrían únicamente formar parte del ornato literario, podrían también acarrear respuesta física por parte del actor y, por ejemplo, echar mano a la espada. En un pasaje tipificado como el enfrentamiento armado, este tipo de versos permiten al receptor —lector o espectador—

componer el suceso con mayor dinamismo. Aunque proporcionalmente el diálogo sea más dilatado que la secuencia de combate, el público habría de percibir a través de las actitudes la tensión entre los personajes.

En general, todas las escenas de duelo se ajustan al mismo patrón del reto, la explicación y el enfrentamiento, pero Calderón juega con los matices y las motivaciones personales que han conducido a sus caracteres hasta ese punto exacto. También en la comedia —pero con mayor motivo en la tragedia— en la dramaturgia calderoniana es importante que el espectador capte la psique de sus personajes principales, dotados de un trasfondo sólido que nada deja a lo gratuito. En la misma jornada, Gil ya adelanta al público cuál es el estado del que parten los contrincantes: «¡Descoloridos, y al campo / de mañana! Cosa es cierta / que comen barro o están / opilados» (vv. 85-88). Aunque en forma de chanza, las palabras del gracioso no subrayan sin motivo la palidez de los galanes. Ambos son portadores de un drama interno que se somatiza físicamente y que hace comprender que traen entre manos una cuestión de urgencia, sin duda relativa al honor. Sobre la posibilidad de emplear maquillaje blanco a raíz de la descripción de Gil, me inclino más a pensar que se restringe al alcance verbal, como recurso paródico. No obstante, el dominio cromático de Calderón, tendente a los contrastes, casaría aquí al superponer el blanco del rostro de Lisardo a la sangre que verterá muy pronto, enfatizando visualmente la brutalidad de la pelea.

El comportamiento de Lisardo queda desde los primeros versos retratado como producto de unos actos impulsivos que, sumados a la afrenta que ha motivado el enfrentamiento, lo convierten en pasto de la ira. Nada más aparecer en escena ordena a su contrincante: «Sacad, Eusebio, la espada; / que yo de aquesta manera / a los hombres como vos / saco a reñir» (vv. 97-99). Será Eusebio quien tenga que preguntar por «la queja / que de mí tenéis» (vv. 103-104), pero por respuesta se las verá con un Lisardo incapaz de articular un discurso razonado: «Son tantas / que falta voz a la lengua, / razones a la razón, / al sufrimiento paciencia» (vv. 105-108). El actor puede encontrar en la expresión atropellada de Lisardo algunas claves para abordar la encarnación del personaje e integrarla en un combate que estaba predestinado a perder. La conjunción de su ímpetu colérico y la protección divina de la cruz que ampara a Eusebio imposibilita un desenlace distinto.

Decía más atrás que el tiempo del discurso es proporcionalmente mayor que el dedicado a la pelea en cuanto a volumen de texto. Sin embargo, la inmediatez del

espectáculo relativiza esta aproximación cuantitativa en la traducción del verso a la escena. A una AE como «Riñen» le corresponderá una acción tan larga como la compañía haya convenido y estará sujeta, además, a las contingencias imprevisibles del hecho teatral. A este respecto, algunas AE enriquecen la coreografía de batalla, generando un baile cuya complejidad excede el mero choque de espadas. Así, por ejemplo, «Lisardo cae en el suelo, y procura levantarse y torna a caer» (v. 366 acot.). El diálogo correspondiente registra cómo, en efecto, Lisardo ha sido herido y se halla a las puertas de la muerte sin poder mantenerse en pie («¡Ay de mí! / Faltó a mis plantas la tierra.» (vv. 371-372). Todo el fragmento del duelo (vv. 366-383) y los siguientes versos contienen una alta dosis de acción que funciona en la mente del lector por pura sugestión. Cuando Eusebio exclama «¡Muere, infame!» y Lisardo le suplica desde el suelo que no lo haga, ante nosotros surge la imagen de la espada alzada, pendiendo sobre el cuerpo arrodillado y detenida en el último momento. El hecho de que la hipótesis desarrollada —aun dentro de un esquema limitado— pueda ser distinta no desmerece la potencialidad dramática del fragmento. Incluso si lo leemos en tanto que producto puramente literario no-espectacular, inevitablemente llenaremos las elipsis de la ficción con las acciones de los personajes.

En la tercera jornada encontramos nuevas variantes del enfrentamiento armado. Una AE abre la escena: «Vanse y salen Eusebio y Curcio peleando» (v. 2140 acot.). Del verbo *pelear* se infiere el uso de la espada. De acuerdo con la secuencia que revelan las AI, al iniciarse el diálogo detienen momentáneamente el combate, porque más adelante Curcio lo instará a proseguir la lucha («Vuelve a reñir» [vv. 2166 y 2170]). Sin embargo, los términos han cambiado. Ahora Eusebio busca el perdón de Curcio y arroja la espada en señal de respeto: «la vitoria que deseo, / es, a tus plantas rendido, / pedirte perdón; y a ellas / pongo la espada que ha sido / temor de tantos» (vv. 2174-2178). La reacción del padre es magnífica: ablandado por el honesto arrepentimiento de Eusebio, cambia de idea y decide no matarlo. Sin embargo, Curcio no puede permitirse ceder a este súbito acceso de clemencia irracional. Calderón resuelve esta encrucijada proporcionándole una máscara: disimulando y escudándose en el deseo de mantener una lucha en igualdad de condiciones, Curcio opta por desprenderse también de su espada. El combate, así, prosigue sin armas: «Abrázanse y luchan» (v. 2184 acot.). De esta AE se extrae que ambos actores forcejean cuerpo a cuerpo. La intensidad física acaba por exteriorizar la tensión emocional acumulada por ambos, haciendo aflorar las lágrimas en Eusebio, que se rinde a las plantas de un Curcio ya absolutamente conmovido. De alguna forma, el

contacto físico representa simbólicamente el reconocimiento sanguíneo entre hijo y padre que, desde ese instante, querrá protegerlo: «Al valle voy volando, / que aquella sangre fría / que con tímida voz me está llamando, / algo tiene de mía; / que sangre que no fuera / propia, ni me llamara, ni la oyera» (vv. 2250-2255).

### 1. 1. 4. 3. Acotaciones de objeto: kinésica ritual

Los objetos cargados de simbolismo místico, diseminados estratégicamente a lo largo de la obra, contribuyen a reforzar el vínculo entre Eusebio y la cruz. En la segunda jornada, un libro titulado *Milagros de la cruz* salva la vida a Alberto, un viejo sacerdote, al servirle de escudo y detener la bala que Eusebio había disparado contra él. Aunque su presencia física no cumple ninguna función determinante para la acción, la introducción del objeto se deduce de la deixis de las AI, donde queda registrado con el demostrativo «este» hasta tres veces: «Hallé el plomo deshecho / en este libro que tenía en el pecho» (vv. 972-974); «¿Qué libro es este / padre?» (v. 1002) y «sólo este libro quiero» (v. 1016). Desde las manos de Ricardo, el libro termina en posesión de Eusebio, por lo que en algún momento no especificado en el texto ha de producirse el intercambio, quizá cuando el bandolero pregunta por él a Alberto.

Ya he señalado cómo la alusión a un objeto no implica necesariamente su uso en escena. Ejemplo de ello es el momento de *Devoción* en que Gil, con la intención de proteger y tranquilizar a Melga, le asegura que «honda llevo yo y garrote» (v. 1086). Dado que a lo largo de la escena en ningún momento se hace uso de los objetos, la referencia parece más encaminada a caracterizar como risible el arrojo del gracioso, que pretende enfrentarse al arcabuz del temible bandolero con honda y garrote. La decisión de incorporarlos en escena correría por cuenta del autor de comedias y su estrategia compositiva. La fachada envalentonada del villano cae más adelante cuando, amenazados por la presencia de los bandoleros, Menga requiere a su compañero «Gil, ¿tienes garrote y honda?» y este, impotente o acobardado, responde «Tengo el diablo que te lleve» (vv. 1118-1119). Lejos de aquella honda bíblica que utilizara David contra Goliat, la asociación de estos utensilios a los villanos contribuye a detallar la tipología de este conjunto de caracteres.

En contraposición metafórica al arcabuz, los dos extremos de Eusebio se materializan cuando aparece la cruz: «Ponle una cruz encima, / y perdónele Dios» (vv.



948-949). El carácter impredecible y paradójico de este procedimiento es subrayado por Menga cuando advierte a Gil: «Si os coge, / señor, aunque no le enoje / ni vuestro hacer ni decir, / luego os matará; y creed / que con poner tras la ofensa / una cruz encima, piensa / que os hace mucha merced» (vv. 105-111). Estos versos pueden interpretarse de dos maneras: o bien el actor, Eusebio, santigua el cadáver; o bien coloca un objeto —una cruz real— sobre el cuerpo<sup>7</sup>. En cualquier caso, el acto de *poner la cruz* tiene lugar fuera de escena. La cruz se convierte en símbolo para Eusebio que, a modo de firma, la emplea para reclamar la autoría de las muertes que ha acometido, convirtiéndose en una suerte de asesino devoto como bien señala su compañero Ricardo: «Las devociones / nunca faltan del todo a los ladrones» (vv. 949-950). Desde su vertiente cómica, la tercera jornada se inaugura con la AE «Sale Gil con muchas cruces, y una muy grande al pecho». El villano, pragmático, espera utilizar la cruz como escudo frente a Eusebio. De hecho, la jugada será exitosa y terminará engrosando las filas de los bandoleros.

Siguiendo esta línea temática, las AI performativas van también aparejadas al ritual religioso, donde la unión de gesto y palabra ha de darse para que la acción sea exitosa. Así, cuando Eusebio le pide a Alberto que le dé su palabra, este responde «Y la confieso / con la mano» (vv. 1030-1031). No hay necesidad de precisar mediante AE en qué consiste el gesto de la confesión; se considera conocimiento visual compartido por actor y espectador, en el seno de una cultura familiarizada con el ceremonial católico. En cuanto a ejecución del gesto socializado, Eusebio dice al sacerdote Alberto: «Otra vez tus plantas beso» (v. 1031). No obstante, en ningún momento del diálogo anterior, ni tampoco en las AE, se explicita que el galán haya ya besado sus plantas, por lo que el sintagma temporal «otra vez» resulta confuso, a menos que en lugar de sentido temporal adquiera valor enfático, leyéndose así como «beso tus plantas doblemente».

---

<sup>7</sup> *Autoridades* no registra la estructura fraseológica «poner una cruz», de ahí que el verbo *poner* plantee la opción de que la cruz tenga presencia física y no sea únicamente un gesto ritualizado. Sí está registrado, en cambio, el sentido performativo de *hacerse cruces*: «Admirarse con extrañeza de alguna cosa rara y singular, que se oye o ve, por ser ordinario quando esto sucede, el santiguarse o hacerse Cruces, en muestra de la admiración, horror o miedo que le causa».

### 1. 1. 5. Las pasiones frente al hado: el gesto emocional en la tragedia

Lisardo comparte con —o hereda de— Curcio la tendencia irascible, un estigma familiar que se expande coherentemente hacia Eusebio cuando descubrimos que es otro de sus hijos. En este sentido, Curcio se aproxima a don Gutierre en la encarnación del celoso por honor, para quien la sospecha del adulterio equivale a certeza: «No digo que verdad sea; / pero quien sospecha trata / no ha de aguardar a creer / que el imaginar le basta» (vv. 667-670). Si Curcio ha sido capaz de cometer un acto violento contra Rosmira apenas después del parto, no ha de extrañar que se enfrente a su propia hija<sup>8</sup>. En el cruce de características paralelas dentro del linaje subyace una percepción sobre la herencia sanguínea y la predestinación. Al tiempo que Curcio acusa a Julia de poseer una inclinación natural al deshonor únicamente por ser hija de su madre; no advierte cómo Lisardo ha resultado herido de muerte por comportarse de acuerdo con su modelo paterno. Es precisamente la ira lo que lo mueve a romper el secreto largamente guardado respecto a la muerte de Rosmira. Tras el asesinato, aun salvaguardado el honor, prevalece la sospecha: «No sé / cómo mi lengua la agravia; mas —¡ay, infelice!—, tanto / la satisfacción engaña» (vv. 639-642).

La tensión de un personaje que arrastra una carga del pasado de tal magnitud puede asociarse a manifestaciones físicas, como veíamos en el caso de Lisardo. Las más habituales se corresponden con la dubitación y el discurso entrecortado, cuando el personaje se ve sobrepasado por la información que va a transmitir y es incapaz de articular palabra: «Aquí el aliento me falta, / aquí la lengua enmudece, / aquí el ánimo desmaya» (vv. 652-654). Cuando Curcio rememora las circunstancias prodigiosas en que Rosmira dio a luz y afloran sus tribulaciones personales, las alteraciones en la voz también sobrevienen: «De acordarme, / no es mucho que el alma tiemble, / no es mucho que la voz falte» (vv. 1310-1311). En estos versos aparece una emoción distinta: el miedo. Entroncando con la herencia garcilasiana y el poso neoplatónico que hacía corresponder el macrocosmos de la naturaleza con el microcosmos del hombre, Curcio vuelca su remordimiento en los elementos naturales que lo rodean y los dota de vida al tratarlos

---

<sup>8</sup> La cuestión del nacimiento de Julia y Lisardo continúa siendo un quebradero de cabeza. Cuando parece que Curcio va a confesarse culpable del asesinato de Rosmira, movido por la sospecha y los celos, nos sorprende con un relato distinto. Según su testimonio, tras dar puñaladas al aire y volver a casa, encuentra a Rosmira con Julia recién nacida. Es una incógnita entonces qué sucede con la esposa y qué es, más allá del remordimiento por haber sospechado de su fidelidad, lo que lo atormenta.

como testigos de su crimen; una culpabilidad que impregna, líquida, desde los entes mínimos hasta el conjunto del escenario natural: «que no hay flor que no me asombre, / que no hay hoja que no me espante, / no hay piedra que no me oprima, / monte que no me amenace, / porque todos son testigos / de una hazaña tan infame» (vv. 1312-1319). Junto con el alarde poético, la vacilación en el discurso ha funcionado como estrategia dramática para crear un breve clímax de suspense en el relato, que se retomará cuando el personaje logre dominarse apenas unos versos más adelante.

Otras AI, en las que el actor podría apoyarse para construir su interpretación, contienen un comportamiento físico entre padre e hija cargado de agresividad: «¡Calla, infame! ¡Calla, loca! /; que haré de aquese cabello / un lazo para tu cuello, / o sacaré de tu boca / con mis manos la atrevida / lengua que de oír me ofendo» (vv. 599-604).

### 1. 1. 5. 1. Acotaciones especulares

Denomino *acotación especular* aquella que, en boca de un personaje, revela información sobre la caracterización y la técnica actoral no de quien habla sino de su interlocutor o de un tercero. Dicho de otro modo, el lector/espectador accede al estado de un personaje a través de la descripción que otro hace de él. Se trata de un tipo de AI muy frecuente, eficaz como recurso para ayudar a detectar los estados anímicos y como refuerzo del gesto actoral.

En el apartado anterior lo veíamos, por ejemplo, cuando Gil comentaba jocosamente la palidez del rostro de los galanes. Lisardo ha conducido a Eusebio a un campo retirado con la intención de batirse, pero Eusebio desconoce las razones de la ofensa. La respuesta se halla en la correspondencia secreta que ha estado manteniendo con Julia, la hermana de Lisardo, y que este ha descubierto recientemente. Así pues, el desvelamiento de la injuria se produce cuando Eusebio reconoce en las cartas su propia letra:

LISARDO. ¿Conocéis estos papeles?  
 EUSEBIO. Arrojalos en la tierra;  
 yo los alzaré.  
 LISARDO. Tomad.  
 ¿Qué os suspendéis? ¿Qué os altera?  
 [...]  
 ¿Habéislos ya conocido? (vv. 113-123).

Como se lee, la anagnórisis no se expresa verbalmente de manera inmediata, pero sí genera una reacción en Eusebio, que será detectada tanto por Lisardo como por el público. Es uno de los casos en los que resulta plausible que la revelación sea acusada perceptiblemente por parte del actor. Además, puede deducirse una secuencia en la entrega de las epístolas, pues entre el «tomad» y el «¿Qué os suspendéis?», Eusebio tiene que recogerlas del suelo, adonde Lisardo las ha arrojado y echarles, como mínimo, una rápida ojeada para poder expresar su turbación.

### 1. 1. 5. 2. La muerte en escena

El cadáver del hijo es sacado a escena de esta guisa: «Salen los villanos con Lisardo en una silla, ensangrentado el rostro» (v. 754 acot.). Desde el punto de vista de la acción la presencia de Lisardo en escena no aporta nada, pues bastaba con que uno de los personajes describiese el suceso en forma de relación. El énfasis no recae sobre el descubrimiento del asesinato, sino en el modo en que ha sido ejecutado: un acto brutal que es construido escénicamente mediante la significación conjunta de texto e imagen. Al tiempo que el espectador contempla el «rostro ensangrentado», Arminda se encarga de aportar los detalles truculentos que escapan al ojo del público. Esta descripción se realiza justo antes de la salida de Lisardo y los villanos, de forma que la imagen mental estaría ya formada en el espectador con anticipación. Discrepo así de la interpretación que ofrece Patricio de la Escosura, quien considera que el objetivo de la criada es «despertar la cólera de Curcio en contra de Eusebio»<sup>9</sup>. No encuentro un motivo especial por el que Arminda quisiese encender esta enemistad, más cuando es conocedora del amor de Julia por Eusebio. Basta, entonces, con atribuir a sus versos un carácter anticipatorio: «bañado en su sangre traen / en una silla por andas / cuatro rústicos pastores, / muerto, ¡ay, Dios, a puñaladas» (vv. 747-750). El patetismo al que mueve la visión de Lisardo es tal, que la propia Arminda previene al padre «¡No le veas!» (v. 751), y con ello también al espectador que, claro, realizaría precisamente lo contrario.

Las AI resuelven la inconsistencia que De la Escosura ve en cuanto al modo en que Lisardo ha muerto, alegando una contradicción entre las *puñaladas* a las que se refiere Arminda y la *herida*, en singular, a la que hará referencia Menga un poco más adelante:

---

<sup>9</sup> *Apud.* Delgado, *La devoción de la cruz*, ed. cit., pág. 161, nota a v. 750.

«al verle dar la herida / oculto entre unos árboles estaba» (vv. 773-774)<sup>10</sup>. Si recuperamos la escena del duelo, allí Lisardo aludía metafóricamente a las muchas puertas por las que su alma buscaba la salida. Así, Eusebio habría acuchillado varias veces a su contrincante. Este apuñalamiento múltiple retrata la naturaleza desatada de Eusebio a ojos de Julia: «Pues, ¿qué inhumana / fuerza ensangrentó la ira / en su pecho?» (vv. 754-756). Caracterización de personaje y efectismo espectacular se articulan en torno al cadáver presente de Lisardo, que favorece el movimiento actoral, creando un contraste entre el inmovilismo —obvio— del hijo, y la desesperación del padre por enfrentarse a la visión del cuerpo. Sobre el escenario, unos y otros encarnarían un breve forcejeo:

BLAS.        ¡No llegues a verle!  
 CURCIO.                                ¡Aparta!  
 TIRSO.        ¡Detente, señor!  
 CURCIO.                                Amigos,  
     no puede sufrirlo el alma.  
     Dejadme ver ese cadáver frío,  
     depósito infeliz de heladas venas,  
     ruina del tiempo, estrago del impío  
     hado, teatro funesto de mis penas (vv. 759-766).

### 1. 1. 6. Ejemplo de análisis conjunto de acotaciones

En el tramo final de la segunda jornada de *Devoción* se lleva a cabo el mayor aprovechamiento del *locus scaenicus*. La escena se inaugura con la siguiente AE: «Vanse y salen Eusebio, Celio y Ricardo con una escala» (v. 1404 acot.). En torno a este objeto se apoya el éxito dramático de toda la escena<sup>11</sup>. Su mera introducción en el tablado ya

<sup>10</sup> *Idem*.

<sup>11</sup> La génesis de este apartado se encuentra en una contribución publicada bajo el título «“Quien, subiendo, se despeña”: usos escénicos y poéticos de una escala en *La devoción de la cruz*», en Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Docendo discimus*», *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, págs. 247-256. Aquí me ocupo tan solo de la traslación escénica del pasaje, abordando la cruz en tanto que atrezo y desprovista de toda interpretación teórica. Para vislumbrar la riquísima simbología del soliloquio de Eusebio ante la cruz, remito de nuevo al trabajo de Adrián J. Sáez («Una comedia religiosa frente al auto sacramental...»), *op. cit.*, donde desgrana por extenso el pasaje en relación con la polinomia de Cristo y la imaginería bíblica manejada por Calderón, que conectan la comedia con el auto. Desde esta perspectiva alegórica,

conecta al espectador con un motivo dramático que sin duda conoce sobradamente: el galán que se infiltra en los aposentos de la dama. En este caso, la gravedad se incrementa, puesto que Julia no vive en la casa familiar, sino recluida en un convento para salvaguardar su honra. Justo a continuación, Ricardo habla de «las escalas» (v. 1404) en plural, aunque no me parece una opción escénica rentable, ya que únicamente Eusebio tiene intención de darle uso. Pero además de su función práctica, en torno a la escala se despliegan símiles de carácter metafórico, en consonancia con la repercusión moral de las acciones que tanto él como Julia están dispuestos a acometer. El despliegue de significados y antítesis cruzadas se nutren del verbo «subir». Para Eusebio, ascender por la escala implica un descenso a los infiernos de la moral: «quien, subiendo, se despeña» (v. 1416)<sup>12</sup>. A la inversa, Julia realiza el descenso porque se siente abandonada por los Cielos, prolongando la verticalidad metafórica: «desta suerte me negáis / la entrada vuestra; pues creo / que cuando quiera subir / arrepentida, no puedo» (vv. 1760-1764).

Las AI presentan una composición del *locus scaenicus* que requiere el acceso al primer corredor. Celio nos informa de que Eusebio está subiendo por la escala y de cómo lo ve colarse en el convento («Ya entró» [v. 1432]). Una vez el galán ha desaparecido, Celio y Ricardo quitan la escala y entran con ella, aguardando una señal pactada con Eusebio que les indicará que han de volver a salir. A continuación Eusebio sale, pero esta vez por el nivel del tablado, operando un cambio espacial en la ficción. Se explica así que haya sido necesario retirar la escala con anticipación. Los primeros versos que pronuncia confirman que se halla ya en el interior del edificio y solventan el inverosímil vaivén de pisos que se acaba de producir ante los ojos del público: «Por todo el convento he andado / sin ser de nadie sentido» (vv. 1442-1443). A oscuras, Eusebio vaga explorando las simuladas celdas del convento buscando a Julia hasta que da con ella: «Luz hay aquí; celda es esta» (v. 1454). El actor deambularía por el tablado hasta llegar a uno de los nichos cubierto con una cortina, tal y como indica la AE correspondiente: «Corre una cortina» (v. 1455 acot.). Al descorrer el paño se revela la apariencia, acentuando la

---

Eusebio encarna antitéticamente a Adán y a Cristo, enlazando su naturaleza contradictoria con un trasfondo veterotestamentario.

<sup>12</sup> «Con galas de Ícaro y Faetón (vv. 1406-1407), asciende físicamente para alcanzar la entrada del convento en el que está Julia, pero desciende moralmente, cayendo como Adán y Lucifer. El peligro de incesto recrea la unión Adán – Eva, pero no se culmina, pues Eusebio teme y huye tras ver la marca de la cruz en Julia, precipitándose desde las alturas: simboliza su degradación moral, al igual que el voluntario descenso de Julia» (Sáez, *ibid.*, pág. 181).

impresión del hallazgo de Julia, a quien descubrimos en su celda haciendo no sabemos muy bien qué.

Una vez se ha producido el encuentro entre la pareja, tiene lugar un largo forcejeo. Por el texto se deduce que esta escena se desarrolla en el interior de la celda pero, si se tienen en cuenta las dimensiones habituales del corral, resultaría quizá un cubículo demasiado estrecho para los actores y visualmente difícil de captar por el público, lo que corrobora la práctica convencional por la que el espacio de los nichos se desborda al tablado. Lo que es seguro es que la escena ha de concluir con Eusebio dentro para tormento de una Julia desquiciada: «Pasos siento por aquí; / el coro atraviesa gente. / ¡Cielo, no sé lo que intente! / Cierra esa celda, y en ella / estarás, pues atropella / un temor a otro temor» (vv. 1554-1559).

Cuando la cortina se cierra, por el tablado salen de nuevo Ricardo y Celio con la escala a cuestas, en una escena de tránsito que completa la elipsis de la trama de Eusebio y Julia que, en el plano de la ficción, se está desarrollando simultáneamente. Para que Eusebio pueda abandonar el convento, es preciso respetar el *locus scaenicus* establecido y proporcionarle un medio de escape; es decir, la escala. Según esto, la reaparición de los amantes se produce ya no en uno de los huecos de tablado, sino en el primer corredor. Pero el trasiego de la escala no acaba ahí. Aturdido mientras realiza el descenso, Eusebio cae, resultando en la AE «Vanse llevándole y dejan la escalera» (v. 1639 acot.). Este vahído funciona tanto como un modo de plasmar físicamente la experimentación metafórica del pecado como, desde un sentido escénico, el único medio plausible para dejar la escala en escena y dejar vía libre para que Julia se escape del convento. La escala, recordemos, sigue sobre el tablado, pero Ricardo lo solventará rápidamente volviendo a salir y explicándonos amablemente: «Con el espanto de Eusebio, / aquí se dejó la escala, / y agora por ella vuelvo» (vv. 1747-1750). Aquí tiene lugar la última vuelta de tuerca: Julia ha quedado sola en escena y, súbitamente arrepentida de su arrebato, decide volver al convento con la intención de abrazar la penitencia, solo para encontrarse con que no tiene medio de regresar. Finalmente, se ha producido la catábasis particular de Julia, que se declara «mujer desesperada» (v. 1766).

Toda esta parte relativa al acceso al convento está plagada de indicios al respecto de la técnica actoral. Las estrategias kinésicas más comunes tienen valor temporal y buscan circunscribir la escena al periodo nocturno. Pero aquí, como sucedía en la presentación del campo, las palabras de Eusebio revelan la experiencia subjetiva del personaje y su desazón tétrica frente al espacio que lo envuelve: «¡Qué horror! ¡Qué

silencio mudo! / ¡Qué oscuridad tan funesta!» (vv. 1452-1453). El conflicto interno de Eusebio y Julia, verbalmente manifestado, acarrea también un registro actoral que refleje la turbación de unos personajes que oscilan entre el impulso y la contención. El discurso de ambos se puebla de titubeos, entrecortándose a menudo, hasta conformar la imagen coreográfica de una caza en la que Julia, acorralada, trata de disuadir al cazador. Con la particularidad de que, en este caso, disuadir a Eusebio implica un logro aún mayor: disuadirse a sí misma. Cuando el galán corre el paño y la descubre en su celda, dilata su aproximación: «¿Qué dudo? / ¿Tan poco el valor ayuda, / que agora en hablalla tardo? / ¿Qué es lo que espero? ¿Qué aguardo?» (vv. 1455-1458). Son las AI las que construyen la secuencia, fundamentalmente a través de apóstrofes performativos<sup>13</sup>. Un vocativo como «¡Julia! ¡Ah, Julia!» (v. 1472) expresa el momento en que Eusebio se decide a establecer un contacto que ha de provocar una reacción de sorpresa en su compañera: «¿Quién me nombra?» (v. 1472). Así, en esta cacería, se juega con el reajuste proxémico de la distancia entre los personajes, conformando ante el espectador un violento tira y afloja: «¡Julia, detente!» (v. 1479); «Tente, / Eusebio! Mira... ¡Ay de mí!» (vv.1552-1553); expresiones que constituyen la traslación verbal de la acción que está siendo realizada por el interlocutor. La semántica de la turbación vehiculada a través del gesto alcanza variedad notable, si atendemos a las reacciones de Julia: «¡Estoy temblando!», «¡Estoy muriendo!», «¡Estoy temiendo!» y «¡Estoy dudando!» (vv. 1498 a 1501).

En composición simétrica, los papeles se invierten desde el instante en que Eusebio contempla la marca en forma de cruz que Julia tiene en el pecho. Retomando la semántica del forcejeo, Julia se convierte en cazador («¿Dónde vas?» [v. 1596]; «Detente, / o llévame allá» [vv. 1620 /1621]) y él, en la presa huidiza, manifestando una determinación repentina que se articula por medio de repeticiones: «Déjame, mujer» (v. 1586); «Mujer, ¿qué intentas? / Déjame, que voy huyendo / de tus brazos» (vv. 1596-1598). Esta secuencia ofrece mayor dinamismo que la anterior, puesto que los actores pueden desplazarse por el corredor y jugar con el descenso por la escala. En este intercambio de actitudes, si Julia se mostraba escurridiza y atemorizada en la escena anterior, se transforma en sujeto activo, como se desprende de las acotaciones especulares que pronuncia Eusebio: «Llamas arrojan tus ojos, / tus suspiros son de fuego, / un volcán cada razón, / un rayo cada cabello» (vv. 1600-1603).

---

<sup>13</sup> *Apóstrofe*: «figura retórica que consiste en dirigir la palabra en tono emocionado a una persona o cosa personificada» (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2013 [1986]).



Julia sobre el tablado, sola. Ha huido del convento movida por la suma de una naturaleza impulsiva y el despecho de verse abandonada por Eusebio. Su largo soliloquio condensa toda esta potente carga, amalgama de fuerzas contradictorias en las que se debate entre el arrepentimiento y la consecución del pecado. El soliloquio en su conjunto es rico en AI, que nos dejan seguir tanto su línea de pensamiento lógica como sus movimientos escénicos: «Por aquí cayó; tras él / me arrojaré. Mas ¿qué es esto? / ¿Ésta no es escala? Sí. / ¡Qué terrible pensamiento!» (vv. 1672-1675). El hallazgo de la escala acciona en Julia el deseo contenido, que la llevará a reproducir el patrón conductual de su hermano. Los versos anteriores, con los deícticos, señalan la interacción de la actriz con los elementos escenográficos y apuntan al afloramiento físico de una lucha interna que dominará al personaje en todo el fragmento. De hecho, la dama adopta y reproduce el gesto de la turbación del que hiciera gala Eusebio («Pues, ¿qué dudo? / ¿Qué me acobardo? ¿Qué temo?» [vv. 1684-1685] y «Pues ¿qué espero?» [v. 1697]) y experimenta la nocturnidad de forma análoga, volcando en ella sus propios temores: «Ya estoy fuera de sagrado / y de la noche el silencio, / con su escuridad me tiene / cubierta de horror y miedo» (vv. 1706-1710)<sup>14</sup>.

Las AI del soliloquio cimentan la tribulación de Julia sobre un juego estético de contrastes. Aquí, una vez más, la genialidad de un dramaturgo capaz de alcanzar lo físico partiendo de la palabra. Me permito detenerme en algunos versos de significativa hondura lírica: «Tan deslumbrada camino, / que en las tinieblas tropiezo / y aún no caigo en mi pecado» (vv. 1710-1712). En estos tres versos, cuya descodificación se acerca a la densidad conceptista, se entrecruzan los vectores de la moral, del trasfondo literario y de la construcción actoral. Gestualmente, la implicación directa es que la actriz anda desnortada con paso vacilante sobre el tablado. Este primer significado se apoya poéticamente en la antítesis entre las tinieblas de la noche y una lumbre metafórica que entronca hacia el pasado con un sólido telón de referencias. Como el sujeto poético en la «Noche oscura» de San Juan, Julia avanza guiada por una luz revestida de neoplatonismo espiritualizado. Pero, mientras los símbolos sanjuaninos se apropian del lenguaje pagano para vehicular la experiencia de lo divino, aquí el giro se da al contrario. La divinización de Eusebio toma los moldes en los que el neoplatonismo renacentista encajaba a la mujer y los subvierte, ya no únicamente desautomatizándolos, sino retorciéndolos desde el

<sup>14</sup> Del verso «Ya estoy fuera de sagrado» deduce Delgado que la actriz pronuncia los versos inmediatamente anteriores mientras baja por la escala, y para ello añade dos AE de su mano (ed. cit., nota a v. 1706).

punto de vista de la moral cristiana. En el reverso del retrato arquetípico de la *donna angelicata* garcilasiana, Eusebio no puede constituirse como aspiración paradigmática de la virtud. La herejía es por lo tanto bidireccional, pues tanto el objeto de adoración como el sujeto que lo ha encumbrado son pecadores. Solo siendo Eusebio el dios de Julia se explica que, a pesar de estar cometiendo actos inmorales; es decir, tropezando en las tinieblas, se considere a sí misma libre de pecado. El razonamiento de Julia es, en última instancia, un sofisma que parte de sus propias premisas. La luz de Eusebio simboliza la legitimación a la que se aferra para no considerar pecado lo que sin duda sí sería con ese otro Dios.

Sin embargo, la obstinación de Julia no es férrea y la conduce a un deambular explícitamente errático: «Apenas las plantas puedo / mover, que el mismo temor / grillos a mis pies ha puesto» (vv. 1725-1727). Calderón no está presentando la visión de un Dios vengativo e implacable con el pecador; muy al contrario, en un instante esperanzado, Julia apela a la clemencia divina como posibilidad de salvación. El agente del miedo no es el castigo divino, sino el remordimiento humano. La perspectiva de una vida de pecado actúa como revulsivo sin necesidad de ningún tipo de estímulo externo, de modo que, «cubierta de yelo» se arrepiente de sus acciones y detiene la huida: «No quiero pasar de aquí» (v. 1732). La decisión de penitencia, sin embargo, se ve interrumpida, recordemos, por la salida de Ricardo y Celio, que se llevarán tras de sí la única opción de salvación de la dama: la escala de la discordia. Retomando, así, este elemento escenográfico, la transición actoral pasa de la turbación, al temor, al arrepentimiento y, ahora, a la desesperación por no encontrar la escala: «¿Qué es esto? / No es aquésta la pared / de la escala? Pero creo / que hacia estotra parte está. / Ni aquí está tampoco. ¡Cielos!» (vv. 1753-1757). Asumida la imposibilidad de deshacer sus acciones, Julia queda, al descender del convento, como Eusebio al ascender a él: «Demonio soy, que he caído / despeñado deste cielo» (vv. 1702-1703).

Una vez Julia ha abrazado sin remedio la vida en pecado, su figura se mimetiza con la de Eusebio; equiparación que se refleja simbólicamente cuando adopta el traje masculino de bandolero y es reconocida por el resto como líder despiadado. Pero en esta obra la condena a los actos inmorales se conjuga con —incluso se subordina a— la capacidad redentora de la virtud divina. O, mejor, a la influencia positiva que esta ejerce en la toma personal de decisiones dentro del libre albedrío, de aquí que tanto Julia como Eusebio reconozcan sus atrocidades, finalmente arrepentidos. Para que esto se produzca,

han de pasar por la anagnórisis; es decir, solo una vez que son conscientes de que su objeto de deseo entraña un acto incestuoso pueden comprender la magnitud de sus acciones. En la pugna constante de dos almas atribuladas en medio de dos fuerzas, el desvelamiento de la verdad oculta y el arrepentimiento van de la mano. La aceptación de la divinidad equivale a la virtud y, para ello, el sujeto ha de haber dejado de lado sus dudas y mostrar convencimiento. La victoria personal ante la tentación no puede sino ser recompensada, aunque ello no quite que las acciones cometidas en el pasado se castiguen. Quizá el ejemplo más claro de ello sea el personaje de Enrique VIII en *La cisma de Inglaterra* y su «Qué mal hice». No hay vuelta atrás en su herejía histórica, pero es importante que esta se reconozca públicamente para encumbrar la autoridad del Dios católico.

La digresión anterior viene al caso para comprender cómo se traslada a la escena simbólicamente la intervención de la cruz, determinante para la recepción del espectador. Entroncando con la ambivalencia del despeñamiento en la jornada anterior, la recta final de la última jornada de *Devoción* prosigue con el descenso simbólico. Acribillado por los villanos, Eusebio irrumpe en el tablado moribundo y se precipita desde lo alto como hiciera Rosaura: «Cuando, de la vida incierto, / me despeña la más alta / cumbre, veo que me falta / tierra donde caiga muerto» (vv. 2256-2259). Algunos testimonios incluyen la AE «Vase Curcio y baja despeñado Eusebio» (v. 2256 acot.). Para llevar a cabo esta acción, sería necesario acoplar una rampa o monte al tablado que permitiese simular un descenso desde lo alto, aunque el momento en que esta podría haberse sacado sin interrumpir la acción resulta difícil de determinar, a menos que estuviera presente desde el inicio de la jornada<sup>15</sup>. Un problema de calibre escenográfico semejante plantea la cruz. Desde esta aparición de Eusebio hasta el final de la obra, hay alusiones constantes — implícitas y, más adelante, explícitas— a una cruz física, supuestamente la misma que enlaza con el pasado de Curcio y el nacimiento de Eusebio y Julia. La referencia a este elemento aparece ahora por primera vez: «Pero mis pasos impida / la cruz, porque desta suerte / ellos me den breve muerte, / y ella me dé eterna vida» (vv. 2271-2274). Como se ve, el galán desarrolla todo un apóstrofe en forma de epitafio. Por el contexto, se entiende que Eusebio ha llegado a este lugar retirado después de deambular herido, por lo que sería ilógico que la cruz estuviese presente en escena desde el principio, aunque bien podría

---

<sup>15</sup> Remito al apartado 2 («El corral de comedias: espacio referencial y espacio ficcional») del capítulo dedicado a la comedia en esta tesis. Concretamente, véase el epígrafe 2. 1. 1.

haberse ignorado por los actores, volviéndose así, invisible. Sin embargo, como hipótesis, no podemos ignorar el hecho de que coincidan ambos elementos escenográficos. De esta forma, entre la entrada de Curcio y la salida de Eusebio, podrían quizá haberse incorporado rampa y cruz.

Sea como fuere, los movimientos escénicos y la intervención de la tramoya de la tercera jornada acarrearán algunos pasajes oscuros, ya no relativos a la coherencia de la trama, como sucedía en el caso de la muerte de Rosmira, sino a la puesta en escena. El más ambiguo es el del entierro y fugaz resurrección de Eusebio. Una vez este ha sucumbido fatalmente a sus heridas, Curcio ordena a los villanos: «el cuerpo se retire lastimoso / de Eusebio, en tanto que un sepulcro honroso, / vuelto en cenizas, ve mi desventura» (vv. 2422-2424). Sin embargo, Eusebio ha muerto sin confesión, por lo que la sepultura sagrada le está vedada. Así, Curcio abandona la escena dejando —hemos de suponer— el cadáver en compañía de los villanos, que discuten cómo deshacerse del cuerpo hasta que aceptan la propuesta de Tirso: «Mejor es darle agora / rústica sepultura entre estos ramos» (vv. 2438-2439). Sin aparición de una AE, la siguiente intervención es la de Gil, que anuncia: «¡A Eusebio han enterrado / allí, y a mí solo me han dejado!» (vv. 2446-2477). Escénicamente, tres serían las resoluciones más eficaces: cargar con el cuerpo y dejarlo tras el paño aprovechando la entrada de Tirso, Blas y compañía; esconderlo en un escotillón que simulase, efectivamente, un entierro; o dejar simplemente el cuerpo yacente sobre el tablado, cubriéndolo con los ramos citados o haciendo como que se cubre, sin necesidad de que estos elementos de atrezzo tengan existencia física.

De cualquier forma, el actor que encarna a Eusebio ha de tener presencia auditiva, ya que su alma ha quedado brevemente suspendida por gracia divina, permitiéndole recibir confesión antes de morir definitivamente. El monje Alberto, perdido en el bosque, escucha su nombre repetido en un eco percibido desde las sombras: «¿Qué aliento es éste / de una temerosa voz, / que repitiendo mi nombre / en mis oídos sonó?» (vv. 2460-2463). El adjetivo «temerosa» debe entenderse aquí de forma activa; es decir, una voz que infunde temor a quien la escucha y que a su vez debía sugerir al espectador el estado espectral del protagonista. De las AI insertas en los versos que Alberto va pronunciando se colige cómo el actor se va dejando guiar por la voz hasta alcanzar la sepultura: «Otra vez pronuncia / mi nombre, y me pareció / que a esta parte yo quiero / ir llegando» (vv. 2464-2467) o «Más cerca suena» (v. 2470). Finalmente, Alberto alcanza el origen de la voz recibiendo instrucciones de Eusebio: «Llega, Alberto, hacia esta parte / adonde

enterrado estoy; / llega y levanta estos ramos» (vv. 2474-2476). La manifestación de este imperativo «levanta» junto con la respuesta de Alberto «Ya estás descubierta» (v. 2477) sustentan la hipótesis de que el actor que encarna a Eusebio permanece yacente en escena. Una vez se ha producido el reencuentro, el que fuera cadáver se levanta y juntos abandonan la escena, ocultándose tras el paño.

No hay una razón funcional para que en la ficción se produzca este cambio de *locus scaenicus*; la escena de la confesión podría haberse producido sin más dilación allí mismo. La explicación remite a motivos espectaculares. Si la escena se presenta en forma de apariencia, tras el paño, el efecto en el público será más intenso. Desde el punto de vista espiritual, las dimensiones de un espacio reducido emulan las de un confesionario, donde la conexión entre confesor y confesado concierne únicamente a Dios. Bandoleros y villanos, que observan la escena, solo pueden ser espectadores y turbarse por la trascendencia mística del suceso. El énfasis estético se recalca por medio de las palabras de Gil, que describe así la apariencia: «Mas, ¿para qué os cuento yo / lo que todos podéis ver? / Mirad con la devoción / que está puesto de rodillas» (vv. 2520-2524). Tras esto, una AE señala a los actores la posición con que han de disponerse reproduciendo la imagen anticipada por Gil: «Descúbrese de rodillas y Alberto confesándole» (v. 2525 acot.). Que se trata de una acotación kinésico-performativa lo corrobora el gracioso: «Así como el santo viejo / hizo de la absolución / la forma, segunda vez / muerto a sus plantas cayó» (vv. 2528-2531). Si Alberto ha sido el intermediario divino con la potestad de absolver a Eusebio, en el caso de Julia será la propia cruz. Cuando le es revelado el parentesco secreto, declama sus culpas públicamente, arrepentida y dispuesta a abrazar definitivamente la vida conventual. La salvación moral de Julia se hace efectiva abruptamente, de modo que la elevación a los cielos da un cierre práctico a la obra al interpretarse desde la literalidad: permite mantener el impacto en el espectador y finalizar la comedia a tiempo, ajustándola a los parámetros longitudinales convencionales. El desenlace, a pesar de los sucesos cruentos acaecidos a lo largo de la trama, ha concluido con la redención de los protagonistas gracias a la producción del milagro último, lo que justifica que Curcio, que acaba de perder la vida de sus dos hijos, tache el suceso de «felice fin» (v. 2576).

## 1. 2. *El mágico prodigioso*

*El mágico prodigioso* (1663) comparte lógicas características con el auto sacramental debido al contexto de representación y a su carácter de refundición. El montaje original estaba concebido para ser representado sobre carros durante las fiestas del Corpus de 1637 en la localidad de Yepes<sup>16</sup>. Posteriormente, Calderón realizó la adaptación para corral. La comedia hagiográfica empleará los recursos escenotécnicos con los mismos fines que la comedia religiosa, tal y como veíamos en *Devoción*. A la posibilidad de milagros y volatilizaciones súbitas por intervención divina se añade aquí el protagonismo del Demonio, a quien acompañan criaturas del averno que propician un mayor esmero escenográfico. El carácter alegórico de los autos se traslada así a la trama cuando aparecen los dragones o se apela al imaginario cristiano dominante en el Corpus. La intervención final del Demonio emula por ello la disposición triunfal de los carros: «[...] el cadalso se descubrirá con las cabezas y cuerpos, y el Demonio en alto, sobre una sierpe» (v. 3105 acot.). Los horrores del inframundo se recrean en función de lo que permite el corral pero, al contrario de lo que sucede en el sistema áulico, los decorados y la maquinaria alcanzan para llevar a cabo los trucos más elementales. Por ello, las acotaciones escenotécnicas adoptan forma de sugerencia, transmitiendo a la compañía el concepto, la esencia de la escena, pero cediéndole al cabo la autoridad en la ejecución. La voz dramaturgica se resigna: «Esto se haga como mejor pareciere» (v. 3105 acot.). Por el mismo motivo, el decorado verbal desplegado en las AI está dirigido tanto al público como a la compañía, convirtiéndose en ocasiones en una sugerencia de puesta en escena:

LELIO.	Una nube, de cuyo abrasado seno abortos horribles son los relámpagos y truenos, sobre nosotros cae.
FLORO.	Della un disforme monstruo horrendo

---

<sup>16</sup> Véase Charles Davis, «Calderón en Yepes: el estreno de *El mágico prodigioso* (1637)», *Criticón*, 99, 2007, págs. 193-215. Sigo la edición de Bruce W. Wardropper, Madrid, Cátedra, 2011 [1985]. La fecha 1663 corresponde a la considerada como *editio princeps*, incluida en la anónima *Parte veinte de comedias varias nunca impressas, compuestas por los mejores ingenios de España* (*ibid.*, pág. 51). En adelante, *Mágico*.

en las escamadas conchas  
de una sierpe sale y, puesto  
sobre el cadalso, parece  
que nos llama a su silencio (vv. 3095-3104).

También la voz dramaturgica de *Príncipe constante* plantea a la compañía distintas opciones de puesta en escena en la tercera jornada, considerando que el efecto resultante será el mismo: «Sale Don Fernando, de gala, con manto de su orden, de comulgar y con una hacha encendida en la mano, *en un bofetón por alto o por el tablado, como quisieren, y dice*» (v. 2649 acot.); y «Salen el Rey Don Alfonso, Don Enrique y Don Juan con espadas desnudas, y Don Fernando atraviesa el tablado con la hacha encendida *por alto en tramoya o por bajo, como quieran*» (v. 2687 acot.)<sup>17</sup>.

En *Mágico* se acrisolan las dos tradiciones que combina con maestría Calderón en sus autos: de un lado, las vidas de los santos, mártires del Cristianismo; del otro, todo un referente pagano: el mito fáustico. El motivo del pacto demoníaco, es cierto, aparece inserto en los textos religiosos en la Edad Media con Berceo y su *Milagro de Teófilo*<sup>18</sup>, a quien la virgen salvaba aguerrida de las engañosas garras del diablo. Pero aquí los ritos paganos y la dimensión supersticiosa se funden en Cipriano, un concienzudo filósofo convertido en todo un nigromante<sup>19</sup>. Esta acusada evolución del personaje —como en la de aquella Julia primero dama, luego bandolera, monja finalmente— afecta a la construcción visiva del personaje y se amplía hacia los distintos estratos del espectáculo.

---

<sup>17</sup> La referencia a *lo alto* (*de lo alto, por lo alto*) es muy frecuente en los cuerpos acotacionales. Genéricamente, remite a la parte superior de la fachada donde se situaba el desván de los tornos. Indica Ruano que las tramoyas «tenías que estar situadas junto al balcón superior, pero no en el mismo balcón, ya que esto haría imposible su descenso» («Actores, decorador y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en José María Díez Borque [ed.], *Actor y técnica de representación en el Barroco*, London, Tamesis Books, págs. 77-97 [pág. 94]). Asimismo, las barandillas se quitaban para que los actores pudieran acceder fácilmente a la tramoya.

<sup>18</sup> Número XXIV de los *Milagros de Nuestra Señora* (siglo XIII).

<sup>19</sup> «[...] mientras el Paganismo aún tuvo fuerza social, mientras se pretendió convertir a la fe a pueblos que no conocían el Cristianismo o se resistían a él, el hombre de Iglesia dialogó, argumentó a favor de sus creencias. Cuando la Cristianización fue absoluta y la autoridad eclesiástica tuvo el poder a su servicio, la postura cambió. Lo que antes se había mantenido separado con arreglo a una división vertical, quedó separado con arreglo a una división horizontal» (Julio Caro Baroja, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1973 [1966] págs. 98-99). Este fragmento, que explica un cambio profundo en la mentalidad medieval, es útil para comprender cuál es el rumbo que toman las prácticas paganas, asociadas progresivamente con lo diabólico-herético, en las sociedades de los siglos posteriores, de donde nacerán personajes literarios caracterizados por su relación con las formas de lo mágico o la hechicería. El libro de Caro Baroja plantea un recorrido histórico tomando en consideración la figura de las brujas tanto desde su presencia real en la sociedad como desde su traslado a la ficción.

La racionalidad científica de los libros contrasta con los asombros sobrenaturales del Demonio que sacuden la escena y pueblan el tablado de imágenes ilusorias. Es curioso cómo la afirmación del poder de Dios se manifiesta en dos resoluciones diferentes: en *Devoción* la tentación carnal se procesaba como un conflicto interno sin correspondencia referencial con sucesos efectistas. En cambio, en el desenlace precipitado, la salvación de Julia y la absolución de Eusebio se produce una vez Dios ha obrado el milagro de elevar a la protagonista al reino de los cielos: la fe se evidencia en la tramoya. En *Mágico*, el contraste se produce a la inversa; frente a serpientes y estremecedores terremotos, es la determinación de Justina, aferrada a su convicción de la existencia de Dios, la que vence al Demonio y la que se impone a la búsqueda intelectual de la verdad por parte de Cipriano. El alcance de la fe y su poder cobra su fuerza precisamente por antítesis con la parafernalia demoníaca: la magia de Dios, comprenderá Cipriano, no puede ser aprendida. El juego actoral en ese tira y afloja físico entre el Demonio y Justina es esencial para que el mensaje cale en el público: el foco ya no es tanto la idea de la redención tras el arrepentimiento, sino una vez más la importancia del albedrío inquebrantable, que depende por enteros del individuo: «Lo que ofrecí está en mi mano, / pero lo que tú ofreces / no está en la tuya, pues hallo / que sobre el libre albedrío / ni hay conjuros ni hay encantos» (vv. 1895-1899).

### 1. 2. 1. Espacio ficcional y *locus scaenicus*

El espacio ficcional, a excepción del monte que el Demonio traslada mágicamente, se recrea por completo a través de las AI, conformando una galería de paisajes cerrada en torno a dos ámbitos: el espacio natural, con el monte donde Cipriano se retira a su estudio y en el que se abre la gruta demoníaca; y el espacio urbano. En este último, se distingue el público del privado, en correspondencia con la calle y el interior de la casa de Lisandro y Justina. De las AE pueden extraerse indicadores que sitúen a los personajes en las coordenadas cronotópicas adecuadas, como el atajo lexicalizado *de noche* y el uso de los mantos. No hay objetos como sillas, de forma que la configuración del espacio recaerá sobre la palabra, como ocurre en esta construcción del espacio privado femenino: «¿Quién eres tú, que has entrado / hasta este retrete mío, / estando todo cerrado?» (vv. 2284-2285). Es posible, sin embargo, que algunos elementos naturales sí intervengan en forma de decorado, ubicado ante las puertas de la fachada para entorpecer el acceso a los actores y



en relación sinecdótica con el decorado verbal y la contribución de la kinésica: «No pasemos adelante; / que estas peñas, estas ramas / tan intrincadas que al mismo / sol le defienden la entrada, / sólo pueden ser testigos / de nuestro duelo» (vv. 321-326). El diálogo apoya la teoría de que para referirse al primer corredor se utilizan indistintamente como sinónimos *balcón* y *ventana*, por lo que no existe —o no es necesario que exista— una realidad referencial diferenciada. Los dos pretendientes están asistiendo a la escena en que el Demonio desciende por una escala para abandonar la casa de Justina y ambos, a modo de comentaristas, utilizarán palabras distintas para describir un mismo referente cristalizado en AE: «El Demonio, al balcón» (v. 904 acot.). Así, mientras Lelio dice «Ruido en aquella ventana / he sentido» (vv. 903-904), Floro recurre a un sinónimo: «Ruido han hecho / en aquel balcón» (vv. 904-905).

Calderón no desaprovecha la ocasión de lucir su alarde técnico en la composición poética en algunas de estas descripciones espaciales. Cuando Cipriano sale por primera vez al exterior después de un año bajo tierra aprendiendo las enseñanzas de su maestro invoca, en apóstrofe, a los elementos que el paisaje le ofrece:

Hermosos cielos puros,  
 atended a mis mágicos conjuros;  
 blandos aires veloces,  
 parad al sabio estruendo de mis voces;  
 gran peñasco violento,  
 estremécete al ruido de mi acento;  
 duros troncos vestidos,  
 asombraos al horror de mis gemidos;  
 floridas plantas bellas,  
 al eco os asustad de mis querellas;  
 dulces aves suaves,  
 la acción temed de mis prodigios graves [...] (2045-2057).

Estos versos, que se prolongan hasta el 2065, siguen una estructura de la correlación y se adaptan a la forma de la silva con una planificación extraordinaria: los heptasílabos se reservan al sujeto, que presenta una epanadiplosis sintáctica al encerrar el sustantivo entre dos adjetivos («hermosos cielos puros»; «blandos aires veloces»); mientras los endecasílabos introducen el predicado en modo imperativo, de nuevo con paralelismo sintáctico («parad al sabio estruendo de mis voces»; «asombraos al horror de mis

gemidos»). Este intencionado balanceo métrico se refuerza con la semántica oximorónica, que contrapone la armonía arcádica de los elementos naturales a través de la adjetivación delicada al léxico de grandilocuente oscuridad que desprende el predicado (*estruendo, estremecerse, voces, horror, gemidos*, etc.). Cipriano se ha convertido finalmente en un digno sucesor del diablo al lograr manipular con la aprendida ciencia el equilibrio del macrocosmos natural: «[...] porque ciegos, turbados, / suspendidos, confusos, asustados, / cielos, aires, peñascos, troncos, plantas, / fieras y aves, estéis de ciencias tantas; / que no ha de ser en vano / el estudio infernal de Cipriano» (vv. 2060-2065).

### 1. 2. 2. Caracterización de personajes

*Mágico* exhibe una tipología de personajes propia del imaginario de la comedia urbana: galanes, damas, criados, un barba y una figura de autoridad civil como es el Gobernador. La particularidad del contexto hagiográfico se materializa en realidad no a través de la caracterización sino de los resquicios sobrenaturales con el uso de tramoya y recursos espectaculares en escenas seleccionadas, además de en objetos con carga simbólica. La intromisión del auto sacramental en la configuración plástica de la obra desemboca en primera instancia en el personaje del Demonio, que sale a escena *de galán* (v. 88 acot.), pues la tentación ha de tener forma mortal y adoptar el lenguaje de la seducción. Los últimos versos de Cipriano en la primera jornada contienen una descripción del tipo de galán: «Moscón, prevenme mañana / galas; Clarín, tráeme luego / espadas y plumas; que amor / se regala en el objeto / airoso y lucido; y ya / ni libros ni estudios quiero, / porque digan que es amor / homicida del ingenio» (vv. 1025-1032). El atuendo del galán, cuyo fin dramático es seducir a una dama, se contrapone al tipo del filósofo que hasta el momento había constituido la identidad de Cipriano. Entre la Primera y la segunda jornada, el protagonista masculino experimenta por lo tanto un cambio, que ha de ser acusado visualmente. La primera vez que el espectador conoce al mártir y sus criados, estos salen a escena con la siguiente apariencia: «Salen Cipriano, vestido de estudiante, y Clarín y Moscón, de gorriones, con unos libros» (v. 1 acot.). Los libros son el objeto que funciona como seña distintiva del personaje al subrayar su faceta intelectual y desinteresada de otros placeres del mundo: «¿Es posible que en un día / de tanto gusto, de tanta / festividad y contento, / con cuatro libros te salgas, / al campo solo, volviendo / a su aplauso las espaldas?» (vv. 35-40). Y lo mismo permite que el Demonio lo identifique

como tal: «que en el traje y en los libros / que os divierten y acompañan / juzgo que debéis de ser / grande estudiante [...]» (vv. 127-130). Desde el punto de vista actoral, tener este objeto en las manos es un apoyo idóneo para que el representante llene los momentos de silencio cuando se halla solo en el tránsito de una escena a otra, en una kinésica que se refleja en AE como «Pónese a leer» (v. 88 acot.). Cuando lo vean aparecer con nuevo atuendo y sin libros en la jornada siguiente, será suficiente para comprender que se ha producido una mudanza de estado provocada por el amor a Justina.

Los criados comparten la fortuna del amo y reproducen una versión ridícula de su caracterización: si Cipriano era *estudiante*, ellos serán *gorrones*, como rasgo diferenciador del estatus socio-económico<sup>20</sup>; e igualmente lo acompañarán en la adquisición del nuevo tipo dramático: «Salen Cipriano, Moscón y Clarín, vestidos de galanes» (v. 1033 acot.). Para que surja el efecto risible al verlos emperifollados, el público ha de haberlos identificado previamente en su condición de criados. La transición final de Cipriano se produce una vez se ha convencido, acto de fe mediante, de la existencia única del Dios cristiano. Esta convicción conlleva una alteración en la caracterización física que haga advertir a los romanos que Cipriano es ahora, a sus ojos, un hereje. La asociación, a ojos del Imperio, entre locura y herejía es azuzada por el Demonio y se fragua desde el foro cuando una muchedumbre anónima repite el sonsonete «¡Guarda el loco! ¡Guarda el loco!» (vv. 2856; 2869). Tras este coro acusador en función anafórica, Cipriano aparece en escena *medio desnudo*, a los labios la siguiente sentencia: «Nunca yo he estado más cuerdo; / que vosotros sois los locos» (vv. 2870-2871)<sup>21</sup>. Emprende entonces un encendido monólogo apologético de las bondades de Dios y condenando las persecuciones a cristianos por parte del Gobernador, que acaba con sus fuerzas y lo deja exánime: «Déjase caer boca abajo en el suelo» (v. 2945 acot.). Permanecerá así, desmayado, el resto de la escena hasta que la visión de Justina haga que se recobre inesperadamente: «Vela, y levántase» (v. 2980 acot.). Wardropper señala que este motivo, el de la reanimación de un amante dado por muerto, se da a menudo en las comedias profanas del autor, especialmente en un contexto amoroso<sup>22</sup>. En el lapso de tiempo en que Cipriano se encuentra en el suelo hecho «una estatua de hielo» (v. 2950),

<sup>20</sup> *Gorrón*: «Se llama el Estudiante que en las Universidades anda de gorra, y desta suerte se entremete a comer, sin hacer gasto» (*Autoridades*).

<sup>21</sup> Conviene recordar el significado visual de la convención asociada al término *desnudo*, equivalente a una de las acepciones que registra *Autoridades*: «Se llama también el que está mui mal vestido, y indecente».

<sup>22</sup> *La devoción de la cruz*, ed. cit., pág. 165, nota a vv. 2987-2991.

se inserta una significativa AE dirigida al Gobernador: «Pisándole» (v. 2947 acot.). Con esta sencilla indicación kinésica, el Gobernador se asegura con frío distanciamiento de que Cipriano ha perdido la consciencia; pero además permite comprender al espectador cómo ha cambiado la relación entre ambos personajes, pues para el Gobernador no es más que un «vivo cadáver» (v. 2953) que aguarda a ser ajusticiado. Este último giro del enfrentamiento del par protagonista con el resto de personajes, representantes morales del Imperio, y su determinación por abrazar la muerte es necesario para convertirlos en auténticos mártires.

El manto es el elemento de vestuario que identifica a Justina —y a Livia, la criada, por consiguiente— y que combina el valor sinecdótico al construir el espacio ficcional de la calle con el énfasis metafórico puesto en el empeño de la protagonista por salvaguardar su virtud y su fe. Con respecto al tipo del viejo, la AE que introduce a Lisandro en escena no especifica el término *barba*; no obstante, de las AI y sin necesidad de acudir al *dramatis personae* se deducen tanto la caracterización visual como la construcción física del personaje: «y viéndome a mí que, al ir / con este báculo dando / en la tierra, voy llamando / a las puertas del morir» (vv. 573-576). Sobre el elemento de la barba, *Mágico* contiene una llamativa AE en la que se especifica «y Fabio haga relación *sin barba*» (v. 2761 acot.). Wardropper da la siguiente explicación: «Sin duda porque Fabio es un joven impetuoso»<sup>23</sup>. El papel de Fabio como criado es puramente funcional, ya que se dedica a introducir personajes o verbalizar AI cuya información es útil para el espectador al esclarecer determinadas elipsis en la acción. No veo entonces cuál es el interés en caracterizar tan específicamente un criado a no ser que se trate de un papel interpretado por un actor desdoblado cuyo rol principal fuese el de barba. El único que encaja con estas características es Lisandro y, efectivamente, ninguno de los dos comparte escena.

Algunas acotaciones aportan información de caracterización transitoria. En la escena de naufragio —que llega hasta nosotros en forma de relato ticoscópico en boca de Cipriano— la descripción del barco malogrado se recrea por medio de los efectos sonoros de tormenta. Cuando el Demonio se pone a salvo en el monte como superviviente del episodio, el actor aparece el tablado doblemente caracterizado: «Sale el Demonio, mojado, como que sale del mar» (v. 1247 acot.).

---

<sup>23</sup> *El mágico prodigioso*, ed. cit., pág. 158, nota Acotación «*sin barba*».

### 1. 2. 3. El actor en movimiento

#### 1. 2. 3. 1. Esquema coreográfico

Quitando los mecanismos de tramoya del escotillón y el hundimiento final, las ilusiones creadas por el Demonio surgen del esquema coreográfico y la técnica actoral que, en realidad, no difieren de los habituales procedimientos del enredo en que los personajes se cruzan unos con otros fermentando las expectativas del público. El éxito de la maniobra de desprestigio al honor de Justina se lleva a cabo cuando el Demonio, en su apariencia de galán, simula ser un amante de la joven a la que visita de noche. Lelio y Floro, los pretendientes, lo observan abandonar la casa por una furtiva escalera. Para que desconfíen el uno del otro, la ocupación del *locus scaenicus* dibuja una imagen simétrica: «Salen Floro y Lelio, de noche, cada uno por su puerta» (v. 887 acot.). Sirviendo de eje de simetría, el Demonio desciende («Baja por una escala» [v. 913 acot]) en una posición perfectamente visible para ambos galanes, que comentan en apartes los movimientos del hombre misterioso: «El negro bulto se arroja / ya desde el balcón al suelo» (vv. 915-916). Es importante que, al descender, el Demonio quede en el medio, ya no solo por cuestión de estética, sino por la siguiente AE: «Llegan el uno al otro con las espadas desnudas, y al llegar se hunde y quedan los dos afirmados» (v. 923 acot.). Una vez se ha fraguado la desconfianza entre ellos, continuará con su estratagema, esta vez incluyendo a Justina. Nuevamente a vista de los pretendientes, finge salir de casa de la dama, pero todo ello se produce sin que Justina sea consciente de que un enmascarado está abandonando su propia casa. Así se logra que el público, que posee una información privilegiada, conecte con el desconcierto de Justina, que no comprende la causa de los ataques a su virtud: «Sale el Demonio por la puerta que está a las espaldas de Justina» (v. 1538 acot.). Las acotaciones son muy precisas en esta escena en cuanto a los movimientos y las acciones que han de representar los actores al objeto de crear el efecto de tensión deseado. El espectador es cómplice del Demonio, pues tiene las claves para sacar de su error a los personajes al compartir con él el punto de vista privilegiado de un plan que le ha sido comunicado en aparte detalladamente: «Acudiendo mi furor / a los dos cargos que tengo, / a esta casa a entablar vengo / el escándalo mayor / del mundo; y pues ya este amante / tan despechado y tan ciego / esta, avívese su fuego. / Ponerme quiero delante / y, como huyendo, después / de ser visto, retirarme» (vv. 1538-1547). El plan sale a la perfección y ha dependido solo del esquema coreográfico: «Hace como que va a salir, y en viéndole Lelio, se reboce; y vuelve a entrarse por donde salió» (v. 1548 acot.). Por si fuera poco

para la pobre Justina, el despecho de Lelio lo lleva a introducirse en su casa a expensas de su honra y, justo en el momento en que se dispone a volver a la calle sin haber sido visto, irrumpe en escena Lisandro. Esto obliga a Lelio a esconderse en el aposento de la dama, a riesgo de ser descubierto por la autoridad paterna, engrosando una concurrencia a la que se suma poco después, claro, Floro. Justina, ante tal trasiego de galanes y acusaciones infundadas, solo alcanza a lamentarse: «¿Quién, sin culpa, se vio nunca / en tan peligrosos lances?» (vv. 1710-1711). La inteligente gestión de la información compartida con el espectador, el aprovechamiento de los elementos fijos del *locus scaenicus* y la complicidad entre actores se unen para crear un Demonio cuyas habilidades consisten más en enredar la trama que en conjurar prodigios, aunque también habrá ocasión para estos últimos.

### 1. 2. 3. 2. Acotaciones kinésicas

La organización simétrica puede trasladarse al contexto cómico y generar situaciones disparatadas. Así, estando Cipriano en el tablado ensimismado —«suspenso», dirá Moscón— se da de bruces con los criados: «Al irse acercando cada uno por su lado, Cipriano con la acción da a entrambos» (v. 1157 acot.). El término *acción* ha de remitir, imagino, al impulso del filósofo en su deambular meditabundo, aunque Wardropper explica el *da* como «pega a los dos»<sup>24</sup>. En cuanto a otras manifestaciones kinésicas, dos veces aparece en AE la indicación *acechando*: «Vanse los dos, y sale Moscón, que está acechando» (v. 2409 acot.) y, poco después «Vanse, y sale Cipriano, con asombro, y Clarín, acechando, tras él» (v. 2459 acot.). Este verbo añade nuevos matices a la simple acción de esconderse, pues implica una cierta interacción entre los personajes.

Las salidas y entradas de la casa a la calle a hurtadillas y en plena oscuridad viene junto a otros lances típicos de la comedia del sistema popular, como el duelo a espada. Lelio y Floro la empuñan en distintas ocasiones a lo largo de la obra, pero su enfrentamiento nunca llega a prolongarse al verse interrumpido por la intromisión de un tercero, usualmente Cipriano. Al *riñen* habitual acompañan otras muestras semánticas,

---

<sup>24</sup> *El mágico prodigioso*, ed. cit. nota a v. 1157. nota. El término *acción* adquiere significados específicos en el campo de la retórica y la interpretación: «Significa, algunas veces, la fuerza y energía con que alguno predica, lee o razona» (*Covarrubias*); o «El movimiento de las manos, del orador, del actor de un papel en un teatro, de quien habla, representa, etc.» (*Terreros*). Consúltese la voz correspondiente en el DPESO para documentar más ejemplos.

como el anterior «afirmados» o «Empuñan las espadas» (v. 1717 acot.), acorde con el carácter impetuoso de los galanes.

La lucha entre la fe y la tentación del demonio, entre virtud y corrupción, se plasma sobre el tablado en forma de forcejeo físico. Desprovisto de cualquier apoyo espectacular, el actor acapara la responsabilidad de exteriorizar la lucha interna por medio de su experiencia corporal, que acarrea una interpretación simbólica. La seducción del Demonio, que se expresa en términos de galán plagando su discurso de ambigüedades («Ven donde un gusto te espera» [v. 2334]) se presenta como una fuerza tan poderosa que es capaz de doblegar las voluntades, pero a la que puede oponerse la firmeza individual pues, en palabras de Justina: «No fuera libre albedrío / si se dejara forzar» (vv. 2322-2323). El esquema de interacción en esta escena alegórica es tan simple como efectivo. Dispone a los dos personajes en escena buscando que la mirada del espectador recaiga sobre ellos sin mayores distracciones y al mismo tiempo como prueba para la dama que, sin testigos y a solas, tendría más alicientes para dejarse llevar por el ofrecimiento del Demonio. Las AE indican cómo este ha de agarrar a Justina y forzarla a seguirlo, solo para toparse con que la joven está anclada al suelo, amparada por la protección de Dios. Tres AE muestran el empeño del Demonio y su final rendición: «Tira de ella, y no puede movella» (v. 2334 acot.); «Tira más» (v. 2331 acot.); y, la última, «Suéltala» (v. 2333 acot.). Con simétrico esquema se traza el enfrentamiento entre el Demonio y Cipriano con el añadido de la espada. El tira y afloja es un duelo desigual, pues los embistes del filósofo son inefectivos ante la condición inmortal de su contrincante: «Saca la espada, tírale y no le topa» (v. 2708 acot.). Una vez el Demonio comprueba cómo su antiguo aprendiz opta por abrazar la ley de Dios, decide matarlo: «Dejarete yo primero / entre mis brazos difunto» (vv. 2755-2756). Como con Justina, la lucha pasa a ser física y sin intervención de armas, de lo que se infiere que Cipriano ha enfundado la espada en algún momento antes de la siguiente AE, «Luchan» (v. 2757 acot.). Encomendándose a Dios, el Demonio es incapaz de acabar con su vida, dejándolo en libertad y comprendiendo que la voluntad de Cipriano no le pertenece: «Arrójale de sus brazos» (v. 2759 acot.).

En *El príncipe constante*<sup>25</sup>, llegando al fin de su existencia, el Infante Fernando desarrolla una parábola sobre la equivalencia entre nacimiento y muerte que ilustra con metáforas gestuales. Si se lee este pasaje desde una perspectiva signica, extraemos la

---

<sup>25</sup> Tanto esta obra como *El gran príncipe de Fez* y *La cisma de Ingalaterra*, de las que se incluyen también algunos ejemplos, se comentarán con detenimiento más adelante.

descripción performativa de los gestos de recibimiento o bienvenida, y de ruego [ver **figura 2**]:

Bien sé, al fin, que soy mortal  
y que no hay hora segura,  
y por eso dio una forma,  
con una materia, en una  
semejanza, la razón  
al ataúd y a la cuna;  
acción nuestra es natural,  
cuando recibir procura  
algún hombre, alzar las manos      (*Alza las manos.*)  
en esta materia juntas,  
mas cuando quiere arrojarlo,  
de aquella misma acción usa,  
pues las vuelve boca abajo  
porque así las desocupa:  
el mundo, cuando nacimos,  
en señal de que nos busca  
en la cuna nos recibe  
y en ella nos asegura  
boca arriba, pero cuando,  
o con desdén o con furia  
quiere arrojarnos de sí,  
vuelve las manos que junta  
y aquel instrumento mismo  
forma mi materia muda,  
pues fue cuna boca arriba  
lo que boca abajo es tumba (vv. 2435-2460).

A partir de la tercera jornada el deterioro físico de Fernando lo ha sumido en un estado cercano a la muerte que afecta visiblemente a su movilidad, lo que lo obliga a valerse del auxilio de sus compañeros para desplazarse: «Sacan en brazos al Infante don Fernando, Don Juan, Brito y cautivos, y sacan una estera en que llevarle» (v. 2261 acot.). Cerca del momento final ya no será capaz de mantenerse erguido: «Agora, aunque me levante / de la tierra, iré arrastrando / a besar tus pies» (vv. 2343-2345).



### 1. 2. 4. El milagro en el tablado: una escenografía prodigiosa

Cuanto más invade lo alegórico, sobrenatural o religioso el plano de la verosimilitud cotidiana, más justificado está el despliegue escenotécnico<sup>26</sup>. Al contrario que Dios, cuyo poder no ha de demostrarse con artificios, el Demonio ha de convencer a Cipriano de sus habilidades con pruebas empíricas, aunque las maravillas terminen por revelarse meras ilusiones. Para corromper al filósofo, despliega el alcance de su arte modificando la naturaleza: «Y mira tú si a una dama / traerás, si yo a un monte traigo» (vv. 1926-1927). Tras pronunciar estos versos «Múdase un monte de una parte a otra del tablado» (v. 1929 acot.). El mecanismo mecánico no sería muy complicado, bastaría con trasladar un lienzo pintado mediante raíles desde el desván en paralelo a la fachada. La alusión al monte puede indicar que este ha estado presente, al menos, en todas las escenas de exterior. Al desplazarse, el monte queda delante o justo al lado de uno de los nichos de la fachada pues, a continuación, se revela una apariencia: «Ábrese un peñasco, y está Justina durmiendo» (v. 1946 acot.). Los términos *monte* y *peñasco* se emplean aquí indistintamente, porque tras la apariencia sigue la AE «Ciérrase el monte» (v. 1954 acot.). Quizá se reaprovechen los decorados para el inicio de la tercera jornada, que se inaugura con la AE «Sale Cipriano, solo, como de una cueva» (v. 2028 acot.). A través de esta salida el público recibe informaciones simultáneas: comprende que se ha producido una elipsis temporal en la trama, identifica el espacio *in absentia* como la guarida del Demonio y, en interpretación simbólica, asume la catábasis moral de Cipriano. En efecto, el diablo es un personaje que puede moverse entre el reino subterráneo y el de los mortales, una condición oportuna para servirse del escotillón y otros artilugios. Una vez ha declarado —a modo de confesión final forzada por la intervención divina— que el alma de Cipriano ha sido restituida al lavar el contrato, desciende al lugar al que pertenece, derrotado, con la siguiente AE: «Cae velozmente, y húndese» (v. 3131 acot.).

La aparición del Demonio va aparejada a efectos especiales que anticipan su salida a escena y, a modo de banda sonora, predisponen al espectador a la tensión subjetiva, pues a través del recurso auditivo conectan con las intenciones desestabilizadoras del

---

<sup>26</sup> De acuerdo con Antonucci: «Desde sus inicios la comedia de santos se presta a cierta superposición con otros subgéneros [...] Es en el ámbito de la comedia de santos donde comienza a gestarse, según se ha observado, lo que más tarde será todo un subgénero, el de la comedia de magia; siendo así que desde temprano los milagros y prodigios de la comedia de santos requieren una puesta en escena más complicada y muchas concesiones al gusto del público por las tramoyas» («La arquitectura de género en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *op. cit.*, pág. 732).

personaje, que causan el mismo efecto que el terremoto, presagiando un viraje en la acción. Cuando «Suenan ruidos de truenos como tempestad y rayos» (v. 1201 acot.), el público se pone en guardia. El sonido de la tormenta requiere que su origen sea concretado en la ficción, algo de lo que se encargará Cipriano en un largo soliloquio (vv. 1201 a 1237) donde amplifica la AE anterior, desarrollando y poblando de matices la escena de naufragio que está teniendo lugar sin que el auditorio pueda verla. Estos parlamentos funcionan como extensas AI, ya que combinan las necesidades narrativas del relato ticsoscópico al completar verbalmente lo que la propia acción no puede, con un decorado verbal que podría fácilmente ser gestionado por la imaginación del oyente. El efecto sonoro ha de ser suficiente para desencadenar la recreación de la escena de naufragio, el resto correrá por cuenta de Cipriano y sus habilidades evocadoras: «De nubes todo el cielo se corona, / y, preñado de horrores, no perdona / el rizado copete desde monte. / Todo nuestro horizonte / es ardiente pincel del Mongibelo, / niebla el sol, humo el aire, fuego el cielo» (vv. 1207-1212). La luminotecnia presentaba dificultades de implementación en el corral y, dado que en la AE únicamente se especifica el recurso sonoro, el oscurecimiento del cielo descansa en el decorado verbal, activando y desactivando a voluntad el socorrido efecto del eclipse: «Ya que de aquel torbellino / el terremoto cesó, / y el cielo a su paz volvió, / manso, quieto y cristalino / con tal priesa que su grave / enojo nos da a entender / que sólo debió de ser / hasta consumir tu nave» (vv. 1279-1286).

El mismo efecto sonoro se rescata en la escena final para simbolizar la muerte de Cipriano y Justina. Aunque esta no se produce a ojos del espectador, sino que es relatada por Fabio, es importante que se perciba que ha tenido lugar una reacción divina como consecuencia de la muerte de ambos, convertidos así en mártires: «Apenas en el cadalso / cortó el verdugo los cuellos / de Cipriano y de Justina / cuando hizo sentimiento / toda la tierra» (vv. 3091-3094). Para subrayar el patetismo de la escena que Fabio recrea, se prolongan los efectos sonoros como señala la AE: «Durando la tempestad» (v. 3091 acot.).

Así pues, la escenificación de milagros es proclive a la intervención de mecanismos técnicos. En la jornada tercera de *Príncipe constante* se explica cómo debía desplazarse mediante un sistema de poleas el ataúd del Infante Fernando desde lo alto hasta el tablado: «Van bajando el ataúd con dos *garruchas* y salen el Rey, Celín y [Don Juan] de esclavos.

Llegan todos al ataúd» (v. 2854 acot.)<sup>27</sup>. *El gran príncipe de Fez* culmina con un milagro que corrobora la fuerza de la fe del recién bautizado Baltasar. El milagro se escenifica a través de un ramo de flores que es interceptado por Cide Hamet y Turín cuando Alcuzcuz se disponía a entregarlo a su amo. El ramo desencadena una kinésica específica al objeto de evidenciar un intento de envenenamiento. Cide Hamet declara su plan: «Como en estas flores / empezar a sembrar puedo / los confeccionados polvos / de aquel tósigo violento, / por si acaso hay ocasión / de ofrecerlas en su obsequio» (vv. 3712-3717); que se remata con la AE «Derrama en las flores unos polvos» (v. 3778 acot.). Para su asombro, al recibir el ramo el Príncipe es inmune al veneno gracias a que las flores son atributos de la Virgen. Así, Baltasar ha detectado la ponzoña y, en un acto de fe, se muestra libre de miedo, como la kinésica subraya en AI: «Y porque mejor veáis / que ni lo dudo ni temo, / no solamente al olfato / las flores aplico, pero / aun a los demás sentidos. / Ojos, labios y oído tengo / de cebar en ellas. Ved / ¡qué poco daño me han hecho!» (vv. 3788-3795). Frente a la espectacularidad de otras obras, el milagro aquí se sustenta en la ausencia de una muerte esperable, ratificada por medio del desempeño actoral. Otras acotaciones de la obra sí requieren explícitamente de ingenios técnicos:

- «El terremoto, y con esta faena se descubre el bajel, en que vendrán el Príncipe, Cide Hamet, Alcuzcuz y otros de Marineros» (*Fez*, v. 2511 acot.).
- «Enciéndese el mar, echando fuego entre las ondas» (*Fez*, v. 2519 acot.).
- «Suben los dos juntos, en dos elevaciones de dos canales, y en estando arriba se apartan en dos bofetones, y se ve un monte [...]» (*Fez*, v. 3934 acot.). Nótese cómo esta acotación describe el funcionamiento de la canal doble.

De todo el cuerpo acotacional de *Mágico*, sin lugar a dudas la acotación estrella es la AE siguiente, perteneciente a la tercera jornada:

---

<sup>27</sup> *Autoridades* define *garrucha*: «Una de las máquinas fundamentales de la maquinaria, que sirve para mover y levantar con facilidad piedras y otras cosas de mucho peso: y consta de una o muchas rodaxas, o ruedas pequeñas, que se mueven circularmente sobre sus exes, y por quienes passa la cuerda que trae o mueve el peso. Llámase también *carrillo* o *polea*». Antes del descenso, la voz dramaturgica se ha encargado de asegurar la correcta preparación del truco: «Vanse el Rey, Celín, y en lo alto del tablado, Don Juan y un cautivo, y el Infante, en un ataúd, que se vea la caja no más» (*Príncipe constante*, v. 2699 acot.).

Escóndese, y sale Cipriano, trayendo abrazada una persona cubierta con manto y con vestido parecido al de Justina, que es fácil, siendo negro este manto y vestido; y han de venir de suerte que con facilidad se quite todo y quede un esqueleto, que ha de volar o hundirse, como mejor pareciere, como se haga con velocidad; si bien será mejor desaparecer sobre el viento (v. 2525 acot.).

El truco del esqueleto oculto bajo el manto es el resultado de una hábil maniobra iniciada al principio de la escena y que depende, más que del manto en sí, del uso que de él hacen los actores para llevar a cabo el engaño y jugar con las expectativas del espectador. Dos acotaciones antes, Justina —en realidad, la imagen fantasmal de Justina invocada por el Demonio— sale a escena «con manto», huyendo precipitadamente de una puerta a otra del tablado. Para asegurarse de que el público reconozca de un solo vistazo la identidad de esta figura arrebozada, en la escena anterior la auténtica Justina había manifestado su intención de retirarse al templo y proteger su honra. Con este objetivo, pide a la criada Livia un manto con el que cubrirse, a lo que sigue la siguiente AE: «Saca el manto, y pónesele; que le vea con él la gente» (v. 2438 acot.). Como apunta acertadamente Wardropper: «Indica que la actriz que haga el papel de Justina llame la atención del público sobre el manto porque servirá para identificar como Justina al fantasma que luego sacará el Demonio»<sup>28</sup>. La actriz, según las indicaciones, ha de asegurarse con su gestualidad, y acompañando al verso, de que esta prenda es perfectamente visible. Cuando vuelve a salir a escena lo hace cubierta con el manto, oculto el rostro. Cipriano corre tras ella abandonando la escena de forma que, cuando sale instantes después con una figura «cubierta con un manto», el espectador infiere lógicamente que se trata de Justina. El sobresalto al retirar el manto y descubrir el esqueleto habría de ser mayúsculo.

En cuanto a la escenificación de este truco, cabe notar que el esqueleto está dotado de habla, pues ha de ser el encargado de aleccionar al protagonista aportando la clave moral de la obra: «Así, Cipriano, son / todas las glorias del mundo» (vv. 2549-2550). De no tratarse de un actor caracterizado como tal, el esqueleto inerte sería víctima de un ejercicio de ventriloquía, en un efecto a pequeñísima escala de los autómatas del sistema áulico. Tras pronunciar su fúnebre sentencia, y según la AE, «desaparece» (v. 2551 acot.). El dramaturgo cede a la compañía la elección del mecanismo técnico que considere más oportuno («ha de volar o hundirse»), aunque no se resiste a recomendar la opción que

---

<sup>28</sup> *El mágico prodigioso*, ed. cit., pág. 145, nota «Acotación. que le vea con él la gente».

más adecúa a su visión de la escena: «si bien será mejor desaparecer por el viento». Suponiendo que el esqueleto prescindiera del escotillón —solución que requeriría menor complejidad— y se eleve por los aires con grúa o pescante, la sorpresa en el espectador habría de ser moderada, porque los cables, forzosamente visibles, anticiparían la maniobra restando efectismo a la revelación del cadáver. De todos modos, el hecho de que se prefiera esta opción al hundimiento, en la que no intervendrían poleas ni tramoya, enfatiza el grado de cristalización del pacto de verosimilitud y los códigos teatrales. Es interesante desde el punto de vista del texto, cómo el dramaturgo se asegura de que los versos sean coherentes independientemente de la alternativa elegida por la compañía. Por ello, cuando Cipriano interroga al gracioso Clarín sobre la desaparición del esqueleto, lo hace en estos términos: «¿Viste en lo raro del viento / o del centro en el profundo / yerto un cadáver, dejando / en señas de polvo y humo / desvanecida la pompa / que llena de adornos trujo?» (vv. 2559-2564). Por otra parte, no es descartable que la anterior alusión al polvo y al humo se tradujese en el empleo real de efectos especiales olfativos, dada la afición de Calderón por influir en el estado del público apelando a la sensorialidad.

Este truco ilusorio se desentraña con mayor detalle en la versión para el Corpus de 1637. En el pasaje correspondiente, la AE explica:

Vuelve a salir Cipriano con una persona vestida de mujer y con manto en los brazos, cuyo vestido ha de ser parecido al que sacó Justina cuando pasó por delante, que esto es fácil siendo negro; debajo de los vestidos ha de traer un esqueleto pintado en un justillo y máscara de muerte. Pónela encima del escotillón en que se hunde el Demonio en la primera jornada y adviértase que venga vestida esta persona de manera que los vestidos se le caigan con facilidad cuando la descubran y quede toda de muerte (v. 3197 acot.)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> *El mágico prodigioso*, Melveene McKendrick y Alexander A. Parker (eds.), Oxford, Clarendon Press, 1922.

### 1. 2. 5. Gesto emocional: turbación y deseo

El gesto de la turbación aflora en *Mágico* a través del verbo *cobrase*, en el sentido de «recobrase, volver en sí». Aparece repetido en numerosas acotaciones dirigidas a Justina y Cipriano y representa la exteriorización de la lucha interior entre la contención y el abandono. En *Devoción*, el impulso carnal terminaba por imponerse en violento ímpetu. En el extremo contrario, el tipo ejemplar del héroe estoico encarnado en el infante Fernando en *El príncipe constante* no flaquea en su firmeza. Por ello, el verbo *cobrase* abre posibilidades físicas a la kinésica actoral, revelando una concepción dramaturgica de la obra que sitúa su foco en el proceso, presentado ante el espectador como un camino de perfección que requiere de determinación. Se busca que el público capte la potencia de las tribulaciones interiores que conducirán a la admiración una vez ambos han abrazado la fe con convicción y dentro del ejercicio total de su libre albedrío. Al inicio de la tercera jornada, Justina es víctima de las artimañas mágicas del Demonio. La experiencia de las artes sobrenaturales que van paulatinamente ejerciendo su influencia en la dama se refuerza por medio de la música, en una voz que entona una seductora melodía amorosa: «Mientras esta copla se canta, se va entrando el Demonio por una puerta, y sale por otra Justina huyendo» (v. 2192 acot.). El estribillo de la copla, que repite «amor, amor» acompaña el soliloquio de Justina durante unos ochenta versos en los que la actriz planta cara al embrujo hasta lograr sacudirse el trance. Las acotaciones reflejan este estado de agitación que produce la experimentación de un sentimiento nuevo y huracanado, el amor, capaz de doblegar su albedrío: «Esto representa asombrada e inquieta» (v. 2201 acot.).

Las estrofas se suceden alternando el desconcierto frente al deseo («¿Cuál es la causa, en rigor, / deste fuego, de este ardor, / que en mí por instantes crece?») [vv. 2206-2208]) y la vuelta a la compostura reflejada en ese *cobrase*. Esta estructura alternante de AE reproduce en el plano textual el conflicto moral de Justina para consigo misma: «Párase en el nombre de Cipriano, y desde allí representa inquieta otra vez» (v. 2254 acot.) para, en seguida pasar al «Cóbrase otra vez» (v. 2265 acot.); y lo mismo con el par «Con asombro, otra vez» (v. 2271 acot.) y la AE final «En sí, otra vez» (v. 2276 acot.). El largo parlamento está enfáticamente salpicado de los correspondientes *ay de mis* y *ay infeliz junto* a exclamaciones y figuras retóricas. Clarín, cargado de ironía, critica esta acusada tendencia al lamento cuando, a imitación de su amo, expresa: «Llamar a este sitio

es bien / la Isla de los Ay-de-míes» (vv. 1159-1160). Un comportamiento angustiado que también parodia la criada al imitar los gestos apesadumbrados de su señora: «Suspira Livia» (v. 2421 acot.) o «Llorando» (v. 1439 acot.). El verbo aparece una última vez cuando Justina y Cipriano se encuentran encarcelados antes de ser condenados y, en una conmovedora escena, a la desconfianza inicial («Recelándose uno de otro» [v. 2987 acot.]) sucede el reconocimiento de dos almas consagradas a Dios por propia voluntad: «Cóbranse los dos» (v. 3001 acot.).

Pero los mártires no son los únicos en enfrentarse a sentimientos arrolladores. El Demonio se ve a lo largo de la obra acechado por la presencia divina, que afecta a su entereza y lo incita a pronunciar su nombre a regañadientes ante Cipriano. Las AE dirigidas al Demonio en este pasaje en cuestión apuntan a un gesto de temor y furia contenida que afecta tanto a la voz como a la expresión corporal: «Temblando» (v. 2656 acot.); «Haciéndose fuerza para no decillo» (v. 2672 acot.); «Con rabia» (v. 2769 acot.). El gesto de la turbación es dominante en la configuración etopéyica de los personajes. Lelio, Floro y Cipriano desean obtener el favor de Justina aun a costa de su honor, y con ello se mueven por la motivación de alcanzar una meta cuya consecución es irresoluble, lo que desencadena la frustración. Lisandro y Justina, en el lado opuesto, tratan de proteger una honra que ya ha sido difamada a causa de las acciones del Demonio. A esto se suma el drama personal del viejo, portador del secreto sobre el tenebroso nacimiento de Justina. Entre refrenos de ansias inconfesables, celos y atropellos al respeto, el juicio de los personajes no se disipa hasta la resolución de la acción, una vez el par protagonista ha renegado del influjo demoníaco. El adjetivo *turbado* se repite con acusada frecuencia escindido en multiplicidad de matices que despliegan una variedad compleja de afectos. En su formulación más sencilla, encontramos «Confuso estoy y turbado» (v. 554) o aquellas que reflejan el conflicto interno: «Conmigo lucha / un temor» (vv. 582-583). La semántica de la tentación en pugna con la firmeza del alma es rica. Buen ejemplo de ello es el cambio que experimenta Cipriano cuando contempla a Justina por primera vez. En esta escena, los apartes van revelando un proceso de transformación en el que el protagonista pierde progresivamente el control sobre sus emociones y que, esto es lo que más nos interesa, aflora en la corporalidad:

[...] Viendo salir la justicia  
de vuestra casa, se atreve  
a entrar aquí mi amistad,

por la que a Lisandro debe,  
a sólo saber (*Ap.* ¡Turbado  
estoy!) si acaso (*Ap.* ¡Qué fuerte  
hielo discurre mis venas!)  
en algo serviros puede  
mi deseo. (*Ap.* ¡Qué mal dije!  
Que no es hielo, fuego es éste) [vv. 753-762].

A medida en que el deseo cala en Cipriano, la experiencia física se vuelve más evidente: «¿Qué me turba y enmudece?» (v. 768) y «¡estoy temblando!» (v. 814). La deriva moral viene desatada por las pasiones y entronca con aquel *despeñarse* de *Devoción*: «con este aliento y la furia / que a despeñarme camina» (vv. 1494-1495). Lelio verbaliza los atropellos morales a los que conduce la imposición del deseo sobre el raciocinio en unos versos terribles: «Cuando me abraso / tanto, a mis celos sujeto, / no lo he de estar a tu honor. / Perdona, que con mi amor / ha espirado tu respeto» (vv. 1502-1505).

El rostro espeja los pesares íntimos confirmando la correspondencia con el alma; así, cuando Justina pregunta a su padre «¿Qué tienes, que en el semblante / muestras disgusto y tristeza?» (vv. 1575-1576), este responde «No es mucho, cuando se rasgue / el corazón. Con el llanto / pasar no puedo adelante» (vv. 1577-1579). El gesto facial puede adquirir valores anafóricos dentro de la estructura ficcional para resaltar sucesos sorprendidos en la acción como un medio de comunicarlos al interlocutor y al público: «¿Qué ves, / que de nuevo te has mudado?» (vv. 1549-1550). Y junto con la gestualidad facial, es la voz la que registra las emociones de un modo más directo a través de los consabidos temblores, suspiros y cortes en la respiración. La función patética de la modulación vocal es sintéticamente formulada por el Demonio a modo de tratado técnico: «Importó para esa causa / mover así los afectos / con su voz» (vv. 242-244).

Tomando un ejemplo de *La cisma de Ingalaterra*, cuando Enrique VIII describe la reacción que él mismo ha experimentado al ver por primera vez a Ana Bolena, se produce una confusión entre amor y terror (*eros* y *phobos*). Se asimila el gesto trágico con la teoría del enamoramiento renacentista y motivando una desautomatización de la experiencia amorosa: «[...] Aquí el alma / dentro de mí mismo tiembla, / barba y cabello se eriza, / toda la sangre se hiela, / late el corazón, la voz / falta, enmudece la lengua» (vv. 105-110). En el verso siguiente el monarca se declara *turbado*, un estado que sirve de conexión entre ambas emociones, ya que resulta en las mismas reacciones físicas. El choque de dos



pasiones contrarias reproducen más claramente la dicotomía aristotélica del *éleos* y el *phobos* en los versos que el Rey dedica a Ana más adelante: «Entre luces, entre sombras / causas gusto y das horror; / entre piedad y rigor / me enamoras y me espantas; / y, al fin, entre dichas tantas / te tengo miedo y amor» (vv. 863-868)<sup>30</sup>. El siguiente encuentro con la dama causará la misma reacción, que ha de ser registrada físicamente: «Salen el Rey, Volseo, la Reina, la Infanta y Damas, y el Rey, en viendo a Ana Bolena, *se turba*» (v. 839 acot.). El efecto que provoca Ana Bolena en el monarca ha de ser reconocible tanto para el espectador como para la Reina y los súbditos, que recelan de la situación en AI especulares: «¡Qué elevado / el Rey de verla ha quedado» (vv. 844-845); «¡Qué turbado / se muestra en su semblante!» (vv. 1807-1808).

La turbación conlleva otras actitudes físicas, que Volseo acusa al aconsejar al Rey: «Disimula» (v. 869); «Sosiégate» (v. 909; v. 1623). Pero Enrique pronto cede a una pasión que excede la capacidad de control racional del monarca, generando una nueva correspondencia entre *eros* y *thanatos* que apela a la intervención demoníaca:

Todo el infierno junto  
no padece en su llanto  
pena y tormento tanto  
como yo en este punto,  
porque, en muerte deshecho,  
si es Etna el corazón, volcán el pecho.  
¡Ay de mí, que me abraso!  
¡Ay cielos, que me quemo!  
No es de amor este extremo;  
mover no puedo el paso.  
Algún demonio ha sido  
espíritu que en mí se ha revestido (vv. 1611-1622).

---

<sup>30</sup> En su excelente estudio introductorio, Ruiz Ramón da en el clavo en el análisis de la psique de Enrique y unos principios regidos arbitrariamente por el *gusto*: «El desnivel entre la esfera del deseo y la de la realidad y sus exigencias provoca la constante tristeza y melancolía en el ánimo del Rey, quien antepone el gusto a lo justo, signo del desorden que el deseo y su transformación en pasión introduce, y manifestación de la mudanza que se está operando en el sistema de valores» (Francisco Ruiz Ramón [ed.], Madrid, Castalia, 1981, págs. 33-34. El editor opta por el título modernizado *La cisma de Inglaterra*).

## 2. Del mito a la Historia: reinas, príncipes, sangre y caídas

En el canon calderoniano, la primera posición de acuerdo con la mirada de críticos patrios e hispanistas internacionales está reservada a la gran obra maestra del dramaturgo: *La vida es sueño* (1635)<sup>31</sup>. Su complejidad y hondura en el tratamiento de los dilemas humanos universales; la precisión a la hora de fundir fuentes impregnadas de filosofía, literatura, historia y religión; junto con la construcción de personajes pasionales acechados por la persecución de conflictos íntimos y en permanente busca de su sitio en la rueda del hado, la fortuna y el rigor del poder, han hecho correr océanos de tinta sobre el príncipe Segismundo y compañía<sup>32</sup>. Afortunadamente, esta tesis se aparta de la dimensión estrictamente hermenéutica de la obra, lo que me permite esquivar convenientemente la esfera del albedrío y la afirmación de la libertad o la duda y la verdad como método de aprehensión del mundo. Ciñéndome al tema de esta tesis, partamos de la asunción de que *La vida es sueño* es parca en acotaciones. Aún así, algunos de los casos más codificados dentro del cuerpo acotacional de la obra atesoran los signos que con un mayor grado de transparencia se asocian convencionalmente a la tragedia. Las cadenas de Segismundo, como las de Semíramis, el fragor de la guerra y la prodigiosa entrada de Rosaura condensan esta traducción escénica de una dramaturgia colonizada por los mecanismos de lo trágico y destinadas a despertar el *pathos* del espectador.

La celeberrima acotación de apertura —empecemos por aquí— ha sido objeto de controversia debido a que presenta variantes atendiendo a las distintas ediciones de la obra. Quedémonos con la más difundida: «Sale en lo alto de un monte Rosaura en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando» (v. 1 acot.)<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Sigo la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Austral, 2011 [1977], que reproduce el texto base de 1636, recogida en la *Primera parte*. En adelante, abreviado como *LVES*. Cito por la fecha de estreno.

<sup>32</sup> En su edición, Rodríguez Cuadros enumera y explica el compendio de estas fuentes que van desde la mística sufi a la poesía amatoria de cancionero. Las posibilidades interpretativas de esta obra pródiga en referentes, la llevan a concluir: «Pero Calderón no escribe unas meditaciones o un tratado filosófico: crea una estructura dramática donde las fuentes se conforman con el objeto de explicar el proceso de humanización de un personaje (Segismundo), primero a través de una instancia oriental y platónica; luego, por medio de una instancia más aristotélica y pragmática y más senequista o estoica que cristiana en sí» (*ibid.*, pág. 29).

<sup>33</sup> Esta es la que elige Rodríguez Cuadros en la edición que sigo. También de 1636 data la conocida como *versión de Zaragoza*, que Ruano de la Haza planteaba como texto fruto de una redacción primera de la obra que Calderón modificaría y ampliaría posteriormente en la de Quiñones (en *La primera versión de «La vida es sueño de Calderón»*, Liverpool University Press, Liverpool, 1992). Rodríguez Cuadros propone que la de Zaragoza «corresponde a un texto preparado *ad hoc* para una representación y no a una primera versión» (*La vida es sueño*, ed. cit., pág. 25).

Tal y como veíamos en el apartado cómico, esta AE es una acotación paradigmática que sigue y condensa las convenciones del sistema popular al yuxtaponer tipologías distintas de acotaciones que comunican significados diferentes, dirigidos a agentes específicos, dentro del esquema de comunicación teatral. Tenemos pues AE de *locus scaenicus* y escenografía («en lo alto de un monte»), una doble AE de caracterización («en hábito de hombre, de camino») y una interesante AE de técnica actoral, instrucción directa desde el dramaturgo a la actriz («en representando los primeros versos va bajando»). La concatenación de elementos anterior no dista de la habitual en contexto cómico, pero la acotación kinésica última en combinación perfecta con el uso del monte, la exclamación del *hipogrifo violento* del texto y la ineludible interpretación actoral exigida por la escena, son producto de una visión dramática concebida de acuerdo con y para las expectativas de la tragedia<sup>34</sup>. El haz de significados sincretizados en este *aleph* donde un eslabón es inseparable de otro emerge en el hipogrifo con toda su fuerza simbólica, aglutinando la latencia de una violencia efectiva que cumple con el objetivo del género trágico: (con)mover al público. Esta entrada en descenso propicia el uso anfibológico del término *despeñar*, igual que se empleaba en *Devoción* con respecto a la caída en desgracia de Julia al escaparse del convento. Aquí, es Clotaldo quien transmite la advertencia a su hija a partir de una imagen metafórica que identifica a Rosaura con un caballo, remitiendo al hipogrifo primero: «Vuélvete a tu patria, pues, / y deja el ardiente brío / que te despeña» (vv. 951-953).

El contexto dramático de la corte abarca una tipología de personajes variada cuyas peripecias se diversifican hacia nuevos espacios al tiempo que se enraízan en episodios de la Historia trascendiendo la frontera de la ficción. En este apartado exploraremos la tragedia desde la heterogeneidad histórico-mítica. Calderón vuelca en su texto tanto sucesos de la España reciente como episodios bíblicos, de modo que el río trágico atraviesa campos de batalla y se filtra bajo la puerta de habitaciones cerradas que esconden venganzas secretas.

---

<sup>34</sup> Con gran claridad desgrana secuencialmente Rodríguez Cuadros el aprovechamiento escénico del corral de comedias desde la salida de Rosaura hasta el descubrimiento de Segismundo y recalando en las salidas y entradas con función estructural y delimitadora del resto de los espacios ficcionales de la obra. Véase el «Taller de lectura» incluido en su edición (*ibid.*, págs. 251-261).

La obra que servirá de base para este apartado es *La hija del aire* (1664)<sup>35</sup>. Completa el corpus una muestra variada: primero, *Los cabellos de Absalón* (ca. 1634), tragedia bíblica sobre la caída de la casa de David, en la que muerte de Absalón, como consecución de la fatalidad de un destino insorteable, funciona como cierre circular<sup>36</sup>. Segundo, la selección se enriquece con *La cisma de Inglaterra*<sup>37</sup>; *El mayor monstruo del mundo* (1637) y *El mayor monstruo los celos*<sup>38</sup>; junto con *Amar después de la muerte*, tragedia de inspiración histórica basada en un suceso nacional no muy alejado de la España de Calderón<sup>39</sup>. La

---

<sup>35</sup> «Las semejanzas entre *La vida es sueño* y *La hija del aire* son obvias en cuanto a los motivos de la prisión, el paisaje enmarañado, la caída del caballo y el castigo del soldado rebelde» (Susana Hernández-Araico, «Texto y espectáculo en “*La hija del aire*”. Escenificación triangular de un metadrama trágico», *Segismundo*, 37-38, 1983, págs. 27-36 [pág. 27]). Sigo la versión de Francisco Ruiz Ramón (ed.), Madrid, Cátedra, 1987. En adelante, *Hija del aire*. Distingo entre las dos partes de la obra añadiendo al título la numeración I o II.

<sup>36</sup> Su relación con la tirsiana *La venganza de Tamar* (1620-1624), con la que coincide en toda una jornada, ha suscitado la controversia entre la crítica a la hora de concretar los motivos de esta coincidencia y, por consiguiente, de otorgar la oportuna etiqueta de refundición, reescritura, inspiración y, por qué no, copia. Los desencuentros de la academia sobre los puntos en común entre Tirso y Calderón y las hipótesis formuladas al respecto de los motivos que podrían haber llevado al segundo a tomar la decisión deliberada de tomar prestada la jornada de la discordia son analizados y puestos en su conjunto por Rodríguez Cuadros en su edición, que sigo (Madrid, Espasa-Calpe, 1989). La autora tacha la maniobra de «operación creativa [...] resultado de un proceso de adaptación evidente pero que, al mismo tiempo, parece ostentar ineludiblemente una intención más compleja» (*ibid.*, pág. 14). Cito por fórmula abreviada, *Absalón*.

<sup>37</sup> Tragedia histórica, recogida en la *Octava parte* (1684), fue probablemente compuesta en 1627. *La cisma de Inglaterra*, ed. cit. En adelante, cito por fórmula abreviada, *Cisma*.

<sup>38</sup> Sigo la edición conjunta: *El mayor monstruo del mundo* y *El mayor monstruo los celos*, María J. Caamaño Rojo (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2017. Caamaño Rojo es tajante en su forma de abordar ambas obras: «La máxima que preside esta edición crítica es la independencia de las dos piezas, escritas en momentos diferentes de la trayectoria dramaturgic calderoniana y productos, por tanto, de circunstancias y concepciones diversas del fenómeno teatral» (págs. 81-82); y continúa: «En el caso de *El mayor monstruo los celos*, el manuscrito autógrafo muestra cómo Calderón opera varias veces modificaciones sobre una misma lectura» (*ibid.*, pág. 82). Si la primera se publicó en 1637, la reescritura vendría de acuerdo con la editora aproximadamente treinta años más tarde. Por otra parte, sostiene la hipótesis de que la existencia de dos versiones de *El mayor monstruo los celos* (o sea, de la segunda versión de *El mayor monstruo del mundo*) responde a una adaptación al espacio escénico, ya que la obra se representó en palacio bajo el nombre de *El Tetarca*, «al menos en tres ocasiones, dos en 1675 y otra en 1685» (*ibid.*, pág. 71. ver nota 62). Al tratarlas como obras autónomas, les otorgo formas diferenciadas en el sistema de cita abreviado: respectivamente, *Monstruo* y *Monstruo los celos*.

<sup>39</sup> Sigo la edición de Erik Coenen, *Amar después de la muerte*, Madrid, Cátedra, 2008. Omito la fecha dados los problemas de datación y transmisión textual que presenta la obra. Remito al estudio introductorio de Coenen para saber más sobre el periplo editorial. Es conveniente seguir la advertencia del editor al situarnos como lectores críticos ante las obras del Siglo de Oro cuya fábula se nutre de la materia histórica, más si se trata de historia reciente: «La abundancia de distorsiones históricas y geográficas [...] indica lo erróneo de leer la obra en clave histórica o realista. Ciertamente, Calderón recogió de los hechos determinados elementos que le venían bien para la comedia que estaba escribiendo; pero los modificó a su antojo cuando le parecía que así lo pedían consideraciones artísticas. De todos modos, sería absurdo esperar de un dramaturgo que asuma la tarea del historiador». Y concluye: «Lo más aconsejable es leer y estudiar *Amar después de la muerte* no como ejercicio historiográfico, sino como poesía dramática, examinando su estructura interna como un mecanismo diseñado, más que nada, para producir efectos dramáticos» (*ibid.*, págs. 16-17). Que no haya que leerlo como testimonio

representación del mundo morisco —tratado con un respeto y una empatía francamente sorprendentes— interesan aquí en su dimensión escénica, pues nos presenta un nuevo grupo de personajes con unas particularidades visuales determinadas por su religión y prácticas culturales<sup>40</sup>. En la misma línea contemplamos *El gran príncipe de Fez*<sup>41</sup>. A través del cuerpo acotacional la obra participa de varios géneros: las AE de escenografía de complejo aparato escenotécnico la conectan con la comedia hagiográfica, mientras que la participación activa de caracteres alegóricos remite al auto sacramental. Esta riqueza acotacional nos permite adelantar además algunas de las características que observaremos con mayor profundidad en los capítulos correspondientes al auto y el sistema áulico. La prolijidad en los espacios ficcionales y la caracterización de los personajes suma variedad a la tipología dramática al incorporar matices en la vestimenta de los moriscos. En representación del concepto de honra en la tragedia española, incluyo en el análisis *El alcalde de Zalamea*<sup>42</sup> y *El médico de su honra* (1637)<sup>43</sup>.

---

documental, no es óbice para clasificar la obra como *tragedia histórica* teniendo en cuenta a las fuentes. Cita abreviada, *Amar*.

<sup>40</sup> «Los amores de Tuzaní y Malexa sirven como un microcosmos del mundo morisco de los años 1567-1570, es decir, la época de la rebelión de la Alpujarra, vistos por Calderón sesenta años después. En un sentido, el asesinato de Maleca es un reflejo de la intolerancia de los cristianos hacia los moriscos. Como la muerte de Maleca es una violación de los amores de los dos esposos, la pragmática de 1567 era una violación de los derechos humanos de los moriscos» (Thomas E. Case, «Consideraciones sobre *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca», *Segismundo*, 37-38, 1983, págs. 37-48 [págs. 42-43]).

<sup>41</sup> Cita abreviada, *Fez*. Sigo la edición de Valbuena Briones, recogida en las *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1987, tomo II, págs. 1363-1409. Descrita por el editor como un «drama de circunstancias», esta historia dramatizada de la conversión de Baltasar de Loyola —*Muley* para Calderón— se representó en 1669 en el Palacio Real (*ibid.*, «nota preliminar», pág. 1363). Sigo mi propia numeración de los versos, de la que carece el texto de Valbuena Briones. Rodríguez-Gallego se hace eco de la situación editorial de la obra: «*El gran príncipe de Fez* tiene el dudoso honor de ser la única comedia de Calderón de la que se ha conservado un manuscrito autógrafo que no tiene en la actualidad una edición ni crítica ni que al menos haya tenido en cuenta en su elaboración el autógrafo correspondiente» («*El gran príncipe de Fez*, de Calderón: del autógrafo a la *Cuarta parte*», *Criticón*, 130, 2017, págs. 127-155 [129]).

<sup>42</sup> Sigo la edición de Juan M. Escudero Baztán, Madrid, Iberoamericana, 1998. *La editio princeps* data de 1651, cuando se publica en una colección de comedias bajo el título de *El garrote más bien dado*. La transmisión textual de obra es pródiga en testimonios: «El total de testimonios localizados asciende a 21 en *sueltas* y 6 en *partes* de comedias» (*ibid.*, pág. 153). El estudio del editor es exhaustivo y contiene una descripción individual para cada uno de los testimonios.

<sup>43</sup> Sigo la edición de Don W. Cruickshank, Barcelona, Castalia, 2012. Cita abreviada, *Médico*.

## 2. 1. Acotaciones espaciales: *topoi* y *locus scaenicus*

Cuanto más se aparta una obra de la correspondencia entre *locus scaenicus* y espacio ficcional, la riqueza paisajística se torna notable, ofreciendo al dramaturgo la posibilidad de situar su obra en parajes alejados del costumbrismo urbano. Esta diversificación de los *topoi* trae aparejada la reconfiguración del *dramatis personae*, caracterizado por una tipología en la que los personajes elevados se desenvuelven con comodidad. Además, es lógico considerar el precepto aristotélico subyacente si pensamos que muchas de las tragedias se escriben a partir de episodios bíblicos o personajes históricos cuyo sino está, por lo tanto, prefijado. Pero la pugna inextinguible que afirman los pilares calderonianos entre el poder del estado y la libertad del individuo —o la fuerza del hado y el libre albedrío— no son exclusivos de la realeza, como demuestra ese género único que es la tragedia de honra. Asistimos así a una diversidad de espacios y personajes, reinas, príncipes, salvajes y damas devotas, continentes racionales de un instinto pasional —cuyo máximo exponente será la *hybris* aristotélica— que pasearán sus cuitas desde la intimidad del jardín privado hasta los prodigiosos campos de Jerusalén.

Los espacios de *Hija del aire* y *LVES* coinciden en general si trocamos la gruta de Semíramis por la torre de Segismundo. La ubicación topológica delimita dos espacios: el exterior, escenario inhóspito y salvaje —«confuso laberinto»— de la vida aislada de los protagonistas; y el interior de palacio, punto de reencuentro con la identidad civilizada. En medio, pueden dibujarse otros espacios civiles que remitan a la ciudad, normalmente vislumbrada, a lo lejos, desde fuera<sup>44</sup>. La caracterización estética del monte plantea la dicotomía de pasión frente a razón —civilización y barbarie— apoyándose en una serie de adjetivos que caracterizan la naturaleza como inexpugnable ante la insignificancia del humano que se adentra en sus entrañas: «confuso laberinto», «desnudas peñas», «cabeza enmarañada / deste monte eminente» —siguiendo la socorrida metáfora gongorina—. Y lo mismo sucede con la guarida de los confinados (gruta o torre) al superponer las realidades del *locus scaenicus* y el espacio ficcional: «La puerta / (mejor diré funesta boca) abierta / está» (vv. 69-71). Por su parte, una vez Rosaura y Clarín han accedido a la prisión, el espacio cubierto se desborda hacia el tablado en combinaciones sinestésicas,

---

<sup>44</sup> En cualquier caso, es tarea destinada al decorado verbal, salvo excepciones: «[...] porque para dar por cierto / el vulgo lo que imagina, / basta pensarlo, sin verlo» (*Hija del aire*, vv. 100-102 II). En estos versos, Lidoro se refiere a la capacidad del vulgo para convertir la rumorología en hecho pero, trasladado al contexto escénico, encaja con los mecanismos mentales que intervienen en la construcción del decorado verbal.

poniendo límites al aire y modificando a la vez la percepción del espectador: «No es sino un triste, ¡ay de mí! / que en estas bóvedas frías / oyó tus melancolías» (vv. 177-179). Inserto una apreciación a la escenificación de la cárcel: aunque el verbo que se emplea es *descubrir* («Descúbrese Segismundo [...] [v. 102 acot.]») como en las apariencias al descorrerse el paño, en otra AE se especifica el uso de una puerta: («Ciérranle la puerta, y dice dentro» [v. 329 acot.]), un hecho que incide en la equivalencia semántica entre ambos elementos de la escenografía.

Semíramis hace uso de sus aposentos para actividades de recogimientos femenino, pero no duda en alzar a su ejército en armas contra la invasión enemiga en los terrenos de Ascalón. La gruta en la que está confinada en la primera parte del drama requiere un refuerzo visual mediante decorado como indicaba la AE: «Ha de haber una puerta de una gruta al lado izquierdo [...]» (v. 13 acot. I). Se mimetiza con el *dentro* ocupando también su lugar en la construcción de la acotación de *locus scaenicus*: «En la gruta, Semíramis, y golpes» (v. 35 acot. I). El decorado verbal recrea montes; el exterior de la casa de Sirene y Chato; un templo abandonado antaño consagrado a Venus; la «apacible quinta» de Menón; salones palaciegos con sus distintas estancias o el jardín de Irene en el que Menón y Semíramis fingen aborrecerse. En la segunda parte aparecen nuevos espacios de la ficción pero, por primera vez, se hace uso de la verticalidad escénica —el primer corredor, de representarse en el corral de comedias—: «Sale *en lo alto del teatro*, con un estandarte, Licas, y por lo bajo salen Friso y Flavio» (v. 1183 acot. II). Se emplea de nuevo más adelante al recurrir al motivo dramático de la criada que entrega secretamente un mensaje al galán. Aquí, con variaciones, puesto que Semíramis no tiene pretensiones amorosas con Friso pero sí necesita ganarse su favor. En cualquier caso, la criada lo llama desde el interior: «Flora *en lo alto*» (v. 1651 acot. II) y a continuación le entrega la carta: «Echa un papel» (v. 1666 acot. II).

La gruta sí es visible con decorado pero, hasta descubrirla, Menón y Lisías se guían por los lamentos de Semíramis a través del tablado convertido en espesura, recalando verbal y kinésicamente el esforzado camino: «Ven / talando lo entretejido / de estas peñas y estos ramos» (vv. 665-667 I); Nunca vi / tan confuso laberinto / de bien marañadas ramas / y de mal compuestos riscos» (vv. 702-704 I); «Entra en lo más intrincado» (vv. 733 I). En *Absalón*, la acción fluctúa entre el interior de palacio y los vastos exteriores de Jerusalén, pero la delimitación de estos espacios es ambigua y recae fundamentalmente en el decorado verbal. En relato ticsoscópico se produce la descripción del espacio natural: «Aquella cumbre / corona una confusa muchedumbre, / y aquel bosque guarnece / otro

escuadrón, y por allí parece / que el monte gente aborta / y otra tropa el camino después corta» (vv. 2428-2433). La recreación de los espacios exteriores más directa la realiza Tamar al aludir a unas peñas que no sería difícil integrar en el corral en forma de decorado: «porque no pueda dar ningunas señas, / de lo alto le arrojad de aquellas peñas» (vv. 2422-2424). Sin embargo, textualmente no hay alusión que corrobore la presencia física de decorado espacial.

Siguiendo la habitual construcción espacial, los personajes nos informan del lugar en que se encuentran mediante deícticos:

- «Esto es, señor, del monte lo más fuerte» (v. 2956).
- «Esto es lo más secreto y escondido» (v. 2957).
- «El cuarto del Rey es éste» (v. 2759).

Semíramis aporta información ilustrativa sobre la disposición y el funcionamiento de unas normas específicas dentro del microcosmos del espacio femenino. Mientras las damas la visten y peinan, desde el reino enemigo llega Lidoro con un mensaje y, aunque la reina concede recibirlo, pone algunas condiciones: «Dadle un asiento / en taburete raso y apartado, / sin que toque en alfombra de mi estrado» (vv. 68-70 II). Cuando Ninias ocupa el trono, se recluye voluntariamente en un lugar reducido del que no tenemos datos descriptivos pero que no debía ofrecer muchas comodidades. En cualquier caso, Semíramis no está hecha para los espacios cerrados: «Si al corazón que late en este pecho / todo el orbe cabal le vino estrecho, / ¿qué le vendrá un retrete tan esquivo / que tumba es breve a mi cadáver vivo?» (vv. 2070-2073 II). También en *Absalón* objeta Tamar a su padre, cuando este le pregunta acerca de la causa de la aflicción de David: «A mí, señor, preguntásmelo en vano; / que, en mi cuarto encerrada, / vivo aun de los acasos ignorada» (vv. 73-76).

- «Siéntanse en un estrado con almohadas que ha de haber al paño, y salen Alfonso, rey de Portugal, muy mozo, y Tarudante, rey de Marruecos, también mozo, cada uno por su lado como embajadores» (*Príncipe constante*, v. 2073 acot.).



### 2. 1. 1. *Locus scaenicus*

Compuesta probablemente alrededor de 1637-1640, hay constancia de representaciones de ambas partes de *Hija del aire* en Sevilla en 1643 y, una década después, en el Palacio Real, en el año de 1653 ante Felipe IV y Mariana de Austria<sup>45</sup>. Atendiendo exclusivamente a criterios intratextuales, la obra responde a las convenciones y expectativas del sistema popular. Dicho de otro modo, con independencia del lugar en que se representase, las acotaciones reproducen un modelo escénico que coincide con el corral de comedias haciendo necesario el uso de dos puntos de acceso con el *dentro*, de un nivel superior por encima del tablado y de los nichos a la hora de descubrir las apariencias, imprescindibles como mecanismo visualizador del horror trágico. Como veremos en el capítulo dedicado al sistema áulico, era práctica frecuente en palacio erigir tabladillos *ad hoc* en los salones y aposentos privados<sup>46</sup>. La misma problemática afecta a

---

<sup>45</sup> Al recopilar los testimonios de representación, he encontrado cierta confusión instalada entre la crítica. En la edición de Ruiz Ramón consta únicamente esta última fecha. En un trabajo de 2002, Cruickshank menciona las representaciones de Sevilla, confirmando así la pertenencia de la obra al sistema popular («The Significance of Fortuna in Calderón's *La hija del aire*», en Edward H. Friedman y Harlan Sturm [eds.], «*Never-ending Adventure*». *Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, págs. 351-376). Así pues, se viene atribuyendo a Cruickshank el hallazgo de estas representaciones tempranas de *Hija del aire* en Sevilla. Cuando se acude al trabajo en cuestión de Cruickshank, sin embargo, él mismo identifica a Suréda como su fuente original (*ibid.*, págs. 373-374). Se trata del artículo de Francis Suréda, «Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del XVIII», *Criticón*, 23, 1983, págs. 118-132. Cuando se acude al trabajo en cuestión de Suréda, sin embargo, él mismo identifica a Sentaurens como su fuente original (*ibid.*, págs. 128-129). El trabajo citado —aún pendiente de publicación en el artículo de Suréda— es el de Jean Sentaurens, *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIème siècle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984, 2 vol.). Así pues, es Sentaurens quien documenta sendas representaciones de las dos partes de la obra en el teatro de la Montería de Sevilla los días 15 y 16 de enero de 1643, respectivamente. Frolidi omite estas representaciones y alude en cambio a las de 1683 y 1684, documentadas por Shergold y Varey (*Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687*, London, Tamesis, 1979, págs. 40 y 183; y *Representaciones palaciegas, 1603-1699, Estudio y documentos*, London, Tamesis Books, 1982, págs. 154-245 [apud. Rinaldo Frolidi, «La gran comedia de *La hija del aire*», en Manfred Tietz [ed.], *Teatro Calderoniano sobre el tablado. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002*, Verlag/Stuttgart, Franz Steiner, 2003, v. 1, págs. 145-162 {pág. 145}]). Dado que hay constancia de estas representaciones tempranas en Sevilla, me pregunto por qué persistir en citar el año del Palacio Real junto con el título, dando lugar a confusiones. La hipótesis de Constance Rose que discute la autoría de la segunda parte —la atribuye a Enriquez Gómez— y sostiene que Calderón escribió la primera sólo después, fue reputada en otro trabajo de Cruickshank, «The Second Part of *La hija del aire*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, págs. 286-294.

<sup>46</sup> Frolidi en cambio afirma que la obra se representó en el Coliseo y no en el Palacio Real, pero que «No hay noticia de que Baccio del Bianco se encargara también de *La hija del aire*» («La gran comedia de *La hija del aire*», *op. cit.*, pág. 157), tal y como había hecho un año antes con *La fiera, el rayo y la piedra*. Insisto en que atendiendo no solo a las acotaciones —que revelan un *locus scaenicus* y un esquema coreográfico claramente pensado para un espacio con las características del corral— sino atendiendo a la materia mítica, sí, pero lejana de la mitología olímpica de la que beberá Calderón en sus grandes proyectos cortesanos; *Hija del aire*, en fin, no requiere la intervención de escenógrafos.

*Fez*. Aunque se representase en el Palacio Real, el esquema coreográfico se ajusta a una concepción de *locus scaenicus* que precisa de, al menos, dos puertas y un *alto*, elementos que encajan más en las características del corral —reproducidas potencialmente en un tablado temporal erigido *ad hoc* en palacio— que en un teatro a la italiana según el modelo del Coliseo. Encontramos una serie de acotaciones singulares e infrecuentes en el contexto del corral que aportan información sobre modos alternativos de situar el atrezo en escena: «A la esquina del tablado ha de haber un bufete con libros, y por detrás sale el Buen Genio y señala uno» (v. 1943 acot.), seguida de «Llégale a la punta del tablado bufete y silla, y él se sienta a leer» (v. 1947 acot.). Este tipo de mobiliario solía aparecer en el espacio interior de los nichos. Cabe plantear la hipótesis, no obstante, de que el bufete esté colocado en esa posición exacta para que el actor que encarnase al Buen Genio pudiera maniobrar con mayor comodidad, y que la acción fuese fácilmente visible al público: «Llega el Buen Genio por detrás de la silla, y abre el libro» (v. 1976 acot.). Poco después tendrá lugar una escena simultánea al incorporarse dos nuevos personajes, lo que refuerza la conveniencia de ubicar el escritorio tan pegado como fuese posible al límite del escenario hábil, a fin de dejar libre tras de sí el espacio transitable:

Sale San Ignacio vestido de peregrino, y un Moro de morisco, como andaban en España; y paseándose los dos por detrás de la silla, como que van de camino, representan sus versos, y al mismo tiempo los lee el Príncipe, con esta diferencia: que ellos los han de decir en voz alta y él en voz baja, como que los lee para sí (v. 2008 acot.).

También en *Amar* los exteriores sirven como espacio de confusión y enfrentamiento bélico. Como apunta el editor de la obra: «el espacio en el que se desarrolla la acción de *Amar después de la muerte* obedece, más que a una supuesta pretensión de representar

---

Para su escenificación es suficiente la tramoya propia de los escenarios populares. De hecho, poco más adelante, Frolid matiza: «No creo que *La hija del aire* se pueda adscribir al grupo de obras del llamado “teatro mitológico”, característico de la última actividad teatral de Calderón, pero me parece que por muchos aspectos pueda preludivarla» (*idem*). López Antuñano, a cargo de la dramaturgia de la puesta de *Hija del aire* de la CNT de México en 2017, enmarca la obra en el ciclo de comedias mitológicas áulicas en las que Calderón desplegaba su ingenio espectacular de la mano de los escenógrafos italianos. Sin embargo, más allá del trasfondo ficcional de la fábula, poco tiene que ver esta tragedia con las grandes obras de aparato de la corte palaciega. Ni siquiera encaja con una obra de más modesta puesta en escena como *Eco y Narciso*, que responde en cambio a un estudiado uso de la música y el canto. La tragedia de Semíramis pertenece sin lugar a dudas al sistema popular, y la existencia de aquellas funciones representadas en el Palacio Real ha llevado en ocasiones a confusión. Véase José Gabriel López Antuñano, «Notas a la dramaturgia de *La hija del aire*», *ADE*, 166, 2017, págs. 166-170 (pág. 166).

fielmente la geografía granadina, a consideraciones puramente literarias»<sup>47</sup>. La presencia del decorado verbal se impone a la escenografía, excepto en una sola ocasión de la jornada tercera, cuando la bandera blanca ondea sobre las almenas de Galera como símbolo de rendición. En este caso, se emplea explícitamente el primer corredor, decorado a la sazón para representar el exterior de la muralla: «Éntranse todos siguiendo a Don Álvaro, y en un muro que habrá en lo alto, sale[n] Doña Isabel y Soldados moriscos» (v. 3177 acot.). El resto se deja al poder evocador del diálogo: «Ésta, austral águila heroica, / es el Alpujarra, ésta / es la rústica muralla, / es la bárbara defensa / de los moriscos [...]» (vv. 931-935). Las decoraciones colocadas ante los nichos se reaprovechan en escena. Se deduce esta ubicación de un pasaje de la segunda jornada de *Príncipe constante* en la que aparecen unos *ramos* como parte del jardín donde los prisioneros realizan sus trabajos: «Salen dos cautivos con azadas y pónense en unos ramos a cavar» (v. 1560 acot.). La información espacial es un añadido complementario, ya que los cautivos podrían haber salido, simplemente, *a cavar*. Por ello, si se explicita en AE hay indicios sólidos para considerar su presencia escénica como parte del atrezzo. Más adelante, el Infante saca a colación en AI los mismos ramos, pero esta vez con una función distinta: «De estos ramos / haré rústico cancel / que me encubra mientras pasa» (vv. 1824-1826), quedando oculto en el interior del nicho. El espacio ficcional no sufre transformaciones en lo que queda de jornada, facilitando el mantenimiento de un bastidor pintado por paño hasta el siguiente cambio.

### 2. 1. 2. Delimitación espacial por medio de la música

El inicio de *Hija del aire I* lleva a su máximo aprovechamiento los recursos musicales en la configuración del espacio ficcional y en conexión simbólica con la construcción psicológica de los personajes. Ruiz Ramón repara en cómo el planteamiento escénico de esta presentación espacial dota al espectador de un punto de vista simultáneo al yuxtaponer los dos espacios separados por una *línea de división*<sup>48</sup>. En realidad, el *locus scaenicus* muestra una organización simétrica, cuyo eje de simetría —esa *línea de división* de Ruiz Ramón— constituye en sí misma un nuevo espacio de significado sonoro. De un lado, Menón y su séquito reciben la llegada del Rey a Ascalón con vítores

<sup>47</sup> Coenen, *Amar después de la muerte*, ed. cit., pág. 14.

<sup>48</sup> *La hija del aire*, ed. cit., págs. 19-20.

musicales, combinando cajas y melodía cantada, sonidos contradictorios distribuidos a cada lado del escenario en sendos escuadrones:

*(Dice Menón dentro los versos siguientes).*

MENÓN. Haced alto en esta parte  
y, en uno y otro escuadrón  
divididos, saludad  
con salva al Rey mi señor.

*(Tocan cajas, y dice Lisias a la otra parte).*

LISÍAS. Cantad aquí, mientras llega  
el Rey a estos montes hoy,  
y a aquellas salvas de Marte  
sucedan las del Amor (vv. 1-12 I).

Del otro lado, funcionando como ese eje de simetría sonoro, Semíramis reclama la atención de Tiresis desde su oculta cueva, alertada por los estímulos desconocidos: «Ha de haber una puerta de una gruta al lado izquierdo, y dentro den golpes, y dice Semíramis dentro» (v. 13 acot. I). Las AE insisten en la participación de dos tipos de instrumentos claramente diferenciables asociados a connotaciones opuestas y que la protagonista identificará como «dos acentos» (v. 43): «Cajas» (v. 35 acot. I); «Todo junto, música y cajas» (v. 71 acot. I); «Cajas y música juntos» (v. 171 acot. I). El despliegue auditivo enmarca el arranque de la obra anticipando las fuerzas definitorias del destino trágico de Semíramis y su reino: amor y poder, contrahechos en forma de celos y ambición desmedida; al tiempo que la definen como un prodigio híbrido, soberana en palacio y general en el campo de batalla. Durante doscientos versos, el ruido de fondo conduce la acción y la recubre con un manto enriquecedor que potencia el cromatismo sonoro de la escena hasta que, con la salida de Nino a escena, se imponga el silencio. La estructura tripartita es perfectamente descrita por Tiresias:

Allí trompetas y cajas,  
de Marte bélico horror,  
y allí voces e instrumentos,  
dulces lisonjas de amor,  
escucho; y cuando, informado  
de tan desconforme unión

de músicas, a admirarme  
en las causas de ellas voy,  
estos golpes que a esta puerta  
se dan, y en mi corazón  
a un tiempo, me han detenido.  
Confuso y medroso estoy (vv. 17-29 I).

El contraste auditivo entre la cacofonía bélica y la armonía lírica se repite en tanto que recurso dramático, ajustándose a la composición arquitectónica del *locus scaenicus*:

- «En una parte, música, y en otra cajas y trompetas [...]» (*Fez*, v. 811 acot.).
- «Suenan instrumentos músicos en una parte, y en habiendo representado y cantado sus versos, suenan en otra cajas destempladas y dice dentro Mariene los suyos, y luego en medio suenan algunos tiros y chirimías y salen al tablado Octaviano, capitán y soldados» (*Monstruo los celos*, v. 2427 acot.).

## 2. 2. Tipología dramática

Reyes, súbditos variados y soldados conforman la tipología estándar determinada por la corte. La caracterización se adapta al criterio geográfico y al decoro exigido por la posición social. En términos de centro y periferia, cuanto más se aparta la acotación del lenguaje codificado, mayor especificidad requerirá por parte de la voz dramática: «Sale Clotaldo con escopeta, y Soldados, todos con los rostros cubiertos» (v. 291 acot.).

### a) Galería de tipos

- «Sale Clarín, gracioso» (*LVES*, v. 23 acot.).
- «Sale Tiresias, viejo, vestido de pieles largas, como sacerdote antiguo [...]» (*Hija del aire*, v. 17 acot. I).
- «Tocan a marchar, y salen toda la gente que pudiere y, después, Irán, niño, con bastón de general, y Anteo, viejo con bastón» (*Hija del aire*, v. 3074 acot. II).
- «Tocan, y salen Semey, Teuca, etíopes y soldados» (*Absalón*, v. 698 acot.).
- «Sale Ensay, viejo» (*Absalón*, v. 2166 acot.).

- «Salen Tomás Boleno, Carlos, francés, y Dionís, criado» (*Cisma*, v. 253 acot.)  
[ver figura 3].
- «Llevan al Infante, y sale Doña Mencía y Jacinta, esclava herrada» (*Médico*, v. 45 acot.).
- «Sale Doña Isabel Tuzaní, tapada» (*Amar*, v. 610 acot.).
- «Vanse Todos, y quedan Don Álvaro, Doña Clara, Alcuzcuz y Beatriz, criada» (*Amar*, v. 1551 acot.).
- «Sale el escribano» (*Zalamea*, v. 2096 acot.).
- «Salen Don Juan de Mendoza y Garcés, soldado» (*Amar*, v. 568 acot.).
- «Sale Turín ridículamente vestido de soldado pobre, con un brazo en una horquilla y una muleta en la otra mano» (*Fez*, v. 3105 acot.).
- «Sale Don Alonso de Zúñiga, corregidor, Don Fernando de Válor y Don Juan Malec» (*Amar*, v. 396 acot.). La caracterización incluye el símbolo de poder de la *vara*: «Aquí de ministro cese / el cargo; que caballero / sabré ser cuando conviene; / que soy Zúñiga en Castilla / antes que justicia fuese. / Y así, arrimando esta vara, / adónde y cómo quisiereis, / al lado de don Juan, yo / haré...» (vv. 837-842).

#### b) Caracterización de la realeza

La caracterización del poder se afirma en símbolos evidentes: «En sus manos le decid / que el *cetroy laurel* altivo / dejo, que dé a sus vasallos / ese gusto de regirlos / hasta que a mí me echen de menos» (vv. 859-863 acot.); «Salen las Damas, córrese una cortina y estarán sentados el Rey y la Reina, con coronas y cetros y la Infanta, sentada, junto a la Reina y Volseo, detrás del Rey, en pie» (*Cisma*, v. 1804 acot.).

El Rey iría probablemente enojado con anillos en los dedos, como se deduce del siguiente diálogo de *Médico*:

VIEJO. Un pobre viejo soy; limosna os pido.

REY. Tomad este diamante.

VIEJO. ¿Para mí os le quitáis? (vv. 589-591).

«Tocan, y sale el Rey Basilio, *viejo* y acompañamiento» (v. 580 acot.): en la caracterización doble de Basilio se añade la etiqueta de *viejo* puesto que conviene

distinguirlo de los jóvenes pretendientes al trono y del modelo de monarca vigoroso que encarna, por ejemplo, el Enrique VIII de *Cisma* o el Nino de *Hija del aire*.

### c) Apunte sobre la piel de Teuca

La información sobre el color de piel del personaje de la fitonisa en *Absalón* se adelanta cuando Semey la introduce como «divina etiopisa» (v. 715); pero no se explicita en el texto hasta la jornada tercera. El lector compone la imagen mental adecuada del personaje por medio de estos versos, ya que no se registra en AE. Jonadab, en un sañudo aparte, dice: «A esta negra endemoniada / ¿no le bastará ser negra?» (págs. 2042-2043). No menos cargado de inquina están los versos metafóricos de Jonadab: «porque la Naturaleza / por la muerte de lo rubio, / le dio un luto de bayeta» (vv. 1931-1933). Su caracterización sufre algunas transformaciones a lo largo de la obra. En la jornada final, se finge viuda para aleccionar al rey David, en consonancia con la AE «Sale Teuca, vestida de luto, echado el manto» (v. 2042 acot.). Es posible que el vestuario de viuda aquí se revistiese de cierto exotismo, acorde con la caracterización del resto de personajes, si tenemos en cuenta que algo antes, Jonadab la ha descrito así: «Esperando está aquí fuera / ya en el traje israelita / disfrazada y encubierta» (vv. 1927-1929).

### 2. 2. 1. El tipo del moro

El *dramatis personae* de *Amar* enfrenta a dos grupos de personajes atendiendo a su fe: moriscos y cristianos, cuya caracterización ha de permitir identificarlos como pertenecientes a un conjunto mayor<sup>49</sup>. En el siglo XVII tiene lugar, con Lope, el asentamiento del moro en el teatro como personaje de múltiples vertientes, en torno a dos manifestaciones antitéticas: la primera, desarrolla la vertiente cómica del teatro breve del XVI que se consolida en la figura del *moro gracioso*, normalmente criado de los protagonistas bajo nombres prefijados como Hamete y Zulema. La segunda, se escinde

---

<sup>49</sup> Consúltense la entrada *moro* en el DPESO para un comentario histórico-lingüístico sobre este término en el ámbito teatral, de cuya elaboración tuve ocasión de encargarme. A mediados del siglo XVI, el moro, junto a caracteres como el negro o el guineo, empieza a conformarse como un personaje que presenta características lingüísticas propias de una jerga específica. En comedias, farsas y pasos de autores de este periodo como Gil Vicente (1470-1536), Diego Sánchez de Badajoz (ca. 1525-1549) o Lope de Rueda (1505?-1565), el moro protagoniza desde el anonimato apariciones anecdóticas destinadas al enriquecimiento de la comicidad, especialmente a través de su habla particular.

en tres tipos diferenciados: el morisco —*San Diego de Alcalá* (ca. 1613)—, el moro del antiguo reino de Granada —*El cerco de Santa Fe* (1596-1598) o *El hidalgo Bencerraje* (ca. 1605)— y el moro berberisco o norteafricano —*El arenal de Sevilla* (1603) o *La tragedia del rey don Sebastián* (1618)—. A medida en que el moro se aleja de su función de soporte cómico, deja de comunicarse en su jerga, llegando a convertirse, en el extremo contrario, en modelo de refinamiento lingüístico<sup>50</sup>.

La combinación de diversas peripecias mezcladas con el temor real al cautiverio deriva en una escala de posibilidades que en Calderón se absorben en la santidad trágica en *Príncipe constante* o en la reflexión que conlleva el proceso de conversión en *Fez*. Dentro del segundo grupo, los soldados reciben una caracterización propia en tanto que personaje colectivo. La misma dualidad se manifiesta en *Zalamea*, esta vez siguiendo un criterio profesional al contraponer villanos y soldados. La acotación inicial de *Amar* describe el atuendo masculino y femenino del bando morisco [ver figuras 4 y 5]: «Salen todos los Moriscos que pudieren, vestidos a lo morisco, casaquillas y calzoncillos, y las Moriscas jubones blancos, con instrumentos, y Cadí y Alcuzcuz»<sup>51</sup>. Tras la rebelión, con Fernando Válor rebautizado «Abenhumeya», en palabras de don Juan Mendoza los moriscos pasan a «vestir sino traje moro» (v. 1109). Dentro del grupo de los soldados, entre los anónimos destacan personajes con nombre y apellidos, recompensados por su rango y conocidos por el espectador visual y, en casos selectos, kinésicamente, como sucede con la emblemática cojera de Lope de Figueroa<sup>52</sup>: «Voto a Dios, que no me lleva

---

<sup>50</sup> Camus Bergareche describe —apoyándose sustancialmente en la obra de Albert E. Sloman, «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Language Review*, 44, 1949, págs. 207-217— este subtipo dramático a partir de la caracterización de una *lengua de moros* y en conexión con la producción de Molière y Goldoni («Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal [eds.], *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. XVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, págs. 93-104). Para una visión más amplia de la cuestión lingüística más allá del contexto ficcional, véase el capítulo de Antonio Salvador Plans, «Los lenguajes “especiales” y de las minorías en el Siglo de Oro», en Rafael Cano (ed.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, págs. 771-797.

<sup>51</sup> En el catálogo de los personajes risibles en el teatro breve de los Siglos de Oro, Rodríguez Cuadros documenta el vestuario habitual para la caracterización del moro en escena: sayo de seda encarnada y verde o tafetán pajizo; valones; marlota de grana o de terciopelo; sotanilla; ropón de raso o terciopelo. Como tocado: el turbante con plumas, de raso verde o trencillado; capellares de damasco verde y blanco; bonete de colores o bonete negro o pajizo. Además, solía llevar alguno de los siguientes accesorios: linterna en forma de media luna; alfanjes de madera; lanzas y adargas; arcos, saetas y azagayas; carcajes o aljabas («*El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro*», en Mercedes De los Reyes Peña [dir.], *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., págs. 109-137 [136-137]).

<sup>52</sup> Así lo explica Coenen: «Goza de fama literaria por su papel como personaje de *El alcalde de Zalamea*, pero figura de hecho en al menos siete comedias más del Siglo de Oro de diversos autores,



/ en aqueso de ventaja / un átomo vuestra alteza, / porque hasta verme a sus pies, / sólo he sufrido a mis piernas» (vv. 1206-1210). Al mismo tiempo, los soldados de cada bando han de presentar una caracterización distintiva, ya que en AE se especifica «sale Doña Isabel y *Soldados moriscos*» (v. 3177 acot.).

- «Vanse. Salen los que pudieren de Moriscos, y los Músicos, y después Don Fernando Válór y Doña Isabel Tuzaní» (*Amar*, v. 1331 acot.).
- «Sale Malec, llega a hablar a Válór, hincando la rodilla, y a los lados del paño salen Don Álvaro y Doña Clara en trajes de moros y se quedan a las puertas» (*Amar*, v. 1383 acot.).
- «Sale San Ignacio vestido de peregrino, y un Moro *de morisco*, como andaban en España [...]» (*Fez*, v. 2008 acot.).
- «Sale Cide Hamet, *morabito viejo*, con Alcuzcuz, *vestido ridículamente de moro villano*» (*Fez*, v. 434 acot.).
- «Dentro, salva de piezas y chirimías, y, en habiéndose dicho los primeros versos, salen por una parte el Maestre de San Juan y su acompañamiento; y por otra, Don Baltasar, Turín y Soldados, y con ellos el Príncipe, Cide Hamet, Alcuzcuz y otros Moros *como cautivos*» (*Fez*, v. 1221 acot.).
- «Salen tres cautivos y el Infante Don Fernando» (*Príncipe constante*, v. 1075 acot.).
- «Sale todo el acompañamiento que pueda y detrás Zara con espada, plumas y bengala, y Muley, niño, con bengala y espada» (*Fez*, v. 297 acot.).

---

por lo que se convirtió en un personaje estereotipado, siempre identificable por su cojera» (*Amar después de la muerte*, ed. cit., pág. 125, nota 1197).

### 2. 2. 2. Soldados y villanos. *El alcalde de Zalamea*

*Zalamea* escenifica una galería de personajes tipificados que tienen que ir acorde, en deferencia al espectador y de la coherencia global del espectáculo, con el episodio histórico al que remiten, donde villanos y soldados serán los protagonistas de la obra. En 2015, la CNTC eligió esta obra como montaje principal de la temporada cimentado en un enfoque más constructivo que reconstructivo<sup>53</sup>. La propuesta de dirección no pretende abordar la tarea arqueológica de reproducir las exactas circunstancias del contexto teatral contemporáneo a Calderón, sino tomarlas como los pilares de carga sobre los que descansa la hipótesis de cada una de las representaciones potenciales. Recae sobre la Compañía el peso de una responsabilidad cultural que subraya uno de sus objetivos básicos como el de «difundir y facilitar a los ciudadanos el acceso a sus producciones y proyectos»<sup>54</sup>. La recepción de la obra se posiciona como uno de los puntos de reflexión clave en el proceso de adaptación, pues habrá que trazar los puentes que permitan al espectador contemporáneo entrar en un código marcado por signos teatrales que encierran tal carga simbólica. Un código teatral que, en principio, no comparte y que implica no solo la familiarización con una tipología más o menos cerrada de personajes, sino el conocimiento de esquemas y motivos argumentales recurrentes en el teatro áureo.

En palabras de Pedro Moreno, diseñador de vestuario, «en esta puesta en escena hay, como decíamos, algo importante, que existen dos grupos sociales muy diferenciados, por un lado los soldados y, por otro, la gente del pueblo [ver figuras 6 y 7]. Estas son las coordenadas básicas»<sup>55</sup>. El objetivo no va a ser tanto satisfacer la minuciosidad de un costumbrismo exacto como ofrecer al espectador pinceladas estéticamente aprehensibles que le permitan identificar a los personajes dentro de un grupo que cobra entidad por contraste con su contrario. Esta circunstancia se observa al yuxtaponer acotaciones como «Salen Rebolledo, la Chispa y Soldados» a, recuperando el ejemplo anterior, «Salen a la ventana Isabel e Inés, labradoras». Como con el atrezo, el vestuario no cumple únicamente una función decorativa; determinadas prendas de vestir ponían en relación al

---

<sup>53</sup> Hablo con más detenimiento de esta fantástica puesta en escena en otro trabajo: Clara Monzó, «La actualización del texto en el escenario a través de las acotaciones. El caso de *El alcalde de Zalamea* de la CNTC (2015)», en Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Posside sapientiam*». *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017, págs. 169-179.

<sup>54</sup> Puede consultarse el conjunto de los objetivos en la página en red de la CNTC: <http://teatroclasico.mcu.es>.

<sup>55</sup> En *El alcalde de Zalamea*, versión de Álvaro Tato, Madrid, MECD/INAEM/CNTC, 2015, pág. 93.

personaje con su adecuación a la localización espacial. Cromáticamente y con el apoyo de algunos detalles de vestuario, labradores y soldados se distinguen en un claro contraste entre las ropas de tonalidades blancas y tejidos humildes; frente a un uniforme militar dominado por grises, negros y un llamativo pañuelo rojo que contiene ya el vaticinio de una violencia reprimida.

- «Sale el capitán y el sargento» (v. 137 acot.).
- «Sale Don Lope, con hábito muy galán y bengala» (v. 778 acot.).
  
- «Salen Don Lope y Pedro Crespo a un tiempo, con broqueles» (v. 1321 acot.).
- «Sale el Capitán, con banda, como herido, y el sargento» (v. 2136 acot.).
  
- «Salen a la ventana Isabel e Inés, labradoras» (v. 355 acot.).
- «Sale Pedro Crespo, labrador» (v. 403 acot.).
- «Sale Pedro Crespo, con vara, y los que puedan» (v. 2177 acot.).
  
- «Vanse. Sale Mendo, hidalgo de figura, y un criado» (v. 225 acot.).
- «Salen Mendo, con adarga, y Nuño» (v. 1296 acot.).

Por encima de los colectivos, también las acotaciones facilitan la emergencia de aquellos personajes que desempeñan una función destacable en el desarrollo de la acción o bien cuya identificación requiere un refuerzo visual para el público. Un tipo de información que en el seno de las compañías áureas indicaba al autor de comedias a cuál de sus actores correspondía encarnar el papel —quizá barba, dama o galán— y, consecuentemente, los elementos de su hato que debía seleccionar. La definición del personaje se construye, entonces, a partir de la información codificada que el espectador maneja y que extrae de los símbolos visuales. A esto se refieren las acotaciones «Salen el Capitán y el Sargento» o «Sale Don Lope, con hábito muy galán y bengala». En los tres casos, es necesario poner de relieve el rango superior de estos personajes por medio de un vestuario de mejor factura que el resto y complementado en la caracterización de don Lope de Figueroa con esa bengala o cetro que empuña en sus andanzas sobre el escenario y que constituye símbolo de su preeminencia.

Asimismo, cuando don Mendo aparece en escena «con adarga», el anacronismo de un objeto relacionado en el imaginario del público de la época con Don Quijote lo señala

como personaje risible, tal y como confirma otra de las acotaciones al tacharlo de «hidalgo de figura»<sup>56</sup>. Si bien el montaje de la CNTC sustituye la adarga por una espada y un yelmo medievales, el efecto perseguido es el mismo al ridiculizar sobre el escenario la lacra social de una nobleza de título venida a menos y, como el escudero del Lazarillo, destinado a ocultar desde la apariencia ostentosa una solvencia económica totalmente inexistente. La adquisición de un objeto en un momento determinado de la obra puede simbolizar un cambio en el estatus del personaje, como sucede con Pedro Crespo. Hay una evolución fundamental entre la acotación «Sale Pedro Crespo, labrador» y la posterior «Sale Pedro Crespo, con vara». En el instante en que el villano, recordemos, el más respetado entre los vecinos de Zalamea, toma posesión de la vara, automáticamente tanto él mismo como el espectador pasan a reconocerlo como la encarnación de una nueva autoridad: la del alcalde.

### 2. 3. Vestuario y caracterización

Cuando un personaje que ya ha sido identificado con un tipo específico dentro de la galería del *dramatis personae* experimenta un cambio de caracterización, suele añadirse en la AE la preposición *de*, por ejemplo: «Salen *de soldados* Don Álvaro y Alcuzcuz» (v. 2486). Se indica así que se trata de una nueva identidad, o bien que la caracterización es transitoria dentro de la acción. En este caso, la caracterización funciona como disfraz; es decir, tiene un significado puntual y no es una traducción del personaje-tipo que encarna; bien porque ha adoptado un papel que no le corresponde —caso de Rosaura vestida de hombre—, bien debido a modificaciones exigidas por el contexto —*de noche, de camino*—.

- «Salen Absalón, Adonias, Salomón, Amón, Aquitofel y Jonadab, de caza» (*Absalón*, v. 1654 acot.).
- «Las cajas y soldados por una puerta; Nino, Rey, y Menón, general, e Irene *con espada y plumas*; Músicos vestidos *de villanos*; Lisías, Chato y Sirene» (*Hija del aire*, v. 2001 acot. I).

---

<sup>56</sup> El tipo que encarna don Mendo no implica únicamente una caracterización ridícula, sino un registro actoral codificado en una gestualidad y voz documentadas en los corpus lexicográficos. Bajo el término *figura*, *Autoridades* recoge estas dos acepciones: «Se llama jocosamente al hombre entonado, que afecta gravedad en sus acciones y palabras»; y «Por extensión se toma por hombre ridículo, feo y de mala traza».

- «Entra Lidoro, *con banda en el rostro* y quítasela para hacer reverencia» (*Hija del aire*, v. 57 acot. II).
- «Sale Filipo con banda al rostro» (*Monstruo*, v. 1817 acot.).
- «Saca Don Gutierre a Ludovico, *tapado el rostro*» (*Médico*, v. 2649 acot.).
- «Vase cada uno por su puerta, y salen Don Gutierre y Ludovico, *cubierto el rostro*» (*Médico*, v. 2538 acot.).
- «Sale el Rey Basilio *rebozado*» (*LVES*, v. 2048 acot.).
- «Con chirimías, todo el acompañamiento detrás de Ninias, *vestido de camino*, y a la puerta por donde entra estará Lidoro *con cadena*» (*Hija del aire*, v. 1024 acot. II).
- «Dase la batalla, y sale Chato *con cadena*» (*Hija del aire*, v. 3200 acot. II).
- «Sacan al Tetrarca *con prisiones*» (*Monstruo*, v. 2245 acot.).
- «Vanse cada uno por su puerta. Salen el Rey y Don Diego *con rodela y capada de color; y como representa, se muda de negro*» (*Médico*, v. 1403 acot.).
- «Sale Muley, con bastón de general, [y arrodíllase]» (*Príncipe constante*, v. 138 acot.).
- «Sale el gracioso Brito, de soldado» (*Príncipe constante*, v. 508 acot.).
- «Salen Don Baltasar Mandas, con la gran cruz de San Juan, bastón y banda; Turín, soldado» (*Fez*, v. 673 acot.).
- «Salen con las manos atadas Alcuzcuz y Don Álvaro» (*Amar*, v. 2786 acot.).
- «Sale Don Enrique, *de luto*, con un pliego» (*Príncipe constante*, v. 1240 acot.).
- «Siéntanse en un estrado con almohadas que ha de haber al paño, y salen Alfonso, rey de Portugal, *muy mozo*, y Tarudante, rey de Marruecos, *también mozo*, cada uno por su lado como embajadores» (*Príncipe constante*, v. 2073 acot.).
- «Sale Malacuca *con muletas y manco*» (*Monstruo*, v. 2314 acot.).
- «Vanse. Cajas y trompetas dentro y salen Octaviano con bastón y corona de laurel y, como presos, Aristóbolo vestido pobremente y Polidoro con galas, desaliñadamente vestido. Patricio capitán y soldados» (*Monstruo los celos*, v. 515 acot.).

### a) El loco

«Sale Pasquín, *vestido ridículamente*» (*Cisma*, v. 465 acot.). La caracterización ridícula se relaciona con el tipo del bobo, gracioso o *loco*, estado que define al personaje: («Este es un loco / de quien gusta mucho el Rey» [vv. 471-472]). El llamativo atuendo contrasta con el juego ambiguo que Calderón concede al tratamiento de la locura como máscara de cordura o verdad, en un teatro en que Pasquín se convierte en espejo honesto del resto de personajes. Esto puede relacionarse con las desviaciones metafóricas que irradian en la dramaturgia de don Pedro en torno a la dicotomía luz-oscuridad, favoreciendo la imbricación final de ambos conceptos por la que locura equivale a *lucidez*: «Yo soy ciego (aplico el cuento) / y si me llego hacia vos, / para eso os dejó Dios / la luz del entendimiento. / Apartad si estoy contento / y estáis triste; y cuando estéis / alegre, no os apartéis; / porque yo con mis locuras / soy ciego y alumbro a oscuras» (vv. 593-602)<sup>57</sup>.

### 2. 3. 1. Caracterizaciones metamórficas

Rosaura presenta una caracterización distinta en cada una de las tres jornadas. Esta transformación se manifiesta en las AE, de forma que sustituye al *hábito de hombre, de camino* inicial por el atuendo femenino exigido por el contexto palaciego: «Sale Rosaura, *dama*» (v. 1548 acot.). En la tercera jornada, el nuevo atuendo busca confundir las dos caracterizaciones anteriores, en una fusión de las convenciones visuales propias de lo masculino y lo femenino: «Sale Rosaura, con *vaquero, espada y daga*» (v. 2690 acot.)<sup>58</sup>. La mezcla de atributos se refrenda con las estrofas que coronan el largo monólogo de la dama ante Segismundo, en la que se declara valedora de su honor: «Mujer, vengo a que me valgas / en mi agravio y mi congoja, / y varón, vengo a valerte / con mi acero y mi persona» (vv. 2919-2913).

---

<sup>57</sup> Ruiz Ramón pone el énfasis en la interpretación actoral a raíz de la etiqueta *ridículamente*, que no se reduce a la caracterización visual: «Sin duda el actor que hiciera su papel, debía de marcar, acentuándolo con gestos, ademanes y entonación, la dimensión desvalorizadora del ridículo asignada por el dramaturgo al traje y a la palabra» (*La cisma de Inglaterra*, ed. cit., pág. 19).

<sup>58</sup> A la definición que da *Autoridades* para el término *vaquero* («vestidura de faldas largas semejante a la que usan los pastores» [apud. Rodríguez Cuadros, *vid. infra*]), Rodríguez Cuadros incorpora el énfasis a la espectacularidad del atuendo: «[...] en la representación teatral podía suponer una bellísima aparición de la actriz, ya que habitualmente era una pieza lujosa del vestuario, en un tejido tico (como el terciopelo) guarnecido de plata o con pasamanos de otros metales precioso como el oro» (*La vida es sueño*, ed. cit. pág. 188, nota a los vv. 2689-2690).

La caracterización de Semíramis evoluciona a medida que su personaje medra en la escala social, de modo que el vestuario progresa en consonancia con su fortuna, de salvaje a reina. A este cambio de atuendo hay que sumar el traje masculino que viste cuando suplanta la identidad de Nínias:

- «Abre la puerta y sale Semíramis, vestida *de pieles*» (v. 43 acot. I). La reina comparte caracterización con Segismundo: «Descúbrese Segismundo con una cadena y a la luz, vestido de pieles» (v. 102 acot.)<sup>59</sup>.
- «Salen Menón y Semíramis, de villana» (v. 1015 I).
- «Tocan y salen Irene, Semíramis, ricamente vestidas, y Damas» (v. 2269 acot. I).

Tras la muerte de Nino, en la segunda parte la reina viste el luto. La AE inicial de esta parte es pródiga en caracterización. Semíramis sale acompañada de sus damas, cada una portadora de un objeto que simbólicamente expresa la doble condición de guerrera y mujer consciente de su belleza:

Músicos y soldados. Suenan cajas y trompetas y salen Astrea con su espejo, Libia con una fuente, y en ella una espada; Flora con otra y en ella un sombrero; todos los músicos descubiertos; detrás de todos, Semíramis, vestida de luto, suelto el cabello, como vistiéndose, y todas las mujeres sirviéndola (v. 1 acot. II).

---

<sup>59</sup> Remito al estudio panorámico de Fausta Antonucci para la historia y evolución del personaje del salvaje en el teatro áureo, donde se exploran desde las raíces hasta su consolidación y ramificación en la producción lopesca y las manifestaciones posteriores: *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona/Toulouse, Anejos de RILCE/L.E.S.O, 1995. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/> [última fecha de consulta: 29 de mayo de 2019]). Cabe advertir que en su galería de salvajes calderonianos no considera la inclusión de Semíramis como tal; sí en cambio a la Irifile de *La fiera, el rayo y la piedra* (1652). Según Roger Bartra, especialista en el tema, el modelo del *homo sylvestris* medieval se transforma en el seno del Humanismo: «La Europa renacentista comenzó a comprender la gran utilidad del juego de espejos que podía crearse a partir de la imagen del hombre salvaje: el juego abría inmensas posibilidades creativas al establecer la ironía y el escepticismo como sofisticadas formas de pensamiento y reflexión, capaces de guiar al hombre hacia las luces de la modernidad» (*El salvaje en el espejo*, México, UNAM/Ediciones Era, 1992, pág. 160).

El significado del cabello suelto difiere en esta ocasión de las escenas en que la mujer ha sido violada, donde funciona como indicio visual del atentado contra la honra<sup>60</sup>. Tampoco creo que remita a su origen salvaje, sino que funciona más bien como una muestra de vanidad o egolatría. Para Semíramis, el regalamiento privado está desprovisto de connotaciones morales relativas al pudor, en detrimento de unas normas de intimidad convencionales y pasando por encima del recato. Así, cuando se anuncia la llegada de Lidoro, la Reina decide atender a las cuestiones de estado a medio peinar: «Decid que entre al instante, / que aunque me esté tocando, mi arrogante / condición no da espera / a que me aguarde quien hablarme quiera; / y más siendo enemigo. / [...] Paréntesis haced vosotras, digo, / la acción un breve rato, / que no es ceremonioso mi recato» (vv. 49-56 II). Por otra parte, el diálogo arroja algo de luz sobre este *cabello suelto*, cuyo significante es distinto al actual: «Las almohadas llegad, idme quitando / estas trenzas, irélas yo peinando» (vv. 25-26 II). Entre los enseres de cuidado personal ha de haber también un peine, que se nombra más adelante en AI mediante metáfora: «Vuelva, pues, donde cesó / y este bajel vuelva el bello / golfo a surcar del cabello / donde varado quedó» (vv. 727-730 II)<sup>61</sup>.

La previsión de Semíramis al disponer a su alrededor armas y afeites se revela pronto como una prudente decisión, pues las tropas de Lidoro asedian la ciudad. Espada en mano («Dadme ese bruñido acero» [v. 520 II]), ordena confiada a sus criadas aguardar su vuelta: «Tocad al arma, y, en tanto, / vosotras tenedme puesto, / mientras salgo a la campaña, / el tocador y el espejo, / porque en dando la batalla / al punto a tocarme vuelvo» (vv. 529-534 II). En el retrato verbal de Semíramis que Menón pinta ante Nino, describe a su amada tal y como la encontró enclaustrada en la gruta. En clave documental, estas palabras ilustran la caracterización de la salvaje y refuerzan la anterior consideración al respecto del peinado de las actrices, convencionalmente asociado a la encarnación visual de este tipo:

---

<sup>60</sup> Según ilustra Ruano: «El miedo y la desesperación también se mostraban soltándose los cabellos [...]» (*La puesta en escena de los teatros comerciales...*, *op. cit.*, pág. 309). En el teatro de Shakespeare, era un signo convencional asociado a un estado de locura (*idem*).

<sup>61</sup> La moda del peinado en los Siglos de Oro prefiere la raya en medio e incorpora adornos cuanto más elevada es la categoría social de la dama: «El peinado hacia 1630 cubre totalmente las orejas, que desde la segunda mitad del siglo XVI siempre aparecían descubiertas; prevalecerá así hasta avanzado el reinado de Carlos II. El pelo rizado se irá elevando en curva por delante, aumentando la altura de la cabeza. Este peinado irá desapareciendo a mediados de los años treinta [...] A partir de esos años los peinados tienden a crecer en anchura; disponen el cabello en dos partes a ambos lados de la cabeza se recogen en un pequeño moño» (De Sousa Congosto, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, *op. cit.*, pág. 154). El peinado podía incorporar guedejas o adornarse con joyas y lazos (*idem*).



Suelto el cabello tenía,  
 que en dos bien partidas crenchas,  
 golfo de rayos, al cuello  
 inundaba, y de manera  
 con la libertad vivía  
 tanta republica de hebras  
 ufana, que, inobediente  
 a la mano que las peina,  
 daba a entender que el precepto  
 a la hermosura no aumenta,  
 pues todo aquel pueblo estaba  
 hermoso sin obediencia (vv. 1435-1446 I).

Según esta *descriptio puellae* de evidente inspiración polifémica, Menón utiliza el término *crenchas*, en alusión a cada una de las partes resultantes de dividir la melena simétricamente<sup>62</sup>. Sin embargo, en los versos siguientes, las crenchas pasan a ser *trenzas*: «[...] crepúsculo era el cabello, / siendo sus neutrales trenzas / para ser negras, muy rubias, / para ser rubias, muy negras» (vv. 1457-1460). Se ha establecido una correspondencia entre el cabello *suelto* y las *trenzas* que coincide con la que después refrendará Semíramis al hacerse peinar por sus criadas<sup>63</sup>. Quizá esta caracterización sustentada en el adjetivo *suelto* implique que la actriz aparecía con dos trenzas y sin *tocar*; es decir, sin peinarlo en un recogido o sin ocultarlo bajo un manto.

A partir del final de la tercera jornada, Semíramis pasa a suplantar la identidad de Ninias, asumiendo su caracterización. Antes de vestirse adecuadamente, se ha despojado del luto: «Desnúdase y queda en jubón» (v. 2332 acot. II).

- «Semíramis, *de luto*, con luz y *un velo*» (v. 1016 acot. II). La reina no esconde su opinión acerca de un vestuario que aprisiona su espíritu: «Este luto funesto / pudiera asegurártelo bien presto, / pues hipócrita es, que triste encubre / la vanidad que de modestias cubre» (vv. 2116-2119 II).

<sup>62</sup> *Autoridades*: «La separación que hace del cabello en derecha de la nariz, por medio de la cabeza, echando la mitad a un lado y la mitad al otro: modo que usaban las mugeres para tocarse, que llamaban *en crencha*».

<sup>63</sup> De hecho, el ejemplo de *Autoridades* para la entrada *trenzas* es precisamente este fragmento de *Hija del aire*.

La suerte de Chato corre parejas —al menos en apariencia— a la de su señora. Al trasladarse a palacio a su servicio, Nino ordena: «pues que Semíramis de él / gusta, mandarás, Andronio, / que le vistan de otra suerte, / y no ande de aquese modo» (vv. 2259 I). El nuevo atuendo tiene evidentes fines risibles: «Vase y sale Chato de soldado, ridículo, con espada y plumas» (v. 2816 acot. I). Probablemente este vestuario causaría el mismo efecto que el que provocaba el figurón Mendo en *El alcalde de Zalamea*, aunque Sirene no lo considere así, en contraste cómico con la visión del espectador: «¡Qué bravo soldado estás! / No te había conocido» (vv. 2867-2868). Pero la evolución de Chato no es únicamente un recurso para provocar la risa. En la segunda parte, Chato aparece envejecido. Esta nueva caracterización es imprescindible por dos motivos: primero, para que el espectador comprenda que ha transcurrido un notable lapso temporal entre ambas partes; segundo, para subrayar la inusual juventud física de Semíramis en comparación con la del gracioso. Enfatizar el imperceptible paso de los años por el aspecto de la reina es necesario para hacer verosímil el hecho de que pueda suplantar a su propio hijo: «¿Y qué razones más llanas / que, estando lleno de canas / yo, no tener tú ninguna, / siendo los dos de una edad, / cuarenta años más o menos, / y con sucesos tan buenos / yo cómo tú?» (vv. 648-654 II).

Tapar el rostro deja de ser en el contexto trágico un recurso de enredo o muestra de pudor femenino: «Salen Tamar, y Teuca cubiertos los rostros, y algunos pastores cantando» (*Absalón*, v. 1534 acot.). Se trata ahora de encubrir la identidad por supervivencia, para mantenerse en sociedad hasta lograr llevar a cabo la reparación de una afrenta pasada. Esta diferencia connotativa en el uso del manto se refleja a la perfección en el diálogo entre la princesa y la profetisa:

TAMAR. Teuca, vámonos de aquí.

TEUCA. ¿Para qué? Bien disfrazada  
estás.

TAMAR. Di mal injuriada... (vv. 1652-1653).

En el caso de Tamar, mantiene el rostro cubierto para no ser reconocida por Amón, pero también como símbolo de deshonor, de lo que ella denomina «mancha afrentosa» (v.

1572). Esta mancha es interpretada por uno de los pastores en sentido literal cuando pregunta por ella: «¿Es algún lunar acaso / que con la toca tapáis?» (vv. 1698-1699).

Desde el punto de vista de la tensión dramática, es importante alargar el momento en que la identidad se descubra, insistiendo a través de las acotaciones en que solo Teuca conoce que es Tamar quien se esconde tras la toca. Así, Amón cae de nuevo en la misma atrocidad al querer forzar a la dama encubierta, sin saber que se trata de su hermana. La resistencia aviva progresivamente la violencia del príncipe, en un forcejeo que se construye kinésicamente sobre el elemento de vestuario del manto o la toca: «De aquesta serrana dama / ver la cara gustaría; / que me tiene en confusión» (vv. 1772-1774); «Llegaréla yo a tomar / pues su hermosura me esfuerza» (vv. 1790-1791); «Destapaos» (v. 1810); «Aparta» (v. 1812); y, finalmente, «Vala a descubrir» (v. 1812 acot.).

Otra caracterización múltiple notable se da en el Infante Fernando en *Príncipe constante*. En esta obra, el vestuario es imprescindible para reflejar la acusada degradación en la posición social del personaje y para despertar la piedad en el espectador. Despojado de los ropajes de noble, el Rey aplica su condena y lo convierte oficialmente en cautivo. Estos versos del monarca implacable delinean un retrato ideal del tipo teatral del cautivo: «Luego al punto / aquese cautivo sea / igual a todos: al cuello / y a los pies echad cadenas; [...] / no vistas ropas de seda / sino jerga humilde y pobre» (vv. 1516-1524). A partir de este momento, la siguiente aparición del reo presenta la nueva caracterización: «Sale Don Fernando con cadena y vestido de cautivo y Celín» (v. 1562 acot.). Después de muerto, cuando vuelve a escena en forma de aparición, regresa a su caracterización primera, con mayor adorno «Sale Don Fernando, de gala, con manto de su orden, de comulgar y con una hacha encendida en la mano [...]» (v. 2649 acot.). En *Fez*, la caracterización de Muley y el gracioso Alcuzcuz varía a lo largo de la obra en coherencia con la fe que profesan. Al bautizarse cristiano, el nuevo Baltasar abandona la vestimenta mora:

- «Salen el Príncipe y Alcuzcuz, vestidos a la española» (v. 3179 acot.).
- «Salen el Príncipe y Alcuzcuz en traje de peregrinos» (v. 3504 acot.).

El papel del Cardenal Volseo se vincula con el tipo del viejo o barba, tanto por su función dramática en calidad de consejero como por la descripción física que burlescamente hace de él Pasquín: «Porque traéis la barba, / no más de porque se usa, / como chivo, larga y ancha» (vv. 990-992). Siguiendo una degradación equiparable a la de Fernando, cuando

cae en desgracia y es repudiado por el Rey, la caracterización del personaje registra esta degradación social: «Estando cantando sale Volveo, *vestido pobrementemente*, como oyendo la voz» (*Cisma*, v. 2410 acot.).

### 2. 3. 2. Objetos

En su edición de *Absalón*, Rodríguez Cuadros configura una *red simbólica* cuyos semas atraviesan la obra ejerciendo de hilo cohesionador. La funcionalidad de los símbolos, desde el punto de vista de la autora, atañen al plano hermenéutico, pero en el plano espectacular —por lo tanto, extratextual— tienen correspondencia físico-visual en la utilería. El símbolo puede así interpretarse en una dimensión antropológico-literaria, pero igualmente en un sentido estrictamente escénico-teatral al adquirir materialidad física. Esta serie de símbolos se divide en cuatro categorías: la *idea del círculo* expresada en el espejo y la corona; las *imágenes nucleares de la pasión*, en la comida y el caballo; las *geminaciones* de la sangre y el fuego, y la luz y la oscuridad como símbolo de la «tensión de relaciones entre personajes»; y, por último, las *flores* de Teuca, «cuya codificación viene suministrada por el propio contexto»<sup>64</sup>. Efectivamente, de acuerdo con la perspectiva anterior, los objetos de *Absalón* recogidos en el cuerpo acotacional están revestidos de una simbología trágica, extensible al corpus dramático calderoniano. La corona es el símbolo de la ambición de Absalón, irradiadora de tentación, de ahí que aparezca ubicada fácilmente a su alcance: «Estará una corona sobre un bufete» (v. 1390 acot.). La interacción que activa el objeto define el comportamiento del príncipe, que se considera ya legítimo monarca de Jerusalén: «Toma la corona» (v. 1403 acot.) y, después, «Pónesela» (v. 1410 acot.). Las acotaciones establecen una delimitación secuencial en el soliloquio de Absalón en la que se produce una transición determinante que culmina, al probarse la corona, con la sentencia de su destino.

Otros objetos carecen de simbolismo convencional y tienen significado únicamente con respecto a la fábula. Por ejemplo, el retrato que Astolfo conserva de Rosaura es un recurso dentro de la acción para crear un tenso conflicto ante la inminente llegada de Estrella. En *Absalón*, la fitonisa Teuca reparte unas flores con connotaciones proféticas<sup>65</sup>. Su

---

<sup>64</sup> *Los cabellos de Absalón*, ed. cit. pág. 79.

<sup>65</sup> El símbolo de la flor se recupera algo más adelante, esta vez como imagen metafórica de la virtud forzada de Tamar.

simbología adelanta el destino de cada uno de los personajes, lo que asegura que tengan presencia explícita en las acotaciones, ratificando la inclusión del cesto en escena y definiendo las acciones de la actriz, en AE o en AI: «Trae Teuca unas flores en un cestillo» (v. 1610 acot.); a Tamar, «Dale un ramillete» (v. 1630 acot.); a Amón, «Dale una azucena y una espada» (v. 1705 acot.); a Adonías, «espuela de caballero» (v. 1723); a Salomón, «corona de rey» (v. 1735); y por último, a Absalón, «el narciso» (v. 1743). Dado que cada flor está asociada a un significado muy específico dentro de la historia bíblica de los herederos de David, el público ha de captar las particularidades, pero basta con que esto se produzca verbalmente. Como se advierte en las acotaciones anteriores, la especie de flor solo se registra en una ocasión en AE, el resto aparece exclusivamente como parte del diálogo integradas en las AI.

Don Álvaro obsequia a doña Clara en *Amar* con una serie de regalos que conforman las arras de su matrimonio. Aunque la acción de la entrega no está recogida en AE, los objetos que el morisco va enumerando han de ser visibles y reconocibles, puesto que aparecen de nuevo en la jornada tercera sirviendo específicamente como mecanismo para identificar al asesino de la dama. La enumeración se nutre de AI performativas, mostrando cada uno de los objetos a medida que se nombran: «aqueste un Cupido es» (v. 1427); «ésta una sarta de perlas» (v. 1431); «Ésta es una águila bella» (v. 1435); «Un clavo para el tocado / es este hermoso rubí» (vv. 1439-1440). Siguiendo una construcción análoga, los criados Alcuzcuz y Beatriz protagonizan una escena que sí va precedida de la AE «Va sacando lo que dicen los versos» (v. 1657 acot.), que se completa con la AI «Esto es tocino... y condeno / traerlo tú deste modo. / Éste es vino. ¡Ay de mí, todo / cuanto traes aquí es veneno!» (vv. 1657-1660).

Además del puñal, en *Monstruo/Monstruo los celos* el retrato de Mariene, objeto del encaprichamiento de Otaviano, adquiere significado simbólico al descolgarse bruscamente de la pared. La caída del objeto es equivalente a la protagonizada por los personajes, cuyo sino está marcado por la violencia trágica. La ejecución de este desprendimiento se secuencia en las AE en tres pasos, como sencillo efecto escenotécnico: «Salen dos soldados con un retrato grande de Mariene» (v. 1104 acot.); «Póngale colgado sobre una puerta, y sale Otaviano» (v. 1114 acot.); «Cae el retrato y sale Otaviano» (v. 1287 acot.). En *Monstruo los celos* se desarrolla el procedimiento en AE: «Córrese una cortina y vese a un lado del tablado el Soldado primero como sustentando de la parte de abajo un retrato entero de Mariene y el Soldado segundo de la parte de arriba como que le está colgando sobre una puerta que habrá en el vestuario» (v.

1209 acot.). Si los actores sujetan el retrato, habrían de dejarlo caer en el momento justo: «Al entrarse Otaviano, va a herirle el Tetrarca por detrás, cae el retrato en medio de los dos, clava el puñal en él, y vuelve Otaviano» (v. 1413 acot.).

- «Vuelven a tocar y sale Alcuzcuz, con unas alforjas al hombro» (*Amar*, v. 1471 acot.).
- «Sale el Rey, con un retrato en la mano, de Tarudante» (*Príncipe constante*, v. 101 acot.).
- «Abre la caja y saca una joya entre otras» (*Monstruo los celos*, v. 729 acot.).
- «Sale Don Fernando con los cubos de agua» (*Príncipe constante*, v. 1602 acot.).
- «Van recogiendo en los azafates los más adornos que pueda quitarse» (*Monstruo los celos*, v. 3367 acot.).
- «Vanse huyendo dejando los azafates caer» (*Monstruo los celos*, v. 3429 acot.).
- «Sale Fernando con las flores» (*Príncipe constante*, v. 1671 acot.).
- «Vanse las mujeres dejando cada una la parte que le ha tocado de los vestidos de Mariene» (*Monstruo*, v. 1894 acot.).
- «Vase. Sale Don Juan con un pan» (*Príncipe constante*, v. 2547 acot.).
- «Sale en lo alto del teatro, con un estandarte, Licas, y por lo bajo salen Friso y Flavio» (*Hija del aire*, v. 1183 II).
- «Arroja Don Lope la mesa» (*Zalamea*, v. 1255 acot.).
- «Arroja Pedro Crespo la silla» (*Zalamea*, v. 1256 acot.).
- «Arrima la vara» (*Zalamea*, v. 2198 acot.).
- «Con esta repetición salen al tablado por una parte los músicos y Tolomeo con una fuente y en ella unas llaves y Filippo con otra y en ella un laurel, y por la otra parte Mariene vestida de luto con un velo en el rostro y las mujeres que puedan» (*Monstruo los celos*, v. 2511 acot.).

**a) Utilería científica**

- «Dentro tocan cajas y trompetas, y abriéndose una tienda de campaña se verá en ella el Príncipe, vestido a lo moro, leyendo en un libro sobre un bufete, en que habrá aderezo de escribir, con luces y algunos instrumentos matemáticos, como son astrolabio, globo y compás; y a su lado, Cide Hamet, en pie» (v. 1 acot.).

**b) Armas**

La espada de Rosaura, imprescindible para la acción y destino de la protagonista, emana una serie de operaciones kinésicas que se registran únicamente en AI y que permiten reconstruir la secuencia desde una perspectiva performativa; retratando, a su vez, las relaciones proxémicas entre Rosaura y Clotaldo: «Mi espada es ésta» (v. 359); «Toma el acero bruñido / que trujiste» (vv. 919-920); «En tu nombre / segunda vez me le ciño» (vv. 927-928). La daga es crucial en la acción de *Médico*, y absorbe al tiempo distintas implicaciones simbólicas: «Sale Don Gutierre, y debajo de la capa hay una daga» (v. 1355 acot.). El arma pertenece a don Enrique y es por lo tanto un testimonio de su incursión en casa de Mencía y Gutierre, y acicate de sus celos. Por otra parte, al ver la daga Mencía reacciona instintivamente y se protege, interpretándolo como un presagio de su muerte pero, aún más, haciendo que el espectador se reafirme en considerar a Gutierre capaz de asesinar a su propia esposa y anteponer la protección de su honor:

*Al abrazalla, ve la daga.*

MENCÍA.        ¡Tente, señor!  
                       ¿Tú la daga para mí?  
                       En mi vida te ofendí.  
                       Detén la mano al rigor,  
                       detén...

GUTIERRE.        ¿De qué estás turbada,  
                           mi bien, mi esposa, Mencía?

MENCÍA.        Al verte así, presumía  
                           que ya en mi sangre bañada,  
                           hoy moría desangrada (vv. 1377-1385).

El reconocimiento del arma por parte de Enrique en la encerrona pactada entre el Rey y Gutierre precipita la tercera jornada: «Dale la daga, y al tomarla, turbado, el Infante corta al Rey su mano» (v. 2266 acot.). Mariene tiene la misma reacción que Mencía al anticipar la muerte en la visión del arma de su esposo: «Saca el puñal y ella se asusta» (*Monstruo los celos*, v. 238 acot.). Desde las primeras réplicas, el puñal del Tetrarca ha sido marcado por el oráculo como portador del crimen. En el plano de la acción, en tanto que elemento cohesionador, el desempeño kinésico que concierne a su uso se explicita en AE:

- «Tira el puñal y dice dentro Tolomeo» (*Monstruo los celos*, v. 249 acot.).
- «Va a poner la mano en la luz, él se la toma y ella, retirándola, le saca el puñal de la cinta» (v. 3495 acot.).
- «Deja caer el puñal, y base y Octaviano tras ella, y sale el Tetrarca por otra parte» (v. 3515 acot.).
- «Saca un puñal y hiérole» (*Amar*, v. 3086 acot.).
- «Quita Don Álvaro la espada a un Soldado» (*Amar*, v. 3109 acot.).
- «Vanse, y salen Don Fernando, con la espada de Muley, y Muley, con adarga» (*Príncipe constante*, v. 610 acot.).
- «Vanse y vuelve el Rey desnuda la espada» (*Hija del aire*, v. 2954 acot. I).
- «Sácale la espada» (v. 981 acot.). Tamar le roba la espada a Amón en un intento por defenderse de la violación. Se refuerza con la AI performativa: «Pues matarate este acero / si me sigues, porque yo / fuerza mucha y valor tengo» (*Absalón*, vv. 978-980).



## ANEJO I. El *papel* en escena: significado y significantes

Además de su lectura y el intercambio de mano en mano, los papeles suscitan alguna otra acción que se aparta del uso cotidiano. En la dramaturgia áurea, el papel adquiere la forma de múltiples significantes léxicos cuya realidad escénica probablemente sería la misma. Es decir, mientras la *carta* se presenta como *pliego* o, en contextos más específicos, como *memorial* o *libranza*, lo más razonable es que en escena apareciesen como un único objeto: el *papel*.

- «Salen algunos con memoriales [...]» (*Hija del aire*, v. 2484 acot. II).
- «Salen algunos soldados con memoriales, el Rey tomándolos, y Aquitofel» (*Absalón*, v. 2019 acot.).
- Arsidas abre una carta con noticias que hacen peligrar su posición de confianza en la corte de Nino: «¡Con qué temores dudo! / ¡Oh pliego!, tu nema rompo» (*Hija del aire*, vv. 2368-1369 I). La carta no aparece en AE, pero los personajes evidencian interacción con ella durante todo el pasaje, desde que Menón la saca a escena hasta que Arsidas la abre a vista del público.
- «Echa un papel» (*Hija del aire*, v. 1666 acot. II).
- «Sale Aquitofel con una carta» (*Absalón*, v. 2441 acot.).
- «Sale Don Enrique, de luto, con un pliego» (v. 1240 acot.). Este pliego activa una kinésica gestual dramática y particular en Fernando, que en uno de los sacrificios por su reino y su fe como parte de la esforzada cadena que lo consagrará mártir, se deshace de los papeles del siguiente modo: «Quítale el pliego al Rey, rómpelos y arrójalos, luego los coge y se los come» (*Príncipe constante*, v. 1412 acot.). La acción se duplica en AI y actoralmente entrañaría probablemente algún truco —a pesar de la ausencia de alguna fórmula de fingimiento en las acotaciones—, ya que el parlamento de Fernando se prolonga aún unos cincuenta versos; obviando las dificultades e incomodidades de mantener en la boca unos papeles manoseados.

*Monstruo los celos* proporciona un registro detallado de los elementos que componen el *aderezo de escribir*<sup>66</sup>, que un Soldado ofrece a Polidoro:

SOLDADO. Aquí  
Hay ya de escribir recado.  
POLIDORO. ¿Con su tinta y pluma?  
SOLDADO. En él  
se dice todo  
POLIDORO. ¿Papel?  
SOLDADO. También.  
POLIDORO. ¿Batido y dorado?  
SOLDADO. No, pero el que bastará.  
POLIDORO. ¿Polvos?  
SOLDADO. Polvos hay.  
POLIDORO. ¿Oblea,  
lacre y sello?  
SOLDADO. Sí.  
POLIDORO. Pues, ¡ea!,  
Llegadme el bufete acá.  
¿La silla?

*Pónenle todo lo que ha dicho y lléganle bufete y silla* (vv. 1507-1515).

Cuando Chato entrega a Semíramis en *La hija del aire* una libranza a fin de cobrarla, su reacción no es la esperada por el gracioso, activando una serie de acciones recogidas en AE y AI:

SEMÍRAMIS. Pero de aquesta manera  
la firmo.  
CHATO. ¿Por qué la rasgas?  
SEMÍRAMIS. Porque estas mercedes son  
de los soldados que hayan  
servido en la guerra, no  
de los juglares que andan

---

<sup>66</sup> Ruiz Ramón enumera también los útiles que conforman el *recado de escribir*: tinta, pluma, papel, polvos secantes, oblea y sello (*La cisma de Inglaterra*, ed. cit., pág. 75, nota a v. 1 acot.).

en los palacios medrando,  
 hecho caudal la ignorancia.  
 Toma. [...] (vv. 2622-2630)

Este último «toma» se corresponde con la AE siguiente: *Dale con los papeles* (vv. 2622-2629 acot. II) que remiten a los memoriales que los súbditos han ido entregado a la reina a lo largo de la escena.

De entre los elementos de atrezzo de *Mágico*, el que tiene más peso en la acción como entidad simbólica es sin duda el lienzo que representa el contrato entre Cipriano y el Demonio: «Pluma será este puñal, / papel este lienzo blanco, / y tinta para escribirlo / la sangre es ya de mis brazos» (vv. 1968-1971). La cédula despliega una gestualidad actoral y una estética cromática que hace resaltar el rojo sobre el blanco y activa el *phobos* («¡Qué hielo! ¡Qué horror! ¡Qué asombro!» [v. 1972]) al reproducir el motivo del pacto demoníaco subrayado con el efecto patético de la sangre. Quizá no era necesario materializar la sangre mediante recursos especiales pues, si nos ceñimos estrictamente a la AE, puede interpretarse como una indicación kinésica según la cual Cipriano simularía un pinchazo: «Escribe con la daga en un lienzo, habiéndose sacado sangre de un brazo» (v. 1972 acot.). Ambas perspectivas, kinésica y plasticidad, encuentran su remedo cómico cuando Clarín, a imitación de su amo, se dispone muy resuelto a hacerse esclavo del Demonio, si bien esta vez la escena se reviste de un cromatismo bien distinto: «Saca un lienzo sucio y escribe con él con el dedo, habiéndose hecho sangre» (v. 2154 acot.). Es relevante para el resultado cómico que la suciedad del lienzo, con respecto al de Cipriano, sea claramente aprehensible por parte del espectador. La ruptura del contrato, en cambio, no se produce *ad oculos* probablemente por la complejidad con la que, según el Demonio, ha tenido lugar: «[...] mas, borrando / con la sangre de su cuello / la cédula que me hizo, / ha dejado en blanco el lienzo; / y los dos, a mi pesar, / a las esferas subiendo / del sacro solio de Dios / viven en mejor imperio» (vv. 3319-3126).

Algunos objetos pueden asumir significados puntuales adquiridos por contexto que se alejan de su significado convencional prototípico, ampliando sus ramificaciones simbólicas. Un buen ejemplo aparece en las primeras escenas de *Cisma* cuando Volseo entrega a Enrique VIII dos cartas: una firmada por el Papa León X y otra por Lutero. Al tomar ambas, el monarca ejecuta una acción que él mismo imbuye de simbolismo: «Mas

por decir mi grandeza / cúa victoria es, / baje Lutero a mis pies, / y León suba a mi cabeza» (vv. 157-160). Sin embargo, confunde las cartas: «Por arrojar la carta de Lutero a sus pies y poner la del Pontífice sobre la cabeza, las trueca» (v. 161 acot.). La subversión de su propio sistema simbólico origina una desviación que Enrique VIII interpreta certeramente como un augurio que se verificará con el cuestionamiento de la autoridad papal y la ruptura definitiva con la Iglesia Católica. De acuerdo con la estructura circular de la obra, las cartas irrumpirán en el desenlace activando la anagnórisis del Rey que conduce al arrepentimiento —con ese *mea culpa* en el repetido «¡Qué mal hice! ¡Qué mal hice!»— cuando descubre la correspondencia del pasado amoroso entre Ana Bolena y Carlos. En *Fez* aparece un equívoco parecido con carga simbólica religiosa irradiada por un objeto, en este caso el libro de San Ignacio. Sin embargo, si en *Cisma* era el propio Enrique VIII quien confundía las cartas del Papa y Lutero, aquí es obra de la intervención antropomorfa del Mal Genio: «Sale el Mal Genio, y por detrás le muda las hojas del libro, siempre a contrario de lo que él las abre» (v. 2174 acot.).

La carta sella la muerte de doña Mencía en *Médico* al tiempo que funciona como un mecanismo eficaz en la original construcción de la ficción. Mientras la dama está inconsciente, don Gutierre lee el papel que estaba escribiendo y malinterpreta —una vez más— su contenido, dando por hecho la existencia de una relación extramatrimonial entre Mencía y el Infante Enrique. Gutierre escribe entonces unas líneas que Mencía encontrará en cuanto despierte, pero abandona la escena sin revelar este mensaje dejando al espectador expectante. En el juego de focalizaciones y cambios en los puntos de vista de la acción, el público pasa a situarse al nivel de Mencía, de forma que sólo sabrá lo que el celoso marido ha escrito cuando ella lea la carta. Al revelarse la información clave por boca de la propia víctima, la sentencia cala con mayor impacto en el espectador, que empatiza con el personaje a través del patetismo, que culmina con el terrible anuncio «dos horas tienes de vida».

## 2. 4. Técnica actoral

### 2. 4. 1. Salidas y entradas

Como anticipábamos en *Mágico*, hay un tipo de AE de salidas y entradas muy característico en el que la voz dramaturgica emerge dejando al descubierto su presencia al interpelar directamente al autor y la compañía de teatro. Son las AE construidas con verbos de posibilidad, como *los que pudieren*, en las que el dramaturgo deja la escenificación al criterio y, sobre todo, a los recursos de la compañía, una vez ha indicado cuál es su planteamiento. En algunas variantes, la instrucción es menos ceremoniosa: «Sale todo el acompañamiento, Lisías, Licas y Ninias» (*Hija del aire*, v. 1339 acot. II); «Sale toda la compañía» (*Monstruo*, v. 3044 acot.).

- «Tocan a marchar, y salen toda la gente que pudiere [...]» (*Hija del aire*, v. 3074 acot. II).
- «Salen los soldados que pudieren» (*LVES*, v. 2233 acot.).
- «Salen todas las mujeres que pudieren, y detrás Mariene con luto» (*Monstruo*, v. 2156 acot.).
- «Tocan cajas y trompetas, y salen los Soldados que puedan de acompañamiento, Don Juan de Mendoza y el señor Don Juan de Austria» (*Amar*, v. 877 acot.).

La construcción sintáctica de las salidas y entradas puede omitir el verbo principal, presentando los personajes mediante coordinación o yuxtaposición: «Un capitán» (v. 1176 acot.); «Soldados» (v. 1389 acot.); «Capitán y soldados» (*Monstruo*, v. 1690 acot.).

### 2. 4. 2. Kinésica y proxémica

- «Canta Teodora, y duérmese Doña Mencía» (*Médico*, v. 1063 acot.).
- «Sale dona Mencía sola, muy alborotada» (*Médico*, v. 1294 acot.).
- «Vanse. Salen todas las mujeres y Mariene desnudándose» (*Monstruo*, v. 2839 acot.).
- «Llaman dentro muy recio» (*Amar*, v. 30 acot.).
- «Riñen» (*Amar*, v. 729 acot.).

- «Salen marchando Don Juan de Austria, Don Lope de Figueroa, Don Juan de Mendoza y Soldados» (*Amar*, v. 1685 acot.).
- «Vanse. Salen soldados y todas las mujeres, Aristóbolo y Mariene detrás marchando» (*Monstruo*, v. 1742 acot.).
- «Salen un Soldado, que hace la posta, y Garcés con prisiones» (*Amar*, v. 2830 acot.).
- «Repara en Garcés» (*Amar*, v. 2856 acot.).
- «Huyen los Soldados» (*Amar*, v. 2148 acot.).
- «Salen los Soldados siguiéndole» (*Amar*, v. 3184 acot.).
- «Recuéstanse los dos» (*Fez*, v. 3511 acot.).
- «Pisa con silencio» (*Hija del aire*, v. 1962 II).
- «Va poco a poco a la parte donde está el Tetrarca» (*Monstruo*, v. 1280 acot.).
- «Tened, no lleguéis, villanos» (*Hija del aire*, v. 181 I).
- «Llévanle» (*Hija del aire*, v. 2654 acot. II).
- «Llevan al Infante, y sale Doña Mencía y Jacinta, esclava herrada» (*Médico*, v. 45 acot.).
- «Entra el Tetrarca, siéntase» (*Monstruo*, v. 1198 acot.).
- «Abre Doña Isabel, y queriendo irse, detiéndola el Corregidor, que sale con Don Fernando» (*Amar*, v. 772 acot.).
- «Sale Garcés con Alcuizcuz a cuestras» (*Amar*, v. 1227 acot.).
- «Vuelven huyendo Mariene y Octaviano tras ella y da en brazos del Tetrarca tropezando» (*Monstruo los celos*, v. 3566 acot.).

En la jornada tercera, Jonadab es apresado y liberado en un visto y no visto. Primero, Tamar ordena su detención: «Norabuena; quede preso / porque avisar no pueda del suceso» (*Absalón*, vv. 2476-2477), que se ejecuta en la AE «Átanle los soldados» (*Absalón*, v. 2478 acot.). En cuanto Tamar desaparece de escena, no obstante, el preso reclama su liberación a Aquitofel: «Pues haz que este cordel, señor, me quiten, / y no sañudos contra mí se irriten» (*Absalón*, vv. 2490-2491), con la consiguiente AE: «Desántanle» (*Absalón*, v. 2493 acot.). Aunque Jonadab queda exactamente igual que al inicio del pasaje, más que buscarle un significado dentro del desarrollo de la acción, cabe quizá achacar esta escena a una voluntad cómica, teniendo en cuenta que Jonadab encarna el papel de gracioso.

Nino ha concedido a Semíramis la liberación de Menón, pero sus planes de futuro distan de ser tan honestos. Aún los otros dos en el escenario, Nino llama a un Soldado aparte para revelarle una intención oculta, creando así dos escenas simultáneas. En el momento en que se dispone a dar la orden al soldado, el discurso se entrecorta y el foco pasa al par Menón-Semíramis, ubicados en otro lugar del escenario: «Ya, que saquéis a Menón / de palacio solamente, / y con vida y libertad / le dejad donde él quisiere. / Pero mirad, de vos fio...» (*Hija del aire*, vv. 3038-3042 I). Mediante esta estrategia dramática, que requiere de la unión de kinésica y planificación textual, el público pierde su omnisciencia, quedando a merced de Nino. Este recurso del suspense es muy socorrido en el cine, cuando un personaje se acerca a otro y, en un susurro inaudible para el espectador, comparte con él un plan o información secreta que supondrá, más adelante, un cambio determinante en el curso de la acción.

Cuando Menón vuelve a salir a escena, su torturada caracterización permitirá al público reconstruir cuáles han sido las consecuencias de aquella cruel acción de Nino: «Vanse, y salen los Soldados y Menón, *sacados los ojos*» (v. 3144 acot). Como en la oscuridad, el actor ha de valerse de nuevo de una kinésica que haga comprender al público que está ciego, si bien no faltarán versos que confirmen nuestras sospechas: «¿Dónde me lleváis, después, / que, tiranos y crueles, / me habéis sacado los ojos?» (vv. 3146-3148 acot.). Siguiendo con esta kinésica violenta, en *Monstruo/Monstruo los celos*, Polidoro se hace pasar por Aristóbolo para proteger su identidad, pero termina siendo sometido a tortura por los Soldados. El verbo que se emplea es *maltratar*: «Maltrátanle los dos» (v. 1525 acot.).

Algunas AE dirigidas al actor no contienen una indicación puntual, sino que entrañan la ejecución de una acción que ha de realizarse dilatada en el tiempo y gramaticalmente se manifiestan en forma de gerundio: «Va volviendo en sí Doña Mencía» (*Médico*, v. 2480 acot.); «Vase *haciendo burla*» (*Hija del aire*, v. 2348 acot.).

Asimismo, los deícticos constituyen útiles indicios de una performatividad implícita. Cuando Don Enrique informa a Doña Mencía de que «sólo en esta pierna siento / un dolor» (*Médico*, vv. 204-205), el mensaje queda irresoluto sin una acción que lo complete.

**a) Interacción con el *locus scaenicus* y el mobiliario**

- «Retírase al paño Clara» (*Amar*, v. 400 acot.).
- «Sale Malec, llega a hablar a Válcor, hincando la rodilla, y a los lados del paño salen Don Álvaro y Doña Clara en trajes de moros y se quedan a las puertas» (*Amar*, v. 1383 acot.).
- «Retíranse los dos al paño, y salen con armas todos los Soldados que puedan, y Garcés» (*Amar*, v. 2068 acot.).
- «Cerraré la puerta» (*Hija del aire*, v. 195 I).
- «A romper me determino / las puertas» (*Hija del aire*, vv. 774-775 I).
- «Retirándose tropieza en un bufete y cae un azafate» (*Monstruo*, v. 2886 acot.).
- «Salen Don Arias y Don Diego, y sacan al Infante, y siéntanle en una silla» (*Médico*, v. 77 acot.).
- «Vase y cierran por de dentro la puerta» (*Monstruo los celos*, v. 3039 acot.).

Una vez que Mariene se ha encerrado para aislarse de su esposo el Tetrarca, este intenta buscar en vano otro punto de acceso a la habitación. El pasaje es provechoso en la medida en que expone la performatividad implícita en los versos, de acuerdo con la indicación de la AE:

*(Llega a la otra puerta, que estará como dicen los versos, y él hace las acciones que significan)*

Mas no haré, si reconozco  
cuánto defendida está  
de candados y cerrojos  
por esta parte. Y, ¿quién duda  
por esotra sea lo propio?  
¡Quién, sin fiarse de nadie  
—pues cualquiera es sospechoso  
el día que lo fue Filipo—  
romperlos pudiera solo!  
Mas, ¿cómo ha de ser posible  
sin que entre aparte el escoplo  
con lo sutil del barreno



u de la lima lo sordo?  
¿A fuerza quién bastará  
ni a maña? Pero, piadosos  
cielos, ¿qué es esto?, las llaves  
echadas en falso topo.  
Abiertas están, si no es  
que, enternecido a mi lloro,  
un yerro en otro se ablanda (*Monstruo*, vv. 3090-3109).

### b) Acicalamiento femenino

- «[...] detrás de todos, Semíramis, vestida de luto, suelto el cabello, como vistiéndose, y todas las mujeres sirviéndola» (*Hija del aire*, v. 1 acot. II).
- «Sientanse a tocar, todas sirviéndola con la mayor ostentación que se pueda» (*Hija del aire*, v. 27 acot. II)<sup>67</sup>. Esta AE apunta directamente a una ejecución actoral reconocible en diferentes grados de gestualidad atendiendo al grado de mimesis. Esta ostentación quizá equivalga a lo que identificamos intuitivamente como «sobreactuar», ya que probablemente las actrices realizasen sus movimientos con artificiosa ampulosidad.

### c) Acotaciones especulares

- Chato sobre Semíramis: «¡Han visto y qué tiesa va! / Apenas volvió la cara. / ¡Ay, tontilla, que no en vano / hija del viento te llamas!» (*Hija del aire*, vv. 2106-2109 I).
- «Consigo viene hablando» (*Absalón*, v. 2374).
- «Despierta David» (*Absalón*, v. 2625 acot.).
- «No os levantéis, deteneos; / ved que no podéis estar / en pie» (*Médico*, vv. 222-224).
- «Señas los dos se han hecho. / Ya no son cobardías de provecho» (*Médico*, vv. 2452-2453).
- «¡Qué descolorido viene!» (*Hija del aire*, v. 676 acot.).

---

<sup>67</sup> *Autoridades* registra dos acepciones para *ostentación*. Por un lado, «manifestación de lo que es digno de verse [...]»; por otro, «Se toma también por jactancia y vanagloria».

- «MARIENE. ¡Ay de mí! / ¡Tente, señor! // TETRARCA. ¿De qué así / tiemblas? (Monstruo vv. 228-229).

#### d) Acotaciones de fingimiento

A fin de no ser castigados por su superior tras haber torturado a Polidoro, los Soldados se apresuran a encubrir su comportamiento: «A la puerta el capitán y Tetrarca, y los dos le vuelven a poner capa y sombrero *como que le sirven*» (*Monstruo los celos*, v. 1526 acot.).

- «Salen Joab, Semey y Jonadab, como hablando en secreto» (*Absalón*, v. 1924 acot.).
- «Hace que se va» (v. 1319 acot.; 1557 acot.; *Zalamea*, v. 1247 acot.).
- «Sale Don Gutierre, como [quien salta] unas tapias» (*Médico*, v. 1861 acot.).
- «Estando cantando sale Volveo, vestido pobremente, *como oyendo la voz*» (v. 2410 acot.).
- «Sale Isabel, como llorando» (*Zalamea*, v. 1788 acot.).
- «Como tropezando en una silla, cae Don Álvaro; sale Doña Isabel tapada y detiene a Don Juan» (*Amar*, v. 741 acot.).
- «Échase como que quiere dormir» (*Amar*, v. 2865 acot.).

Una variante del *como/como si* nos la ofrece la AE «Va a detenerle, y finge herirse la mano» (v. 1953 acot.). Coincido con Coenen en que «con toda probabilidad, la acotación se aplica a la actriz, que sólo *finge* herirse, y no al personaje, que se hiere de verdad»<sup>68</sup>, pero es igualmente coherente si se interpreta en el plano de la ficción como una estratagema de Clara para que Álvaro huya sin ella y se aleje del peligro. Se trataría entonces de un fingimiento metaficcional, pues fingen tanto actriz como personaje.

#### e) Desdoblamiento actoral

Desde el punto de vista de la técnica actoral, *Hija del aire* se ofrece al intérprete como una oportunidad para el lucimiento al abordar el extraordinario fenómeno de desdoblamiento dramático, por el que una única actriz encarna los papeles de Semíramis

---

<sup>68</sup> *Amar después de la muerte*, ed. cit., pág. 152, nota al verso 1952.

y su hijo Ninias<sup>69</sup>. Incluso sin contar con documentos paratextuales, el texto calderoniano va dejando pistas que conducen a la deducción de este juego actoral. De ahí que se subrayen continuamente la juventud de Semíramis, el extraordinario parecido entre madre e hijo, junto con el hecho de que ambos no coincidan nunca en escena, excepto cuando Friso carga a hombros el cuerpo de Ninias en la escena del rapto. Para esta escena se recurre a un sustituto o, incluso, a un maniquí, cuyo rostro trae cubierto: «Entra Friso y Ninias en los brazos y con vestido parecido, cubierto el rostro» (v. 2309 acot. II).

Para Hernández-Araico este desdoblamiento es la expresión categórica de un entramado mayor de conexiones metateatrales por la que cada personaje manifiesta una conciencia dramática afirmada, en última instancia, en la idea calderoniana de la vida como teatro<sup>70</sup>. En los últimos montajes se ha seguido esta premisa. En 2004, Blanca Portillo fue la encargada de este doble papel<sup>71</sup>; en la mencionada versión mexicana de 2017, Érika de la llave. En la puesta en escena de 1981 el papel recayó en Ana Belén<sup>72</sup>.

---

<sup>69</sup> Reforzaba esta más que probable hipótesis Daniel Rogers en su artículo «“¿Cielos! ¿Quién en Ninias habla?”: The Mother-Son Impersonation in *La hija del aire*», *Bulletin of Comediantes*, 20, 1968, págs. 1-4. Entre los convincentes motivos que suma para justificar el desdoblamiento, expone uno de lo más práctico y difícilmente rebatible: «If he had not envisaged a doubling of the parts it is difficult to see why he should have allowed the potentially theatrical kidnapping of Ninias to take place 'within'» (*ibid.*, pág. 2). Por otra parte, sostiene que la encargada de asumir los dos papeles era la actriz principal o dama primera.

<sup>70</sup> Así, por ejemplo, «la trama de la *Primera parte* en total se desarrolla a base de triángulos amorosos-ambiciosos de ángulo común en Menón. [...] En cada triángulo se da una especie de teatro en miniatura donde —exceptuando el trío humorístico— uno de los personajes conscientemente moviliza la acción que conduce a Menón a la tragedia» («Texto y espectáculo en *La hija del aire*». Escenificación triangular de un metadrama trágico», *op. cit.*, pág. 29).

<sup>71</sup> Triple, incluso: «Blanca Portillo hace tres papeles: Semíramis, su hijo y aquélla haciéndose pasar por éste» (Elisa Silió, «Lavelli estrena su versión de *La hija del aire*», *El País*, 17 de diciembre de 2004. Recuperado de [https://elpais.com/diario/2004/12/17/espectaculos/1103238002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/12/17/espectaculos/1103238002_850215.html) [última fecha de consulta: 22 de noviembre de 2018]). Dirigida por Jorge Lavelli y coproducida entre el Teatro Español y el teatro San Martín de Buenos Aires, se trata de una versión de la segunda parte de la obra. En una poco menos que curiosa reseña del montaje, Ellen C. Frye hacía las siguientes consideraciones sobre el trabajo actoral —y no solo— de la actriz: «Her gestures, body language, and overall acting were superb. Although Portillo herself is attractive, her character was quite ugly — for example, Portillo contorted her face into hideous expressions and frequently wore a scowl — and her appearance had a macabre feel to it, which is appropriate given the myth behind the story» («*La hija del aire*. By Pedro Calderón de la Barca. Dir. Jorge Lavelli, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro San Martín. Teatro Español, Madrid, España. 9 January 2005», *Comedia Performance*, 1, v. 3, 2006, págs. 241-245 [pág. 241]). La CNTC acaba de estrenar una nueva versión de la obra en esta misma temporada, con dirección de Mario Gas. Consúltense la ficha técnica en <http://teatroclasico.mcu.es/2018/06/28/la-hija-del-aire/>.

<sup>72</sup> La crítica de Francisco Umbral a este montaje dirigido por Lluís Pasqual no tiene desperdicio: «Ahora, el teatro, la vida, la profesión, la cosa, hacen pasar por ella mitos clásicos, crímenes confusos, mujeres legendarias, teologías y teofanías de fondo, el exceso de lo pagano adunado al barroquismo de lo cristiano. Es el camello de toda la ganga cultural de la antigüedad pasando por el ojo de esa aguja

### 2. 4. 2. 1. Gesto socializado

En *Hija del aire* abundan las acotaciones —fundamentalmente AI— de gesto socializado, debido a que salvo excepciones los personajes son altos cargos del ejército y elevados miembros de la nobleza pertenecientes al círculo más cercano de los monarcas. Sería redundante incluir aquí todos los ejemplos de acotaciones de este tipo, pero téngase presente que súplicas, agradecimientos y muestras de cortesía protocolaria pueblan la obra. En *Absalón* se demarca una jerarquía señor-vasallo que irradia desde la figura de David como autoridad suprema: «Arrodíllase» (v. 1422 acot.) o «De rodillas» (v. 3209 acot.). Por su parte, Absalón se postra ante David como muestra de respeto y aceptación de la legitimidad de su reinado. Una acción que, realizada justo a continuación de haberse probado la corona a escondidas, no puede sino ser irónicamente deshonesto. Esta hipérbole kinésica del heredero al trono forma parte de una estrategia de lo que llamaríamos ahora «chantaje emocional», con vistas a restituir a base de ruegos una confianza perdida. La siguiente AE insiste en la posición de Absalón que, «De rodillas» (v. 1523 acot.), es persistente: «No me alzaré de tus pies, / padre, hasta que a Amón me des» (vv. 1521-1522).

Las acciones habituales, deducibles de las AI salvo alguna excepción, suelen acomodarse a un número cerrado de posibilidades: besar/echarse a/rendirse a/ los pies o las plantas; dar los brazos; besar la mano/dar la mano a besar.

- David a Tamar: «Alzad, mi Tamar, del suelo» (v. 1260).
- David a Teuca: «Levantad, decid» (v. 2059).
- Joab a David: «Dame mil veces tus plantas» (v. 2146).
- Salomón a David: «[...] la mano mi amor te besa» (v. 2186).
- David a Absalón: «Alza, Absalón, de la tierra: / llega, Absalón, a mis brazos» (vv. 2205-2206).
- Nino a sus hijos y acompañamiento: «Alzad todos del suelo» (*Hija del aire*, v. 215 I). Implica que el resto del reparto presente en escena se ha arrodillado previamente ante el Rey.

---

de bordadora de Mesón de Paredes que es Ana. Y el camello no pasa, claro» («Ana del aire», *El País*, 22 de octubre de 1981.

Recuperado de [https://elpais.com/diario/1981/10/22/sociedad/372553208\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/10/22/sociedad/372553208_850215.html) [última fecha de consulta: 2 de abril de 2019].

- Nino a Menón: «Dame, Menón, tus brazos» (*Hija del aire*, v. 303 I).
- Menón a Semíramis: «Alza, Semíramis bella, / del suelo» (*Hija del aire*, vv. 989-990 I).
- Arsidas a Menón: «Tus plantas / me da a besar» (*Hija del aire*, vv. 2350-2351 I).

#### Kinésica del ruego:

- Semíramis a Menón: «Esto postrada te ruego, / esto humillada te pido, / como mujer te lo mando, / como esclava lo suplico» (*Hija del aire*, vv. 975-978 I).
- Lidoro a Ninias: «Como can estoy atado / y, así, como can me humillo, / halagándote los pies /humilde y agradecido» (*Hija del aire*, vv. 1087-1090 II).
- «Vuelve Otaviano la espalda y el Tetrarca le sigue de rodillas» (*Monstruo los celos*).

El gesto socializado puede manifestarse también en AE, cuando la acción entraña cierto significado relevante para la acción o cuando se considera que la acción requiere estar bien definida desde la voz dramaturgica, si entraña una kinésica precisa: «Entra Lidoro, con banda en el rostro y *quítasela al hacer reverencia*» (v. 57 acot. II). La codificación de las normas de cortesía en contexto palaciego implica un conocimiento susceptible de ser estudiado, aprendido y fundamentalmente imitado por la compañía teatral: «Tocan chirimías y bésanla la mano con las ceremonias ordinarias» (*Cisma*, v. 2984 acot.).

- «Salen algunos con memoriales; el Soldado 1º, Chato y luego Semíramis, y detrás, Lisías. *Hincan las rodillas*» (*Hija del aire*, v. 2484 acot. II).
- «Híncanse de rodillas los esclavos» (*Príncipe constante*, v. 1636 acot.).
- «Vanse todos, *haciendo cortesías* al Infante; quédase Zara y salen Fénix y Rosa» (*Príncipe constante*, v. 1642 acot.).
- «Abraza David primero a Salomón, después a Absalón, después a Adonías y a Tamar» (*Absalón*, v. 20 acot.).
- «Sale el Rey, todos se descubren, y Don Lope» (*Zalamea*, v. 2638 acot.).
- «Sale Malec, llega a hablar a Válor, *hincando la rodilla*, y a los lados del paño salen Don Álvaro y Doña Clara en trajes de moros y se quedan a las puertas» (*Amar*, v. 1383 acot.).

- «Valos abrazando como los va nombrando» (*Fez*, v. 849 acot.).

### a) Desviaciones semánticas del gesto socializado

La ruptura de la codificación protocolaria genera desviaciones de significado que connotan descortesía o faltas de respeto y que desencadenan atentados más graves cuando esta ruptura conlleva una imposición de poder del hombre hacia la mujer. Un ejemplo ilustrativo del primer caso se da en el encuentro entre Astolfo y Segismundo. Frente a las fórmulas ceremoniosas habituales, Segismundo espeta un «Dios os guarde» que su interlocutor interpreta como una provocación: «El no haberme conocido / sólo por disculpa os doy / de no honrarme más» (vv. 1352-1357). Desde el punto de vista actoral, cabe notar cómo en el saludo de Segismundo se pierde la dimensión performativa implícita en el resto de acciones como besar las plantas o dar los brazos. Al eliminar la ostentación kinésica, el desplante se vuelve más notorio.

El comportamiento físico de Enrique VIII para con Ana Bolena, aunque se ajusta a las reglas del gesto socializado, adquiere connotaciones específicas que dejan traslucir la inclinación del monarca hacia la dama; una acción que se agrava al estar presenciada por la Reina Catalina y la Infanta: «Alzad, no estéis en el suelo, / bellísima Ana Bolena, / y si el Cielo me condena / a haber sus luces tenido / a mis pies, disculpa ha sido / el haber, Ana, quedado / entre tanto fuego helado, / y en tanta nieve encendido. / [...] Levantad, no estéis así» (vv. 871-884). La seducción mediante la kinésica alcanza su cumbre simbólica en la escena del baile, en la que la dama interpreta *La Gallarda* ante Enrique VIII terminando postrada ante él: «Danza Ana Bolena y cae a los pies del Rey» (v. 1165 acot.). Esta AE se acompaña del siguiente diálogo donde los mismos personajes vuelven transparente el significado de la acotación y sus implicaciones en el contexto de la relación entre ambos en la dimensión ficcional:

REY.     A mis plantas has caído.  
ANA.     Mejor diré que a tus plantas  
          (pues son esfera divina)  
          me he levantado tan alta,  
          que entre los rayos del sol  
          mis pensamientos se abrasan  
          más remontados.

REY. No temas  
 si mis brazos te levantan.  
 Quiera amor que sea, Bolena,  
 al pecho en que idolatrada  
 vives [...] (vv. 1165-1174).

Así, los gestos del Rey añaden un plano de significación al convencional en la kinésica codificada estrictamente de acuerdo con la jerarquía de la corte. No hacen falta palabras para que la reina Catalina comprenda que Enrique la ha repudiado. La dramaturgia opta por la comunicación no verbal, que contrapone el largo monólogo de la Reina al silencio demoledor de su esposo, que culmina con la AE «Vuelve el Rey la espalda y se va con Volseo poco a poco» (v. 1993 acot.). El control de los ritmos de la ficción es un recurso dramático eficaz para escenificar el rigor del Rey ante la legítima angustia de la Reina, que queda hablando sola mientras contempla el desaire: «¿Las espaldas me volvéis? / ¿No merezco vuestro rostro?» (vv. 1993-1994).

Kinésica y proxémica son importantes para enfatizar escénicamente las afrentas practicadas contra Catalina, que se mantiene fiel a su esposo y su fe frente a la ambición del Cardenal, obstinado en separarla física y metafóricamente de su propia hija: «Estando abrazadas sale Volseo y aparta a la Infanta» (v. 2016 acot.); un recurso para que el espectador empatice con la virtuosa reina. Las AE proxémicas retratan esta condición tirana del Cardenal, tan apegado al poder que desatiende sus propios compromisos políticos: «Vanse y sale Volseo, arrojando a unos Soldados que traen memoriales, y Pasquín» (v. 2144 acot.)<sup>73</sup>. En *Príncipe constante*, el maltrato que el Rey ejerce sobre Fernando abre desviaciones en el significado social de los gestos protocolarios al imponerlos por la fuerza: «Pero, ya que esclavo mío / te nombras y te confiesas, / como a esclavo he de tratarte: / tu hermano y los tuyos vean / que como un esclavo vil / los pies ahora me besas» (vv. 1470-1475).

La convención del gesto socializado se desautomatiza mediante la burla del gracioso, que parodia el ceremonioso comportamiento cortesano: «A mí me dé / vuestra Alteza mano o pie, / lo que está (que esto es más llano), / o más a mano» (*Médico*, vv.

<sup>73</sup> «Las últimas [palabras] proferidas por Volseo antes de salir de escena multiplican las referencias a la índole y temple que le caracterizan por virtud de la actuación del actor, que con su actitud corporal y su estilo de dicción, su modo de andar al salir de escena, de mirar y de hablar a los otros personajes, debía con toda seguridad marcar la arrogancia y la soberbia del Cardenal» (Ruiz Ramón, *La cisma de Inglaterra*, ed. cit., pág. 16).

450-453)<sup>74</sup>. La kinésica amorosa singulariza la naturaleza de la relación entre los pares criado-criada y dama-galán. En el caso de los primeros, impera una dinámica gestual que hiperboliza la expresión de lo físico, en un espectro que abarca desde lo vulgar a lo erótico. Al contrario, el segundo grupo se rige por las leyes proxémicas propias del decoro cortesano, en una gestualidad medida y contenida cuya vulneración pone en riesgo la honra. El grado de confianza entre Irene y Menón se evidencia en las fórmulas románticas: cuando solicita la mano de la dama, ella responde «La mano no, los brazos y aun la vida» (*Hija del aire*, v. 322 I). Una versión paródica de esta situación se da entre Sirene y el soldado Floro a quien, apenas a los pocos versos de haberse conocido, abraza en plena calle y delante de Chato, que apela cómicamente a su honor: «¡Váلامos Dios, seor soldado! / ¿Pues tanta prisa corría / que no esperarais a entrar / en casa? Venid, por Dios; / no deis qué decir de vos / en la calle» (*Hija del aire*, vv. 478-482 I). Floro obedece sólo para abandonar la escena entrelazados los dedos, en la AE «Llévala de la mano» que redunda con la AI performativa «Pues que es más vuestra que mía, / venid acá en cortesía» (vv. 492-493 I).

#### 2. 4. 2. 2. Kinésica vulgar

Los criados comparten un tipo de lenguaje no verbal hipérbolico y enérgico, cercano a la kinésica del entremés. En dos ocasiones jura Sirene ante Chato: «¡Para ésta, picarote!» (*Hija del aire*, v. 227 I) y «¡Pues para ésta, menguado!» (*Hija del aire*, v. 2883 I). Son acotaciones performativas, puesto que el deíctico es incomprensible si no trae aparejado la ejecución de determinado gesto. La relación indisoluble entre palabra y acción se da de nuevo en estos versos de Chato, que solo se completan con su realización física: «¡Ay, señor! Un desatino / tamaño como este puño / su merced ahora dijo» (vv. 692-694 I).

En castigo por su comportamiento, Chato amenaza a su mujer con un garrote, cuya manipulación se infiere de las AI: «Éste [garrote] está ya levantado, / y ha de caer hacia algún lado; / porque no os coja, apartad, / que así quedarme no es bien / toda mi vida, señora» (vv. 1184-1188 I). En realidad, este garrote no tiene una mera función episódica. Es imprescindible para la acción cuando Semíramis se lo arrebató («Suelta / este bastón» [vv. 1709 acot. I]) para detener el caballo desbocado del rey Nino. La drástica maniobra

---

<sup>74</sup> Nótese cómo en la parodia se incluyen tanto la acción como la fórmula verbal.



servirá para salvar la vida del monarca y encender, como consecuencia inesperada, el enamoramiento.

En *Amar*, el gracioso Alcuzcuz protagoniza una escena de borrachera mientras aguarda el regreso de su amo. El pasaje se funda en un juego de significados entre el veneno y el vino —prohibido por la religión islámica—, dando lugar a una *kinésica de la ebriedad* basada en la confusión metafórica de la embriaguez con la muerte. La AE «Bebe» se repite tres veces conformando una secuencia en la que progresivamente el actor sucumbe a los efectos del alcohol y va perdiendo el control de su motricidad. El pasaje se abre con la AE «Saca una bota de la alforja y bebe» (v. 1881 acot.):

No ser el voneno fuerte;  
e si es que morer pretendo  
más voneno es menester. (*Bebe.*)  
No ser frío, a lo que bebo  
el voneno ser caliente;  
sí, pues arder acá dentro.  
Más voneno es menester, (*Bebe.*)  
que muy poco a poco muero.  
Ya parece que se enoja,  
pues que ya va haciendo efecto;  
que los ojos se me turbian  
e se me traba el cerebro,  
el lengua ponerse gorda  
e saber el boca a herro.  
Ya que muero, no dejar (*Bebe.*)  
para otro matar voneno,  
será piedad. ¿Dónde estar  
me boca, que no la encuentro? (vv. 1881-1902).

### 2. 4. 3. Voz

En *LVES*, Astolfo evidencia la turbación mal disimulada de Rosaura al aludir a su voz como «destemplado instrumento». Es posible entonces que la actriz adoptase un registro determinado, acusador de este estado anímico intranquilo ante la presencia de su antiguo amante. En una situación en que la dama se esfuerza por recuperar el control de su actitud kinésica gestionando las reacciones involuntarias, es la voz la que se convierte en un reflejo indisimulable del alma:

Aunque más esfuerzos hagas,  
¡oh qué mal, Rosaura, puedes  
disimular! Di a los ojos  
que su música concierten  
con la voz; porque es forzoso  
que desdiga y que disuene  
tan destemplado instrumento,  
que ajustar y medir quiere  
la falsedad de quien dice  
con la verdad de quien siente (vv. 1912-1921).

En cuanto al control vocal, los mismos personajes emplean conscientemente cambios en la voz a su favor. En *Médico*, don Gutierre oculta su identidad a doña Mencía, quien lo confunde con el Infante Enrique firmando sin saberlo su sentencia de muerte. Gutierre emplea los siguientes términos: «[...] pues bien encubrir puedo / el metal de la voz, hablando quedo» (vv. 1913-1914). En *Fez*, la alternancia en el volumen de la voz persigue el objetivo de conectar dos escenas simultáneas, pero que pertenecen a planos temporales distintos. En el pasado, San Ignacio dialoga con un morisco; mientras, en el presente, el Príncipe lee la transcripción de aquel diálogo recogida en un libro:

Sale San Ignacio vestido de peregrino, y un Moro de morisco, como andaban en España; y paseándose los dos por detrás de la silla, como que van de camino, representan sus versos, y al mismo tiempo los lee el Príncipe, con esta diferencia: que ellos los han de decir en voz alta y él en voz baja, como que los lee para sí (v. 2008 acot.).

- «A una parte, dentro, cajas y voces muy bajas, como que se oyen a lo lejos» (*Fez*, v. 266 acot.); «A otra parte, atabalillos y chirimías y voces altas» (*Fez*, v. 270 acot.).
- «Salen Cide Hamet y Turín, hablando como con recato» (*Fez*, v. 3428 acot.).
- «¿Quién aquí da tan temerosas voces?» (*Fez*, v. 2385).
- «Oíd, esperad, ¿qué crudo acento / en cuatro partes despedaza el viento?» (vv. 2426-2427).
- «¡Oh, qué voz tan triste he oído!» (*Monstruo los celos*, v. 250).
- «El trueno fue de aquel rayo / un lastimoso gemido» (*Monstruo los celos*, vv. 253-254).
- «Acento tan lamentable, / ¿cúyo será?» (*Monstruo los celos*, vv. 270-271).
- «Sale Tiresias, viejo, vestido de pieles largas, como sacerdote antiguo y dice los versos siguientes, con admiración» (*Hija del aire*, v. 17 acot. I).
- «Vase y sale Muley, representando a media voz, como recelándose» (*Príncipe constante*, v. 1750 acot.).

### a) Silencio

La ausencia verbal o la negación de la palabra —forzada o voluntaria—, son portadoras de significado. Cruickshank señala el silencio como hecho clave para comprender el comportamiento de los caracteres en *Médico*: «Los personajes tienen miedo de expresar sus pensamientos. Son miembros de una sociedad donde, a causa de una falta de franqueza, reina la sospecha y el miedo»<sup>75</sup>. En *Absalón*, David, preparado para recibir la noticia de la muerte de Amón, certifica la tragedia a partir de las reacciones de sus hijos, que se muestran incapaces de comunicar lo sucedido al Rey: «¿Cómo no me respondéis? / ¿Calláis? Siempre fue el silencio / embajador de desgracias. / ¿Lloráis? Hartos mensajeros / mis sospechas certifican: / no eran vanos mis recelos. / ¿Mató Absalón a su hermano?» (vv. 1900-1905).

---

<sup>75</sup> *El médico de su honra*, ed. cit. pág. 26. Véase Daniel Rogers, «“Tienen los celos pasos de ladrones”: silence in Calderón’s *El médico de su honra*», *Hispanic Review*, 33, 1965, págs. 273-289.

## 2. 5. «Temor y piedad en mí»: gesto emocional

Comentábamos en otro apartado la improcedencia de ese empeño por hacer corresponder el concepto del *phobos* clásico, según el precepto aristotélico, con el horror o miedo de la tragedia —tragicómica— española. Me parecen imprescindibles las palabras de Rodríguez Cuadros al respecto, a vueltas con la posibilidad de adscribir *LVES* al modelo clásico: «La recuperación del orden barroco exige así un desplazamiento del sentido trágico hacia un foco que jamás podrá producir *horror* o *temor*, aunque sí perplejidad»<sup>76</sup>. Esta perplejidad coincide con la *turbación* que comentaba en el capítulo dedicado a la comedia. En el contexto trágico, por lo tanto, este estado alcanza su máxima significación al manifestarse como traducción física del *phobos*, una guía técnica para el actor como vehículo para comunicar con el gesto. El monólogo de Isabel en *Zalamea* desarrolla esta correspondencia entre emoción y ejecución corporal, componiendo una clave de descodificación kinésico-gestual:

¡Qué ruegos, qué sentimientos  
ya de humilde, ya de altiva,  
no le dije! Pero en vano,  
pues (calle aquí la voz mía)  
soberbio (enmudezca el llanto),  
atrevido (el pecho gima),  
descortés (lloren los ojos),  
fiero (ensordezca [a] la envidia).  
tirano (falte el aliento),  
osado (luto me vista)...  
Y si lo que la voz yerra,  
tal vez el acción explica,  
de vergüenza cubro el rostro,  
de empacho lloro ofendida,  
de rabia tuerzo las manos,  
el pecho rompo de ira...  
*Entiende tú las acciones,*  
*pues no hay voces que lo digan (Zalamea, vv. 1968-1985).*

---

<sup>76</sup> *La vida es sueño*, ed. cit., pág. 60.

Esto no obsta, claro, para que puedan escenificarse vertientes más explícitamente conectadas con el horror, de forma notoria por ejemplo en sangrientas apariencias. En la consideración del teatro como un sistema en el que confluyen signos operantes en distintos niveles de significación, lo visual y lo sonoro se aúnan en la creación y transmisión de los efectos trágicos. Puede encontrarse una correspondencia poética en unos versos que Estrella dirige al incapaz Basilio: «Tanta es la ruina de tu imperio, tanta / la fuerza del rigor duro y sangriento, / *que visto admira y escuchado espanta*» (vv. 2468-2470)<sup>77</sup>.

Los versos de Rosaura al escuchar las voces de Segismundo reproducen la máxima aristotélica: «Terror y piedad en mí / tus razones han causado» (vv. 173-174), trasladando el doble efecto que se persigue insuflar en el espectador, traducción de las nociones griegas del *éleos* y el *phobos*<sup>78</sup>. Las manifestaciones kinésico-gestuales de la experiencia emocional suelen venir de la mano de AI construidas como metáforas matizadoras de esta turbación resultante del horror: «Inmóvil bulto soy de hielo y fuego» (v. 74). A la piedad apela de nuevo Rosaura al solicitar amparo a Clotaldo: «Muévate en mí la piedad; / que será rigor notable / que no hallen favor en ti / ni soberbias ni humildades» (vv. 343-346). También en *Príncipe constante* Fernando invoca directamente al *éleos* en su planto: «¡Oh, si pudiera / mover a alguno a piedad / mi voz, para que siquiera / un instante más viviera / padeciendo» (vv. 2311-2315).

Cuando Semíramis le arrebatara la daga a Nino para defender su honra y disuadirlo del atropello que finalmente no comete, el Rey es víctima de una visión transitoria en la que

---

<sup>77</sup> Recordemos la advertencia de Aristóteles: «Así pues, el temor y la piedad es posible que nazcan del espectáculo, pero también de la composición misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. En efecto, es preciso que la fábula esté estructurada de tal manera que incluso sin verla, el que oiga los hechos que ocurren se horrorice y apiade por lo que pasa; que es lo que sufriría alguien oyendo la fábula de Edipo. Pero el producir esto por medio de espectáculo es menos artístico y necesita desembolso» (*Arte poética*, en Aníbal González (ed.), *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 45-126 [1453b, pág. 66]). Antonucci rastrea la semántica emocional en obras del primer Calderón y en relación con el modelo aristotélico. Piedad y terror, los dos grandes pilares, afloran en el texto en lo que la autora caracteriza como «léxico de las emociones trágicas» («Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en Luciana Gentili y Renata Londero [eds.], *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2011, págs. 129-146 [pág. 131]). Comenta Antonucci cómo en *Amor, honor y poder* (1623) —considerada la primera obra del dramaturgo— se recurre a este léxico de forma premeditada justo en el clímax de la segunda jornada.

<sup>78</sup> En Aristóteles: «es preciso que la composición de la tragedia más bella no sea simple, sino compleja, y que ésta sea mimética de hechos que producen temor y piedad» (*Arte poética*, *op. cit.*, 1452b-1453<sup>a</sup> pág. 64).

se cifra el vaticinio de su asesinato. Los versos que describen esta ilusión implican una kinésica del miedo junto con un cierto carácter mímico que, como en *El retablo de las maravillas*, evoque las imágenes que se nombran:

Prodigiosa mujer, tente;  
que ya, en mi sangre bañado  
te estoy viendo, osada y fuerte,  
esgrimir contra mi vida  
iras y rayos crueles.  
¡Mi mismo cadáver, Cielos,  
miro en el aire aparente!  
Pálido horror, ¿qué me sigues?  
Sombra infausta, ¿qué me quieres?  
¡No me mates, no me mates! (*Hija del aire*, vv. 3095-3104 I).

Observando perpleja la reacción, Semíramis define el comportamiento de su futuro esposo, al tiempo que aporta información sobre su propio desempeño gestual: «¿Qué te acobardas, qué temes, / señor, si este acero sólo / contra mí sus filos vuelve? / Contra mi pecho le esgrimo, / no contra ti; no receles» (vv. 3105-3111 I).

- «Sale Don Álvaro y Doña Clara asustados» (*Amar*, v. 1907 acot.).
- «Sale Inés, con manto, como asustada» (*Fez*, v. 660 acot.).
- «Vanse los dos Genios, y despierta el Príncipe como despavorido» (*Fez*, v. 280 acot.).

Una vez el miedo se impone sobre el resto de emociones, Mariene logra verbalizar la síntesis del puro *phobos*, reduciendo su identidad al sentimiento en una sobrecogedora declaración: «Toda soy horror» (*Monstruo los celos*, v. 267).

### 2. 5. 1. Turbación

En *Médico* la turbación es predominante; todos los personajes, incluido el Rey don Pedro, la experimentan. En esta obra la turbación se construye en torno al silencio y se identifica con una carga personal inconfesable, puesto que la verbalización pondría en peligro el honor. Continuamente esta emoción está en boca de los personajes, ya sea describiendo una experiencia propia o en forma de acotaciones especulares que revelan el estado del interlocutor: «No te turbes» (v. 1084 acot.); «[...] turbados de temor los dos se han puesto» (v. 2437); «Mirá, señor, lo que dices; / que yo turbado...» (vv. 2272-2273).

La presencia misma del Rey altera el estado de sus súbditos. Recordemos cómo a lo largo de la obra se insiste en la severidad del monarca, poco dado a la risa para desesperación de Coquín, que ve frustrado su cometido de gracioso:

SOLDADO 3. Turbado estoy; mal el temor resisto.

REY. ¿De qué os turbáis?

SOLDADO 3. ¿No basta el haberos visto? (vv. 583-584).

La turbación del personaje puede incluso transferirse a determinadas partes del cuerpo y matizar las acciones codificadas, como ocurre en este interesante ejemplo de hipálage: «Señor, a vuestras plantas / mis pies turbados llegan» (vv. 594-595).

Se manifiesta nuevamente en *Amar* en una escena cuyo planteamiento ha acaparado la atención de la crítica. Texto poético y desempeño actoral se aúnan en un momento climático durante el cual don Álvaro va descubriendo poco a poco, mientras lo escucha, que Garcés es el asesino de Clara. Calderón dilata la venganza y va dosificando la revelación, haciendo que don Álvaro pugne por refrenar sus impulsos al tiempo que flaquea al recordar la muerte de su amada. La complejidad de las emociones se registran físicamente y son acusadas por Garcés, que detiene su relato ante la reacción gestual de su interlocutor: «[...] pues allí se avanzó toda... / pero parece que os cansa / mi relación, y que no / tenéis gusto en escucharla» (vv. 2992-2995); «Confusa, al fin, y turbada / de verme, como si fueran / las cortinas de una cama / de una muralla cortinas, / detrás se esconde y se ampara... / pero con llanto en los ojos / y sin color en la cara / os habéis quedado» (vv. 2021-3028).

➤ «Estatua viva se quedó de hielo» (*Médico*, v. 2461).

- «Quédase un poco suspenso» (*Cisma*, v. 2747 acot.).
- «Tu voz pudo enternecerme, / tu presencia suspenderme, / y tu respeto turbarme» (*LVES*, vv. 190-193).
- «Con asombro de mirarte, / con admiración de oírte, / ni sé qué pueda decirte, / ni qué pueda preguntarte» (*LVES*, vv. 243-246).
- «¿Qué se suspende / Vuestra Alteza? ¿Qué se admira?» (*LVES*, vv. 1885-1886).
- «¡Qué admirado este soldado / de mirarme se ha quedado!» (*Amar*, vv. 2505-2506).
- «Suspenso y mudo he quedado» (*Amar*, v. 2509).
- «Quédase el Príncipe suspenso[...]» (*Fez*, v. 3694 acot.), seguida de «Vuelve en sí el Príncipe» (*Amar*, v. 3729 acot.).

Quizá la frecuencia con que este estado afecta a los personajes es lo que lleva a Coquín a parodiar la situación cuando Gutierre le pregunta «Di, ¿a qué aquí te turbaste?» (v. 2450) y el gracioso responde: «Somos de buen turbar; mas esto baste» (v. 2451).

### 2. 5. 2. Gesto airado

Segismundo, en tanto en cuanto encarna el tipo de un salvaje, hace gala de un registro kinésico marcado por una violencia a duras penas contenida<sup>79</sup>. Tanto en AE como en AI se evidencia la fiereza gestual característica del personaje, tanto en su construcción corporal como en la proxémica y la interacción: «Ásela» (v. 180 acot.); «Sólo porque me has oído, / entre mis membrudos brazos / te tengo de hacer pedazos» (vv. 183-185); o el famoso lanzamiento del criado por la ventana: «Cógele en los brazos y étranse, y todos tras él, y torna a salir» (v. 1428 acot.). Coherentemente, en él el gesto trágico tiende hacia el expresionismo de la ira: «En llegando a esta pasión / un volcán, un Etna hecho, / quisiera sacar del pecho / pedazos del corazón» (vv. 163-166). El encuentro con Rosaura

---

<sup>79</sup> Así lo considera Antonucci al insertar a Segismundo en la tradición del salvaje: «él también es un salvaje: no tanto en el sentido de una relación directa entre su figura y la del salvaje folclórico, sino en el sentido de que su personaje y su trayectoria en *La vida es sueño* se construyen con piezas de montaje que derivan de la tradición teatral del salvaje. Una tradición que ha sido forjada por Lope de Vega, y retomada por Guillén de Castro y Vélez de Guevara, en cuyas comedias volvemos a encontrar al héroe salvaje, ejemplar en su trayectoria de conquista de la perfección de hombre y de príncipe, y en su relación tensa y conflictiva con el rey-padre» (en *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro...*, *op. cit.*, s. p.).



aplacará la furia para reconducirla hacia la turbación surgida provocada por la contemplación de una belleza que se asocia al conocimiento —remedo de la luz más allá de la prisión— en términos platónicos: «tú sólo, tú, has suspendido / la pasión a mis enojos, / la suspensión a mis ojos, / la admiración al oído» (vv. 219-222). El platonismo se mantiene en la mirada de Segismundo una vez abandona la caverna y despierta ante la verdad nueva, materialización de aquel mundo recreado a través de los libros y las enseñanzas de Clotaldo. Este primer contacto del príncipe con la deslumbrante realidad de palacio no puede sino manifestarse en el actor como una turbación extrema, y así se indica en la AE correspondiente: «Salen músicos cantando, y criados, dando de vestir a Segismundo, que sale *como asombrado*» (v. 1224 acot.). La interacción ante este espejismo se traduce en el discurso en una sucesión de exclamaciones e interrogaciones retóricas, expresión gramatical de la turbación<sup>80</sup>. En transición cíclica, al ver a una Rosaura ahora caracterizada como dama, el deseo reactiva la violencia, que vuelve a imponerse a la razón. Aunque no hay AE en esta escena, el diálogo es más que suficiente para atribuir al actor una actitud arrolladora, que anticipa la violación en los terribles versos «¡Hola!, dejadnos solos, y esa puerta / se cierre y no entre nadie» (vv. 1663-1664).

Un caso equivalente al del monólogo que Isabel pronuncia en *Zalamea* lo encarna el personaje de la fitonisa Teuca, esta vez aplicado a la ira como emoción dominante:

TEUCA.	Aunque responder quisiera al Rey, no he podido, ¡cielos!, que está espíritu más noble aposentado en su pecho que en el mío; y como al verle, mudo quedó el que yo tengo, en mí se venga, a pedazos el corazón deshaciendo. ¡Ay de mí!, rabiando vivo. ¡Ay de mí!, rabiando muero.
ABSALÓN.	¿Qué frenesí, qué letargo dio a la etiopisa?

---

<sup>80</sup> Me refiero a los conocidos versos (1224 a 1247) que se inician con las exclamativas «¡Válgame el cielo, qué veo! / ¡Válgame el cielo, qué miro!» (vv. 1224-1225).

SALOMÓN.                                 ¿Qué es esto?  
AQUITOFEL.   Sus cabellos y sus ropas  
  está arrancando y rompiendo (*Absalón*, vv.747-760).

La ira y la soberbia suelen estar conectadas, pues la primera surge a menudo de la vanidad herida. Esto se ve con claridad en el caso de Zara, enfurecida ante la difícil tarea de tener que poner precio al rescate de su esposo:

¡Cielos!, ¿qué debe hacer la altivez mía?  
Pero si hacer no puede  
lo que debe, que es que Malta quede  
a mi horror, a mi saña, a mi despecho,  
ceniza del incendio de mi pecho,  
pavesa del volcán de mi quebranto,  
y ruina del Vesubio de mi llanto,  
fuerza es que a otros partidos  
mis sentimientos rindan mis sentidos [...] (*Fez*, vv. 1774-1782).

- «Estáse Troya ardiendo, / y Eneas de mis sentidos, / he de librarlos del fuego» (*Médico*, vv. 240-242).
- «Un basilisco / tengo en los ojos, un áspid / en el corazón asido. / ¿Yo sin mandar? ¡De ira rabio! /¿Yo sin reinar? ¡Pierdo el juicio! / Etna soy, llamas aborto, / volcán soy, rayos respiro» (*Hija del aire*, vv. 874-880 II).
- «Aunque es tu honor darte muerte / yo, muere, traidor, a mis manos» (*Hija del aire*, vv. 2989-2990 I). La violencia contenida en este acto impulsivo se corrobora con los versos de Menón: «Suspende la ira, si es que / celos del ruego no tienes» (*Hija del aire*, vv. 2992-2993 I).

### 2. 5. 3. «Mato la luz, y llego / sin luz y sin razón, dos veces ciego»: oscuridad y ceguera moral

Los versos de don Gutierre que dan título a esta sección evidencian una equivalencia simbólica entre luz y razón afirmada en el conflicto de celos. Para Cruickshank: «don Gutierre pretende ser el defensor de la luz del honor, pero sólo es el creador de la oscuridad. Él es, al mismo tiempo, una criatura de la oscuridad»<sup>81</sup>. Semíramis recupera esta dirección simbólica al superponer explícitamente los significados de la luz que porta, un claro ejemplo de cómo un significante se escinde en distintos niveles de significación: «Y la respuesta sea / apagar esta llama: así se vea / cuánto, deslumbradas, mis locuras / aborrecen la luz y obran a oscuras» (*Hija del aire*, vv. 2192-2195 II).

Junto a la ceguera moral metafórica que se desprende de este juego de significados, la oscuridad nocturna se asocia al miedo. En otra escena de *Hija del aire*, Menón y Nino, desde lados opuestos, se acercan de noche a la habitación de Semíramis. El primero, desterrado e intruso en el palacio del Rey, se arriesga a ser descubierto, como efectivamente sucede. El riesgo que entraña la situación acentúa la tensión de una escena que, en contexto cómico, veíamos como habitual en el enredo. Para Menón la oscuridad es presagio fúnebre: «Pisando las negras sombras, / imágenes de mi muerte, / con la llave que tenía / de los jardines de Irene, / a Semíramis veré» (vv. 2908-2912). Nino, en cambio, avanza con la actitud de quien se sabe triunfador: «¡Tu friso toco, qué alegre!» (v. 2943 acot.). La convención dramática torna verosímil el hecho de que, aun ante la misma puerta, los dos hombres no se reconozcan. Por su parte, Friso encarna kinésicamente los efectos físicos del miedo al moverse en la oscuridad: «Apenas darán / entre sombras tantas / mudas señas de mis plantas / las flores ni las arenas / de aquestos jardines; pues / bandos distantes se han hecho / todo el valor en el pecho, / todo el temor en los pies» (vv. 1962-1969 II).

De vuelta a *Médico*, Mencía y la esclava Jacinta ingenian un ardid para evitar que Gutierre encuentre a Enrique, escondido en las habitaciones de la dama. La estrategia es muy similar a la que trazan doña Ángela y su criada en *Dama duende*, ya que se sirven de la penumbra para sacar al intruso aprovechando las sombras: «Al tomar la luz, la mata disimuladamente, y salen Jacinta, y don Enrique siguiéndola» (v. 1310 acot.). Lo que determina su adscripción al género trágico, es una vez más, la suma del contexto ficcional

---

<sup>81</sup> *El médico de su honra*, ed. cit. pág. 26.

al efecto que se busca causar en el espectador. En *Dama duende* el público sabe —de acuerdo con la convención— que doña Ángela saldrá airosa, y puede abandonarse a la tensión momentánea de la escena. En cambio, en *Médico* el miedo de Mencía y el carácter de Gutierre, en extremo celoso de su honor, ponen en riesgo la vida de la protagonista.

- «Salen Jacinta y Don Enrique como a oscuras» (*Médico*, v. 1021 acot.)
- «Sale Don Álvaro, solo, como de noche, y estará Alcuzcuz como durmiendo en el tablado» (v. 1989 acot.). La oscuridad le impide ver a tiempo al gracioso dormido, cuyo cuerpo confunde con el de un cadáver hasta que, tropezando con él («Tropieza en Alcuzcuz» [v. 2009 acot.]), lo saca de su trance («Despierta Alcuzcuz [v. 2021 acot.] sobresaltado: «¿Quién es que me pisar?» (v. 2021).

De haber podido disponer de recursos lumínicos que diesen vida escénica a lo evocado por el texto del decorado verbal, algunas imágenes con claroscuros y violentos contrastes cromáticos se transformarían en auténticos lienzos, conformando un museo de lo trágico: «Por entre montes de llamas, / entre piélagos de sangre, / tropezando en cuerpos muertos, / quiso mi amor que llegase / a la casa de Maleca, / estrago ya miserable, / pues del acero y del fuego / pavesa dos veces yace» (vv. 2166-2173); «A las luces que confusas, / ya cebado, el fuego hace, / miro una mujer que está / apagándolas con sangre» (vv. 2184-2187).

#### 2. 5. 4. Celos

Los celos se manifiestan en forma de envidia por parte de Aquitofel, cuyo ansiado puesto de confianza en el gobierno de Absalón se ha concedido a Ensay:

¡Qué rigurosa, qué fuerte  
la víbora de la envidia  
en el corazón me muerde!  
Sin vida estoy, sin aliento:  
que se me eclipsa parece  
el sol, la tierra me huye,  
y el mismo viento me ofende.  
El corazón a pedazos

salirse del pecho quiere,  
aborreciendo el vivir,  
amando la acerba muerte (*Absalón*, vv. 2929-2944).

Don Gutierre encarna la figura del marido cegado por los celos<sup>82</sup>. En la descripción que en su soliloquio realiza de esta pasión, la identifica metafóricamente con el veneno:

¡Qué mal hice! Vuelva, vuelva  
el pecho a la voz; mas no,  
que si ponzoña que engendra  
mi pecho, si no me dio  
la muerte, ¡ay de mí!, al verterla,  
al volverla a mí podrá;  
quede víbora cuentan  
que la mata su ponzoña  
si fuera de sí la encuentra.  
¿Celos dije? Celos dije» (vv. 1697-1707).

---

<sup>82</sup> Junto con Don Gutierre, si alguien se identifica con los celos como emoción representativa es el Tetrarca de *Monstruo y Monstruo los celos*. Omito el ejemplo seleccionado del cuerpo principal porque, como se observa, el pasaje carece de rasgos performativos que permitan analizarlo en clave de acotación. Sí constituye una descripción psicológico-literaria del personaje, cuya motivación única se acaba mimetizando con la experiencia de los celos. Los protagonistas acaban siendo despojados de su racionalidad hasta ser invadidos por lo emocional; si Mariene declaraba *ser horror*, el Tetrarca *es celos*:

Y en fin, ¿para qué discurre  
mi voz? ¿Para qué se cansa?  
Otra pena, otro dolor,  
otro tormento, otra ansia,  
en el corazón no llevo  
sino sólo el ver que aguarda  
ser Mariene despojo  
de otro amor, otra esperanza.  
Sea barbaridad, sea  
locura, sea inconstancia,  
sea desesperación,  
sea frenesí, sea rabia,  
sea ira, sea letargo  
o cuanto después mis ansias  
quisieren, que todo quiero  
que sea, que todo es nada  
como no sean mis celos (*Monstruo*, vv. 1604-1620).

La consecuencia de este envenenamiento es la enajenación, una ira que desatiende a la razón y que debería acusarse corporalmente. «Perdona, por tus ojos, / esta descompostura, estos enojos» (vv. 2037-2038) dirá Gutierre a su esposa después de haber pronunciado fuera de sí los siguientes versos, pintando una cruenta imagen:

...llegar pudiera  
a tener... ¿qué son celos?  
átomos, ilusiones y desvelos;  
no más que de una esclava, una criada,  
por sombra imaginada,  
con hechos inhumanos,  
a pedazos sacara con mis manos  
el corazón, y luego  
envuelto en sangre, desatado en fuego,  
el corazón comiera  
a bocados, la sangre me bebiera,  
el alma le sacara,  
y el alma ¡vive Dios!, despedazara,  
si capaz de dolor el alma fuera.  
¿Pero cómo hablo yo desta manera? (vv. 2018-2032).

Este último verso implica una progresión en el enfurecimiento de Gutierre, en una transición actoral que se inicia con la introspección y culmina con el juramento exclamativo del «¡vive Dios» para pasar, en brusco viraje, al repentino refreno cuando vuelve a tomar consciencia de sí mismo, rompiendo con el proceso de enajenación.

### 2. 5. 5. Otras emociones

- «Sale Tamar llorando» (*Absalón*, v. 1154 acot.), se corresponde con los siguientes versos, que pueden leerse en clave performativa: «[...] si lágrimas, si suspiros, / si mi compasiva voz / si delito y menosprecio / te mueven a compasión, / [...] por los ojos vierto el alma, / luto traigo por mi honor, / suspiros al cielo arrojó, / de inocencia vengador» (vv. 1158-1169). El objetivo es *mover* a compasión a David y, con él, al espectador.
- «¡Qué temeroso suspiro!» (*Hija del aire*, v. 708 I).

- «Corrido estoy» (*Príncipe constante*, v. 2105).
- «Vanse todos, y salen Tarudante, Fénix, Muley y soldados. Fénix triste» (*Príncipe constante*, v. 2674 acot.).
- «¡Qué triste está mi amo!» (*Cisma*, v. 305).
- «¡Con qué grave tristeza / divertido ha quedado» (*Cisma*, vv. 1605-1606).
- «Sale el Cardenal Volseo, y viendo a los Soldados, se pone muy airado» (*Cisma*, v. 2318 acot.).
- «Muy severo» (*Cisma*, v. 2321 acot.).
- «Enfurécese» (*Fez*, v. 1726 acot.).
- «Alégrase el Mal Genio y el Bueno se entristece» (*Fez*, v. 642 acot.).
- «Paséase muy grave, y el Moro tras él» (*Fez*, v. 1549 acot.).

## 2. 6. Muerte y guerra

En 2017, la CNT (Compañía Nacional de Teatro) de México abordó el montaje de *Hija del aire*. Según Ignacio García, director de la obra, la puesta en escena buscaba servir de espacio representativo del absolutismo y la devastación de la guerra como exponente universal de la violencia ejercida desde los núcleos de poder. Tierra y cascotes cubren un escenario en ruinas como símbolo visual:

La leyenda de Semíramis y su corte puede ser cualquier reino totalitario y personalista, cualquier régimen absolutista en el que el acaparamiento del poder conduce hacia su destrucción. Esa destrucción, sea por el destierro a la áspera cárcel aislada del inicio de la primera parte, sea por la desolación del campo de batalla del final de la segunda, será uno de los elementos clave de la poética visual del espectáculo. [...] El polvo que cubre Babilonia es el que cubre cualquier tierra bombardeada, las ruinas de sus ciudades y campos arrasados por la guerra son todas las ruinas de todas las guerras<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> «Notas de dirección de *La hija del aire*, de Calderón de la Barca», *ADE*, 166, 2017, págs. 159-165 [pág. 163]). Para la historia de las representaciones de la obra desde el siglo XVIII y algo sobre su recepción en los tablados austrogermanos remito al trabajo de Rinaldo Froldi, «La gran comedia de *La hija del aire*», *op. cit.*

### 2. 6. 1. Caídas

La dificultad de recrear la guerra en escena obliga a trasladar los grandes enfrentamientos al *dentro* y jugar con el esquema coreográfico haciendo que los personajes transiten entre ambos espacios. La caracterización y la kinésica funcionan simultáneamente como portadoras de significado metonímico: «Vuelve a salir *herido, cayendo*, y con él Licas y Friso; por otra parte, Semíramis» (*Hija del aire*, v. 564 acot. II). Salvo que se indique lo contrario, las acotaciones como «Dase la batalla» (v. 3200 acot. II) se ejecutan siempre fuera de escena, en el *dentro*. En la jornada tercera de la segunda parte, Lidoro logra escapar de su confinamiento en una prisión de Ascalón. La AE reza «Sale Lidoro *cayendo*» (v. 3121 acot. II). Según describen en relato ticsoscópico Anteo e Irán, Lidoro ha logrado huir empleando la clásica argucia consistente en atar las sábanas hasta crear una larga cuerda por la que descolgarse. La descripción de la fuga ahorra el uso de tramoya, y basta con que el actor aparezca en escena rodando o tropezando, como en el caso anterior.

La escenificación de las caídas depende sustancialmente del desempeño físico del actor —«Sale Garcés herido, *cayendo*» (*Amar*, v. 1719 acot.); «Vase y sale *como cayendo* el Tetrarca» (*Monstruo*, v. 2946 acot.)—, pero puede complementarse con el uso del monte cuando quiere proveerse a la escena de un mayor empaque dramático, como sucederá con la muerte de Semíramis. En estas ocasiones, suele explicitarse que la salida del actor se realiza *en lo alto*, pero no siempre, lo que obliga a deducirlo del contexto del diálogo. Así, quizá sí se emplearía un monte o rampa en la siguiente AE: «Cayendo Semíramis, sangriento el rostro y flechas en el cuerpo» (v. 3234 acot. II), no solo porque su espectacularidad recuerda a la de otras caídas célebres, sino porque Chato, que contempla la escena, emplea el verbo *despeñar*: «Ya no me tiendo, / porque por aqueste monte / bajar despeñado veo / un hombre, y no es bien quitarle / que él haga el papel del muerto» (vv. 3227-3230 II). Sin embargo, representar con las flechas adheridas al cuerpo sería un obstáculo considerable a la hora de deslizarse monte abajo.

La AE inicial de *Médico* despliega los ingredientes comunes en la interpretación simbólica de la caída: «Suena ruido de cajas, y sale cayendo el Infante don Enrique, y Don Arias, y Don Diego y algo detrás el Rey don Pedro, todos de camino» (v. 1 acot.). El protagonista lo percibe como vaticinio funesto: «¡Ay, don Arias, la caída / no fue acaso, sino agüero / de mi muerte!» (vv. 243-245) y propicia la anfibología semántica en el verbo



*despeñar*, que entraña una perspectiva moral que alude a la honra de quien ha padecido la caída: «No os despeñe vuestro brío; / mirad, aunque estéis celoso, / que ninguno es poderoso / en el ajeno albedrío» (vv. 415-418). Don Enrique no cae desde lo alto, sino de dentro afuera. El actor aparece en el escenario de forma abrupta y queda sobre él inerte, según revelan en AI los personajes que lo acompañan: «A un tiempo ha perdido / pulso, color y sentido» (vv. 10-11). Desde su caída del caballo, Enrique permanece inconsciente y es incapaz de valerse por sí mismo. Mientras las AE especifican la interacción con los personajes que cargan con él, las AI ilustran el estado que ha de simular el actor, en versos como «llega aquí medio muerto» (v. 86). La muerte accidental de Clarín en *LVES* sigue el mismo patrón escénico: «Disparan dentro, y cae Clarín, herido, de donde está» (v. 3071 acot.). En los versos anteriores, el gracioso se había escondido, probablemente tras el paño en uno de los nichos donde, si los versos de Astolfo se interpretan como AI, el actor se caracterizaría con sangre, anticipándose al momento de la muerte: «¿Quién es / este infelice soldado / que a nuestros pies ha caído / en sangre todo teñido?» (vv. 3071-3074). Agonizante, el actor se desploma ante Astolfo y Basilio, pero no muere allí, pues es necesario que su cuerpo no quede sobre el tablado. Así, después de pronunciar su monólogo final, para esquivar la intervención de los sacamuertos, la AE dictamina: «Cae dentro» (v. 3096 acot.).

### 2. 6. 2. Sangre y efectos

El horror de la tragedia en su forma más evidentemente visual se manifiesta en la sangre, que se reserva a las escenas de muerte: «Cayendo Semíramis, sangriento el rostro y flechas en el cuerpo» (*Hija del aire*, v. 3234 acot. II). El cuerpo cubierto de flechas es similar al de Absalón alanceado. Malherida y agonizante, la reina experimenta la catarsis movida por la culpa, y ante ella aparecen visiones de las víctimas mortales de su ambición. Estos delirios son visibles únicamente para Semíramis, cuyo trance agónico ha de acompañarse de un determinado desempeño actoral al dirigirse a un interlocutor fantasma dando forma a un gesto trágico cargado de patetismo: «¿Qué quieres, Menón, de mí, / de sangre el rostro cubierto? / ¿Qué quieres, Nino, el semblante / pálido y macilento? / ¿Qué quieres, Ninias, que vienes / a afligirme triste y presto?» (vv. 3268-3273 II).

- «Entra, y saca a Maleca, suelto el cabello, sangriento el rostro y medio vestida» (*Amar*, v. 2190 acot.).

En la muerte de Absalón interviene la implementación de efectos especiales: además de un caballo capaz de *dar vueltas*, Joab lancea el cuerpo atrapado del príncipe heredero. Si se sigue la lógica de la acción ficcional, en este momento el cuerpo de Absalón está fuera de escena, desde donde llegan sus lamentos al tablado. Las lanzas que arroja Joab, conjeturo, desaparecerían por el mismo nicho en el que instantes después se revelará la apariencia con el cadáver asaeteado. Las AE indican únicamente «Tírale la lanza» (3149 acot.) y «Tírale otra» (v. 3152 acot.). La tercera se registra en AI en los versos pronunciados por Joab: «Aun con dos no estoy contento; / tres son las que contra ti / me manda blandir el cielo; / por fraticida la una, / la otra por deshonesto, / y la otra por ser hijo / inobediente» (vv. 3154-3159).

La cadena de sucesos funestos en *Monstruo/Monstruo los celos* se inicia paradójicamente cuando, en un gesto por tranquilizar a su mujer, el Tetrarca arroja al mar el puñal que con tan mala fortuna irá a acertar en el desventurado Tolomeo. De nuevo, esta secuencia se desarrolla dentro:

- «Vanse. Vuelve a salir el Tetrarca, Filipino y los criados que traen a Tolomeo con el puñal clavado» (*Monstruo*, v. 276 acot.).
- «Vanse. Salen el Tetrarca y Filipino trayendo a Tolomeo desnudo y herido con el puñal en el hombro» (*Monstruo los celos*, v. 305 acot.).

### 2. 6. 3. Kinésica de la guerra

Algunos enfrentamientos a espada desarrollan el sintético *luchan* configurando una coreografía más elaborada, apuntalada con indicaciones específicas para el actor. En *LVES*, cuando Clotaldo impide la violación de Rosaura, se produce un forcejeo con Segismundo segmentado con precisión en las AE y dilatándose en un combate en el que intervendrá también Astolfo: «Al ir a sacar la daga, se la tiene Clotaldo y se arrodilla» (v. 1684 acot.); «Quita la osada mano del acero» (v. 1685); «Sale Astolfo a tiempo que cae Clotaldo a sus pies, y él se pone en medio» (v. 1693 acot.); «Ya su vida / tomó a mis pies sagrado» (vv. 1699-1700); «Sacan las espadas, y sale[n] el Rey Basilio y Estrella» (v. 1706 acot.). Con la llegada del monarca el conflicto queda pausado, zanjándolo con la AE «Envainan» (v. 1710 acot.). En *Amar* sí se da una batalla en escena, a vista del público.

La voz dramaturgica se sirve de las AE para apelar directamente a autor y compañía, a fin de resaltar los elementos indispensables en la recreación de la multitud bélica ante las limitaciones del corral. Las AE toman el control sobre una combinación de elementos clave para dar vida a la escena de guerra sin dar al traste con la espectacularidad requerida por la tragedia: la creación de ruido mediante instrumentos y armas de fuego que amplifiquen en la imaginación del espectador el espacio evocado; la intervención de un gran número de figurantes en el papel de soldados anónimos; una kinésica del combate desempeñada con precisión, que culmine con la victoria del bando cristiano: «Disparan dentro» (v. 2089 acot.); «Dentro suena todo el ruido que pueda» (v. 2094 acot.); «Retirando a los Moriscos, pelean todos» (v. 2147 acot.); «Después de haberse dado batalla lo más reñida que pueda, salen los Cristianos» (v. 2151 acot.).

- «Éntranse sacando las espadas, dase la batalla y sale Brito» (*Príncipe constante*, v. 888 acot.).
- «Cáese en el suelo y sale un moro acuchillando a Don Enrique» (*Príncipe constante*, v. 898 acot.).
- «Písanle, y énanse, y salen Muley y Don Juan riñendo» (*Príncipe constante*, v. 906 acot.).
- «Vanse los dos, y salen por la otra puerta Don Enrique y Don Juan, retirándose los moros, y luego el Rey y Don Fernando» (*Príncipe constante*, v. 914 acot.).
- «Vanse y salen dos moros y ven a Brito, como muerto» (*Príncipe constante*, v. 980 acot.).
- «Vase y sale Muley, representando a media voz, como recelándose» (*Príncipe constante*, v. 1750 acot.).
- «Tocan y salen, marchando, Soldados, Clarín y Segismundo, vestido de pieles» (*LVES*, v. 2656 acot.).
- «Acuchíllanse» (*Amar*, v. 3142 acot.).
- «Anda a cuchilladas» (*Monstruo*, v. 3035 acot.).

## 2. 7. Apariencias

Las acotaciones de apariencias presentan un mayor desarrollo en tanto que se alejan de la codificación para acercarse a una dramaturgia particular. En su estructura sintáctico-semántica remiten al referente escénico, ya que suelen abrirse con la fórmula *descúbrese*, remitiendo al paño de uno de los nichos, que se abre para revelar su contenido al público. Se ha señalado la conexión de las apariencias con los *tableaux vivants* porque reproducen una escena estática y cargada de patetismo, aunque no siempre. Este objetivo depende de una visión particular del dramaturgo, que la traslada en forma de dibujo escénico y que, en consecuencia, requiere ser detallada para que la compañía pueda llevarla a cabo con éxito, siguiendo sus instrucciones.

Al contraer matrimonio con el Rey Nino, Semíramis alcanza la cúspide del proceso de medro. La consecución de sus propósitos se escenifica simbólicamente mediante una metáfora visual, al presentarla entronizada como reina en una apariencia: «Descúbrese un trono y en él, sentados, Nino y Semíramis; Irene, Arsidas y gente» (*Hija del aire*, v. 3246 acot. I). La obra culmina cuando se la reconoce públicamente como encarnación del poder regio y, así, esta imagen funcionaría como cierre de no ser por la irrupción de Menón, que trastocará el estado del orden con su aciaga profecía, preparando el terreno para la segunda parte.

Si interpreto el pasaje correctamente, en la segunda jornada de *Hija del aire II* hay una apariencia deducible del diálogo no recogida en AE. Se trata de la escena del secuestro de Ninias, que se estructura en varias secuencias. Lisías y Licas entran al cuarto del Rey que, desatendiendo los asuntos de estado, se ha quedado dormido. Los versos son como sigue:

LISÍAS.     ¿Qué hace el Rey?  
LICAS.                     Medio desnudo  
                  quiso ver unos papeles,  
                  y dormido se ha quedado  
                  sobre ellos y el bufete;  
                  que ésta es la señal que sólo  
                  dan de mortales los Reyes.  
                  Yo, aunque conozco que ya  
                  es hora de recogerse,

no me atrevo a despertarle,  
 por el gusto con que duerme.  
 Bien has hecho. La cortina  
 le corre, hasta que despierte  
 y llame (vv. 2236-2245 II).

La ausencia de acotaciones explícitas no impide afirmar, por varios motivos, que Ninias se encuentra presente en uno de los nichos: la disposición visual habitual del personaje dormido en posición estática; la referencia al paño que cubre la apariencia; la necesidad de que el público conozca la ubicación de Ninias para que la escena siguiente cobre sentido; y la complejidad que añade al juego del desdoblamiento actoral. Así, cuando Licas corre la cortina, la actriz que ahora está encarnando a Ninias, se apresuraría a cambiarse de ropa para pasar a interpretar a Semíramis. Transformada, sale al tablado acompañada de Friso para llevar a cabo el secuestro, pero cuando este descubre la presencia de Ninias, los versos «[...] allí vestido se ofrece / en una silla dormido» (vv. 2271-2272 II) necesariamente han de constituir decorado verbal, lo cual es quizá forzar la imaginación del espectador si se tiene en cuenta que el paño está tapando la apariencia.

Es entonces cuando Friso entra al nicho cubierto por el paño para amordazar y prender al nuevo Rey. Confieso que me resulta complicado dilucidar cómo puede Ninias dar voces dentro («¡Ay de mí!, ¿qué es esto?» [v. 2302]) si Semíramis está presente en escena a vista del público. Es posible que mientras ella está cerrando la puerta que ha de impedir la entrada a la guardia, dé las voces aprovechando que está de espaldas al espectador, pero me parece una solución un tanto burda. La otra opción es que cualquier otro miembro femenino del reparto imite la voz de Semíramis. Sea como fuere, cuando Friso regresa al tablado lo hace cargando con el cuerpo inmovilizado: «Entra Friso con Ninias en los brazos y *con vestido parecido*, cubierto el rostro» (v. 2309 II). Este Ninias, claro, no es sino un impostor, de ahí que el atuendo haya de ser similar al que llevaba. El motivo por el que el impostor no puede vestirse con la misma ropa que llevaba el original es muy sencilla: quien la lleva puesta es Semíramis. Ocultando el rostro se asegura que el ingenioso truco no quede al descubierto. Además, el vestido de los dos personajes tiene que ser similar porque, aunque al hacer de Semíramis el vestuario de Ninias quede cubierto por los ropajes de luto, la reina se ve obligada a quitárselos apresuradamente cuando al fin Lisías y Licas logran vencer la puerta cerrada: «Desnúdase y queda en jubón» (v. 2332 acot. II). Como último apunte, al desvertirse, Semíramis tiene de algún

modo que ocultar la vestimenta de mujer: «Esconderé aquestas ropas; / depositadas se queden / debajo de aqueste lecho» (vv. 2335-2338). Si la función de esta supuesta cama se reduce a servir de escondite, es difícil confirmar su presencia en escena. Dado que el contenido de los nichos ya ha mostrado un bufete y una silla, más otro que está tapado con una puerta, quizá Semíramis podría dejar caer la ropa al tercero, que estaría cubierto todo el tiempo por el correspondiente paño.

El desdoblamiento final se produce con la muerte de la reina. Licas y Lisías entran el cadáver con el rostro ensangrentado mientras otro grupo acude al rescate de Ninías. En este lapso de tiempo, la actriz ha de limpiarse el maquillaje para encarnar por última vez el rol del joven quien, definitivamente, quedará consagrado como legítimo monarca.

### 2. 7. 1. Otras acotaciones de apariencia

La muerte en Calderón se produce a menudo fuera de escena. Recurrir al *dentro* permite suplir la falta de medios especiales para recrear escenas de asesinato cuya torpe ejecución podía dar al traste con el efecto buscado. En cambio, si el espectador recibe únicamente estímulos auditivos, potencia su capacidad de evocación. En *Hija del aire*, la muerte de Tiresias se realiza siguiendo este planteamiento. De hecho, el protector de Semíramis nos informa de su intención de quitarse la vida para, a continuación, abandonar la escena. La confirmación de que el suicidio se ha producido la obtenemos a través de un simple verso de Lisías en forma de relato ticsoscópico: «¡En el lago se arrojó!» (v. 771 I).

La muerte de Amón a manos de Absalón sigue este esquema básico, incorporando el uso de apariencias. Tras forzar a una pastora a mostrar el rostro y hallar horrorizado que se trata de su hermana Tamar, Amón abandona la escena para irse a comer. Antes, un criado le ha advertido en tono maternal: «La comida, que se enfría, / a Vuestras Altezas llama» (vv. 1770-1771). Absalón aprovecha para ejecutar su venganza. Si no me equivoco interpretando el esquema coreográfico, solo Tamar está presente en escena mientras el espectador oye algunas exclamaciones sueltas del ajuste de cuentas que se está produciendo de puertas adentro: «La comida has de pagar / dándote muerte, villano» (vv. 1830-1831); «¿Por qué me matas, hermano?» (v. 1832). Tras el asesinato verbal, la muerte se confirma, al fin, visualmente con una apariencia: «Descúbrese una mesa con un aparador de plata, y los manteles revueltos, Amón echado sobre ella con una servilleta, ensangrentado» (v. 1835 acot.). Haber planificado la acción fuera de escena deja tiempo

a los actores, con ayuda de otros miembros subalternos de la compañía, para disponer la apariencia. El efectismo, tras la evocación por medio del diálogo, es impactante. La precisa disposición de los elementos, con los manteles revueltos, tienen función anafórica, ya que reconstruyen la elipsis de la escena que acaba de producirse. En el plano de la fábula, la muerte de Amón es antiheroica, acorde con la gravedad de la afrenta cometida contra Tamar; pero al mismo tiempo reflejo de la falta de nobleza de Absalón. Al trasladar la venganza al ámbito doméstico, se vulnera la percepción de la casa como espacio seguro y convierte a las figuras bíblicas en humanas. En lugar de escudarlas en un distanciamiento ficcional para con el espectador, Calderón presenta una vez más la crueldad y la violencia como pasiones propias de lo humano. Cuando el público ha tenido tiempo suficiente para escudriñar la escena, «Vanse, cúbrese la apariencia, y sale David» (v. 1864 acot.).

El mismo planteamiento sigue la muerte de Absalón. Poco antes del desenlace, se había mostrado al espectador al triunfante príncipe en un caballo descontrolado y con los cabellos enredados en las ramas de un árbol. La presencia física de estas ramas no está clara, pero han de aparecer ineludiblemente en el decorado verbal, a través del cual podemos reconstruir la kinésica de la escena: «Mas, ¡ay de mí!, desbocado, / sin obedecer al freno / por la espesura se entra / de las encinas, que en medio / se me ponen (¡ay de mí!). / ¿Qué es esto, cielos, qué es esto? / ¡Que en las copadas encinas / se me enredan los cabellos!» (vv. 3116-3123). Si bien hay constancia del uso de animales en escena, la operación de controlar al caballo desbocado y volverlo al foro por uno de los accesos de los nichos<sup>84</sup>, entrañaría notable peligro para el actor. Lo más verosímil es que se emplease

---

<sup>84</sup> El uso de caballos vivos no era evento inusual en la representación pero, de acuerdo con Ruano, su intervención en escena se limitaba a atravesar el patio desde la puerta central del corral y, en todo caso, subirlo al tablado por una rampa o palenque, solo para volver a hacerlo bajar: «En mi opinión, no era factible ni aconsejable hacerlos subir, con o sin jinete, a los tablados de los teatros comerciales del XVII, aunque quizá hubiera ocasiones excepcionales en que esto se hiciera. Si se encontrara una prueba incontrovertible de ello, el tablado en cuestión, a mi ver, estaría erigido en la plaza de un pueblo, y no en el estrecho recinto de un corral de comedias» (*La puesta en escena de los teatros comerciales...*, *op. cit.*, págs. 276). En las escenas más complejas cuya aparición es imprescindible para la acción, como en la muerte de Absalón, se recurría a caballos de tramoya. Dice Germán Vega García-Luengos que «El teatro español del Siglo de Oro está lleno de caballos. Hoy lo estaría de automóviles, como lo está el cine, que es el espectáculo de nuestros días que más se le parece en aspectos sustanciales» («Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», en Elisa García-Lara y Antonio Serrano [coord.], *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In Memoriam Ricard Salvat*, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, págs. 237-256 [pág. 237]). No le faltan motivos para afirmarlo, la presencia del caballo en los versos áureos es constante, desde su empleo metafórico en el plano literario hasta su materialidad escénica en forma de ingenios mecánicos o la aventurada intervención de animales reales. Predilecto de la aristocracia, en las manifestaciones festivas del

un ingenio mecánico colocado en uno de los nichos<sup>85</sup>; aunque, en cualquier caso, las acotaciones hablan únicamente de *un caballo* sin mayor indicación. Tras enseñarnos la escena de la bestia desbocada, Absalón abandona la escena, de modo que la acción pasa a ser descrita por Ensay en ticoscopia al informarnos de que a visto «A Absalón pendiendo / de sus cabellos asido, / teniendo por patria el viento» (vv. 3129-3130). Sus enemigos aprovechan el instante de indefensión para lancearlo; y, como en el asesinato de Amón, lo que se desvela en apariencia es el resultado de las acciones ejecutadas fuera de escena: «Descúbrese Absalón, como pendiente de los cabellos, con tres lanzas atravesadas» (v. 3159 acot.), cumpliéndose la profecía de Teuca. La impactante visión del bello Absalón herido apela a un patetismo basado en el horror y la piedad, construida con teatral dramatismo, tal y como señala Ensay al exclamar «¡Qué espectáculo tan triste!» (v. 3168). Sin embargo, Calderón reserva una recriminación al auditorio que contempla —quizás, no sin cierta morbosa recreación— la imagen. Tamar sale a escena poniendo fin a aquel espectáculo y arremetiendo contra los testigos, también nosotros: «Cruelles hijos de Israel, / ¿qué estáis mirando suspensos? / Aunque merecido tengan / este castigo los hechos / de Absalón, ¿a quién, a quién / ya no le enternece el verlo? / Cubridle de hojas y ramos, / no os deleitéis en suceso / de una tragedia tan triste [...]» (vv. 3178-3185). Con la reprimenda, y a falta de AE, la apariencia quedaría cubierta.

La impactante apariencia final de doña Mencía se ha ido potenciando sugestivamente a lo largo de las escenas anteriores en la tercera jornada de *Médico*. El espectador asiste a todo el proceso desde la llegada del médico hasta la detallada confesión que este realiza ante el Rey. Antes de descubrir la apariencia, Ludovico ha descrito la visión de Mencía al modo de los *tableaux vivants*: «Una imagen / de la muerte, un bulto veo, / que sobre una cama yace; / dos velas tiene a los lados, / y un crucifijo delante. / Quién es no puedo decir,

---

espacio público el caballo adquiere significación jerárquica: «son los juegos ecuestres, en sus diferentes modalidades, el espectáculo más característicamente nobiliario de los que componen la fiesta pública. En ellos los señores exhiben sus habilidades, a caballo y armados, ante la mirada del resto de la sociedad» (Teresa Ferrer Valls, «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* [cat. exp.], Sociedad Estatal para la Conmemoración los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, Valladolid, 27 de octubre de 1999-9 de enero de 2000, 1999, págs. 43-52. Recuperado de <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/fiestaspub.pdf> [última fecha de consulta: 29 de mayo de 2019]).

<sup>85</sup> Así lo sostiene Ruano: «Absalón deberá aparecer en ese momento, no en una cabalgadura viva, sino de madera, especie de bofetón que en el momento oportuno dará una vuelta para hacerle desaparecer» (*La puesta en escena de los teatros comerciales...*, op. cit., pág. 281).



/ que con unos tafetanes / el rostro tiene cubierto» (vv. 2575-2582). El asesinato tiene lugar fuera de escena, pero cuando el paño se descorra tras la AE «Descubre a Doña Mencía en una cama, desangrada» (v. 2872 acot.), conecta con la imagen mental que el público había configurado.

- «Aparece dado garrote, en una silla, el capitán» (*Zalamea*, v. 2687 acot.)<sup>86</sup>.

Las apariencias no siempre son estáticas. Permiten mostrar una escena ante la que adoptamos el punto de vista del mirón que observa furtivamente mientras el personaje realiza una acción privada amparado por la protección de su espacio íntimo. Lo veíamos en *Devoción*, cuando Eusebio accedía a la celda de Julia en el convento. Si allí la mirada se focalizaba en la de Eusebio, en *Absalón* el espectador adopta la de Salomón, que llega a la habitación de su padre: «durmiendo está / no es justo que le despierte» (vv. 2614-2615). Se desvela entonces la apariencia: «Córrese una cortina y se descubre a David durmiendo» (v. 2617 acot.). La finalidad es mostrarnos las tribulaciones del Rey, que habla en sueños perseguido por el recuerdo de la muerte de Amón. En este caso, no es necesario que la apariencia vuelva a cubrirse, sino que Salomón lo despertará y David pasará a reintegrarse en el curso de la acción. En las apariencias que revelan al personaje durmiendo —por convención, sobre una silla— es habitual que este hable en sueños. Esto requiere por parte del actor la distinción de un doble estado kinésico que diferencie la vigilia del sueño. En el capítulo sobre el sistema áulico lo veremos en una larga escena protagonizada por Perseo. Aquí puede verse, claro, en *LVES*, al final de la segunda jornada, cuando Segismundo despierta de nuevo en su torre: «Descúbrese Segimundo como al principio, con pieles y cadena, durmiendo en el suelo» (v. 2020 acot.). La escena inicia con el príncipe aún bajo los efectos del narcótico, que irán desapareciendo progresivamente a fin de acentuar y confundir el juego literario entre realidad y sueño. Las AE guían al actor en este proceso, repitiendo «En sueños» en dos ocasiones (vv. 2064 y 2072 acots.) hasta llegar al «Despierta» (v. 2078 acot.).

- «Descubre una cortina donde está durmiendo» (*Médico*, v. 1897 acot.).
- «Descubre a Doña Mencía escribiendo» (*Médico*, v. 2558 acot.).

---

<sup>86</sup> Escudero Baztán indica que la muerte por garrote aparece en apariencia en otra obra calderoniana, *Las tres justicias en una* (*El alcalde de Zalamea*, ed. cit., pág. 374, nota a la acotación).

- «Corriendo una cortina, se descubre Amón sentado en una silla arrimado a un bufete, y de la otra parte estará Jonadab» (*Absalón*, v. 132 acot.). Viene precedida por unos versos pronunciados por Joab: «Ya, señor, está abierta / y al resplandor escaso que por ella / nos comunica la mayor estrella, / al príncipe se mira, / sentado en una silla» (vv. 128-132).

La acción de *Cisma* empieza en apariencia. El primer contacto que el espectador tiene con el monarca es a través de una escena onírica en la que se muestra expuesto, acuciado por la tentación personificada en Ana Bolena: «Tocan chirimías, y córrese una cortina; aparece el Rey Enrique durmiendo; delante, una mesa, con recado de escribir y, a un lado, Ana Bolena. Y dice el Rey entre sueños» (v. 1 acot.). Este recurso dramático condensa el conflicto dramático de la obra en paralelo al del propio Rey Enrique, cuyo desempeño se rige por la lucha entre pasión y obligación. Mostrarnos al protagonista en un momento de desprotección confiada al sueño permite captar desde el principio el núcleo conflictivo, haciendo transparentes al espectador las preocupaciones de un personaje que de otro modo sería inaccesible, dado el decoro atribuible a su rango. Otra apariencia interviene en la jornada segunda: «Salen las Damas, córrese una cortina y estarán sentados el Rey y la Reina, con coronas y cetros y la Infanta, sentada, junto a la Reina y Volseo, detrás del Rey, en pie» (v. 1804 acot.).

Al final de la obra, aunque no se trate de una apariencia, se mantiene el procedimiento de descubrir un elemento efectista que busca causar impacto en el espectador. De nuevo, como al inicio, acompaña el sonido de fondo de los instrumentos triunfales. Así, confiriendo al conjunto estructura circular, si en la apariencia de apertura Ana Bolena aparecía de pie como un espectro desestabilizador de las pasiones del Rey, aquí yacerá ahora muerta a los pies de la infanta María, símbolo del catolicismo restaurado —aunque fugazmente, como bien sabría el espectador, impotente ante el futuro histórico que espera a la Infanta—. La voz dramática da algunas indicaciones sobre cómo llevar a escena esta composición que requiere alterar algunos elementos convencionales de la prototípica imagen entronizada: «Tocan chirimías y clarines y salen a la jura los que pudieren, y el Rey y la Infanta, que suben en un trono, a cuyos pies, en lugar de almohada, ha de estar el cuerpo de Ana Bolena, cubierto con un tafetán, y, en estando sentados, la descubren» (v. 2862 acot.).

Las apariencias se utilizan también para abrir un plano paralelo a la acción principal, como ocurre en las secuencias oníricas que tienen entidad únicamente en la imaginación de quien las sueña:

Descúbrese un trono con gradas y dosel y en lo alto una estatua del Príncipe, lo más parecida que pueda, con los mismos vestidos de moro que sacó primero, y con bastón de general, corona y cetro; y al pie del trono, Zara, el niño Muley, Abdalá, acompañamiento y otros Moros (v. 3565 acot.).

Cuando Muley/Baltasar sale de su ensoñación, la escena desaparece y la acción regresa a la dimensión real: «Las cajas, y despertando el Príncipe, se cubre todo» (v. 3644 acot.).

## ANEJO II. Cajas destempladas: el ruido trágico

Siendo *El príncipe constante* una obra donde lo espectacular no presenta un amplio nivel de desarrollo desde el punto de vista escenotécnico, cuando música y ruido hacen su presencia no desempeñan una función gratuita<sup>87</sup>. Calderón escoge con precisión los recursos y, más allá del ornato, los maneja como un hilo con el que coser las dimensiones que se superponen en las desventuras del príncipe Fernando. Siguiendo el recorrido de la aguja, la primera puntada teje una modesta obertura con la canción de los cautivos. La acotación inicial reza: «Salen dos cautivos cantando lo que quisieren, y Zara». La función de los cánticos adopta un doble propósito: primero, en la vertiente extratextual de la puesta en escena, serviría como llamada de atención al espectador, que convencionalmente relacionaba el ruido en el tablado con el silencio en el patio. La melodía de los cautivos contextualiza las coordenadas espaciales a través de la salida a escena de los personajes. Si bien este «cantando lo que quisieren» parece hacer concesiones a la compañía teatral, el diálogo que se desarrolla inmediatamente después restringe las posibilidades de elección del repertorio. Así, Zara califica las canciones que los prisioneros entonan en los baños como «llenas de dolor y sentimiento» (vv. 5-6).

Para los cautivos de Fez, por lo tanto, la música no es tanto un bálsamo sanador del dolor espiritual como, al contrario, un vehículo capaz de transmitir la expresión de un confinamiento inenarrable por otros lenguajes. Más que un anhelo de libertad, se trata de una afirmación del encierro pues, en palabras de uno de los cautivos, «solo un rudo animal / sin discurso racional / canta alegre en la prisión» (vv. 14-16). Cuando Zara pide a uno de los presos que cante para entretener a la infanta Fénix, este le advierte, extrañado: «Música cuyo instrumento / son los hierros y cadenas / que nos aprisionan, ¿puede / haberla alegrado?» (vv. 7-10). Desde el principio, el *pathos* se apuntala con un latido musical convertido en planto, de forma que cuando Fernando pase a formar parte de este colectivo esclavizado, la empatía del espectador estará asegurada<sup>88</sup>. De hecho, ya en el

---

<sup>87</sup> Sobre los recursos sonoros y la recepción de la obra en el famoso montaje de Grotowski he escrito en Clara Monzó, «El son de la firmeza: música y ruido en *El príncipe constante* de Calderón de la Barca», en *Entresiglos: De la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, València, Anejos de *Diablotexto Digital*, 5, 2019 [en prensa].

<sup>88</sup> Señala también la correspondencia entre léxico trágico y significado musical Antonucci, que posiciona las cajas como instrumento predilecto del horror y la épica («Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», *op. cit.*, págs. 136-137). Analiza el uso de los recursos sonoros en *Judas Macabeo* (1623) desde una aproximación análoga a la que adopto aquí.

segundo acto, una vez transformado el protagonista en prisionero, la letra de las canciones se vuelve explícita y contribuye a la caracterización dicotómica de dos bandos, donde el cristiano habrá de ser, claro, el vencedor moral: «A la conquista de Tánger, / contra el bárbaro Muley / al Infante don Fernando / envió su hermano el Rey» (vv.1576-1570). En la emisión de ruido, la voz humana es indudablemente el recurso primero del actor, que la modula y juega con el volumen no solo con el fin de emocionar al espectador, sino para situarlo en el contexto escénico y suplir con ello las carencias de personal de la compañía y las limitaciones de una tramoya minimalista. Los gritos de un actor desde dentro, valen por el despliegue de todo un ejército; basta con que uno de los personajes acuse y magnifique, desde la escena, lo que está oyendo:

<i>Dentro</i>	Embiste gran Alfonso ¡Guerra, guerra!
ALFONSO.	¿Oyes confusas voces romper los vientos, tristes y veloces?
ENRIQUE.	Sí, y en ellos se oyeron trompetas que a embestir señal se hicieron (vv. 2643-2647).

### a) Entradas y salidas

Planteada la atmósfera de la obra y esbozados los primeros visos de conflicto ético, el ruido escénico se emplea en objetivos más típicamente funcionales, como las entradas y salidas de personajes. La llegada de una figura importante en el desarrollo de la acción se explicita en el texto con acotaciones como «Disparan una pieza» cuyo cometido es, como indica Zara en su diálogo, el siguiente: «Esta salva es a la entrada / de Muley, que hoy ha surgido / del mar de Fez» (vv. 136-137). Frente a atabales, cajas y trompetas, en palacio chirimías y clarines tienen función anafórica: anuncian el desplazamiento de los miembros de la Corte y anticipan su inminente irrupción en escena<sup>89</sup>, habitualmente acompañada de vítores coreados desde dentro e informando por adelantado al espectador sobre la condición social a la que pertenecen los personajes. En efecto, tras las palabras de Zara, Muley irrumpirá en escena con «bastón de general» (acot. v. 139) para pronunciar ante el Rey la relación de su encuentro con la armada portuguesa.

---

<sup>89</sup> Henri Recoules, «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *op. cit.*, pág. 127. Según Recoules, cada instrumento iba a asociado a determinados efectos en una función simbólica.

- «Suenan chirimías y salen Nino, Arsidas, Chato y gente» (*Hija del aire*, v. 2238 acot. I).
- «Tocan, y salen Semey, Teuca, etíopes y soldados» (*Absalón*, v. 698 acot.).
- «Tocan instrumentos» (*Absalón*, v. 878 acot.); sin especificar, para anunciar la salida de Tamar, como a continuación relata Aquitofel: «Tamar de su cuarto sale / con mucho acompañamiento / y va hacia el cuarto de Amón» (vv. 879-881).
- «Tocan chirimías» (*Absalón*, v. 2198 acot.); junto con los versos: «Ya por palacio / muy acompañado entra» (vv. 2198-2199).
- «Sale por una parte Astolfo con acompañamiento de soldados, y por otra Estrella con damas. Suena música» (*LVES*, v. 475 acot.).
- «Tocan, y sale el Rey Basilio, viejo y acompañamiento» (*LVES*, v. 580 acot.).

También en *Absalón*, el recibimiento de David sustituye chirimías por cajas, que aclimatan la atmósfera de la obra y predisponen al público anticipando el trágico desenlace: «Tocan cajas, sale David por una puerta, y por la otra Absalón, Salomón, Tamar y Aquitofel» (v. 1 acot.). En otra salida, el monarca dirá: «¿Qué nueva salva es aquesta, / que con marciales acentos / vuelve a dar voces al aire, mal respondidas del eco?» (vv. 687-690). En *Hija del aire*, a las acostumbradas chirimías se suman unos *atabalillos*, quizá porque su sonido aporta reminiscencias militares: «Suenas chirimías y atabalillos» (v. 1183 acot. II).

**b) El ruido de la guerra: «Fíngese dentro la batalla, sonando siempre las cajas y trompetas»<sup>90</sup>**

La dificultad de representar sobre el tablado áureo la confusión multitudinaria de una batalla, se suple metonímicamente por medio de artefactos sonoros que se diseminan en el texto en los momentos precisos. A este efecto contribuyen las alusiones a gritos —y, en este caso, disparos— que podían provenir de todo un inventario de armas de fuego, ya fuera el caso de arcabuces, escopetas o variadas piezas de artillería. Bajo estos presupuestos tiene lugar la aparición de los infantes portugueses y don Juan: «Tocan un clarín, y ruido de desembarcar, y van saliendo el Infante don Fernando, y Don Enrique y

---

<sup>90</sup> *Fez*, v. 545 acot.

Don Juan Coutiño» (acot. v. 481). Para la ejecución de este ambiguo «ruido de desembarcar» es probable que se recurriese a la mezcla del bullicio y las pisadas de la tripulación al descender del barco y, quizá, al mismo pito o silbo que se utilizaba en los puertos durante el atraque de las naves. No sería tampoco descabellado incorporar la estridencia del barril de piedras, versátil a la hora de simular estruendo fuera de escena. De hecho, tal y como documenta Recoules, a Calderón corresponde la novedad de introducir el terremoto en un catálogo de fenómenos naturales donde predominaban los rayos, truenos y relámpagos<sup>91</sup>.

En sentido metaliterario, Fernando perfila un breve tratado técnico del uso instrumental en la recreación de ambientes: «Mas, ¿qué trompeta es esta / que el aire turba y la región molesta? / Y por estotra parte / cajas se escuchan. / Música de Marte / son las dos» (vv. 854-868). Si hemos de atender a la anterior silva, la absorción de la jerga militar en la terminología teatral se hace patente en el cuerpo acotacional a través de expresiones como «tocar a marcha» o «tocar al arma», ambas destinadas a movilizar las tropas, usualmente por medio de tambores, clarines o, como aquí, trompetas. El conflicto bélico y diplomático entre ambas naciones se concreta en el microcosmos de la escena con los enfrentamientos cuerpo a cuerpo. En una acotación como «Vanse y tocan al arma. Salen, peleando de dos en dos, Don Juan y Don Enrique» (acot. v. 600) el eco de los instrumentos de guerra permite hacer captar al espectador que no se trata de una rencilla personal a espada e intuye, tras el paño, el movimiento de los ejércitos enemigos. De nuevo, el decorado verbal pinta los horrores del combate transformando, mediante las palabras de Fernando, el tablado en cementerio: «En la desierta campaña / que tumba común parece / de cuerpos muertos, si ya / no es teatro de la muerte, / solo tú, moro, has quedado, / porque, rendida, tu gente / se retiró [...]» (vv. 610-616).

---

<sup>91</sup> «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del Siglo de Oro», *op. cit.*, pág. 134. El fragor de los elementos de la naturaleza irrumpe en el tablado en forma de *ruido de tempestad*, que lleva en los ejemplos más extremos a simular la diversidad celeste. Hay referencias a la existencia de tramoya específica para la recreación de este conjunto de ruidos, como el *barril de piedras*. Como su nombre indica, y aunque los corpus lexicográficos no registran su acepción teatral, el efecto sonoro se accionaba al hacer girar sobre el costado un barril, de madera y no de barro, relleno de piedras, que rodarían en su interior causando gran alboroto. Para los relámpagos se emplearía un artefacto compuesto por una cajita coronada por una vela en la que se practicarían unos agujeros por donde saldrían, al agitarla, polvos de barniz, de cuyo contacto con la llama resultaría un fogonazo. Menos sofisticado resulta la simulación del rayo, reducido en ocasiones a un trampantojo de cartón dorado que se descolgaría mediante un hilo tras el estallido del trueno (Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en Aurora Egido [ed.], *La escenografía del teatro barroco*, *op. cit.*, págs. 33-60 [pág. 41]).

Toda la tercera jornada de *LVES* se sirve de este mismo uso del ruido como delimitador de espacios y amplificador de un alzamiento en armas que se está produciendo fuera de escena. El sonido de las cajas es constante y puede escucharse tanto desde la prisión de Segismundo como desde las estancias palaciegas, reforzando el trasfondo de este golpe de estado. Las AE de efectos sonoros acompañan la acción hasta el final diseminándose en el texto, a veces a modo de recordatorio para la compañía: «Ruido de cajas y gente, y dicen dentro» (v. 2228 acot.); «Vanse, y tocan el arma» (vv. 2428 y 2492 acots.); «Dentro, cajas» (v. 3031 acot.); «Tocan al arma, y sale Segismundo y toda la compañía» (v. 3136 acot.). En la jornada tercera de *Hija del aire II* la llegada de las tropas de Lidoro propicia el encuentro final entre los reinos enemigos, un conflicto político que se resolverá con la muerte de Semíramis. La instrumentación proporciona un cierre sonoro circular («Tocan las cajas» [v. 3028 II]) como en la escena de apertura de la primera parte de la obra. Este son es constante hasta el desenlace, y se recuerda de vez en cuando en las acotaciones: «Tocan a marchar, y salen toda la gente que pudiere [...]» (v. 3074 acot. II). Lo mismo en *Amar*: cuando se confirma la rebelión morisca, la obra se reviste de tensión militar subrayada por efecto de los instrumentos y recursos sonoros de rigor. Esta jornada se abre con «cajas y trompetas» (v. 787 acot.), informando al público del contraataque cristiano, cuyas fuerzas se han reunido a fin de recuperar las ciudades reclamadas por los moriscos. Con don Juan de Austria a la cabeza, las cajas anuncian la incorporación de nuevos batallones, insistiendo hasta cuatro veces en AE: «Tocan» (vv. 1161; 1172; 1177 y 1189 acots.).

Cuando la escena está revestida de tragedia o la acción se encamina hacia un punto de tensión dramática que culminará en desenlace negativo, aparecen las cajas destempladas o cajas roncadas que, a su vez, refieren al «ruido destemplado»<sup>92</sup>. En la tercera jornada, el infante Fernando reaparece transfigurado en «sombra fingida» o espíritu para guiar a Alfonso y Enrique hacia la victoria. La nueva construcción del personaje, que ha de ser identificado como perteneciente al mundo de los muertos y, al mismo tiempo, estandarte de la fe, se apoya en una simbología multisensorial: de un lado, visualmente aparece «de gala, con manto de su orden, de comulgar y con un hacha encendida en la mano [...]» (acot. v. 2649). Del otro lado, auditivamente las cajas destempladas tocan justo en el

---

<sup>92</sup> Para *Autoridades*, *destemple* es un tecnicismo musical: «Dissonancia de las cuerdas de algún instrumento, que no suenan en la debida armonía».



momento anterior a la llegada del día, instante en que, con la luz del día, se descubrirá el ejército vencedor. La combinación de ambas piezas causa un desajuste con la realidad inmediata, donde Fernando es percibido como una presencia mesiánica transgresora de las leyes de lo corporal. Siendo Calderón un conocedor avezado del aprovechamiento de la tramoya y el aparato escenográfico en la comedia hagiográfica y el auto sacramental, espolea aquí la imagen de la fe reducida a un imaginario espectacular básico, pero efectivo<sup>93</sup>. Ante el golpe del tambor, junto con el fuego de la tea, el espectador experimenta un desasosiego místico sugerido por el aturdimiento sensorial. En *Hija del aire*, en el desenlace de la primera parte, Menón pronuncia una profecía ante los reyes augurando la caída de su imperio. Este oráculo altera la armonía de la naturaleza, cuyo caos se manifiesta a través de los efectos sonoros con la AE «Truenos» (v. 3302 acot. I), amplificada por la descripción de Semíramis: «La fábrica de los cielos / sobre nosotros se hunde, / a cuyo estallido todos / los ejes del polo crujen» (vv. 3312-3315 acot. I).

El alzamiento en armas de Absalón se desarrolla durante la tercera jornada, en una dilatada acción que requiere mantener el estado de alarma hasta el final de la obra. Esta prolongación de una tensión dominante que refleje el enfrentamiento entre padre e hijo se cimienta en una combinación de efectos dramáticos con el recurso musical a la cabeza. El sueño del rey David, vaticinio de la rebeldía de Absalón, se torna realidad con el sonido de las cajas («Dentro cajas» [v. 2649 acot.]). Desde esta primera AE, las acotaciones insisten con programada periodicidad en el empleo de instrumentos, recreando así la atmósfera de batalla de un reino puesto en pie a punto de decidir su destino. El ruido bélico operado desde dentro se une al decorado verbal reforzado con objetos en función sinecdótica. Cuando «Sale Ensay con la espada desnuda» (v. 2654 acot.) anunciando la entrada del príncipe en la ciudad, se genera una separación entre espacios: *ad oculos*, el reducto de palacio donde David se guarnece, haciendo al espectador partícipe del asedio; y el espacio evocado, ahora convertido en un campo de batalla. Esta salida de Ensay obliga al monarca y su séquito a abandonar el palacio: «¿Quién creerá que desta suerte / huyendo sale David / de su alcázar eminente?» (vv. 2733-2735). El choque entre facciones contrarias se produce dentro, dejando que el público, convertido en un habitante

---

<sup>93</sup> Como explica Aparicio Maydeu al respecto de las comedias de santos: «es un teatro poco dado a sugerir lecturas múltiples de la comedia, y pretende no tanto aleccionar con el dogma como forzar a una fe visceral, la fe de la evidencia» (Javier Aparicio Maydeu, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, pág. 21).

más de palacio, lo imagine a partir de los significados sonoros, materializados textualmente en una serie de acotaciones:

- «Dentro voces» (v. 2662 acot.), acompañada de vítores de ambos bandos, que repiten «¡Viva David!» y «¡Viva Absalón!».
- «Tocan al arma y sale Jonadab» (v. 2738 acot.).
- «Suena ruido dentro y dice Absalón» (v. 2841 acot.), AE que precede el momento en que el ejército del príncipe ha derribado las puertas de palacio.
- «Tocan, salen Joab, Adonías y Salomón» (v. 3034 acot.).
- «Tocan un clarín dentro» (v. 3059 acot.).
- «Dentro clarín y caja» (v. 3064 acot.), reforzada con la AI «Ya bélicos acentos, para oíllos / se acercan» (v. 3064).

El sonido ha ido conduciendo la acción hacia el encuentro definitivo: «Vanse David, Salomón y Adonías por un lado, Joab, Ensay y soldados por otro, y dentro tocan cajas, dándose la batalla, se descubre Absalón en un caballo» (v. 3076 acot.). El planteamiento espacial había delimitado de forma clara el dentro —espacio de la batalla—, dejando el palacio en escena. Por ello, en lugar de trasladar la guerra al tablado, Calderón hace que sean los personajes quienes entren. Para conectar ambos espacios y evitar dejar el tablado vacío, se nos muestra a Absalón en apariencia, como si asistiésemos al curso del enfrentamiento a través de un catalejo. Con la aparición del príncipe se rompen las líneas que demarcaban los espacios, lo que permite reclamar en escena a los soldados: «Tocan clarines, y cajas, y se da la batalla, entrando y saliendo algunos, peleando» (v. 3105 acot.). Finalmente, la postrera acotación musical de la obra acompaña los instantes previos a la fatídica muerte de Absalón, coincidiendo simbólicamente con el bruto desbocado: «Da vueltas el caballo, tocan al arma, salen Ensay, Joab y soldados con lanzas» (v. 3124 acot.).

En *Monstruo/Monstruo los celos* las cajas son omnipresentes, con una acusada recurrencia en las AE: «Cajas destempladas» (v. 1285 acot.); «Las cajas» (v. 1297 acot.); «La caja, soldados y el Tetrarca» (v. 1317 acot.); «Vanse. Las cajas, y salgan por una parte Aristóbolo y soldados y por otra Mariene y damas» (v. 1942 acot.); «Caja. Sale Tolomeo» (v. 1969 acot.); «La caja. Vanse Mariene, Aristóbolo y soldados» (v. 1989 acot.); «La caja» (v. 2434 acot.); «Vanse los soldados. La música y las cajas» (v. 2481 acot.); «Cajas» (v. 2506 acot.). En una función más específica, acompañan el hado del

Tetrarca y de Otaviano, potenciando la connotación simbólica de los elementos clave de la tragedia:

- «Al tomar el puñal cajas y golpes dentro y salen capitán y soldados» (*Monstruo los celos*, v. 1171 acot.).
- «¿Pero qué es aquesto? Cuando / Triste pronuncia mi lengua / “Muerta beldad”, me responden / las cajas y las trompetas / destempladas» (*Monstruo los celos*).

Pero Calderón aprovecha la tensión de la guerra y la traslada al arco amoroso. Aquí, expresiones como «tocar al arma» adquieren entidad en el aparato de acotaciones implícitas, de modo que actúan en el texto como anunciador repentino de una acción disruptiva en escena. El primer encuentro a solas entre la pareja principal en *Príncipe constante* está marcado por un diálogo en el que Fénix trata de responder a las acusaciones de Muley y justificarse por el compromiso con Tarudante concertado por su padre. En el intercambio brusco de reproches y evasivas subyace el presentimiento de la muerte, que se verá acentuada con la profecía de la segunda jornada. Cuando la disputa alcanza su punto álgido, el ruido súbito de una caja desde dentro obliga a Fénix a abandonar precipitadamente la escena, dejando tanto a su pretendiente como al público en suspense. De este modo, el recurso sonoro interviene en el enredo y permite jugar con la incertidumbre del triángulo amoroso mediante la inclusión de virajes repentinos en el planteamiento de la acción lógica.

El valor de la música como acicate sugestivo de los versos se evidencia en AE como «Siempre suenan los instrumentos, aunque se represente» (v. 1387 acot.), fruto de una visión dramaturgicameditada que reconoce e incorpora el sonido como parte indisoluble de la escena. La voz dramaturgicainterviene visibilizando su presencia para asegurar la continuidad de los instrumentos: «La caja, siempre» (*Fez*, v. 642 acot.); «El terremoto siempre» (*Fez*, v. 2515 acot.). En el pasaje en cuestión, la boda entre don Álvaro y doña Clara, sirve a varios propósitos: primero, en cuanto al texto, el estribillo se entrelaza hasta fundirse con las declaraciones de ambos personajes, desempeñando función análoga a la del eco en comedias de inspiración pastoril y mitológica en la que una voz anónima trunca el significado de los versos al completarlos con un oráculo funesto; aquí, las redondillas repiten «No es menester que digáis / cuyas sois, mis alegrías; / que bien se ve que sois más / en lo poco que duráis» (vv. 1379-1382). Segundo, la melodía amorosa propia de las escenas de cortejo y galanteo cortesano, despista el oído del espectador,

conduciéndolo sin saberlo a un anticlímax que se producirá súbitamente con el estallido de las cajas en el momento exacto en que los amantes confirman su unión simbólicamente: «Al darse las manos, tocan cajas» (v. 1458 acot.). El ruido bélico — identificado en seguida como ataque enemigo («Cajas españolas son / las que atruenan estos riscos, / que no tambores moriscos» [vv. 1459-1461])— contrasta con la melodía anterior acentuando el viraje súbito en la acción y el destino de una pareja violentamente separada, pues la boda ha de aplazarse quedando para siempre irresoluta. Esto se confirma más adelante cuando el abrazo de los amantes es de nuevo interrumpido por las «Cajas» (v. 1639 acot.).

En la escena de la violación de Tamar en *Absalón*, Calderón es inteligente al no recurrir a las cajas, sino al potenciar la sugestión del público buscando nuevos mecanismos de extrañamiento. Para ello, Absalón se vale de las canciones de los músicos, que repiten el estribillo «Que no tiene amor / quien tiene silencio» para tapar el ruido de la afrenta que está a punto de cometer y ahogar las voces de socorro de Tamar. La sustitución de las cajas, con cuyo simbolismo el público está familiarizado, por una canción cortesana amorosa como trasfondo de un acto de brutal salvajismo, es precisamente de donde nace la violencia sobrecogedora de la escena, al subvertir la convención sonora y manipular las expectativas del espectador. Un golpe de genio. Este contraste se manifiesta en las AE: «Cantan dentro, sin cesar, mientras los dos representan» (v. 969 acot.) y se sentencia con la declaración mortificante de Amón: «Tu voz ya no es de provecho / con esta dulce armonía» (vv. 974-975). Los versos finales, anticipando la violación que está a punto de perpetrarse fuera de escena, corresponden de nuevo a la repetición del estribillo.

Volviendo a *Príncipe constante*, una vez se ha recuperado el ataúd de Fernando y desagraviado su nombre tras el reconocimiento del Rey, la última puntada emerge del lienzo trayendo consigo la vuelta a la calma. En los versos de cierre, el rey Alfonso de Portugal ordenará: «Al son de dulces trompetas / y templadas cajas marche / el ejército con orden / de entierro [...]» (vv. 2882-2885). Los soldados, entonces, abandonan la disposición bélica para convertirse en músicos, anunciando con los instrumentos la restauración del orden y, con ello, el desenlace de la obra. Aunque *post mortem*, se ha roto la melodía de cadenas que definía la realidad de los cautivos y, por primera vez en el desarrollo de la trama, el ruido cede paso a la música. La constancia de Fernando

trasciende su cuerpo maltratado para immortalizarse. Al fin y al cabo, como afirmó Flaszen al respecto de aquel célebre montaje de Grotowski: «Al final el Príncipe se transforma en un himno vivo en homenaje de la existencia humana, a pesar de haber sido perseguido y humillado estúpidamente»<sup>94</sup>. Siglos después de su publicación en 1968, *El príncipe constante* constituyó, más allá de sus posibilidades dramáticas, una fuente de inspiración musical para algunos de los compositores canónicos del XIX. La exégesis de la obra veía en la configuración del infante Fernando, en tanto que mártir, una heroicidad musicable que casaba con el aparato artístico decimonónico: «ETA Hoffman lleva la obra a escena en Bamberg. Mendelsson compone música para acompañar las batallas del montaje de Immermann en Düsseldorf. Wagner no lee otra cosa mientras compone el primer acto de Tristán e Isolda»<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Ludwik Flaszen, «El príncipe constante», en Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 2008 [1968], págs. 75-77 (pág. 77).

<sup>95</sup> Javier Vallejo, «El “calderón” de Grotowski», *El País. Babelia*, 11 de marzo de 2006, en [http://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142035585\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142035585_850215.html) [última fecha de consulta: 29 de mayo de 2017].

### ANEJO III. «Suena ruido de cadenas»: semántica fonético-visual

La escena en que Rosaura y Clarín descubren por vez primera a Segismundo, prisionero en la torre, es proclive a la observación de esa dramaturgia particular de Calderón. Dama y criado comparten el punto de vista del espectador, en una presentación de Segismundo que se segmenta al demorar su salida a escena y dosificar la información, cediendo el peso a los signos sonoros del lamento y el sonido de las cadenas. El dramaturgo proyecta su perspectiva cinematográfica *avant-la-lettre* al manejar la tensión de la escena y estimular la imaginación del público, que configura una imagen mental del personaje a partir de la acción conjunta de luces y sonido hasta que, finalmente, se desvela en uno de los nichos a Segismundo prisionero: «Descúbrese Segismundo con una cadena y a la luz, vestido de pieles» (v. 102 acot.). Los versos de Rosaura previos al descubrimiento del príncipe son providenciales de la construcción verbal de unas condiciones lumínicas imposibles de reproducirse en el corral. Sin embargo, es notable advertir cómo se expresa el único punto de luz que crearía efectos eficaces en las circunstancias del planteamiento arquitectónico. Al hallarse dentro de los confines del nicho, el halo de una tea proyecta sombras sobre el actor, amplificadas por la ilusión del público ya sugestionada por la descripción de la dama:

¿No es breve luz aquella  
caduca exhalación, pálida estrella,  
que en trémulos desmayos,  
pulsando ardores y latiendo rayos,  
hace más tenebrosa  
la obscura habitación con luz dudosa?  
Sí, pues a sus reflejos  
puedo determinar (aunque de lejos)  
una prisión obscura  
que es de un vivo cadáver sepultura [...] (vv. 85-94).

En 2018 se publicó una versión cómic de *La vida es sueño*<sup>96</sup>. La pertinencia de incorporar la referencia a esta adaptación en este apartado viene justificada por los interrogantes que suscita la captación de una dramaturgia en su traslación a otro sistema de signos. La

---

<sup>96</sup> Ricardo Vilbor, Alberto Sanz y Mario Ceballos, *La vida es sueño*, Panini, Barcelona, 2018.

conversión al cómic de una comedia implica exceder la materialidad del texto, teniendo en cuenta que el género teatral es un género espectacular y, como tal, ha sido concebido en primera instancia para ser representado. La cuestión aquí es tratar de dilucidar qué queda del lenguaje específicamente teatral una vez se ha volcado en un formato cuyas estrategias estéticas son, en un principio, incompatibles. El cómic se transforma en un espacio de conciliación entre dos lenguajes que conectan en lo literario pero divergen, en clave semiótica, hacia signos distintos. El que denominaré *signo historietístico* presenta una heterogeneidad simultánea inasimilable al teatral, pues funciona dentro de sus mecanismos específicos<sup>97</sup>. En el caso de una adaptación, la autorreferencialidad queda anulada, pero esta particular *LVES*, en lugar de abstraer el contenido puramente textual, quedándose con la fábula, ha buscado mecanismos que plasmen la condición paradójica del teatro en tanto que hecho teatral.

En este sentido, guionista y dibujantes han ocupado el lugar del autor de comedias a la hora de descifrar las acotaciones, interpretando o traduciendo en forma de imagen el grueso informativo que tendría traslación directa a la escena. Si el teatro áureo se rige por un sistema de comunicación basado en un código compartido entre dramaturgo, autor de comedias, actores y compañía en general y, fundamentalmente, susceptible de ser descodificado por el espectador, se ha descifrado el código teatral ofreciendo al lector una única respuesta fijada en las viñetas. Ante la reducción forzosa del diálogo, la comprensión de la obra depende de los conocimientos del intérprete —guionista, en este caso— a la hora de transformar esa información, que presenta un alto grado de codificación, en una imagen que concilie la concepción dramaturgica original con las expectativas de un lector moderno no necesariamente familiarizado con las coordenadas

---

<sup>97</sup> La caracterización del signo historietístico presenta complicaciones de análisis de orden distinto a las del signo teatral, pero igualmente engorrosas y que parten fundamentalmente de la problemática definición del género *cómic*. Manuel Barrero insiste en la necesidad de establecer unas herramientas de aproximación verificadas en un lenguaje científico cuyo modelo se fija en el lingüístico para afirmar sus especificidades: «[...] sería conveniente evitar la necesidad de depender de un signo concreto como unidad lingüística de la historieta, por ejemplo la viñeta, o la página, ya que esta estructura muchas veces no clarifica la relación directa existente entre lo representado y lo significado, o entre lo descrito y lo narrado; necesitaremos una unidad distinta, extralingüística o suprasignica, que nos permita trazar una correspondencia constante entre las relaciones del plano de la expresión con el del contenido» («De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta», *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, 1, 2012, en línea: [https://www.tebeosfera.com/documentos/de\\_la\\_vineta\\_a\\_la\\_novela\\_grafica\\_un\\_modelo\\_para\\_la\\_comprension\\_de\\_la\\_historieta.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/de_la_vineta_a_la_novela_grafica_un_modelo_para_la_comprension_de_la_historieta.html) [última fecha de consulta: 11 de marzo de 2019]. Barrero aborda la detección y descripción de conceptos, aislando el *historietema*: «cada signo o grupos de signos de la historieta que son aprehendidos de una sola vez por el lector en función de su relación sintagmática con otros y que confieren una unidad de sentido o paradigmática al relato. El historietema vendría a ser la unidad de significado de una historieta tal y como va siendo interpretada» (*idem*).

de representación y los condicionantes del teatro comercial del Siglo de Oro. Rodríguez Cuadros, en su prólogo a la obra, la juzgaba en los siguientes términos: «[...] no estamos ante una simple historia gráfica. Nos encontramos en la frontera de afinidad entre la viñeta y la escena (como lugar o espacio de acción) y en una ordenación de clímax que se articula coherentemente con la idea de una representación»<sup>98</sup>.

El planteamiento mismo del cómic en su macroestructura está trazando puentes al lector con el género del que bebe al, por ejemplo, articular la acción en tres actos o incluir al inicio el *dramatis personae*. El decorado verbal, omnipresente en el teatro áureo, cede su peso a la adjetivación y sintaxis visuales —desde la distribución de las viñetas— para traducirse en una *semántica visual*<sup>99</sup>. Por ejemplo, si volvemos a la escena del descubrimiento de Segismundo encadenado, observando la página es evidente cómo en la imagen se reproduce la presentación secuencial de Segismundo, que sigue esa progresión cinematográfica al situarnos, como lectores, en la misma visión que Rosaura y Clarín. El cuerpo del príncipe se escinde en varias viñetas, a fin de trasladar la percepción difusa de los personajes a causa de la «luz dudosa» de la que habla Rosaura. Solo al final del monólogo vemos su rostro y lo descubrimos, con ellos, caracterizado de acuerdo con el tipo del salvaje y en consonancia con la acotación [ver figuras 8 y 9]. Con respecto al «ruido de cadenas» y ante la imposibilidad de reproducir el signo auditivo, se opta por recurrir a otra convención: las onomatopeyas. Con la posibilidad de evidenciar los recursos sonoros, estos dejan de tener aquella función sinecdótica que desempeñaban en acotaciones como «Suena ruido de armas» o «Tocan al arma». Las onomatopeyas mantienen la sensación que se activa en el espectador al recrear el fragor de la guerra; donde el *boom* o el *clang-clang* de origen indefinido se equipara al sonido de cajas y truenos operados desde dentro [ver figuras 10, 11 y 12].

---

<sup>98</sup> «Prólogo» a Ricardo Vilbor, Alberto Sanz y Mario Ceballos, *La vida es sueño*, *op. cit.*, s. p.

<sup>99</sup> El género predominante en la adaptación al cómic es el narrativo, donde se advierten unas convenciones que no siempre logran la avenencia semiótica: «Es característico de las adaptaciones estandarizadas que los cuadros de texto hagan las veces de la voz del escritor, mientras que las imágenes se reservan para lo que se considera que es la trama. Es decir, gran parte de los autores de cómic quiebran la necesaria unidad entre forma y contenido, como si en la narración gráfica no hubiera una tradición creativa capaz de dar cuenta de la complejidad de la literatura» (Julio César Iglesias, «La decisión del guionista», 29 de julio de 2013, recuperado de <https://www.zonanegativa.com/la-decision-del-guionista/> [última fecha de consulta: 2 de febrero de 2019]). Como comentaba, no es el caso de esta adaptación. En esta versión cómic de *LVES*, texto e imagen guardan un equilibrio que apuesta por un lenguaje gráfico en cuya lectura el receptor participe activamente, reduciendo al mínimo los cuadros de texto explicativos, que vendrían a funcionar como didascalías.



### 3. Conclusiones

Las acotaciones de la tragedia responden, en términos generales, a las mismas convenciones que las del género cómico. La génesis de la identidad específicamente trágica recae sobre la reescritura o adaptación de aquellas convenciones a los parámetros del nuevo contexto, dependientes de la reconfiguración de las expectativas del espectador. En el lenguaje codificado compartido, la complacencia con la que el público asistía a la ordenación armónica del enredo propio de la comedia urbana se transforma en una sacudida emocional. Así, poner el foco en la recepción aporta la clave para activar los mecanismos dramáticos que apelen al *pathos* del espectador.

Partiendo de la *intención* como hilo articulador en el esquema de comunicación entre todos los agentes implicados en el hecho teatral, el cuerpo acotacional experimenta algunas tendencias aislables. El *dramatis personae* compuesto de tipos dramáticos se diversifica en consonancia con la riqueza del espacio ficcional, que incorpora a la dicotomía básica calle-casa de la comedia urbana nuevos *topoi*. Se trata de un fenómeno mayor relacionado con las fuentes que nutren la materia teatral y que acuden tanto a motivos bíblicos como a sucesos históricos. La tragedia se abre a selvas, montes y campos de batalla, al tiempo que troca la intimidad del espacio doméstico por suntuosas salas palaciegas. Por estos paisajes desfilan personajes cuya identidad responde a un criterio geográfico o racial —que oscilará, entre dos extremos, hacia la estilización o la ridiculización en el caso del gracioso— y que trasciende el poso social de la burguesía para avanzar verticalmente hasta incluir en la ficción a reyes, emperatrices y mártires consagrados. Sin embargo, los caracteres urbanos no están excluidos del signo trágico.

Igualmente, la variedad del espacio ficcional se superpone al *locus scaenicus* prototípico del corral de comedias. La especificidad de la tragedia, en consecuencia, cristaliza en las acotaciones en otros elementos. Se integran en la acción efectos que explicitan lo sangriento o la violencia de la muerte, al incorporar caídas, enfrentamientos bélicos y despeñamientos en escena; o componer minuciosamente una imagen de puro patetismo que sobrecogerá al auditorio al desvelarse tras el paño en apariencia. Al servicio de la espectacularidad patética se ponen los ingenios escenográficos cuanto más se aparta la fábula de la cotidianeidad doméstica para adentrarse en lo mágico, lo sobrenatural o lo místico. La kinésica y el gesto actoral suponen la traducción física de emociones extremas, manifestación de los conflictos internos de los personajes, siempre atribulados por fuerzas contradictorias.

Sin embargo, el expresionismo más evidente se conjuga con el calculado diseño de la acción, que se apoya en los silencios y los cambios rítmicos. El recelo, la sospecha, el deseo, los celos o el miedo constituyen el reverso mudo del enfado y la ira. La dramaturgia inteligente de Calderón combina, por lo tanto, el uso de los recursos visuales espectaculares con el trazado perfecto del suspense, valiéndose de elementos simbólicos mínimos —a veces un puñal, a veces una carta— y usando a su favor el esquema coreográfico para crear núcleos de tensión. Lo ayudará el lenguaje musical como mecanismo emotivo por excelencia, que acompaña la acción en los momentos clave abriendo nuevos niveles de significación metafórica. El engranaje perfecto de la tragedia requiere a menudo un mayor grado de intervención de la voz dramática, cuyas indicaciones precisas habrán de cumplirse para generar el efecto deseado; en definitiva, *mover* al espectador.



*¿Qué os admira? ¿Qué os espanta,  
si fue mi maestro un sueño,  
y estoy temiendo en mis ansias  
que he de despertar y hallarme  
otra vez en mi encerrada  
prisión? Y cuando no sea,  
el soñarlo sólo basta;  
pues así llegué a saber  
que toda la dicha humana,  
en fin, pasa como sueño.  
Y quiero hoy aprovecharla  
el tiempo que me durare,  
pidiendo de nuestras faltas  
perdón, pues de pechos nobles  
es tan propio el perdonarlas  
(LVES, vv. 3305-3319).*

**I. III. CALDERÓN Y EL TEATRO BREVE: LAS ACOTACIONES EN ENTREMESES Y MOJIGANGAS**

1. Una comedia en pequeño formato .....	317
1. 1. Nota sobre la emergencia de la voz dramática.....	324
2. Acotaciones de <i>locus scaenicus</i> .....	327
2. 1. Espacio itinerante .....	332
2. 2. Planos del espectáculo: ficción y contexto de representación .....	333
3. Galería de personajes y caracterización .....	336
3. 1. Un nuevo lenguaje visual: la caracterización en las mojigangas .....	345
4. Técnica actoral .....	350
4. 1. Acotaciones proxémicas .....	350
4. 2. Interacción con objetos .....	352
4. 3. Kinésica y técnica actoral .....	357
4. 4. Gesto y gesto emocional .....	361
5. Escenografía, escenotecnia y recursos sonoros .....	364
5. 1. La música en el teatro breve .....	366
6. Conclusiones.....	369



### I. III. CALDERÓN Y EL TEATRO BREVE: LAS ACOTACIONES EN ENTREMESSES Y MOJIGANGAS

#### 1. Una comedia en pequeño formato

Trescientos versos bastan a los ingenios áureos para crear un microcosmos cómico. La concisión de los géneros breves —otrora llamados *menores*— u obras cortas no impide que constituyan un producto autónomo lanzado al público de masas como una cápsula de entretenimiento<sup>1</sup>. Calderón, Quevedo o Cervantes —con sus ocho entremeses ahora muy representados— incluyeron el teatro breve en su producción<sup>2</sup>. Los requisitos de estas piezas comprimidas precisan de un conocimiento dramático profundo, que permita, en apenas unas centenas de versos, componer un espectáculo. Acción y conflicto, con personajes que llegan al tablado desde la cotidianidad del mercado o la abstracción metafórica más estilizada, el entramado dramático se entreteje con música, danzas y

<sup>1</sup> Los volúmenes que recogían las actas correspondientes a los trabajos presentados en la década de los 80 tanto en el *Coloquio* del CSIC de 1982 como en las *X Jornadas* de Almagro de 1987 contenían en sendos títulos el término *menor* (VV. AA., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Anejos de *Segismundo*, Madrid, CSIC, 1983; y *Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro*, Luciano García Lorenzo [ed.], Madrid, Ministerio de Cultura, 1988). Todavía el epígrafe dedicado a esta cuestión en la *Historia del teatro español del siglo XVII* de Arellano aparece consagrado a «Los géneros breves del llamado teatro menor» (*op. cit.*, pág. 660). Véase Abraham Madroñal, «Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro», *Arbor*, 699-700, tomo CLXXVII, 2004, págs. 455-474 (pág. 456-457).

<sup>2</sup> Los entremeses de Quevedo están reunidos en el volumen *Teatro completo*, Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés (eds.), Madrid, Cátedra, 2011. Los estudios dedicados al entremés y el teatro breve parten del catálogo de Cotarelo y Mori (*Colección de Entremeses, Loas Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, ed. facs. con estudio preliminar e índices de José Luis Suárez García y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000 [1911], tomos 17-18) y despegan con el trabajo pionero de Eugenio Asensio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965; un estudio que, de acuerdo con la cronología, no contemplaba la producción de Calderón. Desde entonces, y tras la edición de la obra corta calderoniana, a la que le siguió en el 87 un monográfico en *Criticón* (*Teatro breve del siglo de oro, Criticón*, 37, 1987), se ha producido una revitalización del género. La citada revisión de Madroñal de 2004 («Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro», *op. cit.*) se complementa con la más recientemente elaborada por María Luisa Lobato, «Historiografía de los géneros teatrales breves áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto», *Teatro de palabras*, 6, 2012, págs. 153-173; a la que remito para obtener una bibliografía pormenorizada. En los últimos años, las *Jornadas de teatro clásico* de Almagro dedicaban a este asunto su edición de 2015, reuniendo los trabajos presentados como parte de la colección *Corral de comedias*, bajo el título *El entremés y sus intérpretes. XXXVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015)*, Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena M. Marcello (eds.), Cuenca, UCLM, 2017. Asimismo, Newels ofrece un breve recorrido por la preceptiva de los Siglos de Oro en relación con el entremés (*Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro, op. cit.*, págs. 153-156). La obra de referencia sobre la mojiganga es el estudio de Catalina Buezo, *La mojiganga dramática*, 2 vol., Kassel, Reichenberger, 2005 [1993].

canciones improvisadas para incluir al espectador en un hecho teatral concebido como fiesta. Esta condición festiva, de jolgorio exclamativo, atraviesa las obras cortas a través de su evolución hasta emanciparse de los géneros mayores y definir un lenguaje y unos mecanismos propios no siempre asimilables a los de la comedia<sup>3</sup>. En entremeses y mojigangas Calderón puede concentrar las convenciones, exigencias y herramientas dramáticas de los dos grandes sistemas dramáticos. A grandes rasgos, el contexto de representación y el espectador condicionarán la dirección y los matices que el dramaturgo dé a la pieza dentro de un molde con características fijas. La inclusión de las obras cortas en el sistema popular obedece fundamentalmente a las coordenadas de desarrollo del entremés, ligado a la comedia y entendido como un producto para el público de masas. El entremés formaba parte de la macroestructura festiva organizada en torno al acontecimiento dramático principal que intercalaba piezas breves, convencionalmente entre la primera y segunda jornada, junto a otros pasatiempos y demostraciones teatrales. No obstante, rescatando lo que plantaba en las primeras líneas, esta dependencia se atiene únicamente a motivos extratextuales, pues las obras cortas funcionan como composición autónoma. De hecho, es imprescindible distinguir entre esta idea del entremés popular y el entremés adscrito al sistema áulico, escrito para el espectador cortesano con motivo de la celebración de efemérides reales y probablemente por encargo. La autonomía, junto con la extensión reducida y una acusada economía escenotécnica —con notables excepciones— hacen del corpus breve una obra dúctil, acomodable a escenarios y espectadores de distinta condición.

Quizá la mojiganga sea el subgénero que mejor plasme la integración de ambos universos. De adscripción carnavalesca, en la mojiganga se reúnen las danzas coreografiadas acompañadas por un refinamiento instrumental y, en el extremo opuesto, por la chanza escatológica. Los actores han de hacer gala de unas habilidades heterogéneas que les permitan cantar, bailar y circunscribir su lenguaje corporal a una

---

<sup>3</sup> Y aun esta relación de dependencia originaria ha de relativizarse, pues el entremés constituye al cabo un género pluriforme, sujeto a distintas etiquetas y heterogéneo en su evolución. Agustín de la Granja traslada el foco a la perspectiva del espectador: «Es posible que la diversificación terminológica (“danza”, “mimo”, “castillo”, “juego”, “carro”, “paso”...) respondiese, en esos momentos iniciales, más al criterio del público que presenciaba estas entretenidas acciones breves que a una precisa conciencia de género por parte de quienes las componían o las escenificaban, o sea, por parte de los distintos oficios o gremios de artesanos» («El entremés y la fiesta del Corpus», *Criticón*, 42, 1988, págs. 140-153 [págs. 141-142]). Para Asensio, en cambio, «Nunca el género menor se hizo enteramente independiente y fue presentado aparte del mayor» (*Itinerario del entremés, op. cit.*, pág. 15). Asensio se refiere, no obstante, a la ausencia del entremés en la preceptiva teórica de la época, que no lo reconoce como un género autónomo (*ibid.*, pág. 16).

kinésica hiperbólica. La mojiganga de Calderón responde a una dramaturgia más compleja que la que sugiere Arellano al hablar de «una trama de cierta elaboración»<sup>4</sup> y supera ya, desde luego, la asimilación del género a unas «danzas descompuestas y movimientos ridículos, disfraces de animales, con instrumentos igualmente ridículos» a partir de la definición de Cotarelo, estrictamente ligada al origen de la mojiganga como fiesta callejera<sup>5</sup>. Más aún, Rodríguez y Tordera consideran la preeminencia de una *dimensión de mojiganga* que trasciende al resto de subgéneros breves, de forma que «la mojiganga teatral es el lugar escénico y literario en el que se explicitan de manera abrumadora los rasgos definitorios del género “obra corta”»<sup>6</sup>. La resbaladiza definición de la mojiganga tiene que ver con su naturaleza eminentemente festiva que, como explica Buezo, ha propiciado interferencias terminológicas con *baile, entremés cantado* o *fin de fiesta*<sup>7</sup>.

Por consiguiente, la dramaturgia entremesil no es exactamente análoga a la de los géneros mayores y, dentro de su adscripción al sistema popular, re replica y adapta sus mecanismos en la construcción de la ficción de acuerdo con las exigencias del género<sup>8</sup>. La brevedad de las piezas breves hace de estas píldoras de comicidad comprimida que no pueden permitirse jugar con los ritmos ni dilatar la tensión. Las expectativas del espectador priman en la exigencia de inmediatez. Si en la comedia al uso Calderón se convertía en un maestro del enredo para acentuar el nerviosismo del público como estrategia para reclamar su atención, aquí se impone un humor desembarazado y dinámico

<sup>4</sup> *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008 [1995], pág. 677.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books Limited, 1983, pág. 59. Y lo mismo Buezo, quien asevera que «la mojiganga entremesada es, a mediados de la centuria, la pieza dramática breve por excelencia que, generada en y para los salones regios, se representa asimismo en los corrales de comedias y en los tablados dispuestos para los autos del Corpus». Repara, a continuación, en cómo el género experimenta un giro como culminación de un proceso de evolución circular: «el gusto mimético de las clases populares y de los gremios trae consigo el triunfo de lo cortesano fuera de la Corte. Así, lo carnavalesco convenientemente edulcorado en los salones regios, la mojiganga dramática, se extiende al terreno de la calle, de donde originariamente procedía» (*La mojiganga dramática*, II, *op. cit.*, pág. 15).

<sup>7</sup> *Ibid.*, págs. 5-8. La autora propone una clasificación que distingue entre *mojiganga parateatral* y *mojiganga dramática* y cuyo criterio obedece no a la temática sino a su relación con el contexto de representación. Bajo esta perspectiva, Buezo organiza las dramáticas en cinco tipos: para Carnaval, para Cuaresma, para Corpus, para Navidad y para fiestas regias.

<sup>8</sup> «[...] En cada una de estas formas se produce la condensación significativa de unos rasgos dramáturgicos sobre los que el autor pulsará con más insistencia. Ello no es óbice para denotar un origen o rasgo histórico quizá diverso. Pero en todos los casos actúa la causa y objetivos comunes de columbrar la *risa* como mecanismo que pone en marcha unos dispositivos quizá no tanto de fácil e inmediata subversión [...] como de *reflexión*» (Rodríguez Cuadros, «La gran dramaturgia de un mundo abreviado», en Javier Aparicio Maydeu [ed.], *Estudios sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, pág. 763-779 [pág. 764]). Cursiva en el original.

donde la fábula se sustituye por una anecdótica pincelada argumental, sostén para el torrente de la risotada. La comicidad del entremés funciona por acumulación, en una sucesión de secuencias —a veces semejantes a los *gags*— que no da tregua al público y que combate, al fin, el aburrimiento con entretenimiento<sup>9</sup>.

Con la reconfiguración y fijación primera de los géneros dramáticos en los albores del XVII, el entremés consolida el uso del verso y somete a sus personajes a una mayor elaboración siguiendo una línea evolutiva desde el modelo de los *pasos* renacentistas, su legítimo precedente<sup>10</sup>. No por ligeros son géneros sencillos en su concepción dramaturgica, al contrario, requieren un dominio de los recursos cómicos en todos los planos del espectáculo: el humor verbal, plagado de jerga, chistes y dobleces semánticas; la precisión kinésica en la eficacia actoral; o el manejo de las posibilidades escénicas en un medio reducido a una escenotecnia mínima. En cuanto a su estructura organizativa, la acción consta de varios niveles que se superponen insertando micropiezas que pudieran quizá funcionar de forma autónoma. El recurrente desfile de figuras se subordina a la trama principal abriendo sucesivamente nuevos niveles de abstracción —entre lo carnavalesco y lo alegórico— parentética dentro de la propia ficción (*Jácaras*, *Carnestolendas*, *Garapiña*, *Guisados*). En el desenlace, los subniveles abiertos conectan de nuevo con la trama principal y reciben un cierre conjunto. La implicación de la voz dramaturgica y su consiguiente manifestación en las acotaciones varía en función del nuevo esquema relacional con los agentes teatrales implicados. La pieza breve conforma un armazón compacto que requiere de instrucciones precisas para que el efecto risible sea exitoso. Las instrucciones kinésicas son certeras en virtud de la concreción del chiste o el

---

<sup>9</sup> Precisamente el requisito de una dramaturgia específica, con unos mecanismos cómicos únicos del género, es lo que permite hablar de una *comicidad entremesil*, trasladable a los géneros mayores. Véase Abraham Madroñal, «Comicidad entremesil en comedias de algunos dramaturgos del Siglo de Oro», *Bulletin of Spanish Studies*, 4-5, vol. XC, 2013, págs. 751-765. El entremés se cuele en los ambientes regios, incluso en las obras de gran aparato: «Calderón, en la continua experimentación que le consiente armonizar su dramaturgia con los inventos de los escenógrafos italianos, no tiene ningún reparo en recurrir con generosidad a la risa en sus fiestas palaciegas de temas mitológicos» (Marcella Trambaioli, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo: atti del 1° seminario internazionale sui Secoli d'Oro [Firenze, 8-12 settembre 1997]*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, págs. 287-303. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tonalidades-entremesiles-en-el-teatro-palaciego-de-caldern-0/html/> [última fecha de consulta: 30 de mayo de 2019]).

<sup>10</sup> Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, *op. cit.*, pág. 660. Si partimos de este presupuesto, cabe situar en Lope de Rueda la delimitación de la taxonomía dramática, especialmente los personajes procedentes de la cotidianidad urbana, reproducida y desarrollada por los dramaturgos posteriores. El modelo actoral se formula ya en los tabladillos de Rueda: «Aunque este teatro carezca casi por completo de acotaciones, pueden delimitarse pasajes en donde el arte del actor está muy por encima del texto escrito» (Oliva y Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, *op. cit.*, pág. 161).



efecto cómico, condicionado por la simplicidad escénica y la acción reducida. Este control aflora en el cuerpo acotacional exponiendo su subjetividad; pero dejando lugar a la inevitable improvisación de los actores. Calderón asume su posición y afirma su visión asumiendo como natural inherente al género la transgresión del texto, haciendo de entremeses y mojigangas una obra en movimiento cuya transcripción, más que nunca, ha de asumirse como propuesta y no como fotografía<sup>11</sup>.

Sobre el carácter costumbrista del que se nutre la fábula de los géneros breves, Calderón convierte en materia dramatizable los vicios y actitudes de un estrato social correspondiente con la burguesía urbana cegada por el cuidado de las apariencias. La tipología dramática protagonista de entremeses y mojigangas queda retratada en estos vicios, convertidos en su seña de identidad. Los casos más evidentes se encuentran en los nombres de personajes tales como *el Hipocondríaco (Reloj y genios de la venta)*, pero también los tipos habituales como la Viuda o el Galán traen implícito un matiz que regula la construcción dramática: la Viuda de pesar impostado, la Dama endeudada o el Literato majadero<sup>12</sup>. No obstante, que las piezas se compongan a partir de una mirada crítica, no implica que hayan de interpretarse como fábulas moralizantes cuando en *Convidado* se advierte: «Con que aqueste sainete / sirva de ejemplo / para los gorriones / y tramoyeros» (vv. 309-312). El retrato paródico —satírico, si se quiere ver en ello una mordacidad más afilada— está atenuado por el distanciamiento cómico y subordinada al propio contexto del espectáculo festivo. Los personajes, por otra parte, se presentan lo suficientemente estereotípicos como para que algún mosquetero ofendido pudiera sentirse identificado<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Con respecto a la clásica metáfora especular como interpretación de la relación mimética entre obra corta y realidad referencial, Rodríguez y Tordera proponen una imagen alternativa: «la única concesión realista del entremés no es su condición de espejo (que siempre deforma) sino en todo caso su frecuente condición de atalaya o de ventana desde la cual —en un juego de escenarios o cajas rusas— se nos hace otra vez observar la sociedad como espectáculo» (*Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, op. cit.*, pág. 39). Rescatando la metáfora de Asensio: «Con el mismo mármol se elabora la estatua sacra que se venera y la losa que se pisa» (*Itinerario del entremés, op. cit.*, pág. 25).

<sup>12</sup> Rodríguez Cuadros pone como uno de los ejemplos más sañudos los versos que pronuncia una de los personajes de *Casa de los linajes* para enaltecer su honra familiar: «¿Hay persona de más sangre / que una mondonguera?» (vv. 150-151). Pasaje que suscita a la autora la siguiente reflexión: «[...] muy difícilmente puede quedar un mito inmune a un atentado tan consciente, aunque sea entre los pliegues ficticios de la burla: los mitos comienzan a dejar de serlo cuando comulgan al unísono con su descrédito los engañadores y los engañados» («La gran dramaturgia de un mundo abreviado», *op. cit.*, pág. 776).

<sup>13</sup> Mientras que Rodríguez y Tordera relativizaban la ferocidad del impacto crítico al considerar que el desenlace borra «cualquier enseñanza nociva» (*Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, op. cit.*, pág. 31), Nicholas Spadaccini es más categórico al vincular la ontología del entremés —en el caso cervantino— a un fenómeno de «pérdida de valores ético-sociales» propio de la urbe en crecimiento: «Los entremeses de Cervantes se inclinan hacia una postura crítica y desmitificadora

Con la publicación en el año 1982 de los *Entremeses, jácaras y mojigangas* veía la luz por primera vez reunida la obra breve de Calderón<sup>14</sup>. En este capítulo sigo el corpus propuesto por Rodríguez Cuadros y Tordera en el citado volumen, formado por diecisiete entremeses, cinco mojigangas, además de dos jácaras; el conjunto de aquellas piezas cuya autoría los editores atribuyeron a Calderón. A don Pedro se adjudican otras tantas obras, de entre las que incluyo en el corpus comentado *El desafío de Juan Rana*<sup>15</sup>. El cómputo total de piezas analizadas consta de las siguientes:

a) Entremeses:

*Las jácaras. Entremés famoso.*

*La casa holgona. Entremés famoso.*

*Don Pegote. Entremés famoso.*

---

frente a las ideologías dominantes y oficiales. [...] La observación del artista y del receptor de su producto se dirige hacia áreas vitales y sociales apenas exploradas por la comedia. Esas zonas se exploran bajo una óptica deformante. La risa provoca una inversión de las imágenes de la cultura oficial» («Introducción» a los *Entremeses* de Cervantes, *op. cit.*, pág. 74). Este enfoque sigue probablemente las tesis de José Antonio Maravall (*La cultura del Barroco, op. cit.*), pero enlaza ampliamente con el debate conocido en torno a la comedia sobre su concepción en tanto que espacio de transgresión donde los protagonistas detectan e instrumentalizan los defectos de una sociedad herida de honra para redirigirlos en su propio beneficio, sorteando así las imposiciones de una estructura represiva. Queda fuera de los propósitos de este trabajo indagar más en el estado de la cuestión de esta controversia, pero cabría plantearse, trayendo a colación las palabras de Wardropper al considerar —siempre con respecto a Cervantes— que tras el desenlace «no hay reconciliación entre la sociedad y los que se apartan de su regla» («El entremés como comedia antigua», en *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978, págs. 200-209 [pág. 209]), si el microcosmos entremesil se construye sobre una problemática basada en un esquema de conflicto-solución o, más bien, como la ficcionalización de una instantánea tomada en un momento de desorden. Tanto Rodríguez y Tordera como Arellano se inclinan por este último enfoque: «no habrá restauraciones del caos, sino aceptación alegre del caos, que el público observa desde la distancia cómica» (*Historia del teatro español del siglo XVII, op. cit.*, págs. 661-662). De todos modos, la dramaturgia cervantina es genuinamente particular y, aquí, enlaza los entremeses con el proyecto ejemplar de sus *Novelas* (Spadaccini, *Entremeses*, ed. cit., pág. 15).

<sup>14</sup> *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera (eds.), Madrid, Castalia, 1982.

<sup>15</sup> Entremés incluido en *El príncipe constante*, ed. cit. págs. 207-215. Rodríguez y Tordera documentan en su catálogo diez entremeses adicionales de autoría no confirmada. Buezo devuelve a Calderón la autoría de la mojiganga *La pandera*, atribuida al refundidor de la pieza, Pablo Polop (*La mojiganga dramática*, I, *op. cit.* pág. 416). Esta última aparece ya publicada con su firma por María Luisa Lobato en «Un código de teatro desconocido del siglo XVII: edición de la mojiganga *La Pandera* de Calderón», *Teatro breve del siglo de oro, Criticón*, 37, 1987, págs. 169-201. En el mismo lugar, Agustín de la Granja sacaba a relucir otra pieza del dramaturgo: «*Doña Bárbula convidada*: texto, fecha y circunstancias de una mojiganga desconocida de Calderón», en *Teatro breve del siglo de oro, ibid.*, págs. 117-168. Se ha sugerido asimismo atribuir a la pluma calderoniana otros tantos entremeses. Para los pormenores de la autoría y la aventura de la obra corta en la imprenta en los siglos XVII y XVIII, remito al artículo de Alejandra Ulla Lorenzo, «La fortuna editorial de los entremeses de Calderón», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena M. Marcello (eds.), *El entremés y sus intérpretes. XXXVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015)*, Cuenca, UCLM, 2017, págs. 167-198.

*Entremés del Sacristán mujer.*  
*Entremés de las Carnestolendas.*  
*Entremés de la Plazuela de Santa Cruz.*  
*Entremés del reloj y genios de la venta.*  
*Entremés del Toreador.*  
*Entremés de El desafío de Juan Rana.*  
*Guardadme las espaldas.*  
*Entremés de los instrumentos.*  
*Entremés de La Pedidora.*  
*Entremés de La Franchota.*  
*Entremés de El Dragoncillo.*  
*La Casa de los linajes.*  
*Entremés del convidado.*  
*Entremés de la rabia.*

b) Mojigangas:

*Mojiganga de los sitios de recreación del Rey.*  
*Mojiganga del pésame de la viuda.*  
*Mojiganga de las visiones de la muerte.*  
*Mojiganga de la garapiña.*  
*Mojiganga de los guisados*<sup>16</sup>.

El corpus de los géneros breves incluye, además de entremeses y mojigangas, loas, jácaras y bailes. Como representantes de este tipo de obra, me he centrado en el análisis de los dos primeros y dejo fuera, por lo tanto, los tres subgéneros restantes. Jácaras y bailes, aunque presentan marcas de representación y un interesante lenguaje performativo, son menos permeables al rastreo de la voz dramática a través de las acotaciones debido a su alta materialidad verbal; si bien la jácara va con el avance del siglo adquiriendo significación dramática desde su origen cantado. Con respecto a las loas, género sin duda espectacular, su adscripción a una obra mayor permite que adquiramos las herramientas de análisis suficientes a partir del estudio de las acotaciones de la dramaturgia del sistema

---

<sup>16</sup> Cito las piezas en adelante siguiendo la fórmula de título abreviado. Consúltense el índice de abreviaturas.

áulico<sup>17</sup>. Dejo su comentario para el capítulo III, donde se contextualizarán en el conjunto del fasto palaciego. Una vez planteada en este trabajo una aproximación panorámica a un corpus representativo de ambos sistemas, se podrá proceder a abordar individualmente las muestras restantes.

### 1. 1. Nota sobre la emergencia de la voz dramática

Sale por un lado el Dios Baco con acompañamiento; y por otro lado Don Estofado y Doña Olla, que estas figuras se pueden hacer o vestirlas ridículamente como suenan o con verdaderas ollas y pucheros, y en cuanto a palenque, teatro y lo demás, como mejor pareciere según los versos y en el medio la música<sup>18</sup>.

La intervención de la voz dramática presenta una incidencia cambiante que depende de la precisión necesaria para ejecutar con éxito el efecto cómico. En el esquema relacional que va del texto al hecho teatral, el dramaturgo toma el control del espectáculo mediante instrucciones concretas con la intención de que su concepción escénica sea reproducida sin modificaciones. La subjetividad emerge en el cuerpo acotacional al comunicar a la compañía las características exactas de los elementos que han de sacar al tablado: «Sale un criado con un estoque largo y un broquel, el mayor que se pueda» (*Toreador*, v. 88 acot.); «Saca un jubón muy roto» (*Pedidora*, v. 91 acot.). La AE final de *Pedidora* es clara en cuanto a la configuración visual de la escena y la caracterización del personaje: «Embiste con el Gracioso y échalo a rodar, y descubre una camisa muy sucia y muy llena de palominos» (v. 178 acot.). La ropa interior de Juan Rana ha de aparecer así para que se produzca una degradación ridícula fruto del contraste con el ostentoso atuendo de vaquero que ha estado ocultando su auténtica ropa<sup>19</sup>. Este chiste visual puede interpretarse metafóricamente como una punzante crítica a la obsesión por el cuidado de

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, la obra *El golfo de las sirenas*, adscrita al sistema áulico, consta de loa y mojiganga, con las que forma un armazón dramático indisoluble en tanto que fiesta teatral. Véase Teresa Ferrer Valls, «*El golfo de las sirenas de Calderón: égloga y mojiganga*», en Enrica Cancelliere (ed.), *Giornate Calderoniane, Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale. (Palermo, 14-17 Dicembre 2000)*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, págs. 293-308. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4b4x7> [última fecha de consulta: 23 de marzo de 2019]. De acuerdo con Ferrer Valls, en este marco la mojiganga funciona como fin de fiesta y *contragénero* al parodiar las convenciones de la comedia a la que acompañan.

<sup>18</sup> *Guisados*, v. 35 acot.

<sup>19</sup> Según Rodríguez Cuadros, el recurso de la camisa sucia tiene su precedente en el *centunculus* del teatro cómico romano, «es decir, la ropa vieja llena de remiendos que se hacía a partir de las mantas sucias de las caballerías» (*La técnica del actor español en el Barroco, op. cit.*, pág. 185).

las apariencias, que convierte el vestuario en disfraz; la moda, en máscara. En este caso, la exactitud del significante condiciona la interpretación del significado. En ocasiones propicias, sin embargo, la voz dramaturgica se acomoda a la sugerencia y comunica a la compañía el significado buscado, dejando a su criterio la elección del significante: «Bailan un baile o cantan algo» (*Jácaras*, v. 236 acot.); «Sale Luisa con un plato con algo y un jarro de vino» (*Carnestolendas*, v. 108 acot.).

La intervención autorial entra en relación con el fenómeno de la metateatralidad y la interferencia de dimensiones espectaculares. Del mismo modo que realizaba matices sobre el estado del atrezo, toma partido en el *dramatis personae* y la selección de actores. Como resultado, en el plano textual se hace efectivo el cruce entre los nombres de los personajes y el de los actores que los encarnaron en primer lugar: «Aparece entre ellos Mari López, vestida de Sacristán» (v. 46 acot.)<sup>20</sup>. En *Carnestolendas* las AE adjudican el reparto para el desdoblamiento actoral: la misma actriz que interpretase a Rufina correría a cargo del papel de Marta con sus pollos; y lo mismo con Luisa y Maricastaña o el Gracioso y Perico de los Palotes. Otros desdoblamientos quedan sin concretar: «Sale uno con una corona, y una mano de mortero por cetro» (v. 216 acot.). En las mojigangas esta confusión es absoluta, y la AE apela directamente al actor nombrándolo por su apellido o nombre de pila, hecho que atestigua que la obra fue compuesta expresamente para una ocasión y una compañía determinadas. Sucede así con el reparto completo en *Sitios de recreación*, *Pésame* y en *Garapiña* con Antonio de Escamilla<sup>21</sup>, autor de la compañía, que interpreta a doña Alojja: «Sale Escamilla, de vieja, zarrapastroso» (v. 278 acot.). En *Triunfo de Juan Rana*, Escamilla se interpreta a sí mismo y los personajes lo interpelan por su nombre: «¡Socorran a Escamilla, / que lleva aventurada una costilla!» (vv. 1-2). En el papel de alma de Juan Rana, interviene también su hija, cuyo nombre sustituye al personaje en la AE correspondiente: «Sale Manuela de Escamilla, con sayo y vara» (v. 198 acot.)<sup>22</sup>. Al mismo tiempo, en la mojiganga es más perceptible la conciencia

<sup>20</sup> Mari López: Hija de Luis López y Ángela Corbella, formó parte de la compañía de su padre. Parece ser que Calderón escribió *Sacristán mujer* para ella. Murió en 1651. Los datos que incorporo en esta tesis al respecto de actores y actrices provienen del DICAT (Teresa Ferrer Valls [dir.], *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* [Base de Datos en DVD], Kassel, Reichenberger, 2008).

<sup>21</sup> Autor y célebre gracioso, aparece habitualmente como Antonio de Escamilla o Antonio Escamilla, aunque su verdadero nombre era Antonio Vázquez. Nació en Córdoba, se casó con Francisca Díaz y con ella tuvo a Manuela de Escamilla, también actriz. De acuerdo con Cotarelo, falleció en 1690, sobreviviendo por lo tanto a Calderón (DICAT).

<sup>22</sup> Manuela de Escamilla (1648-1721). Figura en el DICAT como actriz, autora y música. Empezó a actuar en la compañía de su padre a los siete años. Reconocida por sus papeles de dama, en su juventud se especializó en terceras damas.

metateatral de los personajes, que afirman su condición ficcional cuando explicitan hallarse en un espectáculo teatral: «Que pues estamos / en forma de mojjiganga / se fenezca esto cantando» (*Guisados*, vv. 217-219). El propio Calderón se introduce en este juego metateatral con sorna al referirse a la banalización de temas serios: «El diablo pensara / de un pésame hacer una mojjiganga» (*Pésame*, vv. 135-136). En virtud del ejercicio intertextual entre *Triunfo de Juan Rana* y *La vida es sueño*, la dinámica en la relación de los personajes del entremés es semejante a la que se observa en la obra protagonizada por Segismundo. Juan Rana es tratado —verbal y físicamente— por sus compañeros como una estatua, lo que lo lleva al fin a asumir la identidad impuesta: «¡soy mi estatua y no yo!» (v. 61). Juan Rana adquiere entonces la conciencia de una ontología onírica, fruto de una disociación entre alma y cuerpo: «Yo apostaré que estoy ahora en mi casa / durmiendo, sin saber lo que me pasa» (vv. 74).

Las AE dirigidas al actor son reflejo de una orientación dramática que funcione como guía a la hora de ampararse en la técnica adecuada para la interpretación de un determinado tipo dramático: «Sale la Entremetida, *que es la graciosa*, con una mantellina terciada» (*Plazuela de Santa Cruz*, v. 61 acot.). Por encima de estas indicaciones, en la dramaturgia calderoniana subyace una confianza en el oficio actoral, su dominio del lenguaje y habilidades escénicas; una confianza que se confunde quizá forzosamente con la asunción del actor como agente impredecible, sujeto a las inasibles contingencias de la inmediatez del espectáculo. Sea como fuere, en ocasiones la autoridad en la toma de decisiones se cede al actor, en AE como «Habla lo que quisiere a lo tudesco [...]» (*Carnestolendas*, v. 172 acot.); «Agora ha de remedar a Prado con una décima o soneto» (*ibid.*, v. 121 acot.).

## 2. Acotaciones de *locus scaenicus*

Según los datos expuestos en relación con el contexto de representación, el entremés se contempla para un escenario pluriforme. Rastreado las acotaciones, se extrae una interacción de los personajes con el *locus scaenicus* similar a la del corral de comedias; lo cual no impide, dada su sencillez escénica, que pudiera adaptarse a tablados con características menos restrictivas, tanto salones palaciegos como exteriores ajardinados. También podían representarse sobre los carros del Corpus, puesto que las obras acompañaban el repertorio de comedias y autos<sup>23</sup>. El periodo de producción —o, al menos, de publicación— de obra corta se inicia en la madurez vital y dramática de Calderón, a partir de 1640, y se dilata en el tiempo<sup>24</sup>. Hacia 1657, las piezas breves se ven influidas por la dedicación del dramaturgo a las comedias del sistema áulico y los autos sacramentales, sin desterrar los ejemplos del entremés típicamente popular que continuará componiendo hasta sus últimos años<sup>25</sup>, y mucho después de la muerte del maestro entremesista Quiñones de Benavente en 1651. Esta doble consideración ha llevado a plantear la posibilidad de aislar un *entremés cortesano* frente al *entremés popular*<sup>26</sup>.

La dramaturgia de *Guisados* parece requerir la construcción de un pequeño tablado donde se produce el enfrentamiento entre los personajes gastronómicos y al que se accede por medio de una rampa o *palenque*: «[...] en cuanto a palenque, teatro y lo demás, como mejor pareciere según los versos y en el medio la música» (*Guisados*, v. 35 acot.)<sup>27</sup>. En

<sup>23</sup> Los géneros breves están presentes en los grandes acontecimientos festivos. Agustín de la Granja analiza las manifestaciones teatrales supeditadas al término *entremés* que acompañaban la celebración del Corpus desde el siglo XV y que adquieren la forma de mimos, danzas o bien ya pequeñas piezas representables («El entremés y la fiesta del Corpus», *op. cit.*).

<sup>24</sup> La primera impresión de una pieza breve corresponde al entremés de *Las jácaras* en 1642 (Rodríguez Cuadros, «La gran dramaturgia de un mundo abreviado», *op. cit.*, pág. 765).

<sup>25</sup> Rodríguez Cuadros, *Calderón, op. cit.*, págs. 147-148.

<sup>26</sup> Rodríguez y Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, op. cit.*, págs. 24-25.

<sup>27</sup> Con este significado de rampa de acceso al tablado registra el término *palenque* César Oliva (*Historia básica del arte escénico, op. cit.*, pág. 175). Sin embargo, las investigaciones de Ruano proponen una alternativa —o directamente rectifican— esta interpretación: «en la inmensa mayoría de las comedias que he consultado, los “palenques” mencionados no aluden a rampas de madera que suben al tablado, sino a vallas que forman una especie de pasillo o sendero por el patio, en imitación del palenque de los torneos [...]; es decir, eran vallas de madera o de lienzo fijado en varas, que atravesaban el patio desde la puerta de entrada al tablado» (*La puesta en escena de los teatros comerciales..., op. cit.*, págs. 278-279.). Dado que las figuras de la mojiganga se enfrentan en un torneo, esta definición encaja con la acción de *Guisados*. Por su parte, *Autoridades* registra ambas acepciones: «La valla o estacada que se hace para cerrar algún terreno, en que ha de haber lid, torneo o otra fiesta pública. Díxose así por hacerse de palos hincados en tierra»; y «Se llama también un camino de tablas, que desde el suelo se eleva hasta el tablado de las comedias, quando hai entrada de torneo o otra función semejante».

cambio, la configuración escénica de la mayoría de piezas plantea un espacio doble que se articula sobre la profundidad, dando como resultado la creación de ese *topos* invisible correspondiente con el *dentro*. El cuerpo acotacional dibuja así un área donde se imponen los signos auditivos a través de las voces de los personajes y desde la que se realizan las salidas y entradas. Cuando un personaje clama desde dentro «¡Ah de la casa!», se reafirma al espectador la forma que en ese momento ha adoptado el tablado visible—en este caso, el interior de la vivienda— y con ello se dibuja simultáneamente el espacio evocado.

(*Dentro, Francisca*)

FRANCISCA. ¡Ah de casa, abran aquí!

(*Dentro*)

BORJA. ¡Ah de casa, ábranos presto!

JOSEFA. ¡Ábranos ya! ¿Qué se tarda?

TODOS. ¡Ábranos, ábranos luego! (*Sacristán mujer*, vv. 23-26).

En la escena anterior, las insistentes voces permiten caracterizar asimismo el enfrentamiento entre pretendientes que se desarrollará en escena en cuanto accedan a casa de la dama.

*Carnestolendas* arranca desde dentro con el espacio vacío<sup>28</sup>. El espectador capta como un intruso fragmentos de la conversación entre el Vejete y su hija Rufina, en una escena intrascendente de lo más cotidiana, en la que le pregunta por el paradero de una capa. El rifirrafe entre padre e hija nos introduce de lleno en el ámbito familiar que pronto experimentará un giro disparatado. En medio, este intercambio de voces desliza alguna información que permite identificar el espacio evocado con el interior de la casa cuando el Vejete pregunta a Rufina dónde está y ella responde «En esta sala» (v. 5). El mismo mecanismo se emplea en *Plazuela de Santa Cruz*, aunque no en la apertura. En esta ocasión, el diálogo de dentro es el encargado de generar la atmósfera de bullicio propia de un mercado, predisponiendo al espectador a rescatar una experiencia sin duda conocida, ya que el *topos* ficcional tiene aquí un referente real. La AE reza «Dentro todos»

---

<sup>28</sup> Los editores apuntan a que, en la tendencia del asumido *horror vacui* barroco, este inicio no es frecuente pero tampoco inusual: «[...] este recurso de escenario vacío aunque sonoro —teatralmente tan eficaz al crear expectativas—, no es excepcional. El mismo Calderón lo usa en otras ocasiones (*Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit., nota acot. inicial). Este ejemplo supone una excepción a la afirmación de Martínez López: «Es de notar que, dada la brevedad del entremés, el dentro no suele albergar sucesos determinantes para el avance de la acción, limitando así su dimensión dramática» (*El entremés: radiografía de un género*, Anejos de *Criticón*, 9, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1997, pág. 231).



(v. 22 acot.), instando a los actores a esa algarabía comercial, ruido persistente de una urbe en ebullición.

Este aprovechamiento del *dentro* se maximiza en *Visiones de la muerte*. La escena en la que el carro en que viaja la compañía protagonista vuelca por culpa del Carretero ebrio se desarrolla al completo en el espacio evocado, probablemente para suplir las limitaciones escenotécnicas, además del riesgo que supondría para los actores reproducir un accidente en escena. Así, el suceso se construye verbalmente a través del diálogo de los miembros de la compañía, de forma que el espectador puede seguir el desarrollo de la secuencia, desde que el Carretero pierde el control de la reata hasta que el carro se precipita en el pantano, mientras las AE enmarcan la escena: «Todo lo que sigue es dentro» (v. 84 acot.). Una caída menos aparatosa —pero que juega con una cómica intertextualidad grata a los críticos— se da en *Triunfo de Juan Rana*, cuando el personaje interpretado por Escamilla cae fuera de escena a grito de «Hipogrifo violento, / mira que eres un mísero jumento / y no toca a tu estilo el desbocarte; / ¡Sooo, burro! No te empeñes en matarte» (vv. 3-6). En este caso, el vaivén de los Hombres asegura que el espacio no quede vacío al conectar el tablado con el dentro. El accidente recreado en el espacio evocado se completa en escena a través de la kinésica cuando la víctima requiere de socorro para salir al tablado: «Sacan a Escamilla en hombros, con botas, espuelas y demás aderezos de camino» (v. 10 acot.).

Hay constancia asimismo del empleo del paño, de puertas, así como —aunque en una única ocasión— del primer corredor. Determinadas AE plantean una distribución escénica dotada de dos puntos de comunicación entre el foro y el tablado, que resulta en un planteamiento coreográfico de salidas y entradas equivalente al del corral prototípico: «Salen los músicos, por una puerta y por otra» (*Casa Holgona*, v. 66 acot.). El chiste argumental de *Guardadme las espaldas* se basa en el motivo dramático de numerosos pretendientes para una sola dama. Es importante, para que el efecto cómico se produzca satisfactoriamente, focalizar la atención del espectador en una de las puertas de la fachada, en concreto la que conduce a casa de Inés. Ante el cándido Lorenzo, los pretendientes van entrando uno a uno por la misma puerta, tal y como las AE se encargan de subrayar: «Éntrase por la puerta que el primer Galán entró» (v. 130 acot.); «Éntrase el tercero Galán, por la puerta que los otros, y sale el segundo» (v. 139 acot.). Esta secuencia coreográfica, que ha afianzado la identificación del espacio ficcional, hace posible que se produzca la chanza final, cuando el Valiente cuyos servicios se habían contratado para defender la honra de Lorenzo, se revela como el último de los pretendientes de Inés al reconocer la

casa y entrar, siguiendo al resto, por la misma puerta: «Agora me sigo yo, / guardadme vos las espaldas» (vv. 217-218). En *La pedidora*, «Inés mira al paño» (v. 59 acot.) hacia el dentro convertido en calle, espiando desde el interior para averiguar quién llama a casa de su señora Lucía.

Uno de los nichos —o equivalente; es decir, el espacio cubierto por paños— pasa a ser pajar en la ficción de *Dragoncillo*, siguiendo el recurso propio de la comedia donde las distintas estancias de la vivienda sirven de improvisados escondites para los galanes intrusos. Aquí el pajar se utiliza como refugio tanto por parte del Gracioso protagonista, que huye de la justicia, como por el Soldado alojado en su casa. Hay cierta ambigüedad en el uso de paño o puerta: por un lado, las AE rezan «Canta a los paños» (v. 56 acot.), cuando el Soldado requiebra a Teresa ante los oídos celosos de su marido, que escucha todo oculto en el pajar, o «Va hacia el paño» (v. 194 acot.). En cambio, una vez el Gracioso decide al fin librar al huésped de su encierro, la AE especifica «Abre el Gracioso la puerta y sale el Soldado» (v. 200 acot.). Además, el obsesivo cuidado de la honra se materializa simbólicamente en escena a través de los objetos de la *tranca* y la *llave*: «Aquel que veis enfrente / es el pajar; yo es fuerza que me ausente; / y así, pues que me vo, dejar quisiera / atrancada la puerta por de fuera» (vv. 111-114). Es probable entonces que, o bien la puerta estaba tapada por el paño y este se descorriese dejándola visible para encerrar al Soldado; o bien las AE en las que se nombra el paño aluden al elemento en un más amplio sentido arquitectónico, equivalente a «la zona de los paños».

En *Toreador* las mujeres hacen uso del balcón en el primer nivel: «Bernarda a la reja» (v. 97 acot.). Este balcón adquiere dos significados espaciales distintos en la ficción, cuyo cambio se produce a través de las salidas y entradas. En la anterior AE, la reja pertenece a la casa de Bernarda, dama de Juan Rana, quien se comunica con ella para informarla de que le ha alquilado, como regalo, un balcón privado con vistas a la plaza para el día siguiente. La actriz abandona la escena y, cuando regresa, lo hace acompañada de sus amigas. Las mujeres ya no se encuentran en la vivienda de Bernarda, sino en el nuevo espacio, aquel palco que Juan Rana le había prometido. Esta jugada coreográfica no solo ha implicado una transformación espacial, sino también temporal, dado que ahora la acción se ha trasladado a la jornada siguiente. El cambio se ratifica en el diálogo de Bernarda, cuyos versos dibujan un rico espacio evocado, no correspondientes al interior de una casa burguesa como se acostumbraba en la comedia, sino a los balcones de la Plaza Mayor: «¡Gracias a Dios que en el balcón estamos! [...] / ¡Jesús, no más balcón en cuarto alto! / aunque de haberle hallado estoy ufana / porque, como sabéis, don Cosme Rana /

torea, y en aquestas ocasiones / valen cuatro doblados los balcones» (vv. 154-164). En *Plazuela de Santa Cruz* se utiliza el nivel del subsuelo: «Vanse las mujeres y todos los oficios, y *debajo del tablado*, como presos, dos hombres en cada ventana con sombrerillos en caña piden limosna, quedando en el tablado Don Gil y la Entremetida» (v. 166 acot.). Puede pensarse en dos orificios abiertos en la pared frontal del tablado que le confiere la altura separándolo del suelo. No obstante, dado que la pareja que se halla *en* el tablado dialoga con los presos, parece más lógico que estos últimos se asomasen desde abajo a la escena a través de escotillones semiabiertos, como trampillas, en diagonal.

El espacio ficcional, por lo tanto, se superpone en ocasiones al *locus scaenicus*, pero las más de las veces se construye bien por metonimia a través de objetos —mesas, sillas— y la caracterización de los personajes; bien por obra del decorado verbal. Salvo que se indique lo contrario en el cuerpo acotacional, el escenario entremesil ha de asumirse como vacío. Siguiendo esta premisa, los personajes de *Reloj y genios de la venta* se sientan explícitamente sobre el tablado. La AE «Siéntanse» (v. 101 acot.) se desarrolla en la AI cuando Pedro señala a sus acompañantes dónde pueden acomodarse: «Ello no hay camas, tiéndanse a lo ancho / y aquí, en el duro suelo, hagamos rancho» (vv. 101-102). Otra alusión a esta circunstancia se da en *Franchota*, cuando el Alcalde, exasperado por el Escribano, exclama: «Y porque de pasearme / dejes [...], juro a Dios que he de sentarme / aunque sea en el suelo» (vv. 14-16). De este modo, la acusada economía escenográfica del entremés inclina a considerar decorado verbal los versos que componen una imagen adornada del espacio.

Por ejemplo, en *Don Pegote*, doña Quínola pretende engalanar su casa para deslumbrar al pretendiente embaucado: «Decid que entre. Jimena, de aleluya / ponme la casa del cimiento al techo. / Por ella tiende alfombras y almohadas, / límpiame esos bufetes y esas sillas / y quema en el brasero dos pastillas» (vv. 85-89). Las instrucciones a la criada buscan antes retratar las frívolas prácticas de manipulación de las damas que materializar una ostentación difícilmente practicable al momento. Puede interpretarse que doña Quínola se está refiriendo a un espacio reservado de la casa como parte del dentro y no a aquel en que se encuentra *ad oculos*. Esto hace verosímil que, en seguida, cuando haga aparición don Pegote, la dama solicite «Sillas, hola, presto, sillas mi Jimena» (v. 90), que la actriz requerida podría sacar a escena. Se emplean sillas explícitamente también en *Pésame*, como parte del mobiliario de la alcoba de doña Quiteria, espacio donde se desarrolla la mojiganga. Además de las sillas, hay referencia a un *asiento* («Déjale el asiento mojado» [v. 144 acot.]) y se interactúa con útiles de comida, por lo que es probable

que la viuda se encontrase en el estrado, donde podría recibir y acomodar a las visitas que sucesivamente se van sumando.

## 2. 1. Espacio itinerante

La macroestructura de *Rabia* reproduce en cierto sentido el esquema espacial tripartito de la comedia<sup>29</sup>. La acción se desarrolla entre las casas de doña Bárbula y doña Aldonza, conectadas brevemente por el espacio intermedio de la taberna. La transición espacial se vehicula por medio de las salidas y entradas y se completa, como es habitual, con el conjunto de signos escénicos. El apretado desarrollo de la acción condiciona también la delimitación del *espacio itinerante*; esto es, el desplazamiento de los actores por el tablado que implica la verbalización del paso de un espacio ficcional a otro. Así sucede en *Toreador*, donde el intercambio de versos hace efectiva una elipsis en la acción. Cuando el Caballero pregunta a Juan Rana «¿Está la casa muy lejos?», él responde «Ya hemos llegado al balcón» (vv. 95-96), en una escena que recuerda al galanteo y las rondas nocturnas propias de la comedia. En *Casa holgona*, Aguilita conduce a Antón hasta el lugar pactado verificando por medio del decorado verbal que se ha producido un cambio durante el desplazamiento implícito que se inicia con el verso «Ya la sigo» y concluye con la siguiente réplica de Aguilita:

ANTÓN.	¿A dónde vives?
AGUILITA.	En la Casa Holgona.
ANTÓN.	Esta es otra. ¿Qué dices?
AGUILITA.	Oye, amigo, sígame si lo duda.
ANTÓN.	Ya la sigo. ¡La Casa Holgona! Vive Dios, que pienso dejarme buen humor en ella a censo.
AGUILITA.	Esta es la Casa Holgona (vv. 57-61).

Esta convención exige aceptar el cambio espacial efectuado en un desplazamiento mínimo y probablemente exagerado en las coordenadas cómicas. En *Garapiña*, Galán y Amigo propician la burla a este recurso cuando, buscando una botillería, encuentran una

---

<sup>29</sup> Rodríguez y Tordera, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit., pág. 305.

convenientemente a mano: «GALÁN. Tráelo contigo y guía... // AMIGO. ¿Adónde? Dime. // GALÁN. A la botillería / que esté más cerca. // AMIGO. Poco hallarla cuesta, / que la de maese Coquerón es ésta» (vv. 96-99).

## 2. 2. Planos del espectáculo: ficción y contexto de representación

La metateatralidad de algunas piezas acarrea la ruptura de la cuarta pared al incluir como parte de la acción el contexto de representación mayor en que el espectáculo se está escenificando. A veces esta ruptura es un sencillo guiño al auditorio, equivalente a los apartes típicos del gracioso, como en *Guardadme las espaldas*, donde Lorenzo se dirige al público, que queda inserto en la acción convertido en cómplice: «¿De manera que son cinco / los que han entrado en mi casa? / Pues ahora me sigo yo / y pues que todos me faltan, / al auditorio suplico / que me guarde las espaldas» (vv. 231-237). Otras veces, el fenómeno es más complejo e implica una ficcionalización del contexto y los *loci scaenici*<sup>30</sup>. Así ocurre en *Toreador*, que tiene, en palabras de los editores, «claros indicios de haberse representado en una fiesta real»<sup>31</sup>. Las AE, en este caso, remiten a un referente real en unas coordenadas concretas: «Bájase del tablado y vase por el salón adonde está el Rey» (v. 183 acot.)<sup>32</sup>. El *locus scaenicus* se desborda hacia nuevos escenarios, transformando el espacio público en fiesta, en el momento en que el actor se posiciona en él, reclamándolo para sí. Igualmente, cuando desde el balcón una de las Mujeres exclama admirada «¡Qué hermosa está la plaza!» (v. 166), es probable que se refiriese a la plaza donde se hubiese dispuesto el tablado, produciéndose una coincidencia entre plano textual

<sup>30</sup> Esta ruptura de la cuarta pared aflora en las jácaras como mecanismo clave en la afirmación de su espectacularidad, al registrar ficcionalmente la relación entre el espectador y el representante (Rodríguez y Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, op. cit.*, págs. 121-125).

<sup>31</sup> Rodríguez y Tordera, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. pág. 185.

<sup>32</sup> La presencia de los Reyes como espectadores condiciona tanto la ficción en que se insertan como la formulación ritual del espectáculo, al atraer sobre sí la dirección de la representación. Sobre la posición de los monarcas en la configuración de la arquitectura teatral se tratará en el capítulo dedicado al sistema áulico. Por otra parte, la existencia de una figura perteneciente al contexto de la representación a quien se consagra la fiesta es, según Catalina Buezo, una manifestación de aquellos reyes o *alcaldes* que se escogían por un comité de festejos nombrados, por un día, autoridad del Carnaval: «La posible ambigüedad de entre los reyes burlescos de la fiesta pública, que ya encontramos en las Saturnales romanas, y los monarcas de la Casa de Austria a quienes se dedica la mojiganga, lo que llevaría a la presentación de los Reyes como bufones, presumiblemente explica que esa doble autoridad burlesca se resemantice en el siglo XVII, y que sobre el alcalde de burlas, que existía en la mojiganga pública, descansa tanto en la calle como en el tablado toda la carga cómica. Los únicos reyes que salen en escena son los folclóricos, como el Rey que rabió o el Rey Palomo, que no ponen en peligro la institución monárquica» (*Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004, pág. 45).

y plano referencial<sup>33</sup>. La composición de la mojiganga *Sitios de recreación* está ligada a una efeméride real, como celebración del nacimiento de uno de los herederos de Felipe IV<sup>34</sup>. Toda la obra se pone al servicio del príncipe en forma de alabanza y ofrenda, y los personajes lo interpelan de continuo bajo el nombre de *el niño*: «Porque hospedado al contento / todos le miren más bien, / a servirle viene al niño / toda casa de placer» (vv. 5-8).

*El triunfo de Juan Rana* acompañó la fiesta palaciega para la que se escribió *Fieras afemina amor* en fecha cercana a 1670, ubicado entre la primera y la segunda jornada<sup>35</sup>. Según Lobato, tanto la Sala de Burlas como la fuente donde se coloca a Juan Rana son una referencia al *locus scaenicus* y la obra se representó, en efecto, en el interior de palacio ante la presencia de Mariana de Austria y el príncipe Carlos, que quedan incluidos en la acción en el monólogo final de Manuela de Escamilla<sup>36</sup>:

[HOMBRE] 1. Y ¿en qué fuente ha de ponerse?  
(*Descúbrese una fuente*)

SOLDADO. En aquesta, que en la Sala  
De las Burlas se ha hecho ahora  
Para eso, y sólo falta  
Poner a Juan Rana en ella (vv. 128-132).

De ser así, se superponen de nuevo el espacio referencial y el espacio ficcional. No he encontrado testimonios acerca de la existencia de una Sala de Burlas en los terrenos del

---

<sup>33</sup> Se trata, de acuerdo con los editores, de la Plaza Mayor, cuyos balcones podían efectivamente alquilarse a un precio elevado para asistir a las celebraciones; una corrida de toros, en este caso (Rodríguez y Tordera, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. pág. 195, nota a v. 164).

<sup>34</sup> En la nota introductoria, los editores determinan que se trata de Carlos II tras contrastar documentos relativos al periodo de actividad de la compañía encargada de representar la obra (*ibid.*, págs. 341-342).

<sup>35</sup> María Luisa Lobato fija la fecha en el 22 de diciembre de 1669, cumpleaños de Mariana de Austria (Calderón de la Barca, *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, 1989 [págs. 552-553]), pero en su estudio de la obra, Wilson afirma que la representación se pospuso para que coincidiera con el de la princesa María Antonia, que había nacido el 18 de enero de ese mismo año (*Fieras afemina amor*, Edwards M. Wilson [ed.], Kassel, Reichenberger, 1984, pág. 17). Rodríguez López-Vázquez propone la fecha de 1673, pero no presenta las fuentes que apoyen su afirmación (*El príncipe constante*, ed. cit., pág. 86).

<sup>36</sup> Véase María Luisa Lobato, «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir en palacio», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro, UCLM, 2001, págs. 187-224 (pág. 207). Si en el Coliseo se estaba representando *Fieras afemina amor*, probablemente accederían a los salones para continuar con la fiesta, algo que permitiría al mismo tiempo operar los cambios necesarios en el escenario para la siguiente jornada. Remito al capítulo dedicado al sistema áulico.

Buen Retiro. En cambio, sí hubo una en el Palacio de Casa de Campo<sup>37</sup>. Esta estancia, también conocida como *Sala del Mosaico* contaba con un sistema de surtidores ocultos que mojaban al invitado desprevenido a modo de broma<sup>38</sup>. La sala formaba parte, a su vez, de la *Galería de las grutas*, un edificio renacentista de 30 m de largo ubicado en los jardines de Felipe II y dividido en diferentes salas. En el interior de una de ellas, la Gruta de Neptuno, se hallaba la homónima Fuente de Neptuno, por lo que no es posibilidad descabellada que la fuente empleada en el entremés se encontrase en una habitación cerrada. Si esta se había actualizado con nuevas diversiones, es posible que el *Triunfo de Juan Rana*, aun representándose en el Coliseo, sirviese como homenaje o reclamo propagandístico del lugar, en una maniobra de exaltación monárquica semejante a la que se sigue en *Sitios de recreación*. O quizá únicamente se tomó como pretexto dramático para dar coherencia al elemento de la fuente. Así, el entremés pudo representarse en cualquiera de los salones interiores, rompiendo la superposición entre espacio ficcional y espacio referencial. En cualquier caso, junto con *Guisados*, es la pieza con mayor desarrollo escenográfico. Además de la fuente —real o de atrezo—, Juan Rana llega a escena encumbrado en un carro triunfal, por lo que el lugar de representación habría de ser lo suficientemente amplio: «Tocan cajas y trompetas, y sale Juan Rana en un carro triunfal, con mucho acompañamiento, y delante dos hombres, uno con el sayo y otro con la vara» (v. 41 acot.). Las AE, por otra parte, aseguran la presencia de un tablado al uso: «Dicen dos hombres, entrando y saliendo por el tablado, y Escamilla, dentro» (v. 1 acot.). Desde su aparición («Descúbrese la fuente» [v. 129 acot.]), la fuente se convierte en el centro de la representación, y Juan Rana recibe el tratamiento propio de una deidad venerada, entre vítores y danzas.

<sup>37</sup> Carmen Ariza Muñoz, «Jardines que la Comunidad de Madrid ha perdido», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 14, 2011, págs. 269-290 [pág. 274].

<sup>38</sup> Pedro Navascués, María del Carmen Ariza y Beatriz Tejero, «La Casa del Campo», en Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón (eds.), *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, Tabapress, 1991, págs. 138-159 [págs. 150-152].

### 3. Galería de personajes y caracterización

Los protagonistas del entremés componen una galería de caracteres variopinta. Se mantienen algunos de los tipos codificados propios de los géneros mayores, con especial protagonismo para el gracioso, el vejete y el soldado, aunque también, claro, para damas y galanes; es decir, aquellos cuyas características son susceptibles de someterse al retorcimiento cómico exigido por el entremés. A estos se suman un grupo de personajes que constituyen una de las señas de identidad del género breve: oficios civiles, diversidad social, fruteras y sacristanes conviven con damas arruinadas y negros apetentes, tejiendo un extraordinario muestrario costumbrista —siempre hiperbolizado por el filtro cómico— que expone las costuras de la urbe y nos permite recorrer los callejones ocultos tras los estilizados bastidores del engalanamiento literario. Entremezclados con ellos, aparece un tercer grupo de corte carnavalesco, en interferencia con la mojiganga, formado por personajes cuya caracterización oscila entre lo fantástico y lo disparatado. Nos hallamos pues ante un costumbrismo satírico, cuyos tipos se construyen visual y kinésicamente sobre una acusada codificación, alejada de sutilezas y tendente a la ridiculización<sup>39</sup>. Los personajes han de ser reconocibles y, carentes a menudo de nombre propio, no aspiran a la reivindicación de su identidad ni persiguen un objetivo vital frente al implacable sino. Aquí, basta con ponerse cómodo, observarlos, oírlos, y dejarse entretener.

Tomemos como ejemplo inicial el entremés de *Jácaras* para abordar los planteamientos anteriores. La fábula propone un plan urdido por el Vejete para escarmentar a Mari-Zarpa, aficionada hasta lo obsesivo a cantar jácaras. Este plan abre múltiples dimensiones de representación al jugar con la metateatralidad: cada vez que la actriz entona una de sus jácaras, los personajes protagonistas de las canciones aparecen en escena, convirtiendo lo verbalmente ficticio en literalidad escénica. La transgresión de lo verosímil responde a una vertiente sobrenatural resultado de un supuesto conjuro lanzado por el Vejete; hasta que, en el giro final, se revela como un truco, en una suerte

---

<sup>39</sup> Conviene tener presente el lúcido análisis de personaje y actor en clave social que ofrece Rodríguez Cuadros: «La separación tajante de los estamentos, el rigor del *decoro* por lo que atañe al vestido o al gesto, la disolución de las contradicciones sociales resueltas en un mundo idealizado y aristocratizante separado del mundo cotidiano y popular pueden ajustar la función del actor a una labor de consolidación de la conciencia dominante frente a lo extraño, lo centrífugo de la cohesión social. Esto ocurre incluso cuando surgen en el escenario, bien por una motivación festiva bien por simples convenciones del género (el entremés o la mojiganga de la fiesta del Corpus), elementos heterodoxos, marginales (negros, judíos, tropas de desarrapados, de gitanos, tudescos o italianos) que, suspendiendo temporalmente la homogeneidad social, tienden a reforzar la identidad colectiva defendida por el teatro oficial» (*La técnica del actor español en el Barroco, op. cit.*, pág. 71).



de *deus ex machina* en el que todos los personajes de las jácaras son en realidad actores compinchados y no visiones fantasmales, como habían hecho creer a la joven: «No dé voces, / que aunque el mundo la socorra / no nos verán» (vv. 73-75). Los representantes poseen, por lo tanto, una doble conciencia actoral, como explica el ajusticiado Ñarro: «En nombrándonos, es fuerza / que vengamos al momento» (vv. 223-224). Las jácaras de Mari-Zarpa constituyen AI y entablan correspondencia redundante con las AE, en las que se recupera el personaje anunciado en la canción desarrollando la caracterización con la que el actor, para darle vida, ha de aparecer en escena. El espectador ha de ser capaz de reconocer las figuras invocadas, reputados rufianes protagonistas de composiciones populares, si bien Mari-Zarpa ayuda a su identificación al pronunciar sus nombres. Así, cuando la jácara canta las pícaras desventuras de uno de los ladrones con los versos «Enjaulado está en Sevilla / Sornavirón el de Osuna, / por gavilán de talegos, / por gato de cerraduras» (vv. 93-96), la AE siguiente los dota de realidad escénica ilustrándolos por medio de la caracterización del actor: «Sale Sornavirón, con prisiones en los pies y en las manos» (v. 97 acot.). Al margen de las convenciones del teatro áureo, el vestuario adquiere significado específico dentro del contexto marcado por las canciones de Mari-Zarpa y en correspondencia metaficcional. Las acotaciones, en definitiva, desempeñan en este caso la función de reconocer a personajes cuyo referente se encuentra en el imaginario folklórico-popular.

La segunda parte de *Carnestolendas* se articula a partir de este mismo recurso. Esta vez, se materializan en escena los protagonistas de la fraseología áurea —refranes, adagios, locuciones y otras estructuras lexicalizadas— que el Vejete va pronunciando, ignorante de que con ello va a provocar su invocación. La diferencia con el entremés anterior radica en que aquí no se trata de un truco orquestado por un grupo de actores, sino que estos personajes son efectivamente figuras sobrenaturales; o así hemos de entenderlo, ya que no hay en el texto reconocimiento de engaño<sup>40</sup>. Se rompe con el proceso de lexicalización al ofrecer nuevamente una interpretación literal —de donde surge un distanciamiento cómico— de las expresiones personificadas en forma de personajes escénicos cuya caracterización se registra en AE:

---

<sup>40</sup> Rodríguez y Tordera enlazan este pasaje con un interés común entre la lucidez intelectual de los Siglos de Oro por la materia lingüística: «[...] la razón de aparecer en escena tales “sombras” o entelequias de refranero obedecen, tanto en Quevedo como en Calderón, tal vez al deseo de poner en evidencia la fosilización o lexicalización de los dichos sin sentido» (*Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. pág. 151, nota a v. 216).

- El Rey que rabió: «Sale uno con una corona, y una mano de mortero por cetro» (v. 216 acot.).
- Marta con sus pollos: «Sale Rufina con sombrerete y mantellina y una mantellina y toca arrebozada» (v. 226 acot.).
- Perico el de los palotes: «Sale el Gracioso con una sotanilla, sembrada de palillos, de randas y palos de tambor» (v. 236 acot.).
- Maricastaña: «Sale Luisa con toca de viuda, y sombrerete, y sayas enfaldadas, y con rueca hilando» (v. 246 acot.).
- El hombre al revés: «Sale un Hombre, la mitad mujer, y la otra mitad de hombre, puesto al revés, y andando hacia atrás» (v. 256 acot.).
- La dama Quintañoa: «Sale María, con gorra chata, cuellecito y ropa antigua, basquiña vieja, y escurrida» (v. 266 acot.).

Esta presentación de los personajes sigue un propósito no lejano al de las figuras alegóricas del auto sacramental, en tanto en cuanto su caracterización se compone de un conjunto de elementos cuyo significado global funciona por acumulación. Las prendas y objetos han sido cuidadosamente seleccionados por la voz dramática a fin de que el resultado visual permita reconocer a unos personajes que no forman parte del catálogo tipológico convencional, sino que remiten a un referente concreto<sup>41</sup>. En el caso del auto, como veremos, estos elementos portan además un significado simbólico. Lo anterior explica que la intervención de Calderón esté más marcada y que la subjetividad aflore al exigir que la basquiña sea «vieja y escurrida», dado que el incumplimiento de esta AE haría peligrar la identificación de la Quintañoa por parte del público. Algunos objetos, en cambio, son propios de la convención cómica, como la *maza* o el *bodoque*, específicamente carnavalescos<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> El significado de estos elementos no responde a una codificación simbólica, sino que es adquirido por la inmediatez de la acción ficcional: «al lado de estos signos consolidados, los dramaturgos utilizan cualquier objeto para intentar lograr la carcajada y en muchos casos las piezas giran totalmente en torno a ellos, pues utensilios de mayor o menor tamaño y funcionalidad se convierten en motor de la intriga, en el centro de toda la acción dramática» (Luciano García Lorenzo, «La escenografía de los géneros dramáticos menores», en Aurora Egido [ed.] *La escenografía del teatro barroco, op. cit.*, págs. 127-139 [pág. 131]).

<sup>42</sup> Rodríguez y Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, op. cit.*, pág. 59). El acto consistente en el «azote del simple español» o *matapecados* constituye una escena universal del carnaval, presente en prácticas festivas de la escena europea: «Una copiosa iconografía demuestra que, en varias especies, los usaban los *sots* de la escena francesa a fines del XV y principios del XVI, igual que los *zani* de la *Commedia dell' arte* italiana: Arlequín, Polichinela, etc.» (Asensio, *Itinerario del entremés, op. cit.*, pág. 20). Sobre el posible fenómeno de interferencias de esta objetualidad

En la línea del doble juego actoral se sitúa el acto del disfraz y el travestismo, por el que un personaje adopta voluntariamente una identidad ajena dentro del fenómeno de las caracterizaciones metamórficas: «Aparece entre ellos Mari López, vestida de Sacristán» (*Sacristán mujer*, v. 46 acot.). La apariencia de los sacristanes incluye un bonete propio de las justas literarias que —parodiadas aquí en una competición por ganarse el favor de Brígida— los enfrentaba en el ámbito académico<sup>43</sup>. Una vez se ha revelado el género real de Mari López, se llega al desenlace dando paso al preceptivo número musical; por ello, en este punto la AE indica: «No saquen bonetes» (v. 222 acot.). Algo distinto de una AE como «Sale el Vejete con vara de alcalde» (*Dragoncillo*, v. 27 acot.). En este caso el Vejete no suplanta la identidad del Alcalde, sino que desde la voz dramática se indica la doble caracterización del personaje.

Las piezas de corte más costumbrista están protagonizadas por personajes surgidos de la urbe popular, un hervidero donde confluyen oficios civiles diversos<sup>44</sup>, tipos sociales de los más humildes estratos junto con versiones paródicas de la nobleza urbana; las damas de *La casa holgona*, por ejemplo, son en realidad mujeres públicas. Junto con el catálogo de personajes de abstracción folklórica en consonancia con cierto grado de carnalización, encontramos galerías de tipos sociales, ya sea definidos por su profesión (*Plazuela de Santa Cruz*) como por sus manías o *genios*. En este sentido, *Reloj y genios de la venta* acoge a un reducido grupo de «figuras extrañas» (v. 74), retrato burlesco crítico de los trastornos propiciados por la incipiente modernización de la urbe burguesa: «Salen cuatro: el hipocóndrico, el preciado de vestidos, el del reloj y el que de su lugar» (v. 96 acot.). La construcción de estos personajes sin nombre es más verbal que visual, poniendo al descubierto sus obsesiones a través del diálogo disparatado —descacharrante el oriundo de Villalpando con sus incansables alabanzas a su pueblo— y subrayado

---

caracterizadora con la *Commedia dell' arte* a través de la presencia de compañías italianas en la península, véase César Oliva, «Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, págs. 65-79.

<sup>43</sup> Así se documenta en *Autoridades*, s. v. bonete: «Cobertura, adorno de la cabeza, que trahen regularmente los eclesiásticos, colegiales y graduados. Es de varias figuras con quatro picos que salen de las quatro esquinas, y unos suben a lo alto, como en los de los clérigos, y otros salen hacia afuera, como los de los graduados y colegiales».

<sup>44</sup> La taxonomía de los oficios concuerda con el crecimiento político-económico de la urbe áurea de acuerdo con la perspectiva de Maravall: «las ciudades ejercieron una función estimulante respecto al estado económico y respecto a la vida social en general, incluso respecto a las modas, de un territorio circundante, con fuerza mayor o menor según los casos, hecho que en alguna medida depende de la demanda lanzada en su entorno por aquellas. [...] De lo dicho es una comprobación el hecho del crecimiento de oficios en las ciudades, novedad insistentemente acusada, a pesar de tantos aspectos de crisis en el empleo» (*La cultura del Barroco*, op. cit., pág. 193).

puntualmente por una kinésica certera: «El del reloj lo saca y pónese a mirar» (v. 128 acot.) o «Mirando el reloj» (v. 185 acot.). Dentro de los caracteres populares, algunos pertenecen a grupos con cierto grado de estigmatización, bien por cuestiones —esto es, prejuicios (entendidos, claro está, en su contexto)— raciales (el *negrillo*), geográficas («a lo *tudesco*»), o étnicas (los *franchotes*). Estos personajes presentan un habla específica plagada de jerga o con interferencias de vocablos extranjeros y una kinésica asociada a acciones convencionales, como la afición por la bebida del tudesco<sup>45</sup>. Un rasgo físico puede bastar para determinar la entidad de un personaje, como se observa en *Casa de los linajes* con el Zurdo y el Corcovado, contruidos sobre una performatividad grotesca.

Este último entremés enlaza con *Jácaras* y *Carnestolendas* pues presenta la misma estructura basada en una sucesión de personajes, a modo de desfile<sup>46</sup>, que aparecen por obra de una invocación involuntaria. En esta ocasión, la galería consta de «vecinillos» inquilinos de una casa, en palabras del despechado Tristán: «por cuyas varias gentes, / de oficios y de estados diferentes, / tratos, usos, naciones y lenguajes, / la Casa se llamó de los Linajes» (vv. 34-37). Si bien no pretende ser un retrato fiel, sí constituye retrato al cabo, en el sentido de un micromundo de la heterogeneidad social de la Corte, comprimida y satíricamente desorbitada por el contexto dramático. Conviven en esta casa tipos sociales con oficios civiles y los mencionados personajes grotescos: por orden de aparición, un Sastre, un Zurdo, un Corcovado, un Negro, un Moro, un Barbero, un Hombre, una Mondonguera, una Dueña y una Trapera. El estribillo de cierre confirma esta latencia costumbrista: «Salid, porque vea, / si la da en seguir, / la gente que encierra / un patio de Madrid» (vv. 184-187).

El vestuario acumula funciones dramáticas, más allá de sus significados informativos metonímicos. Las alusiones a la caracterización suelen adquirir valor humorístico, a veces un pretexto sencillo para activar el chiste: «D. PEGOTE. Dadme ¡hola! las muletas... de los ojos, / digo... // SECRETARIO. Ya yo los traigo, los anteojos» (*Don*

---

<sup>45</sup> En este sentido, la caracterización de los personajes desde el punto de vista del habla encaja con las consideraciones sobre el decoro que Cervantes deslizaba en su advertencia al lector en su *Prólogo* a los entremeses: «[...] el verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo, y el que el lenguaje de los entremeses es propio de las figuras que en ellos se introducen» («Prólogo al lector», en *Entremeses*, ed. cit., pág. 94). No obstante, cuanto más se aparta un personaje de la tipología dramática convencional o de un referente propio del imaginario costumbrista o social, menos se ajusta su lenguaje al decoro cervantino. Obras como *Sitios de recreación*, asimilado en las coordenadas del sistema áulico, o las Damas que vierten los brebajes en el desfile coreografiado de *Garapiña* se expresan con distanciadora estilización.

<sup>46</sup> En esta estructura de desfile se advierte la «filtración de símbolos rituales de lo carnavalesco» en diálogo con la mojiganga (Rodríguez y Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, op. cit., pág. 45).

*Pegote*, vv. 13-14). Así sucede por ejemplo cuando Antón, el capigorrón protagonista de *Casa holgona*, alude al manto que cubre a Aguilita, en un doble sentido con connotaciones veladas acerca del consumo sexual: «Descúbrete por junto, niña mía, / y no me escondas la mercadería / ni esperes novedad como otros necios; / que son eternos, juro a Dios, los precios (vv. 17-20). Las prendas son susceptibles de convertirse en objeto escénico en el momento en que los personajes interactúan con ellas. La enumeración de estas prendas es útil para recomponer la indumentaria propia de cada tipo, como cuando las damas de la casa de placer se dirigen a Antón: «Quítenle ese sombrero y ferreruero. / Sudando viene: ¿trae algún pañuelo?» (vv. 78-79), con el fin subrepticio de sustraerle sus posesiones a medida que se las va quitando. No obstante, otras veces el vestuario forma parte del todo doméstico, donde las acciones constituyen una pincelada en el cuadro íntimo de los personajes, a partir de cuyas escenas el espectador puede acercarse a la idiosincrasia del personaje: «Dadme la espada, ferreruero y guantes» (*Don Pegote*, v. 70); «¡Hola, de vestir muy presto, hola / fámulos!» (*Don Pegote*, v. 56-57).

A la tipología dramática pueden añadirse matices. La AE inicial de *Reloj y genios de la venta* saca a escena a Pedro, mozo de mulas, que ha de salir *muy guapo*<sup>47</sup>. El mismo Antón al que me refería unas líneas atrás se presenta en escena con la piel oscura, según se deduce de las AI, una característica que propicia dobleces semánticas cómicas: «Echáronme en naciendo en escabeche / y diéronme a mamar tinta por leche» (vv. 41-42); o «DAMA 2ª. ¿Qué te pones / para la tez del rostro, don Quijote? // ANTÓN. Una muda de pez y de cerote» (vv. 95-97); «AGUILITA. Nunca haréis vos buena harina. // ANTÓN. Sí haré, que en la tolva puesto / tengo el alma candéal / aunque es tan trechel el cuerpo» (vv. 150-154). A los personajes que acarrearán una comicidad más evidente se les otorga la etiqueta de *ridículo* en sus caracterizaciones disparatadas: «Sale Juan Rana vestido de caballero ridículo muy triste, dos criados, dándole de vestir, y Músicos cantando» (*Toreador*, v. 1 acot.); «Sale uno vestido de Caballero ridículo y estale mirando un rato» (*Toreador*, v. 33 acot.). En cambio, el *muy ridículo* que acompaña al Soldado de

<sup>47</sup> El adjetivo *guapo* ha experimentado una evolución semántica que ha terminado por focalizarse en el aspecto físico. En época de Calderón, no obstante, y de acuerdo con las acepciones registradas en *Autoridades*, se trata más bien de una actitud, un modo de desenvolverse. Encajan en este contexto las tres posibilidades: «Animoso, valeroso y resuelto, que desprecia los peligros, y acomete con bizarría las empresas árdas y dificultosas»; «Se toma también por galán, lúcido, y que cuida de la decencia y adorno de su persona»; «En estilo picaresco se llama el galán, que festeja y galantea a alguna muger». Cualquiera genera efectos cómicos al entrar en contraste con la caracterización humilde del mozo de mulas. Nuestro empleo actual del término deriva sin duda de la segunda acepción. En *Guardadme las espaldas* saldrá «un Valiente muy guapo» (v. 153 acot.).

*Convidado* (v. 63 acot.) no equivale al matiz que genera cuando se aplica al gracioso. Aquí resulta en el personaje tipificado cuyo antecedente se sitúa en el clásico *miles gloriosus*.

Las aventuras de Juan Rana/Cosme lo llevan hasta las corridas de toros para impresionar a Bernarda. Siguiendo la estela de la hiperbolización general del entremés y tratándose del personaje emblemático del género, el vestuario y los objetos tienden a la magnificación ostentosa. Tanto en forma de caballero como de torero, Juan Rana encarnará siempre el trasunto extravagante de los tipos a los que representa; de ahí que cuando solicite a un criado «recado de rondar» (v. 87), este salga «con un estoque largo y un broquel, el mayor que se pueda» (v. 88 acot.). Para salir a la plaza lucirá un atuendo engalanado con la parafernalia pertinente: «Sale Cosme, con sombrero de plumas, capa corta y borceguíes y acicates largos, en un caballo de caña y dos lacayuelos delante con rejonés y su primo» (v. 173 acot.). La ampulosa entrada, junto con el elemento discordante del caballo de caña y la actitud cobarde del gracioso estallan en la escueta apreciación que su primo, un Caballero, realiza del conjunto: «Bizarro vais» (v. 173 acot.)<sup>48</sup>. En la *Pedidora* el estatus del gracioso se degrada de caballero a *vaquero*: «Ruido de toros dentro, y sale un Galán y el Gracioso a caballo, de vaquero» (*Pedidora*, v. 141 acot.)<sup>49</sup>.

### a) Tipos dramáticos

- «Salen el Gracioso y el Vejete» (*Jácaras*, v. 1 acot.).
- «Sale Juan Rana vestido de caballero ridículo muy triste, dos criados, dándole de vestir, y Músicos cantando» (*Toreador*, v. 1 acot.).
- «Sale la Entremetida, que es la graciosa, con una mantellina terciada» (*Plazuela de Santa Cruz*, v. 61 acot.).
- «Sale uno vestido de Caballero ridículo y estale mirando un rato» (*Toreador*, v. 33 acot.).
- «Salen Lorenzo y el Vejete» (*Guardadme las espaldas*, v. 1 acot.).
- «Vase Inés y sale un Galán embozado» (*Guardadme las espaldas*, v. 113 acot.).

---

<sup>48</sup> Recordemos que el término *bizarro* ha padecido en su evolución un proceso de contaminación semántica de la voz francesa *bizarre*. La acepción con la que ha de leerse es, para el caso, «[...] lucido, mui galán, espléndido y adornado» (*Autoridades*); pero también «Generoso, alentado, gallardo, lleno de noble espíritu, lozanía y valor» (*Autoridades*), que acentúa todavía más la ironía del comentario del primo.

<sup>49</sup> *Vaquero*: «Aplicase regularmente al sayo u vestidura de faldas largas, por ser parecido a los que los pastores usan, y entonces suele usarse como sustantivo» (*Autoridades*).

- «Sale el segundo Galán» (*Guardadme las espaldas*, v. 127 acot.).
- «Sale el Galán tercero» (*Guardadme las espaldas*, v. 133 acot.).
- «Salen el Vejete y un Valiente muy guapo» (*Guardadme las espaldas*, v. 153 acot.).
- «Ruido de toros dentro, y sale un Galán y el Gracioso a caballo, de vaquero» (*Pedidora*, v. 141 acot.).
- «Salen el Gracioso de villano, Teresa, graciosa, y una criada» (*Dragoncillo*, v. 1 acot.).
- «Sale D<sup>a</sup> Bárbula, vestida de dama y Casilda, de fregona» (*Rabia*, v. 1 acot.).
- «Sale el Soldado y vase el Vejete» (*Dragoncillo*, v. 39 acot.).
- «Sale el Soldado, muy ridículo» (*Convidado*, v. 63 acot.).
- «Sale una criada» (*Dragoncillo* v. 127 acot.).
- «Sale un Negro» (*Casa de los linajes*, v. 101 acot.).
- «Sale un Moro» (*Casa de los linajes*, v. 107 acot.).

#### **b) Tipos urbanos y oficios**

- «Sale Aguilita, niña, delante y Antón, capigorrón llamándola, y ella tapada de medio ojo» (*Casa holgona*, v. 1 acot.).
- «Salen Don Gil y un Hombre» (*Plazuela de Santa Cruz*, v. 1 acot.).
- «Vanse las mujeres y todos los oficios, y debajo del tablado, como presos, dos hombres en cada ventana con sombrerillos en caña piden limosna, quedando en el tablado Don Gil y la Entremetida» (*Plazuela de Santa Cruz*, v. 166 acot.).
- «Sale Don Pegote, un Paje con un papel, y un Secretario [y un Criado]» (*Don Pegote*, v. 1 acot.).
- «Salen cuatro: el hipocóndrico, el preciado de vestidos, el del reloj y el que habla de su lugar» (*Reloj y genios de la venta*, v. 96 acot.).
- «Sale el Sacristán tras Brígida, dama» (*Sacristán mujer*, v. 1 acot.).
- «Sale Pedro, mozo de mulas, muy guapo» (*Reloj y genios de la venta*, v. 1 acot.).
- «Vanse y salen Bernarda y dos mujeres» (*Toreador*, v. 153 acot.).
- «Júntanse en corrillo y salen los dos Alcaldes» (*Instrumentos*, v. 37 acot.).
- «Salen el Alcalde y el Escribano» (*Franchota*, v. 1 acot.).
- «Dentro, un Licenciado» (*Pedidora*, v. 58 acot.).

- «Sale un Licenciado de sacristán» (*Pedidora*, v. 63 acot.).
- «Sale un Capitán muy apresurado con una pistola [...]» (*Pedidora*, v. 126 acot.).
- «Sale Sabatina vestida de fregona, y Perico, criado» (*Convidado*, v. 28 acot.).
- «Sale Luisa, vestida de medidora» (*Convidado*, v. 71 acot.).
- «Sale un Escudero, vejete» (*Convidado*, v. 118 acot.); «Sale el Escudero con una sportilla» (v. 205 acot.).
- «Llaman y sale un Alguacil» (*Convidado*, v. 161 acot.).
- «Sale el Saludador» (v. 220 acot.).

*Plazuela de Santa Cruz* traslada la acción al mercado presentando una galería de personajes que desempeñan distintos oficios y que exponen a voces su mercancía en la plaza. Probablemente los oficios se reconocen más a través de los objetos exhibidos en los puestecillos que por la caracterización; pero, en cualquier caso, aparecen así identificados en AE:

- «Dentro la Frutera» (v. 19 acot.).
- «Llega [a] la Herbolaria» (v. 107 acot.).
- «Llega al Espadero» (v. 122 acot.).
- «Deja la espada y vase al puesto del Sacamanchas» (v. 144 acot.).
- «Llega al puesto del Librero» (v. 160 acot.).

Los oficios de los vecinillos habitantes de *Casa de los linajes*, así como los de *Convidado*, sí están explícitamente visibilizados en la caracterización a través de objetos y la kinésica propia de la profesión, a veces con una presentación escénica más elaborada. Otros habrían de aparecer con una indumentaria específica exigida por el oficio:

- «Sale un Sastre, cosiendo» (v. 87 acot.).
- «Sale un Barbero, y tras él un Hombre, con paños y bacía, como que está haciéndose la barba» (v. 119 acot.).
- «Sale una Mondonguera» (v. 149 acot.).
- «Sale una Dueña» (v. 157 acot.).
- «Sale una Trapera» (v. 165 acot.).
- «Salen Perico y el Barbero, el Boticario, uno con una pistola y otro con una jeringa y otro con una vara y en ella una pelota» (*Convidado*, v. 139 acot.).



## c) Personajes del imaginario folklórico o extracción popular

- «Sale Mari-Zarpa, tocando las castañetas» (*Jácaras*, v. 34 acot.).
- «Salen Zampayo y la Pilonga» (*Jácaras*, v. 61 acot.).
- «Sale el Zurdillo, de cautivo» (*Jácaras*, v. 131 acot.).
- «Sale Doña Pizorra, con tocas largas, cantando» (*Jácaras*, v. 161 acot.).
- «Sale el Ñarro, con una soga al pescuezo y un palo a manera de horca» (*Jácaras*, v. 192 acot.).
- El negrillo: «Pónese mascarilla y bonete colorado» (*Carnestolendas*, v. 146 acot.).
- «Salen los Franchotes» (*Franchota*, v. 59 acot.).

### 3. 1. Un nuevo lenguaje visual: la caracterización en las mojigangas

El desfile de personajes de las mojigangas manifiesta un mayor grado de abstracción que transforma el vestuario en disfraz. La autorreferencialidad de las convenciones teatrales se rompe en *Sitios de recreación* al convertir en personajes a los referentes tomados del contexto de representación<sup>50</sup>. Tal y como el título indica, los caracteres encarnan distintos lugares, villas y fincas de recreo del monarca, puestos como ofrenda al servicio del recién nacido. El atuendo evoca las actividades de entretenimiento más practicadas en cada uno de los lugares o bien acude a significantes con significados metafóricos o poéticos, como el juego semántico en el que se basa la caracterización de la Zarzuela. El diseño de estas figuras responde a un planteamiento poético sumamente intelectualizado equivalente al que entraña el auto sacramental<sup>51</sup>. El ingenio de Calderón es el responsable de crear una nueva estética cuyo lenguaje el espectador ha de ser capaz de descodificar, ya que cada imagen constituye un pequeño emblema:

<sup>50</sup> Este tipo de caracterización responde a lo que Rodríguez y Tordera denominan *iconicidad*: «procedimiento semiótico según el cual el signo guarda semejanzas identificables con la cosa significada» (*Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, op. cit.*, pág. 65).

<sup>51</sup> «En última instancia, las mojigangas sirven para establecer interconexiones entre el teatro y la fiesta de la España barroca y, en concreto, entre las figuras alegóricas de los autos sacramentales y las figuras alegóricas de las mojigangas parateatrales y dramáticas, las segundas con tratamiento risible del mismo tema o indumentaria» (Buezo, *La mojiganga dramática*, II, *op. cit.*, pág. 14).

- Aranjuez y el Tajo: «Sale Vallejo con barba larga, vestido de yedra» (v. 9 acot.).
- Casa de Campo: «Vase Vallejo y sale Bernarda en un caballito» (v. 21 acot.).
- El Pardo: «Vase y sale Mendoza, con una horquilla y cabeza de jabalí» (v. 36 acot.).
- Torre de la Parada: «Vase y sale Mariana con insignia de la Torre de la Parada» (v. 51 acot.).
- La Zarzuela: «Vase y sale Luisa con una olla cubierta» (v. 66 acot.).
- Navachescas: «Vase y sale la Borja con unas parrillas» (v. 81 acot.).
- El Buen Retiro: «Sale Juan Rana de moro, y otros siguiéndole con instrumentos, todos de moros» (v. 107 acot.).

Esta conexión con el auto sacramental se aprovecha en *Visiones de la muerte* al abrir una dimensión metateatral en la que los protagonistas de la ficción son miembros de una compañía que se dirige a interpretar un auto, caracterizados como los personajes alegóricos a los que encarnan. El trabajo actoral es semejante al de los intérpretes de *Jácaras*, al desdoblarse en el papel simultáneo de comediantes y el de la figura sacramental que les corresponde en el reparto. El efecto cómico se basa en el acusado contraste que se da entre la indumentaria alegórica y el comportamiento y lenguaje personal de cada uno de los actores en la ficción. Es mayúsculo el estupor del Caminante cuando ve, por ejemplo, al Demonio santiguarse mientras exclama «¡Jesús mil veces!» (v. 117 acot.). Esta mojiganga nos regala una mirada al mundo itinerante de las compañías que ha de llegar rápidamente a la siguiente parada en su apretado calendario de representaciones y sus cuitas en ruta o los cotilleos propios de un oficio de tradición familiar («No vaya el que hace el Cuerpo junto a ella, / que es su esposo» [vv. 42-43]). Así, son personajes el Autor y el Carretero borracho encargado del transporte, junto con el resto de los miembros ataviados con sus trajes del auto:

- «Sale el Demonio, santiguándose» (v. 117 acot.).
- «Sale el Ángel con una cruz grande» (v. 136 acot.).
- «Saca el Cuerpo el Alma en brazos» (v. 154 acot.).
- «Sale la Muerte con guadaña» (v. 169 acot.).

El *dramatis personae* de *Garapiña* y *Guisados* está inspirado, si tomamos como indicio los títulos de las piezas, en el mundo gastronómico. En la trama principal de la primera de estas dos obras se abre un paréntesis cuyo carácter onírico ha de entenderse dentro de la convención de la mojiganga, o bien situarlo en un plano superpuesto a la realidad verosímil. El Galán protagonista llega a una botillería con la intención de comprar un brebaje como regalo para doña Blasa. Coquerón, el dueño del negocio, llama entonces a la «dona de las limonatas» (v. 134) y la «dona de las garapiñas» (v. 135). Con esta invocación da comienzo un desfile en el que intervienen figuras de significación icónica, encarnación de distintos ingredientes o refrescos. Para llevar a escena este estrambótico motivo, es necesario que las acotaciones reproduzcan la visión del dramaturgo, que da indicaciones precisas a la compañía acerca de la selección del hato y el desempeño kinésico. La comitiva marcha, en orden de aparición, como sigue:

- Garapiña<sup>52</sup>: «Sale la Dama 1ª con una túnica de lienzo hasta los pies, de color de chocolate, pintada de jícaras<sup>53</sup>, con una en la mano y [Músicos]» (v. 142 acot.).
- Vino tinto: «Sale un Negro, en una jaquetilla colorada, arremangados los brazos, con un paño como avantal y un jarro» (v. 150 acot.).
- Limonada de violetas y jazmín: «Sale la Dama 2ª con túnica morada, pintada de copas y dos en las manos» (v. 158 acot.).
- Sorbete: «Sale uno de Moro ridículo, con otra vasija» (v. 168 acot.).
- Agua de canela y leche de almendras: «Sale la Dama 3ª con túnica blanca pintada de nubes» (v. 176 acot.).
- Limonada de vino: «Sale otro haciendo de Borracho, con una bota» (v. 184 acot.).
- Agua de guindas, limón y agraz: «[Sale la] Mujer cuarta con la túnica pintada de aguas» (v. 192 acot.).

Cuando la redoma en la que los personajes van vertiendo los líquidos está llena, se pone fin al desfile y el Galán regresa —huyendo sin pagar la garapiña— a casa de la dama. Sin embargo, al final de la pieza hace su aparición el personaje de doña Aloja, que se enfrenta

---

<sup>52</sup> Bebida semejante a nuestro actual granizado: «Las porciones pequeñas de lo líquido, quando está helado, o naturalmente, o por el artificio de la nieve o hielo» (*Autoridades*).

<sup>53</sup> *Jicara*: «Vaso de loza en forma de un cubilete pequeño, en que se toma el chocolate» (*Autoridades*).

a Coquerón reclamando para sí el legítimo derecho a elaborar y dispensar refrescos<sup>54</sup>. Al esgrimir la autenticidad como argumento apelando al consumo de aloja como una práctica de larga tradición, el personaje se caracteriza como una anciana: «Sale Escamilla, de vieja, zarrapastrosa» (v. 278 acot.).

En la misma línea, *Guisados* plantea un torneo organizado por el poeta don Lesmes para divertimento de sus amistades. El experimento poético consiste en el enfrentamiento entre, en efecto, distintos tipos de guisos, y arbitrado por el todopoderoso dios Baco. El diseño de estos caracteres está más abierto al criterio de la compañía y se limita por lo general a presentar en AE a las figuras identificadas por el nombre del manjar al que representan<sup>55</sup>:

- «Salen marchando Doña Olla y Don Estofado» (v. 47 acot.).
- «Salen marchando el Gigote y la Albondiguilla» (v. 130 acot.).
- «Entran el Carnero Asado y la Ensalada» (v. 180 acot.).
- Don Mondongo: «Descúbrese y estará vestido con morcillas y manos» (v. 198 acot.).

Cierran la comitiva el Arroz con leche y el Manjar Blanco (vv. 207-208). El vestuario se completa con elementos de atrezo, ingredientes y cacharros de cocina que los personajes empuñan a modo de armas: «Dase la batalla con palos de canela y cae el Gigote» (v. 151 acot.); «Desenvainan los cucharones» (v. 173 acot.); «Mis armas este asador / ha de ser» (vv. 187-188).

En el lado opuesto a los personajes estilizados, en la mojiganga intervienen los personajes más ridículos, cuya construcción conecta con el imaginario folklórico adscrito a una comicidad menos intelectualizada: «Sale Morales vestido de Niño de la Rollona con un pan de Vallecas en la mano» (*Pésame*, v. 278 acot.)<sup>56</sup>. La visión de un actor hecho y

---

<sup>54</sup> Véase la nota correspondiente a los vv. 285-287 para una explicación del contexto histórico en que se inspira este conflicto comercial entre gremios por la elaboración de bebidas (*Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit., pág. 401).

<sup>55</sup> Recuérdese, sin embargo, la AE ya citada «Sale por un lado el Dios Baco con acompañamiento; y por otro lado Don Estofado y Doña Olla, que estas figuras se pueden hacer o vestir las ridículamente como suenan o con verdaderas ollas y pucheros, y en cuanto a palenque, teatro y lo demás, como mejor pareciere según los versos y en el medio la música» (*Guisados*, v. 35 acot.).

<sup>56</sup> Sobre este personaje popular véase *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit., nota a acot. correspondiente. Sintéticamente, emula la figura del hijo crecido que no se comporta ni es tratado por su madre conforme a la edad que le corresponde. Para otros ejemplos de esta figura en la obra corta, véase Catalina Buezo, «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, 56, 1992, págs. 161-178.

derecho que repite infantilizado el verso «Mama, coco, coco», mientras es arropado por su madre, compone una imagen grotesca. Entre ambos grupos, Calderón pone su mirada de nuevo en la materia costumbrista, dando voz a tipos dramáticos o personajes del ámbito doméstico o popular:

- «Sale Simón cantando, de Alcalde Villano» (*Sitios de recreación*, v. 1 acot.).
- «Sale María de Prado de viuda, un Escudero y Jerónima [e Isabelilla]» (*Pésame*, v. 1 acot.)<sup>57</sup>.
- «Sale el Ama» (*Pésame*, v. 274 acot.).
- «Sale el Carretero» (*Visiones de la muerte*, v. 208 acot.).
- «Sale un Caminante y saca unas alforjas y bota» (*Visiones de la muerte*, v. 61 acot.).
- «Salen los Gallegos y los Gitanos» (*Visiones de la muerte*, v. 237).
- «Salen un Galán y un Amigo» (*Garapiña*, v. 46 acot.).

---

<sup>57</sup> María de Prado (1627-1668): junto con su marido, el músico y compositor Ambrosio Duarte, formó parte de la compañía de Antonio de Prado, su padre. Representó con gran éxito primeras y segundas damas. Tanto ella como Manuela y Antonio Escamilla son imitados, como actores de referencia en su tiempo, en la ficción de *La loa de Juan Rana*, entremés de Agustín Moreto (DICAT).

#### 4. Técnica actoral

La kinésica de los géneros breves sigue una tendencia general que se ajusta a algunos principios observables: el movimiento es constante en una acción dinámica que requiere de los actores un desempeño enérgico y vivaz. Las convenciones del decoro cristalizadas en la proxémica propias de los géneros mayores se subvierten aquí; de forma que si en las obras largas la distancia entre personajes denota respeto y se trunca únicamente en situaciones extremas —tanto en el amor como en la violencia—, en el entremés esta distancia no existe: los personajes se tocan, se empujan y bailan los unos con los otros sin ceremonia ni necesidad de pedir permiso. En el marco de una hiperbolización inherente, la gestualidad tiende a la extraversión; es decir, en la medida en que el estado anímico — con sus tribulaciones, deseos o resoluciones— no está confinado en el gesto, su desenvolvimiento no es el resultado constreñido de una psique en tensión<sup>58</sup>. A partir de ahí, la comicidad fluctúa entre una kinésica vulgar —grotesca en ocasiones, agresiva en otras— hasta el ridículo y el absurdo. El verso presenta una acusada performatividad, revelando una técnica actoral implícita. En una mirada global, el entremés constituye un útil guion informativo sobre usos escénicos, caracterización y registros actorales exigidos por el conocimiento de una técnica.

##### 4. 1. Acotaciones proxémicas

Las acciones en AE referidas a la proxémica ayudan a recomponer el esquema coreográfico: «Sale el Sacristán tras Brígida» (*Sacristán mujer*, v. 1 acot.), «Salen las tres tras el Viejo» (*Carnestolendas*, v. 10 acot.).

- «Aparece entre ellos Mari López [...]» (*Sacristán mujer*, v. 46 acot.).
- «Sale el Gracioso, con maza, tras Luisa, que se esconde detrás de Rufina» (*Carnestolendas*, v. 71).
- En *Casa holgona*, las damas se confabulan para evitar que Antón se marche y retenerlo como cliente: «ANTÓN. Voyme; que se me había allá olvidado... //

---

<sup>58</sup> En los planteamientos generales sobre la obra corta del Siglo de Oro, Rodríguez y Tordera señalaban dos puntos clave: la «relación de proximidad» con la comedia, y una comicidad basada en el concepto de *turpido et deformitas*, según el cual «el entremés realiza una propuesta dramática de transgresión, armonía y decoro, de lo que resulta su esfera de acción de lo ridículo (*Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, op. cit., pág. 21).

DAMA 2ª. ¡Jesús! Pues ¿hase de ir si no se ha holgado?» (vv. 94-95); «DAMA 3ª. Asíéntese, repórtese y escúcheme. // ANTÓN. Asíéntome, repórtome y escúchola» (vv. 112-113).

- «¡Abrazadme otra vez muy apretado!» (*Toreador*, v. 40).
- «Hace que se va y detiénele Lorenzo» (*Guardadme las espaldas*, v. 75 acot.).
- «Vase el Viejo, y sale Inés y abraza a Lorenzo y él la quita» (*Guardadme las espaldas*, v. 81 acot.).
- «Salen riñendo Torrente, Cortadilla, Mostrenca, Chilindrina y Lorenzo, puesto en medio, deteniéndolos» (*Instrumentos*, v. 1 acot.).
- «Júntanse en corrillo y salen los Alcaldes» (*Instrumentos*, v. 37 acot.).

Golpes y empujones son habituales en la kinésica vulgar, testimoniados en las AE con los «Dale» (*Reloj y genios de la venta*, v. 180 acot.), como implícitos en el diálogo: «Guarnezca el vestidillo destas coces» (*ibid.* v. 179); «Dale, que le da al uso de mi tierra» (*ibid.* v. 181).

- «Amenázala», desarrollado en AI: «Tenga vusted la zurda» (*Jácaras*, v. 141, 141 acot.).
- «Escúpele» (*Sacristán mujer*, v. 192 acot.).
- «Mírale de alto abajo» (*Plazuela de Santa Cruz*, v. 146 acot.).
- «Toma una higa» (*Toreador*, v. 31).
- «Da espaldarazos al viejo» (*Guardadme las espaldas*, v. 53 acot.).
- «Dale de palos» (*Guardadme las espaldas*, v. 242 acot.).
- «Pégote un bofetón con que echo el sello. // CHILINDRINA. ¡Doite de palos! // MOSTRENCA. ¡Mátote por ello!» (*Instrumentos*, vv. 32-34).
- «Ásele» (*Instrumentos*, v. 90 acot.).
- «Fuchite tuti, que aquisto alcaldo / nos volite matar» (*Franchota*, vv. 143-144).
- «Aráñanle las tres» (*Casa de los linajes*, v. 159 acot.).
- «Suéltase y embiste con él» (*Rabia*, v. 287 acot.).

#### 4. 2. Interacción con objetos

Como veíamos, los objetos forman parte de la caracterización de los personajes, exigidos por la tipología e integrados en la acción con fines cómicos; pero también actúan como objetos accesorios, activadores de una kinésica propicia al humor. La finalidad es múltiple, pues una prenda tan habitual como el manto servirá para retratar a la dama y al mismo tiempo para poner en solfa sus vicios, como cuando Casilda, cansada de las exigencias de su ama, exclama: «No hago más que ponerme la mantilla» (*Rabia*, v. 40). No escapan al entremés los verbos como *descubrirse* («Descúbrete por junto, niña mía» [v. 17]), *ponerse* y *quitarse* el manto. Un manto sirve en este mismo entremés para desenmascarar la hipocresía de Aldonza, que no tiene reparos en empeñar las pertenencias de su amiga Hermenegilda para pagar sus propias deudas y continuar guardando las apariencias. Los versos de la damnificada Hermenegilda cerca del desenlace están cargados de sorna: «No sé / más que todo es gente honrada / y mi manto no parece» (vv. 314-316). Recordando al personaje obsesionado con el tiempo de *Reloj y genios de la venta*, su fijación se resuelve a través de la kinésica al consultar una y otra vez la hora: «El del reloj lo saca y pónese a mirar» (v. 127 acot.); «Mirando el reloj» (v. 185 acot.). El sastre, por su parte, acredita sus destrezas utilizando como maniquí al ventero, no muy conforme con la situación: «Pues yo, guisando estoy un vestidillo / y de este modo. Veamos si os agrada: aquí un golpe y aquí una cuchillada, / y aquí otro golpe. // (*Hace una demostración en la cara de Perico*)» (vv. 173-176 acot.).

De nuevo acudiendo a la extensión limitada del género, la inclusión de objetos en la acción está provista de un significado específico siempre en virtud del efecto cómico. Para ello, se sirve de las convenciones de los géneros mayores para despojarlos de su lustre estilizado y recolocar al objeto en una franja entre el costumbrismo y la parodia. *Don Pegote* se inicia *in media res* con el socorrido motivo dramático de la carta de la dama: «Sale D. Pegote, un Paje con un papel y un Secretario [y un Criado]» (v. 1 acot.), solo para poner al descubierto la ceguera del galán —que tiene serias dificultades para descifrar la misiva— y la codicia de la dama que reclama nuevos regalos. En *Pedidora*, «Sale Inés con un libro» (v. 23 acot.) en el que la dama ha ido registrando cada uno de los obsequios solicitados a sus pretendientes. La burla concentrada en el libro de cuentas se basa en el carácter caprichoso de Lucía: son tantos los galanes y tantos los regalos que, de no apuntarlos, sería imposible recordarlos. La comicidad de esta pieza juega con una confusión verbal por la que los pretendientes han interpretado incorrectamente los



presentes solicitados. A partir de esta confusión tiene lugar un desfile de objetos estrafalarios que ponen a prueba los nervios de la dama. Mientras el Licenciado «Saca un jubón muy roto» (v. 91 acot), el Capitán ha entendido por «pieza de holanda» nada menos que una *pistola*: «Sale un Capitán muy apresurado con una pistola; que dispara antes de salir» (v. 126 acot.). Es interesante la intervención del Vejete, que exige ciertas aptitudes acrobáticas. Portando «una frasquera» (v. 97 acot.), las AE organizan una secuencia según la cual el actor va sacando diferentes frascos con esencias perfumadas y mostrándoselos a Lucía a medida en que los va nombrando. Hasta en ocho ocasiones la AE repite la misma instrucción: «Saca un pomo» o «Saca un frasco». La desorbitación final se da cuando el Gracioso ha conducido hasta casa de su amada «toros, novillos y vacas» (v. 150), poniendo la vivienda patas arriba.

Utensilios y enseres diversos irradian una kinésica exagerada y enérgica que crea situaciones de interacción de lo más ingeniosas. Las hábiles damas de *Casa holgona* hurtan los objetos de Antón con poco disimulo mientras juegan al despiste. Esta serie de acciones constituyen AI, desde las cuales se reconstruye tanto la interacción en sí como los objetos implicados. Primero, la sustracción de las prendas: «Sudando viene: ¿trae algún pañuelo? / Sí, en verdad: límparele el rostro bello. [...] // ANTÓN. Así tengas la ventura / como me aliñas, pícara, la holgura. / ¡El pañuelo, la capa y el sombrero / con las costas pagadas en dinero / y el caudal hecho (¡ay triste!) una ceniza!» (vv. 79-88). Segundo, la del anillo:

DAMA 2ª. Enseñe qué es aquello que relumbra.

ANTÓN. ¡La gatatumba! Es cierto diamantejo.

DAMA 2ª. Veamos, probarémele.

ANTÓN. No puedo,  
que el oficial me le clavó en el dedo.

DAMA 2ª. Yo sabré desclavalle (vv. 101-105).

Doña Quínola escarmienta al agarrado don Pegote pinchándolo con agujas para el cabello: «Pícale con alfileres» (*Don Pegote*, v. 130 acot.). Durante la escena del mercado de *Plazuela de Santa Cruz*, don Gil va inspeccionando los distintos puestos y preguntando acerca de la mercancía. Cada vendedor expone los objetos propios de su gremio mientras la Entremetida se inmiscuye en la compra del protagonista, de forma que las acotaciones reproducen el deambular de don Gil, creando una atmósfera cotidiana rica en kinésica y

objetos despojados de valores simbólicos: en las mesas se disponen desde armas hasta frutas, aunque finalmente volverá a casa con las manos vacías.

- Pistolas: «Tómalas y, en viéndolas, las deja» (v. 74 acot.).
- «Toma la espada y mírala» (v. 127 acot.); «Deja la espada y vase al puesto del Sacamanchas» (v. 144 acot.).
- «Saca una cajuela de tabaco sin nada dentro y dásela» (v. 86 acot.).
- «Llega al puesto de la Frutera y echa frutas en el cesto» (v. 89 acot.).
- Libros: «Tómalos y vuélvelos a dejar» (v. 163 acot.).

Las actividades de entretenimiento popular, como el juego de cartas, son recurrentes en la producción de Calderón. Los presos de *Plazuela de Santa Cruz* se enfrentan en una partida de tabas cuyo desarrollo es posible seguir sin necesidad de AE, a través de la performatividad del verso: «Dos cuartos; alza la taba» (v. 176); «Una, dos, tres; aquí llamo» (v. 180); «Voila, porque está rascada / esa taba, y yo no pago» (vv. 185-186).

La comida y la bebida son parte importante de la acción en numerosas piezas, no como acto de necesidad biológica, sino como una manifestación del ocio o un modo de regalar a los huéspedes, con ciertas connotaciones festivas<sup>59</sup>. Para satisfacer a Antón, las Damas le ofrecen bizcochos y vino, aunque sean ellas quienes terminen por devorarlos: «¿Porqué no come? //ANTÓN. Porque se lo han comido antes que tome» (*Casa holgona*, vv. 136-137). La interacción de los personajes con los víveres retrata también al propio personaje. En *Carnestolendas*, las AE se combinan con los comentarios en AI especulares que el Vejete y sus hijas profieren mientras ven comer al Gracioso, sin duda un glotón admirable:

LUISA.	Aquí tiene usasted un desayuno.
GRACIOSO.	Poca cosa, mas basta para uno.
MARÍA.	¡Ay cuál zampa! ¡Jesús! ¿qué hambre es esta?
LUISA.	Parece que lo come por apuesta.
VEJETE.	Hombre, ¿comes o engulles?
GRACIOSO.	Lindo chasco, pocas cosas, señor, nunca las masco.

---

<sup>59</sup> En su delimitación de los paradigmas definitorios de la mojiganga, Rodríguez y Tordera señalan en primer lugar la *corporalidad* «que se manifiesta por oposición y que plasma desde los procesos fisiológicos más básicos hasta la kinésica del festín como ritual incivilizado» (*Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII, ibid.*, pág. 63-64).

(Come aprisa y bebe)

- MARÍA.           ¿Niño se le hace el jarro?  
VEJETE.   Darle un poco.  
RUFINA.         ¡Qué bien que ensarta aljófares el mozo!  
LUISA.           ¡Los tragazos que echa, Jesucristo! (vv. 108-116).

La comida, asociada a la gula y la fiesta sirve para desenmascarar el falso recato de la Viuda de *Pésame*, que finge aceptar a regañadientes los víveres que le ofrece la criada valiéndose de la interpretación metafórica de los *duelos y quebrantos*<sup>60</sup>: «Anda, Isabelilla, / chocolate no me traigas / ni por pienso, que es regalo, / y a mí no me hacen falta. / Unos huevos y torreznos / haz que para una cuitada, / triste, mísera viuda, / huevos y torreznos bastan, / que son duelos y quebrantos» (vv. 63-71). El segundo de los entremeses donde la comida adquiere una significación relevante dentro de la acción es *Dragoncillo*: «Sale el Sacristán, y trae en unas alforjas que trae al cuello todo lo que dicen los versos» (v. 133 acot.). Como si del bolso de Mary Poppins se tratase, el Sacristán va sacando de las alforjas todo un festín: ensalada, huevos, empanada; jamón y pollo; rábanos y aceitunas. Los alimentos redundan en AI y AE, lo que asegura su materialidad escénica. En *Convidado* la referencia a la comida aparece solo en AI: «¡Oh, pese a mi alma, / qué bien huele el guisadillo!» (vv. 234-235); pero sí se deduce interacción con los cacharros («Llena, Perico, esas tazas» [v. 238]).

En consonancia con el muestrario de oficios de la urbe, la sátira recalca con especial hincapié en la medicina, así como en las prácticas pseudocientíficas o supersticiosas. El Boticario y el Barbero se compinchan en el *Convidado* para dar un escarmiento al Soldado aplicándole diferentes técnicas de sanación fingida que lo empeoran en lugar de curarlo. Puede seguirse a través de las acotaciones la preparación y aplicación del tratamiento: «En tanto que yo le miro / (*A las mujeres*) / usted, esos huevos bata, / haga usted vendas, y agora, / (*A los hombres*) / para que la sangre salga / ponelde cabeza abajo» (vv. 167-171). Las acciones se exageran deliberadamente a fin de vapulear al Soldado, pero con ello se logra la crítica soterrada a unos remedios de dudoso rigor científico. El paciente es bazucado, remendado («¿Y esa / es aguja o almarada» [vv. 185-186]), cubierto con cataplasmas («Entra pajándole la cara» [v. 191 acot.]) y finalmente envuelto en una manta y condenado a ayuno («Échanle» [v. 198]). La codificación kinésica de estas prácticas

---

<sup>60</sup> Se trata de una broma semántica habitual que aparece, por ejemplo, en el celeberrimo inicio de *Don Quijote*.

introduce en *Rabia* la figura del Saludador o encargado de *saludar*: «curar del mal de rabia por medio del soplo, saliva, y otras ceremonias»<sup>61</sup>. Debido a una confusión, Aldonza termina por ser sometida a este acto de sanación, cuya traslación escénica roza la sordidez, si tenemos en cuenta la reacción de la dama al ser saludada: «Hombre, mira que me rucias, / y no con azahar ni ámbar» (vv. 269-270). Si en el entremés anterior se describía la elaboración de ungüentos, aquí la salutación se muestra como una acción ritual cuyos fines curativos están sujetos más al conjuro verbal que a la medicina. La AE «Salúdala» (v. 234 acot.) viene seguida por una fórmula que pronuncia el practicante en el momento de rociar su saliva: «¡Santa Quiteria bendita / te favorezca y te valga!» (vv. 233-234; 267-268).

En *Garapiña* las dolencias médicas se combinan con el retrato crítico de las damas caprichosas, empecinadas en reclamar regalos por el mero placer de verse regaladas. Esto lleva a doña Blasa a solicitar con ahínco a don Gil que le consiga unos *flatos*, aun ignorante de su significado, envidiosa de lo que considera una moda entre sus amigas: «porque sólo sé dellos / que no hay (para decirlo sin arenga) / dama de garbo ya que no los tenga / o muera por tenellos» (vv. 11-14). Dispuesto a satisfacer a toda costa el inverosímil antojo de su dama, don Gil inventa un significado particular para los flatos y, armado con embudo y redoma (v. 95), decide convertirlos en una bebida granizada: «Pues mande usted que me vayan / echando en esta redoma / la garapiña, y de cuantas / limonadas y bebidas / tenga a estas horas en casa» (vv. 117-121). El resultado de la mezcla es un brebaje extravagante compuesto de diversos refrescos. Para la ejecución escénica, el recipiente transparente se va llenando de líquidos, algunos fingidos con colorantes, como desvelan las AE: «Llega al Amigo, que tendrá la redoma y vierte la jícara de agua teñida» (v. 146 acot.); «Vueltas: echa en el embudo el vino [y vase]» (v. 158 acot.). A través del cristal, el espectador puede asistir a la evolución del experimento y observar el estado final. El color último no debía resultar muy agradable a la vista pues, al cierre de la obra, Calderón sorprende con un consejo nutricional registrado en los versos de doña Aloja: «¡Oh tú, dama galamera! / En este líquido centro, / mira, advierte y considera / que este vidrio por de fuera / tu estómago es por de dentro» (vv. 302-306).

---

<sup>61</sup> *Autoridades*, s. v. *saludar*.

### 4. 3. Kinésica y técnica vocal

La caracterización visual no puede separarse de la caracterización interpretativa. La comicidad verbal contenida en el diálogo mismo se acompaña de una kinésica y un modo de hablar específicos, afectados en el lenguaje con latinajos o extranjerismos deformados, pero también reconocibles por la ejecución. El señalamiento directo a una actriz como *la graciosa* (*Plazuela de Santa Cruz*, v. 61 acot.) en AE determina la existencia de una técnica asociada a este tipo dramático, consecuente con una serie de características reproducibles e identificables por el público. El entremés es un caldo concentrado nutrido de personajes anónimos que representan tipificadamente un colectivo, lo que permite abstraer la existencia de una galería desde el punto de vista del actor. Los caracteres más lastrados por la parodización son los más analizables en términos de unos rasgos representables preestablecidos, especialmente aquellos con un habla distintiva. Además, este control vocal adscrito a la construcción de un personaje, la técnica vocal se hace patente en la organización misma del discurso cuando se juega con la estructura sintáctica lógica. La tacañería de don Pegote provoca en él una impresión tal cuando doña Quínola le solicita una cadena de oro, que se ve incapaz de articular un mensaje coherente, profiriendo monosílabos reduplicados: «Ca... ¿qué? Diga, ca... ¿qué?» (*Don Pegote*, v. 99).

Las AE de fingimiento tampoco están exentas de los géneros breves, aunque encontramos escasos ejemplos: «Representa como ciego» (*Sacristán mujer*, v. 104 acot.). Los conjuros entrañan una verbalidad performativa, puesto que su realización requiere de la participación conjunta de la pronunciación de unas palabras específicas y la ejecución de una gestualidad codificada. Este carácter ritual es imitable en escena, donde ha de ser reconocido como una práctica mágica, precisamente lo que lleva al Gracioso a caer en el engaño: «Toma el candil Teresa, y el Soldado hace como que conjura, y el Gracioso hace las mismas acciones, y la Criada va trayendo lo que escondió» (v. 233 acot.). *Hacer como que conjura* se verifica en el texto en forma de una larga fórmula que repite significantes desprovistos de significado lógico, pero enriquecidos con rimas y paralelismos rítmicos: «quirilín quin paz /quirilín quin puz», o «aquí el buz / aquí el baz»<sup>62</sup>. No tenemos marcas

<sup>62</sup> La desarticulación lógica de la palabra la despoja de su semántica hasta convertirla en *objeto escénico sonoro* (Rodríguez y Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, op. cit., pág. 105). El aspecto sensorial de la materia verbal pertenece al nivel textual, de modo que aquí me centro en aquellos desvíos lingüísticos que repercutan en la técnica vocal del actor, dejando de lado el estudio de los recursos poéticos y estilísticos.

de performatividad en AI que nos permitan reconstruir esas *acciones* que se anuncian en las AE y que quizás se dejasen a la improvisación de los actores. La eficacia de la escena implica la aceptación de la convención kinésica de la oscuridad. Solo concediendo que el rango de visión del Gracioso es limitado debido a la precaria iluminación, funciona el planteamiento cómico basado en la interacción de los personajes: «Alcanza el Gracioso qué comer, y el Sacristán, que está debajo de la mesa, se lo quita» (v. 310 acot.); «Va a beber el Gracioso, y el Soldado le quita la bota, y luego el Sacristán» (v. 319 acot.).

En *Pésame*, los personajes se ven obligados a desenvolverse en una situación de plena oscuridad impuesta por el falso duelo de la viuda doña Quínola, protagonista de la mojiganga. Lejos de estar atormentada por el abatimiento tras la muerte de su marido, el cumplimiento del protocolo al mantener la casa cerrada y a oscuras se debe al deseo forzado de guardar las apariencias ante las visitas. Acudiendo al uso metafórico de la luz como alumbramiento moral, la oscuridad oculta los refrigerios y divertimentos con los que las damas se estaban recreando, a expensas de la rectitud exigida por la viudedad. Apagar la luz supone, por lo tanto, disimular los vicios. Para proyectar ante los galanes la impresión de viuda compungida, doña Quínola pide a sus amigas que la acompañen en un planto fingido: «¡Vengan muy en hora mala! / Mata la luz. Y vosotras / llorad conmigo mis ansias» (vv. 196-198). La concurrencia formada por cuatro damas, tres galanes, más escudero y criada dificulta el movimiento en la oscuridad total de la estancia, cuya ejecución escénica depende del trabajo kinésico actoral. Al guiarse por el tacto, los equívocos se multiplican, tropezando con los objetos («Siéntanse encima la salvilla, y el jarro y los vidrios» [v. 121 acot.]) o errando la silla («Siéntanse los dos de espaldas el uno al otro» [v. 204 acot.]); «Vase a sentar y cae» [v. 237 acot.].

El Gracioso de *Carnestolendas* interpreta toda una exhibición de desdoblamiento actoral cuando, a modo de juego y por divertir a las damas presentes, se hace pasar por distintos personajes. Todo el pasaje aporta valiosa información acerca de los elementos de caracterización y las exigentes habilidades físico-vocales demandadas en el registro de un cómico<sup>63</sup>. La dimensión metateatral aparece de nuevo, pues el actor encarna simultáneamente dos personajes: el Gracioso, y el interpretado por el Gracioso para la ocasión. En primer lugar, apela a la cultura popular al imitar a un célebre actor: «Agora

---

<sup>63</sup> Tal y como afirma Martínez López: «es posible que ciertas figuras altamente tipificadas posean una caracterización tónica singular. Las imitaciones de las figuras, realizadas por los protagonistas de ciertos entremeses, dejarían suponer que la entonación de un Valiente o de un Vejete responden a una modalidad tan codificada como el tipo que la emite» (*El entremés: radiografía de un género, op. cit.*, pág. 154).

ha de remedar a Prado con una décima o soneto» (v. 121 acot.)<sup>64</sup>. Tras él, viene un Vejete: «Pónese una barbilla y gorra chata» (v. 130). Los versos que pronuncia durante este ejercicio son performativos, al describir al sujeto y sus rasgos característicos: «tan temblona la cabeza / como papanduja el habla» (vv. 132-133). Quizá los versos anteriores ilustren la construcción actoral implicada en el tipo dramático del Vejete. Tras el negrilla, le sigue el tudesco «hablando mucho, y aprisa, / y sin pronunciar palabra, / con su tizona en la cinta, / y en el jarro la colada, / dice echando treinta votos / como quien no dice nada» (vv. 166-170). La entidad de ambos personajes es fundamentalmente lingüística — hablar «a lo tudesco» (v. 172 acot.)—, sumando en el segundo una notable afición por el vino: «[...] bebe, y luego hace que está borracho» (v. 172 acot.). Una AE metateatral pone fin a la demostración: «Vase, y levántase el Gracioso y *habla en juicio*» (v. 194 acot.). Este tipo de comicidad verbal, que define el entremés de la *Franchota*, no afecta por lo tanto significativamente al plano espectacular más que en la medida en que implique un determinado desempeño gestual.

Tal y como indican los editores, *Guardadme las espaldas* «es obra cuya eficacia cómica se apoya sobre todo en la habilidad del actor que interprete a Lorenzo»<sup>65</sup>. En efecto, la kinésica retrata la extrema candidez del cornudo, capaz de maravillarse con los fenómenos más inofensivos, como cuando «Mirándose las manos» (v. 21 acot.) le asombra «Que aqueste dedo es más chiquito que éste» (v. 26 acot.). En esta línea, los deícticos sirven como claros marcadores de performatividad:

- «ANTÓN. Y las manos parecen de mortero. // AGUILITA. ¿Tan malas son aquestas?» (*Casa holgona*, vv. 14-15).
- Bárbula, sobre sus manos: «¿Cómo no? Haré una apuesta: / que pesa más diez libras ésta que ésta» (*Rabia*, vv. 33-34).
- «PRENDERA. ¿Qué busca usted? // D. GIL. Estas pistolas» (*Plazuela de Santa Cruz*, v. 73).

El gesto social se contraviene parodiando escenas de requiebro y otras coordenadas de impostación normativa. La kinésica amorosa por la que el galán solicita la mano de la dama se troca en metáforas menos afortunadas: «Brígida, albarda mía, pues me matas, /

<sup>64</sup> Sebastián de Prado (1624-1685): Autor y afamado actor en la época, especialmente reconocido por representar galanes (DICAT).

<sup>65</sup> *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. pág. 214.

pon en aquestos labios tus dos patas, / que serán olorosos ramilletes / si los tienes acaso con juanetes. / Que rabio por besallos, / por ver si las deidades tienen callos» (*Sacristán mujer*, vv. 8-12). Idéntica burla se repite en *Carnestolendas*: «Beso tus pies, que rabio por besallos, / por ver si las deidades crían callos» (vv. 90-91). Durante la competición académica entre licenciados, la AE marca en el momento álgido: «Tíranse los bonetes» (*Sacristán mujer*, v. 60 acot.).

Sí se respeta la convención de cortesía en los casos más significativos. La ruptura de la cuarta pared en *Toreador*, donde Juan Rana se dirige a los monarcas, exige un comportamiento kinésico determinado por el decoro: «Hace sus cortesías a los Reyes, y luego a las damas, y se sube en el tablado, y hace la cortesía a Bernarda y ella se pone en pie y le hace la cortesía» (v. 195 acot.). La elección del artículo *la* para *la cortesía* implica la existencia de una gestualidad ritual propia del contexto de las corridas de toros, cuya ceremonia el gracioso ha de reproducir antes de enfrentarse al animal. En *Instrumentos* se registra una AE con el mismo tipo de acción socializada: «Hacen la reverencia cantando todos, y el Alcalde responde cantando, haciendo la reverencia y quitándose la caperuza» (v. 100 acot.). Convertido en torero, Juan Rana integra en su interpretación, aunque con aciago resultado, la kinésica codificada de la tauromaquia, cuya terminología aflora en las AE: «Acomete el toro y él echa a rodar» (v. 202 acot.). Se someten a parodia los actos convencionales de la muerte y el duelo propios del honor áureo. La caída del gracioso resulta en una muerte fugaz que se revierte instantáneamente cuando Bernarda le ofrece su mano: «Don Cosme, yo os haré al momento sano / si conmigo os casáis» (vv. 207-208). *Desafío de Juan Rana* constituye una burla a las venganzas de honra y aborda todo el proceso: desde la escritura del papel que cita al contrincante hasta el enfrentamiento final. Cosme escenifica los tópicos habituales de comedias y tragedias. Mientras dicta la carta a su mujer, las AE revelan la escena habitual por la que el galán alterado va de un lado a otro del tablado mientras cabila: «Paséase» (v. 82 acot.) y «Paseándose» (v. 85 acot.). Por su parte, Bernarda da una lección intensiva a su marido del arte del duelo, ofreciéndonos con ello una útil recreación de las normas de comportamiento físico que probablemente se reprodujesen en las escenas de espada. Las onomatopeyas implican una performatividad especialmente expresiva:

Mirad, marido, cuanto a lo primero,  
os habéis de calar bien el sombrero,  
sacar la espada con gentil despecho,



entrar el pie derecho,  
poneros recto, firme y perfilado...  
[...] Luego, echalle un tajo con gran tiento,  
recoger el aliento,  
y con brío, que en vos no es maravilla,  
¡zas! [...] tiradle a matar por la tetilla (vv. 57-66).

A pesar de las ilustrativas instrucciones de Bernarda, el duelo se resuelve cuando Juan Rana recurre a un movimiento inesperado: «¡Pues tome este pantuflazo!» (v. 184), alzándose vencedor del encuentro.

#### 4. 4. Gesto y gesto emocional

La consideración del gesto emocional como la traslación física de un estado anímico alcanza en el entremés unas implicaciones distintas, incluso opuestas, a las de la vertiente tragicómica. La exploración del alma humana y su psique laberíntica queda desterrada de los géneros breves en el momento en que el distanciamiento impuesto por la comicidad paródica dictamina la construcción de los personajes. Los rastros de gesto emocional han de comprenderse, así, dentro de un contexto en el que se reproducen las convenciones de los géneros mayores. Al tomar como referente convenciones propias de otros contextos, estas se rearticulan en una codificación sujeta al propósito de entretenimiento, impermeable a aquel propio de la tragedia que buscaba mover las pasiones. Así pues, si un personaje aparece triste, el código dictará que esta tristeza se interprete como parodia del gesto de tristeza convencional, despojado de su significado referencial. Recordemos la caracterización de Juan Rana en la AE de apertura para *Toreador*, donde sale a escena «vestido de caballero ridículo *muy triste*». El comportamiento y el atuendo ridículo conforman un oxímoron paródico: desde el punto de vista emocional, muestra los síntomas propios de la enfermedad de amor que se traduce en un lenguaje platónico tomado de los galanes y visible en el gesto, tal y como se plasma en las acotaciones especulares. Al verlo, el primo de Juan Rana exclama: «Vuestra mala color, vuestras ojeras / me dan noticias de que andáis inquieto» (vv. 52-53). La hiperbolización de las actitudes burguesas permite aislar una gestualidad mimetizable y susceptible de integrarse como parte de una técnica asociada a la tipología o el motivo dramático correspondiente al galán enamorado. En la breve secuencia inicial, el personaje pasa por todas las

convenciones, entre exclamaciones en aparte, suspiros, *ohs* y *ays*: enfado («¡Ira inhumana! / Los músicos echad por la ventana» [vv. 17-18]); abatimiento («¡Ay, Dios mío de mi alma, que me muero / totalmente de amor! [vv. 27-28]), complementados con la AE «*Llora*» [v. 28 acot.]); y deseo («¡Ay, primo, que me abraso! ¡Yo estoy loco!» [v. 69]). Como colofón, la dolencia del amor contemplada como una experiencia física es gráficamente descrita por Juan Rana al recurrir a una metáfora híbrida entre el platonismo y la fisiología: «Son flatos que el amor me sube arriba» (v. 72). En esta dirección, el mismo personaje parodia en *Desafío de Juan Rana* las preocupaciones consustanciales al honor y que desembocan gestualmente en turbación. El estado anímico alterado puede afectar a la técnica vocal en el plano de la *actio*, como se ve en AE que, con respecto al modo en que se ha de pronunciar un parlamento, indica: «Llorando» (v. 123 acot.). Las AI especulares reconstruyen la imagen de un Juan Rana desasosegado ante el riesgo de su honor: «Decid, ¿qué ha sucedido? / ¿De qué estáis elevado? / ¿Esto hacéis a tres meses de casado? / ¿Descolorido vos y descompuesto?» (vv. 4-7). Calderón coloca el honor con picardía en una posición de prioridad absoluta que mueve a Bernarda a instar a su marido a la muerte: «y mirad que os aconsejo / que vengáis a verme honrado / o volváis a casa muerto» (vv. 141-143).

Así pues, se afirma la conexión entre la experiencia de las emociones y el padecimiento de una enfermedad, basándose en una repercusión física análoga a ambos procesos. Esta equivalencia es el pretexto argumental para el entremés de *Rabia*, cuyo enredo se erige sobre la polisemia del verbo *rabiar*. La interpretación del verbo alterna entre dos de las acepciones que ofrece *Autoridades*; una referida a la enfermedad animal: «Padecer o tener el mal de rabia»; y otra, a su significado metafórico: «Vale también impacientarse o enojarse, con muestras de cólera y enfado». Doña Bárbula cree haber sido contagiada de rabia por el perro de su amiga, una idea hipocondríaca que la sume en un estado de alteración, según advierte su fregona: «Sosiega, que quizá rabias por yerro» (v. 6). La somatización causada por la hipocondría («dile que ya la mano se me abrasa» [v. 41]) se somete a un giro lingüístico en el desenlace de la pieza en una maniobra metapoética consciente: «vuelta la cólera en chanza / se lo respondan cantando» (vv. 321-322). Como parte del baile final, cada uno de los personajes canta unos versitos dedicados a sus rabias personales; por ejemplo, los de Aldonza: «Yo, señor Saludador, / rabio de ver que en mi casa, / no siendo yo negra en ella, / ella amanezca sin blanca» (vv. 326-329). La burla a los males burgueses inventados se remata con un estribillo doble significativamente a cargo del Saludador y los Músicos, focalizando de nuevo la

comicidad en la densidad semántica del lenguaje: «¡Ay qué bien rabia! // ¡Mas, ay qué bien rabia!».

Otra cuestión son aquellas manifestaciones de un gesto asociado a la performatividad que no traduce una emoción sino un estado de alteración pasajera con implicaciones físicas, tan desprovistas de hondura psicológica como el cansancio o la embriaguez. Este tipo de gesto es abundante en el entremés y deja huella tanto en AI como en AE. El ejemplo más representativo corresponde a la risa, normalmente indetectable en el texto, quizá precisamente por tratarse de una reacción consustancial a la comedia: «Ya escampa. Este es más fuerte disparate: / de reír me duele ya el gznate» (vv. 137-138). En *Toreador*, tras subir un tramo de largas escaleras, las damas han llegado extenuadas al balcón superior. Tanto la dicción como el desempeño corporal han de reflejar esta fatiga resultante del esfuerzo físico: «BERNARDA. ¡Jesús, y qué penosa escalerilla! // MUJER 2ª. Yo vengo muerta a puros empellones. // BERNARDA. Yo de subir trescientos escalones. / Amigas, aún me dura el sobresalto. / ¡Jesús, no más balcón en cuarto alto!» (vv. 156-160). Por último, las AE registran diferentes indicaciones actitudinales dirigidas al actor: «Sale un Capitán muy apresurado con una pistola [...]» (*Pedidora*, v. 126 acot.); «Sale uno muy alborotado y encuentra con las mujeres» (*ibid.*, v. 161 acot.).

## 5. Escenografía, escenotecnia y recursos sonoros

Tanto las circunstancias de representación como las características del género, ligadas a la inspiración costumbrista y ajustadas a una duración limitada, constriñen la escenotecnia y los efectos especiales a un uso esporádico que se vale de recursos de extrema sencillez. El resto, depende del decorado verbal. Los ítems escenográficos son anecdóticos y condensan un poderoso significado metonímico. Se limitan a mesas y alguna alusión a las sillas en AI, fácilmente transportables sobre el tablado por los propios actores. Algunos entremeses integran estos elementos en la acción y no pueden escenificarse sin ellos. El mercado de *Plazuela de Santa Cruz* se recrea a partir de las mesas, que funcionan en el tablado como los distintos puestos: «Salen todos con sus tiendas en mesas» (v. 27 acot.). La interacción más compleja con el mobiliario se da en *Dragoncillo*. El planteamiento del entremés conlleva una ridiculización de las prácticas pseudomágicas en la que todos los personajes se alían para hacer creer al Gracioso que son víctimas de sucesos sobrenaturales. Se trata de un ingenioso aprovechamiento de la escenografía en conjunción con la kinésica. Para evitar ser sorprendido *in fraganti*, el Sacristán se ve obligado a esconderse bajo la mesa. Simulando un conjuro, el Soldado invoca a un falso ente y le ordena que disponga la mesa para el atracón: «Quirilín quin paz, quirilín quin puz. / ¡Oh tú, que estás encerrado / (el dónde yo me lo sé), / ven de un bufete cargado, / y mira que quiero que / no venga desmantelado!» (vv. 241-246). Ante la mirada atónita del dueño de la casa, el mueble comienza a moverse como por arte de magia. Las acotaciones contraponen, por un lado, la perspectiva que comparten Gracioso y espectador a través de las AI («¡Ay señores! ¿Qué es aquesto? / ¡Por su pie la mesa anda / y puesta y todo» [vv. 258-260]); y, por otro, el truco que se revela únicamente al lector en AE: «Viene el Sacristán debajo de la mesa andando con ella» (v. 256 acot.). Previsoriamente, la voz dramática había advertido antes acerca de las características que el mueble habría de tener para que el actor pudiese cargarlo a sus espaldas: «Ha de haber una mesa no muy pesada con manteles, unos platos, vaso, y salero, y un candil con velador» (v. 156 acot.).

La irrupción de elementos sobrenaturales en la dimensión costumbrista está aceptada dentro de las convenciones del género. La caracterización de algunos de estos personajes pertenecientes a una galería de figuras extravagantes requiere de algunos efectos visuales. En *Jácaras*, el Ñarro aparece muerto y ahorcado sobre el tablado: «Sale el Ñarro, con una soga al pescuezo y un palo a manera de horca» (v. 192 acot.). Dentro del pacto cómico, la ocultación del truco técnico se hace innecesaria. Los animales se

fingen con artificios inanimados. Así, cuando el Gracioso sale «a caballo, de vaquero» (*Pedidora*, v. 141 acot.), lo haría a lomos de un caballo de caña, tal y como se corrobora en otra AE: «Sale Cosme, con sombrero de plumas, capa corta y borceguíes y acicates largos, en un caballo de caña y dos lacayuelos delante con rejonos y su primo» (*Toreador*, v. 173 acot.). El toro aparece en dos ocasiones. Es descabellado pensar en la idea de que interviniese un toro auténtico en el espectáculo, por más que la acción tuviese lugar en una plaza real: «Sale un toro y pega con todos, y echa a rodar al Capitán y hácele a topetadas entrarse» (*Pedidora*, v. 171 acot.). La salida del animal se anticipa mediante recurso sonoros: «Ruido de toros dentro [...]» (v. 141 acot.). Las indicaciones de las AE, como puede observarse, están dirigidas al operario encargado de manejar el toro, instrucciones que absorben terminología del ámbito de la tauromaquia y se manifiesta en una kinésica exclusivamente aplicable al mundo animal: «Embiste con el Gracioso y échalo a rodar [...]» (*ibid.*, v. 178 acot.).

A pesar de las limitaciones, hay alguna muestra aislada de implementación de efectos especiales. La AE final de *Dragoncillo* propone un cierre espectacular para el que se contempla el uso de pirotecnia: «Sale de debajo de la mesa el Sacristán, y lleva un cohete cebado, y dando el trueno, apaga la luz, y danse golpes unos a otros» (v. 340 acot.). Solo en uno de los entremeses se emplea tramoya: «Sacan una silla que ha de tener unos cordeles, y en sentándose los atan de una garrucha y suben la silla con el Soldado» (v. 274 acot.). Se trata de un falso milagro fingido para dar una lección al Soldado gorrón. El mecanismo se describe con claridad en AE, pero implica un pacto de verosimilitud tanto por parte del escarmentado como por parte del público, puesto que el Soldado cree estar experimentando un fenómeno místico («¡Juro a Cristo que pensaba / que era de burlas el serlo / y va de veras!» [vv. 284-286]) ignorando las cuerdas y aun los actores que manejan el mecanismo.

### 5. 1. La música en el teatro breve

Los entremeses cuentan con una estructura fija que culmina en un cierre musical en forma de baile o danza. En el registro actoral se alternan canto y recitado, haciendo de la música parte constitutiva de un género en el que los personajes arrancan a cantar improvisadamente sin previo aviso; lo que ha llevado a los editores a hablar de una «estructura músico-dialogal»<sup>66</sup>. Lo sonoro equivale en el entremés a lo musical salvo en recursos esporádicos, suscitando un ambiente festivo que avive los ánimos y el interés del espectador. Los Músicos forman parte del *dramatis personae* e intervienen para complementar la acción con estribillos o en los números de cierre. Pero no se reserva a ellos las habilidades musicales; los actores demuestran sus conocimientos de canto y manipulación instrumental, ya que las AE «canta» y «cantando» aparecen salpicando el diálogo. *Plazuela de Santa Cruz* distingue un triple registro interpretativo vocal, al combinar tres tipos de AE: «Cantando», «Representando» y un tercero específico para el contexto ficcional del mercado, «Pregonando». Mientras, diferentes instrumentos musicales se integran en la acción, activando una kinésica específica y ofreciendo terminología especializada o profesional en los verbos escogidos, como *tañer*:

- «Sale Mari-Zarpa, tocando las castañetas» (*Jácaras*, v. 33 acot.).
- «Toca María la bocina» (*Sacristán mujer*, v. 109 acot.).
- «Toca el arpa» (*Sacristán mujer*, v. 125 acot.).
- «Pues porque a su tierra vaya / con alguna cosa nueva / le cantaré una tonada / al son deste panderillo» (*Plazuela de Santa Cruz*, vv- 196-200).
- «Zapatean los dos» (*Sacristán mujer*, v. 132 acot.).

En *Instrumentos* se escenifica un completo muestrario de danzas en correspondencia con el instrumento musical implicado, componiendo una esquemática teoría coreográfica si se leen los versos en sentido performativo:

LORENZO.            Esta es danza sacristana. (*Campanilla*).  
(*Van pasando por detrás de Rechonchón, con todos los instrumentos y él va volviendo la cabeza a una parte y a otra.*)

---

<sup>66</sup> *Entremeses, jácaras y mojigangas*, ed. cit. pág. 85.

TORRENTE.	Esta lo es de cedacero. ( <i>Sonajas</i> ).
CORTADILLA.	Esta es danza gitani. ( <i>Castañeta</i> .)
MOSTRENCA.	Esta de cascabel grueso. ( <i>Cascabeles</i> .)
OTRO.	Esta danza fregaril. ( <i>Pandero</i> .)
CHILINDRINA.	Esta es habla de jilgueros. ( <i>Silbatillo</i> .)
RECHONCHÓN.	¡Jesús, que me ahogo en danzas! (vv. 139-145).

A la anterior enumeración hay que sumar la *tarantela*: «ALCALDE. ¿De qué pasáis la vida? // FRANCHOTA. ¡Oh bagatela! / De cantare cantiña tarantela»<sup>67</sup> (*Franchota*, vv. 106-107). Molesto, el alcalde Rechonchón arrebató uno a los instrumentos a los danzantes y los va acumulando hasta transformarse en una suerte de hombre orquesta: «Herme las fiestas yo solo, / pues todas las danzas tengo» (vv. 205-206). Frente a los bailes de extracción popular, el contexto palaciego de *Triunfo de Juan Rana* propicia la aparición de ninfas, personaje femenino asiduo en la comedia mitológica de Calderón. Como si de *Eco* y *Narciso* se tratase, las ninfas son las encargadas de introducir el elemento musical en la obra: «¡Vaya, vaya, vaya, / y bailémosle el agua delante, / a la fuente nueva de nuestro Juan Rana, / vaya, vaya, vaya!» (vv. 162-165).

Con el cierre festivo se resuelve el conflicto y la ficción queda desdibujada al incluir en el baile a todos los personajes que han intervenido en la obra: «Ea, pues acabe en baile / lo que empezó en prendimiento» (vv. 208-209). Las señales que dan paso al inicio de la danza se registran tanto en AE como en AI:

- «Cantan todos» (*Carnestolendas*, v. 276 acot.).
- «Cantan y bailan» (*Instrumentos*, v. 219 acot.); «Repiten y bailan» (*ibid.*, v. 238 acot.).
- «Bailan un baile o cantan algo» (*Jácaras*, acot. final).
- «Salen Músicos, tañen y bailan» (*Don Pegote*, v. 154 acot.).
- «Bailemos /solemnizando la burla / deste sacristán supuesto» (*Sacristán mujer*, vv. 216-218).
- «Vaya, / que todas ayudaremos / a bailar lo que tú cantas» (*Plazuela de Santa Cruz*, vv. 203-205).

---

<sup>67</sup> Los movimientos rápidos con los que se ejecuta el baile desatan una serie de connotaciones eróticas y adquieren para la mujer un «sentido lascivo y liberador» (Rodríguez y Tordera, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, op. cit., pág. 145) subyacentes en todo el entremés.

➤ «Salen los de antes y otros vecinos y cantan» (*Casa de los linajes*, v. 184 acot.).

Las coordenadas del baile restringido al tablado se desbordan en algunos, entremeses, entrando en conexión con la mojiganga al enriquecer el espectáculo con elementos de estilización visual que convierten el desenlace en una fiesta: «Salen todos esta postrera vez con cañas, y banderillas de papel, coronas y capotillos pintados, como muchachos que van a los gallos y con varios instrumentos de pandorga» (*Carnestolendas*, acot. final).

Quizá por su conexión con el sistema áulico, la coreografía danzada de las mojigangas obedece a una planificación más elaborada. Junto con la música, la danza es parte intrínseca del género. De hecho, en los entremeses se insertan referencias metateatrales que aportan información sobre sus características: «Y pues nadie a oscuras baila, / a buscar un baile voy / que sirva de mojiganga» (*Dragoncillo*, vv. 353-355). Como en el entremés, la alternancia entre los pasajes cantados y recitados se marca mediante las abundantes AE que contienen el verbo *cantar*, también en la forma *cantando*. Este esquema coreográfico orquesta el desfile de personajes granizados de *Garapiña*. Frente a las AE más abiertas que contenían indicaciones como «bailan», esta mojiganga plantea un esquema meditado en el que se exhiben tres pasos distintos: el *cruzado* («Cruzado y vase bailando» [v. 150 acot.], «Cruzado» [v. 150 acot.], «Vase. Cruzados» [v. 189 acot.]); las *vueltas* («Vueltas» [v. 172 acot.], «Vase. Vueltas en cruz» [v. 196 acot.]); y el *corro* («Corro» [v. 179 acot.], «Corro grande» [v. 307 acot.]). El adorno de los bailes incorpora una selección instrumental probablemente restringida, como indica la AE «Acábase con instrumentos de mojiganga» (*Visiones de la muerte*, acot. final); «Con esta repetición, y todos con instrumentos de pandorga, acaban bailando» (*Garapiña*, acot. final). En *Sitios de recreación* se alude explícitamente al uso de instrumentos: «Representan y tocan las chirimías» (v. 117 acot.). El inicio de *Visiones de la muerte* nos muestra a la compañía protagonista representando los compases finales de una mojiganga en un nuevo ejercicio dramático metateatral. La recreación de la fiesta se apoya dentro desde el espacio sonoro: «Dentro música, y castañetas e instrumentos, y sale el Carretero» (v. 1 acot.). Esta obra suministra datos sobre los registros musicales adscritos a ámbitos de representación. Frente a la música refinada de los espacios cortesanos, en su viaje en carro, los actores de la compañía se entretienen con tonadillas desenfadadas, subrayadas con efectos sonoros: «Dentro ruido de carretería y campanillas» (v. 54 acot.).

Se mantiene el número de cierre con la participación del elenco completo, como colofón estético: «Al son que ofrece gustoso / tan devoto ministril, / a bailar con el Retiro



/ vuelvan todos a salir» (*Sitios de recreación*, vv. 118-120); o bien como fórmula distendida para resolver el conflicto: «Que pues estamos / en forma de mojiganga / se lo diremos cantando» (*Guisados*, vv. 216-218). Si los personajes consideran que la acción se está dilatando en exceso, recurren a su naturaleza ficcional para tomar las riendas y dar fin a la pieza intencionalmente, poniendo con ello al descubierto los mecanismos de la construcción dramática de acuerdo con la convención del género: «¿No es sabido eso / pues todas las mojigangas / tienen un fin, advirtiéndolo / que es disparatar adrede, / tal vez gala del ingenio?» (*Visiones de la muerte*, vv. 254-258).

## 6. Conclusiones

Las acotaciones de entremeses y mojigangas reflejan la esencia cómica de los géneros breves. Los mecanismos de la comicidad reproducen las convenciones escénicas propias de las comedias pertenecientes a los géneros mayores, pero sometidas al molde de una extensión limitada. Esta brevedad intrínseca, junto con el propósito de entretenimiento, hace de las piezas una cápsula teatral marcada por la acumulación de recursos que reclamen la atención despreocupada del espectador. Si la comedia podía abordarse desde un punto de vista mimético con la realidad referencial, el referente directo del entremés es, precisamente, la comedia. Así pues, el cuerpo acotacional toma prestado los ingredientes ficcionales del género mayor para trasladarlos a su contexto y someterlos a un fenómeno general de hipérbole. Las características arquetípicas de los tipos dramáticos habituales se retuercen hasta la parodia, convirtiéndose en personajes definidos por sus vicios como representantes disparatados de una identidad social colectiva. Bajo esta perspectiva, se trata de géneros eminentemente urbanos, cuya tipología se abre a los oficios civiles y caracteres de extracción popular. El escenario ficcional urbano se superpone a un tablado mínimo sin grandes exigencias escenotécnicas, susceptible de acomodarse a distintos contextos de representación, desde la plaza a las salas de palacio.

Desde esta óptica, las acotaciones presentan un alto grado de codificación, teniendo en cuenta que, además, la comicidad de los géneros breves es eminentemente verbal. La voz dramática incide en las indicaciones dirigidas a la técnica actoral, fundamentada en una kinésica expresiva y que subvierte el decoro al anular la distancia física y el respeto proxémico. La precisión gestual demanda instrucciones certeras, concisas pero ineludibles por parte de los intérpretes. La introducción de objetos asegura una interacción en ocasiones cercana a la acrobacia o que requiere habilidades de danza

expresadas en el texto bajo terminología profesional. Como en la comedia larga, la mera presencia de un elemento —vestuario o atrezzo— en las acotaciones explícitas entraña su esencialidad para con la acción y los vuelve necesarios en el todo significativo de la pieza. La emergencia de la subjetividad se hace patente cuanto más se aleja la hipótesis dramática de lo convencional, por ejemplo, para explicar a la compañía el mecanismo de un truco escénico.

Al control de Calderón corresponden los personajes propios de la mojiganga, que se apartan de la tipología tradicional y responden a una estética particular de naturaleza icónica. La especificidad de este grupo precisa la aclaración de su construcción visual en acotaciones tendentes a un mayor desarrollo descriptivo. Al mismo tiempo, las coordenadas del género establecen una complicidad con el espectador que acepta la dimensión ficticia y que permite a los personajes verbalizar su naturaleza teatral y romper la cuarta pared para dirigirse directamente al auditorio. La difícil misión de hacer reír y mantener al público entretenido en unas centenas de versos exige de Calderón el conocimiento de las convenciones válidas en los géneros mayores, junto con la inteligencia dramática para someterlas al filtro de una parodia hiperbólica que haga aptas las piezas para ser representadas en contextos muy distintos y en las que tenga cabida, al mismo tiempo, la elaboración de una estética única subsumida en la estructura prefijada de las obras.



*¡El diablo que se detenga  
a pedir perdón de faltas!*

*(Pedidora, vv. 179-180).*

## II. SISTEMA RELIGIOSO DIDÁCTICO

1. «Entable la realidad la metáfora»: las acotaciones en el auto sacramental.....	373
2. Acotaciones de <i>locus scaenicus</i> : un teatro sobre ruedas .....	380
2. 1. Un auto de cuatro carros: la madurez del espectáculo sacramental .....	386
2. 1. 1. Los carros de <i>Mística y real Babilonia</i> .....	386
2. 1. 2. Los carros de <i>El divino Orfeo</i> .....	390
2. 1. 3. Los carros de <i>A María el corazón</i> .....	392
2. 2. Escenotecnia complementaria: el auto en el tablado.....	395
3. Tipología dramática del auto sacramental.....	398
3. 1. Abstracciones dramáticas .....	402
3. 1. 1. Caracterizaciones metamórficas .....	405
3. 2. Personajes del imaginario histórico-literario .....	408
3. 3. Personajes icónicos.....	411
4. El actor en el auto sacramental .....	413
4. 1. Gesto emocional.....	418
5. El lenguaje divino: la música sobre los carros.....	424
6. Efectos especiales: sangre y truenos .....	430
7. Conclusiones.....	433



## II. SISTEMA RELIGIOSO DIDÁCTICO

### 1. «Entable la realidad la metáfora»: las acotaciones en el auto sacramental

Ningún género teatral tan paradójico como el auto sacramental. Por un lado, nace de una intención didáctico-teológica en torno a la afirmación del dogma de la Eucaristía, amparado por el contrarreformismo trentino y afianzado en el modelo político del absolutismo de los Austrias a partir de la correspondencia Estado-Iglesia. Del otro, dramáticamente supone un ejercicio de extraordinaria modernidad. En el punto exacto de intersección de la paradoja, se alza Calderón como maestro indiscutible del auto sacramental. La dramaturgia calderoniana se consolida con el paso de los años como modelo, marcando así una periodización que permite distinguir entre una etapa pre-calderoniana y el momento de máximo esplendor del género. Don Pedro compone autos desde 1630 y hasta el año de su muerte<sup>1</sup>, haciendo gala de un dominio que le valdrá el merecido privilegio de ser el dramaturgo más solicitado por las autoridades civiles, deseosas de poder exhibir en sus villas un auto firmado por Calderón. En total, un corpus cercano a las ochenta obras. Así, dramaturgo oficial de la Corte, con la dedicación a los autos es probablemente el artista áureo que más se acerca a un estado de profesionalización, puesto que la escritura de las piezas sacramentales supondrá para él una sólida fuente de ingresos<sup>2</sup>.

La celebración del Corpus se remonta al siglo XIII, momento en que el Papa Urbano IV la instauro en el calendario, y se desarrolla a lo largo de la Edad Media alcanzando

---

<sup>1</sup> Y aún después de esta. Parker abre su monografía —de plena vigencia— dedicada a los autos calderonianos poniendo de relieve la supremacía del autor en el panorama de producción y encargos: «Calderón se había impuesto de modo tan absoluto en las festividades del Corpus Christi que, incluso después de su muerte, resultaba inconcebible que se representara un solo auto que no fuese suyo» (en *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983). Cabe recordar que existe en la península una doble tradición. Junto con el modelo madrileño, la celebración del Corpus en torno al elemento procesional convive con el modelo levantino y sus *roques*, cuya participación se documenta desde 1432 (véase Luis Quirante, Evangelina Rodríguez y Josep Lluís Sirera, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, València, Publicacions de l'Universitat de València, 1999).

<sup>2</sup> No obstante, hablar de emancipación supondría ser inconsecuente con el sistema económico y la estructura de mecenazgo del seiscientos. Al fin y al cabo, Calderón morirá ocupando su capellanía y precisando en los años postreros de una poco sustanciosa manutención real. La dedicación exclusiva de Calderón al auto sacramental y las obras para palacio se ha entendido como consecuencia del estancamiento generalizado de la comedia de corral en el último Barroco: «En la ciudad, en los corrales, se limitan a montar refundiciones de *comedias famosas* de la primera mitad del siglo. En adelante, el español del estado llano avanza de espaldas, con la cabeza vuelta hacia el pasado, hacia el tiempo en que tomaba parte, desde el patio, en la elaboración de una ideología verdaderamente nacional» (Aubrun, *La comedia española, op. cit.*, pág. 82).

nuevo impulso con el movimiento contrarreformista<sup>3</sup>. El auto forma parte de esta celebración mayor en forma de fiesta litúrgica, que ocupa el espacio civil con desfiles, mimos, y actividades parateatrales y teatrales diversas, y continuará vigente hasta su prohibición en 1765<sup>4</sup>. Arellano sintetiza en unos pocos rasgos la estructura prototípica del auto: «destacan, en su extensión de un acto, el carácter didáctico y religioso de exaltación de la fe, la progresiva vinculación a la fiesta del Corpus y al tema Eucarístico, y la expresión a través de la alegoría, con gran suntuosidad escénica en los momentos de mayor auge»<sup>5</sup>. Este planteamiento dramatúrgico parte de una relación singular con el espectador, puesto que no se trata ahora de mover las pasiones o alcanzar ese estado de satisfacción tras la resolución del cómico enredo, sino transmitir el mensaje concreto del sacramento eucarístico. Para ello, Calderón aúna los conocimientos tecnológicos análogos a los aplicados en los teatros palaciegos; una nutrida cultura teológica, aderezada con mitología y conciencia del presente histórico; y la imprescindible lucidez escénica que implica el manejo de convenciones y lenguajes de ambos sistemas de representación. Una fórmula en manos de una mente ingeniosa, capaz al cabo de escribir ochenta obras distintas sobre un mismo motivo argumental.

---

<sup>3</sup> En los precedentes dramáticos del auto consolidado del XVII, se han señalado junto con el *Códice de autos viejos* una serie de farsas del seiscientos, con la anónima *Farsa del Santísimo Sacramento* de 1521 a la cabeza y la *Farsa sacramental* del humanista Fernán López de Yanguas (véase Cotarelo, «El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor el Bachiller Hernán López de Yanguas», *Revista de archivos, Bibliotecas y Museos*, 7, 1902, págs. 251-279). De acuerdo con Aurora Egido: «La admisión tridentina del festival pagano fue un fenómeno lógico que asumía el legado de la tradición patristica, integrando el paganismo como metáfora previa a los valores que establecía el *Nuevo Testamento*» («La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*», en Javier Aparicio Maydeu [ed.], *Estudio sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, págs. 11-134 [pág. 15]).

<sup>4</sup> La apropiación de los espacios públicos por parte de los órganos de poder hace de la estructura de la fiesta un mecanismo político. Para Rodríguez Cuadros: «La procesión del Corpus, que servía para conducir los carros hasta el tablado de la representación, con la asistencia de todas las jerarquías eclesiásticas y civiles, manifiesta el doble significado de la fiesta: el teológico y el de mostrar un espejo del orden social» (*Calderón, op. cit.*, pág. 133). De acuerdo con el protagonismo de la Iglesia en el aparato político y en consonancia con el planteamiento didáctico del Corpus —pero más allá de este— la esfera de lo religioso invade la calle en forma de celebración festiva, de ahí que exista un fenómeno de interferencia con lo profano. Véase Teresa Ferrer Valls, «El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVII», *Criticón*, 94-95, 2005, págs. 121-135. Las efemérides cristianas proclives a la apropiación de la calle son variadas: «Entre los acontecimientos religiosos extraordinarios que se convierten en el XVI en ocasión propicia para la fiesta pública los más habituales tenían que ver con el traslado de reliquias, la entrada de una personalidad relevante de la Iglesia en una ciudad, la inauguración de un templo, o las beatificaciones y canonizaciones, que empiezan a hacerse frecuentes tras la clausura del Concilio de Trento, y sobre todo a fines del XVI y comienzos del XVII» (*ibid.*, pág. 128).

<sup>5</sup> *Historia del teatro español del siglo XVII, op. cit.*, pág. 689.

La herramienta fundamental para operar el paso del mensaje doctrinal a la escena es la alegoría; de ahí esa *metáfora* encargada de *entablar* la realidad<sup>6</sup>. A esto es a lo que el dramaturgo se refiere a menudo en sus textos al hablar de un contenido polisémico, interpretado simultáneamente *a dos visos*: «Pues atenta / desde aquí, Envidia, a dos luces, / a dos visos, dos ideas, / verás si dice la historia / lo que a la fábula resta»<sup>7</sup>. Esa reescritura constante sometida a la exaltación de la transustanciación exige ahora la virtud poética de Calderón al componer todo un entramado alegórico que va desde la elección de la fábula hasta empapar cada uno de los elementos implicados. Por ello, lo visual tiene una preeminencia extraordinaria, cargado de iconicidad y simbología, y alimentado de fuentes heterogéneas, como veremos. Si recordamos los personajes protagonistas de las mojigangas, el *dramatis personae* del auto sacramental encarnará puras abstracciones conceptuales, como la Culpa, el Pensamiento o la Idolatría; o elementos tan variopintos como la Encina o el Almendro, que adquirirán en el contexto escénico un significado alegórico. Desde el punto de vista de la escenotecnia, los carros constituyen un escaparate múltiple: primero, del poder del duplo estado-iglesia adueñado del espacio público a través de la fiesta y sustentado por el efecto fascinador de la imagen; segundo, del genio absoluto del dramaturgo; tercero, de las habilidades de los oficios implicados: desde los gremios de carpinteros y sastres hasta el desempeño actoral de las compañías, para quienes ser escogidas para representar durante el Corpus suponía una ventana al reconocimiento<sup>8</sup>. Todo ello posibilitado por el contexto de la exaltación festiva y un fenómeno de apropiación por parte de los organismos civiles del acontecimiento

---

<sup>6</sup> Los versos que dan título al capítulo proceden de *Las Órdenes Militares*: «Y pues ya la fantasía / ha entablado el argumento, / entable la realidad / la metáfora [...]» (vv. 251-254). Cito siguiendo la edición a cargo de José María Ruano de la Haza, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2005.

<sup>7</sup> *El divino Orfeo*, J. Enrique Duarte (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999 (vv. 769-773). Explica Arellano: «La alegoría es, en suma, el principal recurso por el que los dos planos del auto (el de las letras humanas y el del sentido divino) se unen. Lo invisible espiritual se hace visible en escena a través de su encarnación alegórica, y el paso de uno a otro plano se produce en el desciframiento de la analogía» (*Historia del teatro español del siglo XVII, op. cit.*, pág. 696). Coincide también con la distinción entre *asunto* —la Eucaristía— y el *argumento* —pretexto ficcional particular de cada auto—, de la que se hace eco Parker (*Los autos sacramentales de Calderón de la Barca, op. cit.*, págs. 46-47).

<sup>8</sup> Los carros servían como escaparate para los ingenios manuales que los habían convertido en obra de refinada tecnología: «Los gremios de carpinteros, de pintores y de escultores rivalizan en dar prueba de sus talentos, deslumbrar a sus amigos espectadores y ganar sus aplausos» (Aubrun, *La comedia española, op. cit.*, pág. 62). Aubrun considera que los ingenios en la escenificación de los carros se trasladaban en general a las representaciones al aire libre, donde el teatro efímero podía beneficiarse de las innovaciones en la implementación de una tramoya fácilmente operable y desmontable (*idem.*).

religioso, asegurado por el asentamiento de una estructura comercial en la que participan todas las fuerzas económico-ideológicas de la urbe<sup>9</sup>.

En medio, la eficacia del hecho teatral descarga en Calderón la responsabilidad. Esto determina la morfología de las acotaciones, que testimoniarán la búsqueda de control de la voz dramaturgica. Tramoya, música, efectos especiales, vestuario y técnica actoral funcionan como *mecanismos de fascinación sensorial*<sup>10</sup>; son engranajes perfectos que articulan la emergencia de una alegoría mayor entendida al cabo, en tanto que espectáculo, como manifestación calderoniana de un teatro total cuyas dimensiones se conjugan para comunicar lo inefable.

La construcción de la alegoría se inspira temáticamente en fuentes diversas: materia bíblica, materia mitológica, materia filosófica, circunstancias históricas, o bien aquellos autos que entablan una conexión intertextual con la propia producción calderoniana, reescribiendo títulos de comedias en forma de autos (*El pintor de su deshonra*, *La vida es sueño*)<sup>11</sup>. Excede a los propósitos de este trabajo aplicar una mirada exegética sobre el plano textual y los mecanismos puramente narrativos que permiten conectar, por ejemplo, el mito de Orfeo y Eurídice con el sacramento de la Eucaristía. Aquí me centraré, siguiendo la coherencia con el resto de capítulos, en la exploración de las herramientas escénicas que vehiculan la conversión de la alegoría teórica en sistema espectacular. La comunicación del misterio católico a los espectadores se sostiene en el principio de polisemia dramática cristalizada en el lenguaje visual. La imagen es el soporte fundamental en la escenificación del auto, basada en una cultura icónica reconocible asentada en el imaginario del público y nutrida por la emblemática. Sobre los carros y el

---

<sup>9</sup> La magnificencia de la fiesta del Corpus y el desarrollo progresivo de la espectacularidad del auto no era ni mucho menos gratuita. La preocupación por su financiación era constante ante unas arcas municipales a todas luces insuficientes para afrontar el despilfarro inherente a un arte ostentoso. Las deudas se acumulaban año tras año frente a medidas inefectivas que llevaron en 1676 a la creación de una Junta cuya función era asegurarse de que el presupuesto no se sobrepasaba. Para Shergold y Varey, cabe insertar este fenómeno en la actitud político-económica del Barroco: «Este fracaso de contener los gastos dentro de los límites de los ingresos es un ejemplo menor, pero típico, del fracaso general de la política financiera nacional en el siglo XVII bajo los últimos Austrias» (*Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte S.L., 1961, pág. XXXI). La obra de Shergold y Varey es el estudio de referencia en materia documental. Además de constituir un imprescindible corpus de textos ilustrativos del mundo entre bastidores, en la introducción se explica el proceso de contratación de actores, y constitución de compañías; y ofrece una síntesis diacrónica de la historia del auto como evento espectacular, sujeto a todo un entramado burocrático.

<sup>10</sup> Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, op. cit., pág. 698.

<sup>11</sup> Arellano organiza los autos en torno a este criterio de clasificación, aunque separa de los bíblicos los autos marianos (*ibid.*, págs. 712-729).



tablado sacramental, los significantes irradian una superposición de capas de significado. El lenguaje codificado del auto toma como referente las convenciones del sistema popular, que adquieren en el contexto dramático un nuevo significado resultando en un diálogo entre funcionamientos simbólicos, y ofreciendo al espectador un asidero complementario en la descodificación del mensaje alegórico<sup>12</sup>. Rodríguez Cuadros aborda el auto sacramental y su relación con el público desde la mediación de un *distanciamiento* semejante al que postulaba Bertold Brecht en su *teatro épico*. Este distanciamiento implica neutralizar el gesto emocional en el objetivo didáctico a través de la evidenciación del artificio: «las obras dramáticas y su modo de interpretarlas deben transformar y aleccionar al espectador, por lo que no se debe apelar sólo a sus sentimientos, ya que esto le permitiría reaccionar estéticamente, sino a su razón»<sup>13</sup>.

Así, las acotaciones de este sistema didáctico reproducen en el plano del texto esa concepción de teatro total junto con la intervención activa de la voz dramatúrgica. La voluntad de control sobre el espectáculo se inserta en el despegue de una conciencia de autor reivindicada por las grandes personalidades del Barroco y especialmente rastreable en Lope y el desencanto cervantino<sup>14</sup>. En consonancia, la popularización de las obras más celebradas —y, por lo tanto, más susceptibles de ser modificadas, alteradas o plagiadas— impulsa una preocupación por la fijación textual. En 1677, Calderón supervisa la

---

<sup>12</sup> Los autos de Calderón gozaron de una enorme popularidad entre el público, una demanda que Parker considera factor decisivo en el mantenimiento del monopolio del dramaturgo: «Es, por tanto, inconcebible que la gente ordinaria no pudiera comprender sus obras. Si se hubiera complacido únicamente a causa del espectáculo, como se ha sugerido, entonces igual hubiera servido un auto de Zamora. No sabemos la medida en que los comprendía, pero sí que debía serlo lo suficiente como para que manifestara su preferencia» (*Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, op. cit., pág. 16).

<sup>13</sup> *Calderón*, op. cit., pág. 143. Suárez insiste en la modernidad de esta relación calderoniana con el espectador: «La riqueza de su espectáculo integral no atiende solo a conmover o arrebatarse al público por los valores plásticos y cinemáticos. Va mucho más lejos. Un análisis de los elementos escenográficos utilizados permite comprobar la correspondencia entre lo visual y lo ideológico, en un paralelismo completamente original y moderno» (*El gran mercado del mundo*, Ana Suárez [ed.], Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2003, pág. 183).

<sup>14</sup> Para una visión en profundidad de la percepción que Lope tenía de sí mismo y sus preocupaciones ocultas acerca de ese papel de dramaturgo para el vulgo alentada por la imagen pública véase el imprescindible trabajo de Alejandro García Reidy, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013. La latencia de una conciencia de autor que se ha visto en la figura de Lope es extrapolable a Calderón en ese deseo de control. Siempre partiendo de la no equivalencia con el surgimiento reivindicativo de la autoridad del autor que se da a partir del XIX con los presupuestos del pensamiento moderno: «Calderón es un autor especial, consciente hasta cierto grado de su autoría. Firma sus textos, elabora listas de sus obras y se queja en varias ocasiones de los hurtos de la prensa que deja circular textos bajo su nombre que no salieron de su pluma. Sin embargo, no le parece molestar escribir obras con otros autores, colaborar muy estrechamente con copistas» (Kroll, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, op. cit., pág. 165).

publicación del primer tomo de sus autos sacramentales reunidos, al tiempo que las memorias de apariencias documentan la planificación escénica de cada una de las piezas<sup>15</sup>.

Según Parker, a partir de 1648, coincidiendo con el momento en que se otorga a Calderón la exclusividad de la composición de los autos para el Corpus madrileño, la producción experimenta una complejidad progresiva. De acuerdo con Shergold y Varey, «Hasta 1645 cada autor hacía dos de los cuatro autos que se representaban cada año. En 1646 no hubo autos, y desde 1647 ó 1648 se redujo el número de cuatro a dos»<sup>16</sup>. Esta fecha ha servido para delimitar dos etapas: autos tempranos, hasta 1647 y autos en progresivo desarrollo, desde 1648 y hasta la muerte del dramaturgo<sup>17</sup>. Si pensamos que a partir de 1653, junto con la recepción de su capellanía, se dedica como dramaturgo de la Corte al repertorio previsto para el Coliseo del Buen Retiro, tiene sentido pensar en una retroalimentación entre el sistema áulico y el auto sacramental<sup>18</sup>. Ambos géneros comparten la innovación tecnológica a través de la ostentación escenográfica, además de la implementación de máquinas y el lenguaje sonoro; pero, además, Calderón puede reaprovechar la materia mitológica, predilecta en las obras de aparato palaciego, y acomodarla al asunto eucarístico<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Puntualmente, a fin de esclarecer el funcionamiento mecánico instalado en los carros, acudo a las memorias de apariencias; pero el objetivo es abordar aquí las acotaciones en su función autónoma documental. Además de en la obra de Shergold y Varey (*Los autos sacramentales en Madrid, op. cit.*), el compendio de estos textos se encuentra editado como parte de la serie de los *Autos sacramentales completos*, en Lara Escudero y Rafael Zafra, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.

<sup>16</sup> *Los autos sacramentales en Madrid, op. cit.*, pág. XIII.

<sup>17</sup> «If the prohibition of *autos* during the years 1666-1669 serves as a convenient division between a middle and a late period in Calderon's output, the earlier cancellation of 1646 conveniently divides the middle from the early period. The festivities were restored, probably in 1647, with a radical change in procedure. There were henceforth two *autos*, each staged with four carts, instead of four *autos* with two carts each as previously. In the early *autos* either two carts or, more commonly, none at all are mentioned» (Alexander A. Parker, «The Chronology of Calderón's Autos Sacramentales from 1647», *Hispanic Review*, 37, vol. 1, 1969, págs. 164-188 [pág. 174]). Comillas en el original.

<sup>18</sup> De hecho, en la década de los cincuenta, el encargado de planear la arquitectura de los carros fue durante varios años Baccio del Bianco, el célebre escenógrafo italiano que trabajaba al servicio del monarca. Otro artista de la Corte, el maestro Juan Hidalgo, que colaboraría con Calderón en las obras de aparato mitológico, compuso la música para algunos autos (en Shergold y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid..., op. cit.*, págs. XIV y XXVI).

<sup>19</sup> Bajo esta perspectiva contempla Egido los autos como *contrafactum*, versión elevada a lo divino de un mito pagano («La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*», *op. cit.*, pág. 47). De ahí que tengamos dúos significativos, como *El mayor encanto amor-Los encantos de la culpa*; o *Andrómeda y Perseo* (auto y comedia).

Selecciono un corpus representativo siguiendo un criterio doble: autos inspirados en fuentes diferentes desde el punto de vista temático-argumental y, al mismo tiempo, pertenecientes a momentos distintos de producción, al objeto de vislumbrar la complicación progresiva del género. Las piezas escogidas son los autos tempranos, de carácter fundamentalmente filosófico-moral, *El gran teatro del mundo* (1649), y *El gran mercado del mundo* (ca. 1636)<sup>20</sup>; un auto bíblico, *Mística y real Babilonia* (1662)<sup>21</sup>; un auto mitológico, *El divino Orfeo* (1663)<sup>22</sup>; y un auto mariano, *A María el corazón* (1664)<sup>23</sup>. Completo el análisis con acotaciones selectas de los autos *La humildad coronada* (1644)<sup>24</sup>, *El pintor de su deshonra* (s. f.)<sup>25</sup> y *El pleito matrimonial* (1655)<sup>26</sup>, cuando sea pertinente ilustrar un aspecto determinado de la dramaturgia calderoniana.

---

<sup>20</sup> Sigo la edición conjunta de Frutos Cortés, *El gran teatro del mundo y El gran mercado del mundo*, Madrid, Cátedra, 2005. Cito por fórmula abreviada: *Teatro y Mercado*, respectivamente.

<sup>21</sup> Françoise Gilbert y Klaus Uppendahl (eds.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011. En adelante, cito por título abreviado como *Babilonia*. Desde 1992, Ignacio y Arellano y Ángel Cilveti desde la Universidad de Navarra abordan la magna tarea de editar los entremeses completos de Calderón. Se publican hasta la fecha en la editorial Reichenberger.

<sup>22</sup> El auto cuenta con una versión temprana representada probablemente en 1634. Ambas están publicadas conjuntamente en *El divino Orfeo*, ed. cit. En adelante, según el método abreviado, *Orfeo*.

<sup>23</sup> Ignacio Arellano, Ildelfonso Adeva, Francisco Crosas y Miguel Zugasti (eds.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999. En adelante, según el método abreviado, *María*. Adopto esta terminología temática a partir de la clasificación de Arellano, que se inspira, a su vez, en la propuesta por Valbuena Prat en «Los autos sacramentales de Calderón, su clasificación y su análisis», *Revue Hispanique*, 61, 1924, págs. 1-302.

<sup>24</sup> *La humildad coronada*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2002. En adelante, según el método abreviado, *Humildad*.

<sup>25</sup> *El pintor de su deshonra*, Alan K. G. Paterson (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011. En adelante, según el método abreviado, *Pintor*.

<sup>26</sup> Se trata de la fecha de publicación. *El pleito matrimonial*, Mònica Roig (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011. En adelante, según el método abreviado, *Pleito*.

## 2. Acotaciones de *locus scaenicus*: un teatro sobre ruedas

Desde el punto de vista del lugar de representación, los carros constituyen una de las señas de identidad más características del auto sacramental. En consonancia con la segunda etapa de producción calderoniana —1647-1648— y el desarrollo del género, el número de carros aumenta en este tiempo de dos a cuatro. Este elemento es, a la vez, un medio de transporte integrado en la estructura de desfile del Corpus y *locus scaenicus*. Personajes y escenografía recorren las calles de la ciudad hasta llegar al tablado construido en la plaza pública, al que se adosan. Una vez construido el escenario múltiple, los carros se integran en la representación, listos para albergar la puesta en escena de aquellos pasajes que requieran una mayor complejidad escenotécnica. En los autos de la etapa de madurez, la posición de los carros con respecto al tablado parece ajustarse a un esquema simétrico que sitúa uno a cada lado, dejando los dos restantes detrás del tablado, frente al público. Las dimensiones del tablado iban acordes con la magnificencia de la fiesta litúrgica. Según Ruano de la Haza, este era considerablemente más amplio que el de los corrales madrileños, y medía aproximadamente 20 m de largo y hasta 9 m de ancho<sup>27</sup>. Por su parte, la arquitectura de los carros los convierte en teatros sobre ruedas, exhibiendo prodigiosos ingenios mecánicos equiparables a los empleados en las comedias mitológicas de palacio y que requerían de una cuidadosa planificación a la hora de operar la tramoya. De aproximadamente cinco metros de longitud, las construcciones podían hacer que el carro llegase a medir diez metros de alto; algo que, de acuerdo con Ruano, los convierte en estructuras fundamentalmente verticales<sup>28</sup>. No obstante, sobre los carros había también cierta superficie aprovechable para la interpretación y pequeños desplazamientos coreográficos mediante la construcción de *tabladillos*<sup>29</sup>. Los cuerpos acotacionales, así, funcionan como memorias de apariencias al describirnos la composición del adorno de los carros<sup>30</sup>.

---

<sup>27</sup> «Los carros de los autos sacramentales de Calderón (1659-1681)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, vol. 1, 2000, págs. 317-340. Los datos que proporciona Ruano están sujetos a variaciones en los tablados de años diferentes. Son cifras extraídas por el autor a partir del análisis de los documentos reunidos por Shergold y Varey (*Los autos sacramentales en Madrid, op. cit.*) y algunos planos o dibujos de la época. Remito a este artículo como obra de referencia para los pormenores acerca de la arquitectura y tramoya de los carros.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 320.

<sup>29</sup> «De dentro de la casa salen luchando la Envidia y la Avaricia, en un tablادillo que habrá delante de ella» (*María*, v. 1033 acot.).

<sup>30</sup> Así lo describe Parker: «Now with the more complicated staging Calderon will have to specify in his stage-directions how each of the four carts is to be used» («The Chronology of Calderón's Autos Sacramentales from 1647», *op. cit.*, pág. 174]).

Aunque el auto sacramental está concebido para ser representado en los carros y el tablado al que se anejan, tras la función en el espacio público las compañías se embarcaban en una ruta teatral para ofrecer pases privados ante las autoridades civiles<sup>31</sup>. En 1662, el Consejo de la Santa General Inquisición prohibió la representación del auto *Las órdenes militares*. Según Ruano, la prohibición se produjo una semana después de que los dos autos de ese año se hubieran representado y, por lo tanto, tenía aplicación sobre las funciones previstas para los corrales. La adaptación del auto a otros espacios requiere prescindir del gran aparato escenotécnico, pero no parece cuestión inverosímil teniendo en cuenta que se acomodaban igualmente a los *loci scaenici* disponibles para las funciones particulares. El paso al corral excede, no obstante, el mero reajuste de tramoya e ingenios mecánicos, y afecta, como indica Díez Borque, a las expectativas de recepción una vez se extrae el auto del contexto mayor de la fiesta en clave litúrgica<sup>32</sup>. Aún así, el autor asegura que la representación de los corrales es ya práctica habitual tras la muerte de Calderón, a lo largo de la década del 90 y hasta bien entrado el siglo XVIII, momento en que los autos se prohíben definitivamente: «Si de la fiesta y rito nació el teatro, nuestro género muere al romper sus vínculos»<sup>33</sup>.

A la inversa, la escenografía espectacular no es exclusiva del auto sacramental. Si recordamos capítulos anteriores, habíamos visto cómo en 1637 se había representado durante las fiestas del Corpus en la villa de Yepes la primera versión de *El mágico*

---

<sup>31</sup> Las investigaciones de Shergold y Varey revelan una red protocolaria concerniente al orden y número de representaciones privadas, pues cada Consejo demandaba una función particular. Como resultado, se suceden trámites burocráticos que buscan optimizar un sistema que acarrea gastos considerables. En 1665, el Rey determinó que todos los Consejos asistirían juntos a una única representación en la Plazuela de la Villa, pero tal resolución estuvo sujeta a numerosas disputas hasta que, en 1675, se revirtió (*Los autos sacramentales en Madrid...*, *op. cit.*, págs. XVIII-XX). Según Ruano, «se harían representaciones particulares de uno o ambos autos en las casas de los Señores Presidentes de los consejos de Aragón, de la General Inquisición, las Órdenes militares, el Consejo de Indias, el de Flandes, el de Hacienda y el de la Cruzada. [...] Algunos años se extendían las representaciones hasta el domingo por la tarde e incluso hasta el lunes siguiente» («Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón, *Las órdenes militares* y la Inquisición», en Javier Aparicio Maydeu [ed.], *Estudios sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, págs. 195-224 [págs. 195-196]). A esta ruta de representaciones hay que sumar las que se realizaban ante la familia real: «En 1638 se habla por primera vez de un tablado hecho en Palacio para que los viese el Rey» (*Los autos sacramentales en Madrid...*, *ibid.*, pág., XX). Rodríguez Cuadros establece, por ejemplo, que las piezas de 1637 se representaron hasta ocho veces en tres días (*El libro vivo que es el teatro*, *op. cit.*, pág. 108). Además, el proceso de selección del elenco, que requería contratar miembros figurantes de distintas compañías, estaba regulado por un proceso burocrático en el que intervenían autoridades civiles (Regidores, Corregidores, Comisarios y un Superintendente o representante del Consejo de Castilla). Los actores confirmados tenían la obligación de permanecer en la capital —privándolos con ello de la posibilidad de actuar en los pueblos de la periferia— hasta que la plantilla estuviese cerrada (*ibid.*, pág. 93).

<sup>32</sup> *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, *op. cit.*, págs. 235-236.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 246.

*prodigioso*<sup>34</sup>. Propiciada por el contexto, esta versión de la obra se sitúa a medio camino entre el auto sacramental y la comedia de mágica hagiografía. El carro se emplea hasta tres veces. Dado que no coinciden simultáneamente en la acción y las apariciones están espaciadas en el texto, quizá se tratase del mismo carro con distinta apariencia. El primero de ellos inaugura el espectáculo al introducir en escena al Demonio. La acotación inicial permite reconstruir el tránsito del carro desde su entrada a la plaza hasta la llegada al tablado, así como el desempeño del actor al desplazarse entre ambos espacios: «Suena un clarín a una parte de la plaza, y entra por ella un carro pintado de llamas de fuego, tirado de dos dragones y en él sentado el Demonio. Empieza a representar desde el carro, y salta en el tablado como lo dicen los versos» (v. 1 acot.).

La morfología de esta primera AE condensa la configuración general de las acotaciones en el auto. Siguiendo la función analógica con las memorias de apariencias, se confunden el plano de la ficción y el plano de la representación: se combinan así el punto de vista del espectador, a quien se ofrece el resultado visible —los dragones, el Demonio— con el de la compañía y los oficios implicados en la construcción de los carros y otros agentes, a los que se reserva el privilegio de poseer los secretos y trucos del entramado dramático. Se abre con ello una dimensión metateatral, que emerge en el texto al aludir al contexto de representación con las menciones a la plaza o el carro, o a través del lenguaje técnico que remite al proceso de producción, transformando la ficción en tramoya —el *carro pintado de llamas*—. En esta primera intervención, el vehículo se limita a transportar al Demonio, pero en seguida la acción se traslada al tablado, tal y como lo indica la siguiente AE: «Ya en el tablado, y el carro se va» (v. 11 acot.)<sup>35</sup>. La mayor parte de la obra transcurre en este *locus*, que reproduce la configuración escénica del corral, puesto que requiere el uso de puertas y balcón. La obra, por lo tanto, no pretende asimilarse al auto sacramental; al fin y al cabo, el punto de partida es

---

<sup>34</sup> Sigo la citada versión de Melveena McKendrick y Alexander A. Parker, que reproduce el autógrafo de Calderón. Según McKendrick: «There is nothing unusual in a *comedia de santos*, instead of an *auto*, being performed for the feast of Corpus Christi in a small town or city that had insufficient resources to put on the full theatrical celebrations that custom had come to require by 1637» (*El mágico prodigioso* [1637], «Introducción», ed. cit., págs. 1-2). Determina Varey que las pequeñas poblaciones «aspiraban a una puesta en escena lujosa que imitara a la de comedias y autos sacramentales de Madrid» («Autos sacramentales y comedias en las fiestas de pueblo: actores y escenografía», *Diablotexto*, 4-5, 1998, págs. 15-26 [pág. 25]). La falta de recursos en comparación con la capital a menudo requeriría de la improvisación de escenarios austeros, cuyos materiales formarían parte del hatillo de la propia compañía.

<sup>35</sup> McKendrick considera que el soliloquio inicial determina que la obra se abra como un auto sacramental «with the appearance of the spectacular character, the Devil, and a speech in which he points to the meaning of the play» (*El mágico prodigioso* [1637], ed. cit., pág. 4).

sustancialmente distinto, dado que *El mágico prodigioso* no se consagra al sacramento de la Eucaristía. El implemento de los carros y la tramoya permite en cambio escenificar esa dimensión sobrenatural que en los teatros comerciales habría de reducirse a los efectos mínimos o recrearse mediante el decorado verbal. El propósito es escenificar las acciones mágicas del Demonio como expresión visual de la tentación a la que Cipriano se ve sometido. Unos recursos que en el ámbito del auto adquieren otros significados, sometidos al procedimiento alegórico.

En la segunda jornada el Demonio reaparece a lomos de un bajel, adoptando la forma de náufrago, en una escena cuya versión para el corral se trasladará al relato ticoscópico: «Entra por la plaza una nave, y los que vienen en ella representan lejos; y el Demonio en ella con otro vestido. La nave es negra» (v. 1585 acot.). Esta vez, antes de alcanzar el tablado, sobre el carro se interpreta una breve escena de naufragio. Además de señalar el color con que el barco ha de estar pintado, la voz dramática se asegura de indicar la nueva caracterización del actor que encarna al Demonio, dispuesto a engañar a Cipriano: «El Demonio sale con vestido diferente, y como escapado del mar, en una tabla, y en saltando al tablado se va el bajel» (v. 1628 acot.). La aparición de los carros está simétricamente articulada, de forma que cada intervención se separa de la otra por mil versos. Así, por tercera vez el carro llega a la plaza coincidiendo con el momento de máxima complejidad mecánica, cuando el Demonio conjura la materialización de un monte. En esta ocasión, paradójicamente, las AE son más concisas y se limitan a describir los elementos por su significación escénica: «Entra por la plaza el monte» (v. 2586 acot.); «Ábrese y está Justina durmiendo» (v. 2604 acot.); «Ciérrase el peñasco» (v. 2612 acot.). La secuenciación, aunque sintética, ilustra ya el uso de cúpulas móviles e ingenios de tramoya articulados que funcionaban como microteatros, capaces de albergar figuras en su interior y que evolucionarán en la década siguiente.

Aunque el carro requiere de este desarrollo mecánico, con respecto a la tramoya prevista para implementarse en el tablado, Calderón se limita a sugerir la puesta en escena, previniendo las posibles limitaciones —también económicas— a la hora de dar vida a los prodigios del Demonio. Por ello, en esta ocasión, la imagen sobrenatural de la nube se describe por medio del relato ticoscópico: «Della / un disforme monstruo horrendo / en las escamadas conchas / de una sierpe sale, y puesto / sobre el cadalso, parece / que nos llama a su silencio» (vv. 4097-4092). El dramaturgo es consciente de las características del *locus scaenicus* y equilibra su control del espectáculo, tomando las riendas cuando es necesario, pero cediendo la toma de decisiones cuando su hipótesis de representación es

inviabile. De ahí que en la AE correspondiente únicamente dé las claves de la escena, dejando el resto a la compañía: «Esto se haga como mejor pareciere: el cadalso se descubrirá con las cabezas y cuerpos, y el Demonio en lo alto» (v. 4093 acot.).

Al mismo tiempo, aun desprovisto de la intención alegórica, esta última imagen de la nube con la *sierpe* reproduce la iconografía bíblica. En otras obras de trasfondo hagiográfico o religioso, se recurre al imaginario neo y veterotestamentario en los momentos culminantes de la acción, siempre con desarrollo escenotécnico. En *El gran príncipe de Fez* son dos las escenas milagrosas en las que el aparato mecánico se pone al servicio de la fe de Baltasar de Loyola. Se recurre al episodio bíblico de Abraham e Isaac para legitimar su condición de mártir basándose en la máxima de «que mártir sin sangre puede / ser mártir por el afecto» (vv. 3936-3937).

- «Ábrese una nube sobre el bajel, y vese una Niña vestida de concepción en ella sobre un dragón» (v. 2549 acot.).
- «Suben los dos juntos, en dos elevaciones de dos canales, y en estando arriba se apartan en dos bofetones, y se ve un monte; después, cuando lo dicen los versos, se abre el monte y se ve en él a Abraham e Isaac en el sacrificio, y a su tiempo baja el Ángel» (v. 3934 acot.).

Las imágenes elegidas condensan los dogmas afirmados en Trento, que conducirán en los autos sacramentales al tratamiento escénico del marianismo.

Las pinceladas anteriores nos permiten ahora centrarnos en los autos del primer periodo, aquellos que emplean todavía únicamente dos carros. Es el caso de *El gran teatro del mundo*, obra que ha gozado de gran fortuna en la aproximación pedagógica al género sacramental. Representada en 1649, pero compuesta probablemente varios años antes<sup>36</sup>, esta pieza reproduce las características de representación propias de un estadio todavía en desarrollo. La acción se abre directamente en el tablado y no será hasta pasado el verso 628 cuando se haga alusión a los carros. Dado el argumento alegórico del auto, es coherente que se inicie en el tablado vacío, con la presencia única del Autor. Es bien conocida la parábola metateatral que construye la obra al concebir la vida humana como

---

<sup>36</sup> Eugenio Frutos Cortés coincide con Valbuena al barajar como fecha de composición el periodo comprendido entre 1633 y 1635 (*El gran teatro del mundo*, ed. cit.).



una función teatral. Solo cuando el Autor invoca al Mundo, «a su oscura materia le da forma» (v. 34 acot.) y aparece en escena. Las AE de salidas y entradas en este momento introductorio dibujan las coordenadas arquitectónicas del corral al aludir al uso de dos puertas: «Sale el Mundo por diversa puerta» (v. 26 acot.).

Juntos, los personajes disponen la preparación de la obra, anticipando el *dramatis personae*, el vestuario y la escenografía, tal y como el Autor solicita: «[...] 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 pasen a evidencias» (vv. 58-64). De este modo, cuando los carros hagan aparición, no buscarán someterse a las leyes del pacto ficcional pretendiéndose ante el espectador barco o nube. La alegoría metaficcional permite que la escenografía se identifique como tal, en una superposición referencial de significante y significado. El Mundo nos informa en su monólogo de los recursos que empleará en su obra, facilitando que el espectador los identifique así cuando aparezcan: «Y para que, desde Ti, / a representar al mundo / salgan y vuelvan a entrarse, / ya previno mi discurso / dos puertas: la una es la cuna / y la otra es el sepulcro» (vv. 238-242). Esta descripción releva al público de la tarea de desentrañar el significado oculto tras la imagen, puesto que con la verbalización nos es brindado el mensaje simbólico: «Con música se abren a un tiempo dos globos: en el uno estará un trono de gloria, y en él el Autor sentado; en el otro ha de haber representación dos dos puertas: en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd» (v. 628 acot.).

La AE coincide con la imagen expuesta por el Mundo. Como en *El mágico prodigioso*, la acotación funciona como memoria de apariencias en sentido documental, al tiempo que supone un vehículo de comunicación directo entre el planteamiento escénico del dramaturgo y la compañía representante, mientras el adjetivo *pintado* pone de manifiesto el artificio. Nótese cómo no se utiliza específicamente el término *carro*, pero cómo los globos coinciden con el mecanismo del monte de la comedia anterior. Es probable que los carros estuviesen adosados al tablado desde el inicio de la obra, pero permaneciendo cerrados hasta este momento. La «representación con dos puertas» emula la fachada del vestuario del corral y define los mismos espacios, al delimitar uno interior, que absorbe las funciones del *dentro*: «Canta una voz triste, dentro, a la parte que está la puerta del ataúd» (v. 977 acot.). Las puertas han de ser móviles al tránsito de los personajes, siempre siguiendo una dirección de intención cronológica que va de la primera a la segunda: «Salen la Hermosura y la discreción por la puerta de la cuna» (v. 675 acot.); «Vase por la puerta del ataúd, y todos se han de ir por ella» (v. 1007 acot.).

Una vez la metarrepresentación termina cuando todos los personajes han atravesado la puerta del sepulcro, ambos orbes se cierran: «Ciérrase el globo de la tierra» (v. 1251 acot.) y «Ciérrase el globo celeste, y, en él, el Autor» (v. 1256 acot.). El Mundo queda solo de nuevo en escena, aunque por poco tiempo. El tablado, en tanto que *locus scaenicus* vacío, es susceptible de transformarse verbalmente por medio del decorado verbal. Los mecanismos de construcción del espacio ficcional son los mismos que en el resto de géneros adscritos al sistema popular y requieren de una complicidad equivalente por parte del espectador; como cuando, sin relación lógica con el desarrollo de la acción, la Hermosura anuncia: «El Rey sale a estos jardines» (v. 811). El Autor ha de volver a hacer su aparición para juzgar la exactitud con que los personajes han representado el papel que se les ha otorgado. La máxima recompensa consiste en compartir mesa con el creador: «Con música se descubre otra vez el globo celeste, y en él una mesa con cáliz y hostia, y el Autor sentado a ella; y sale el Mundo» (v. 1437 acot.)<sup>37</sup>. En este tiempo, los operarios han cambiado el decorado del interior de la esfera, disponiéndolo para encumbrar la pieza clave del auto: la hostia. Junto con el cáliz, la entidad de los objetos escénicos se solapa con la de su referente, al reproducir miméticamente la simbología del ritual litúrgico. El globo celeste permanece abierto y la adoración del pan sagrado se convierte hasta el final en el foco de atención: «Pues el ángel en el cielo, / en el mundo las personas / y en el infierno el demonio / todo a este Pan se postran» (vv. 1561-1564).

## 2. 1. Un auto de cuatro carros: la madurez del espectáculo sacramental

### 2. 1. 1. Los carros de *Mística y real Babilonia*

A partir de 1648 se instaura como veíamos el uso de cuatro carros, un hecho que implica un mayor despliegue escenotécnico y la diversificación de los espacios ficcionales. Es el caso de *Mística y real Babilonia*, representada por primera vez el 8 de junio de 1662. El auto toma el asunto bíblico del sueño de Nabucodonosor y el profeta Daniel, un pasaje que inspirará la caracterización de los espacios y la elección del elenco. La conexión alegórica con la Eucaristía se justifica al introducir los símbolos sacramentales en la acción como salvación de los personajes fieles, que salen airosos de los más crueles

---

<sup>37</sup> No hay ninguna acotación que haya indicado antes la entrada del Mundo, por lo que quizá este *sale* adquiere aquí excepcionalmente el sentido de *salir de escena*, abandonando el tablado. Es coherente con el desarrollo de la acción, puesto que este personaje no vuelve a intervenir hasta la entonación coral del *Tantum Ergo* final.

castigos. Azarías, Misael y Ananías son inmunes a las llamas; Daniel es respetado por los hambrientos leones; y a Nabuco se le concede la reducción de la penitencia y queda redimido de su idólatra condición. Así lo explican los cánticos finales: «Nadie desconfíe, / nadie desespere. / Que con este pan y este vino / las llamas se apagan, / las fieras se vencen, / las penas se abrevian, / y las culpas se absuelven» (vv. 1972-1978).

La distribución escénica se basa en las penas a las que los hebreos son sometidos. El tablado representa los campos y la ciudad de Babilonia, mientras los carros se destinan a los espacios o escenas que requieran una mayor dedicación estética para reclamar la atenta recepción del público. Es probable que el tablado estuviera ricamente adornado en consonancia con los carros, pero del cuerpo acotacional pueden deducirse escasos elementos de decorado, fundamentalmente a través del decorado verbal. La música del principio, por ejemplo, anuncia la llegada de Nabuco «A los campos de Senar, / de los montes de Sión» (vv. 5-6). El espacio ficcional al aire libre se refuerza con el lamento de Daniel y sus acompañantes, cuando contemplan cómo queda a lo lejos Jerusalén, su patria: «[...] reclinados sobre el yerto, / mustio, / pálido verdor / del Monte de Bedzocar / que parte jurisdicción / con Senar y Palestina, / desde donde viendo estoy / allí patria que fue cuna» (vv. 173-179). Instantes antes de que Nabuco caiga en su sueño, se declara cansado recostándose en una roca, tal y como indica la AE «Siéntase en una peña» (v. 438 acot.). La llegada a la ciudad se marca con una elipse temporal operada mediante el procedimiento convencional de las salidas y entradas: «Éntranse por una parte cantando, y salen por otra al son de cajas y trompetas Nabuco, Daniel, Donosor y Soldados» (v. 1159 acot.). Cuando el conjunto de personajes vuelva a salir al tablado, se habrá producido un cambio espacial en la ficción, verificado verbalmente: «Ya desde aquí los pensiles / de Babilonia a los rayos / del sol, que en ellos sutiles / hieren coronados mayos, / se ven, despeñados abriles» (vv. 1159-1163).

Solo a partir de este momento, más de mil versos después de iniciada la acción, se irán desvelando los carros. Es coherente con el planteamiento pues, en ausencia del Rey, Babilonia ha sido dominada por la Idolatría, quien ha erigido una colosal estatua, émula de la que Nabuco ha imaginado en sueños, para tentarlo apelando a la vanidosa aspiración de verse convertido en dios: «Ábrese un carro en que se verá un arco triunfal con una estatua de Nabuco imitada de bronce, y salen de máscara la Idolatría y otros con hachas, danzando y cantando entre él y la estatua» (v. 1184 acot.). La escena reproduce un rito pagano de música y canto orquestado por el personaje antagónico y se confunde en el plano metateatral a través de las indicaciones acotacionales que evidencian el artificio del

atrezo, de ahí que no se hable de una estatua de bronce sino de una estatua *imitada de bronce*. Al negarse a reconocer al monarca como divinidad, Nabuco condena al trío hebreo y, con ello, prolongada la danza laudatoria, se cierra el carro: «Con estas dos músicas que vuelven a repetirse juntas, los unos a lo lejos y los otros fuera, se entran bailando delante de Nabuco. Ciérrase el carro, y la Idolatría se quita la máscara» (v. 1472 acot.).

El segundo carro se reserva al martirio de Azarías, Misael y Ananías, condenados a arder en el horno. Antes de desvelar el carro, sin embargo, Calderón juega con el espacio evocado y crea una tensión anticipatoria al frustrar el regocijo de la Idolatría. Orgullosa, se aproxima al horno —todavía oculto—, al objeto de escuchar los quejidos de los hebreos. Para su sorpresa, contra todo pronóstico, los sonidos que recibe desde dentro son bien distintos a los esperados dadas las circunstancias: «Pero ¡qué es lo que escucho! / Siguiendo las alabanzas / que en el camino empezaron / ¿aun dentro del horno cantan?» (vv. 1518-1521). En este monólogo, describe en relato ticscópico la escena que a continuación se materializará en el carro con la bajada cenital del ángel Gabriel. Puesto que todo el pasaje está descrito verbalmente, en una hipotética representación en el corral podría prescindirse del carro. La AE revela la unión de pintura, tramoya e instrumentación: «Con esta música y chirimías se abre un carro y en la parte inferior se ve, lo más bien imitado que se pueda, un horno de fuego y en él los tres, paseándose; y en la superior se abre una nube, y baja de ella Gabriel y se mezcla con ellos» (v. 1548 acot.). El carro se conforma como un microteatro, dividido en dos niveles hábiles para la implementación de maquinaria<sup>38</sup>.

El actor que encarne a Gabriel desciende por un pescante cuya plataforma móvil se ocultaría con una nube fingida que le permitiese desasirse del mecanismo para seguir representando en escena. La voz dramaturgica orienta a los carpinteros y les insiste en el realismo mimético buscado en la construcción del horno. La impresión para el espectador era la de los tres actores cantando incorruptos en medio del horno encendido, un asombro compartido por el mismo Nabuco, que exclama ante la visión: «¡Que sobre las llamas andan / sin que los toquen!» (vv. 1614-1615). El significante escénico trae aparejado un

---

<sup>38</sup> Ruano llega a la siguiente conclusión: «He supuesto que todo carro que especificara el uso de tramoyas, bofetones, devanaderas o cualquier otro tipo de decorado que requiriera ser desplazado, subido, embebido o movido había por fuerza de tener dos cuerpos, pues la maquinaria necesaria para estos ejercicios —tornos, garruchas, ruedas dentadas, engranajes, soportes de los bastidores— habría de guardarse y ocultarse a la vista del público en el más bajo de ellos» («Los carros de los autos de Calderón», *op. cit.*, pág. 322).

significado alegórico —ese *misterio* del que hablará Gabriel—<sup>39</sup> que Daniel se encarga de resolver para nosotros: «Que estando el mundo / condenado a eternas llamas / según presente justicia [...] / vive en fe de la esperanza del Verbo que ha de venir / a redimirla y librarla» (vv. 1646-1655). Así, el ángel representa a Dios en la protección de sus fieles, que han abrazado la fe con confianza. Una vez tanto Nabuco como el público han comprendido la clave de la escena, el actor regresa al pescante: «Vuelve Gabriel en la nube y desaparece, cerrándose el horno con la música y chirimías» (v. 1666 acot.).

Con esta intervención divina, Nabuco queda convencido y abraza una nueva vida de penitencia renunciando al poder; pero su hijo Donosor lo releva en el cargo vengativo y arroja a Daniel al Lago de los Leones<sup>40</sup>. Para escenificar el pasaje de Daniel entre las fieras Calderón proyecta un complicado entramado escenográfico en el que se requieren dos carros. Primero, de acuerdo con la AE correspondiente, Zabulón «Abre una puerta en otro carro y Donosor y Arfajad meten dentro a Daniel» (v. 1754 acot.), pero este carro permanece todavía cerrado, pues la impresión se reserva para más adelante. A fin de salvar al profeta, el ángel Gabriel acude de nuevo y se traslada hasta los montes de Sión en busca de Habacú, encargado en la obra de portar en su cesta el pan y el vino sagrados. Localizado el anciano profeta, la distancia ha de salvarse con un vuelo: «Suben los dos en un bofetón, asiendo Gabriel a Habacú de los cabellos, y sin dar vuelta se paran en el aire» (v. 1854 acot.). Si recordamos, el bofetón era un ingenio giratorio utilizado en las obras de corral para escenificar desapariciones o metamorfosis, por ello la indicación *sin dar vuelta* busca asegurarse de que no se activa todavía este mecanismo. Mientras están en el aire, se descubre el carro en que se había encerrado a Daniel: «Ábrese el carro que estará cercano al del bofetón y vese Daniel de rodillas entre cuatro leones» (v. 1866 acot.). De acuerdo con esta última AE, el bofetón en el que se elevan Gabriel y Habacú no sale desde el tablado sino desde el cuarto carro, decorado a imitación de los montes de Sión. La maquinaria que eleve el bofetón en el eje vertical ha de permitir también el desplazamiento horizontal, puesto que el objetivo del ángel es llevar al viejo profeta de un lugar a otro: «Da vueltas el bofetón de suerte que, llegando de un carro a otro, pueda Habacú dar la cesta a Daniel» (v. 1905 acot.). Esto explica que los actores no puedan encaramarse a una plataforma al uso como las empleadas en el pescante, sino que haya de recurrirse a un receptáculo que pueda girar sobre sí mismo para que los intérpretes

<sup>39</sup> «Ya que se entendió el misterio, / en paz quedad» (vv. 1663-1664).

<sup>40</sup> *Lago de los leones*: «El lugar subterráneo o cueva en que los cerraban» (*Autoridades*). En la Biblia se habla de *foso de los leones*.

queden posicionados en la dirección adecuada una vez llegados al punto de destino. Cuando Habacú ha entregado la cesta a Daniel, «Da vuelta el bofetón y desaparece» (v. 1914 acot.), regresando al punto de partida.

### 2. 1. 2. Los carros de *El divino Orfeo*

Los cuatro carros de *Orfeo* se adaptan a la dicotomía de las fuerzas divinas frente a las fuerzas demoníacas. Aunque en algunas escenas el movimiento coreográfico se desborda hacia el tablado, fundamentalmente en momentos de danzas y para el tránsito general de los actores, si interpreto correctamente la distribución escénica, hay un gran aprovechamiento del espacio proporcionado por los carros. Según Duarte, de la lectura de la memoria de apariencias correspondiente se extrae que intervinieron incluso animales vivos<sup>41</sup>. La configuración de los carros alcanza una plena madurez estética, no solo por la elaboración de los ingenios mecánicos, sino por la plurisignificación de música, imagen y orfebrería arquitectónica, en una simultaneidad sensorial que requiere de la coordinación de todos los agentes implicados en el espectáculo.

El primer carro contiene el barco en el que el Demonio surca las aguas del Leteo: «Suenan clarines<sup>42</sup>. En el carro primero que será una nave negra y negras sus flámulas, banderolas, jarcias y gallardetes, pintadas de áspides por armas y dando vuelta, se ven en su popa el Príncipe de las tinieblas y la Envidia con bandas, plumas y bengalas negras» (v. 1 acot.). La nave ha de estar dotada de movimiento, presumiblemente para que el mecanismo del carro contiguo pueda operarse con comodidad. Más adelante se revelará que sobre el carro y junto al barco hay un *escollo*: «Entre las ondas en que se mueve la nave ha de haber un escollo; este se abre y sale de él Leteo, vestido de barquero, con una guadaña por tridente» (v. 311). Esta hendidura es la entrada al reino de Leteo. Por aquí accederá la Naturaleza después de pecar y ante ella Orfeo se enfrentará a Leteo. Además de virar, el mástil —o *árbol*— del carro infernal oculta un pescante, decorado como ilustra

---

<sup>41</sup> *Orfeo*, ed. cit., pág. 67. El cuerpo acotacional no es suficiente para afirmar la intervención de animales vivos. El uso puntual que se hace de ellos podría simularse sin dificultad con criaturas fingidas. Tras revisar la memoria de apariencias, los únicos animales no simulados que se emplearon fueron las aves: «[...] se ha de ver en su fondo un mar en cuyas ondas se han de mover algunos peces y salir de ellas pájaros vivos, soltándolos a que vuelen el mayor número que se pueda» (en Shergold y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid...*, op. cit., págs. 169-170).

<sup>42</sup> Este tipo de carro, conocido como *carro de nave*, fue según Ruano utilizado once veces («Los carros de los autos de Calderón», op. cit., pág. 323). Entre los modelos de carro más utilizados desde el punto de vista de su constitución arquitectónica se encuentran la nave, el globo y la devanadera.

la AE, por el que Orfeo se elevará tras su muerte: «Vese en el carro de la nave negra, arrimado al árbol mayor, que será una Cruz, el Orfeo y a sus pies Leteo y, subiendo en elevación, da vuelta la nave con un coro de música; y a este tiempo salen al tablado Príncipe y Envidia» (v. 1273 acot.). Un carro de características similares se introduce en *María* cuando la Soberbia, representando el islamismo, captura al Peregrino para obligarlo a renegar de su fe: «Vanse los tres y óyese un clarín en el tercero carro, que será una galera, y dando vuelta se ven en ella la Soberbia en la popa, vestido de moro, y el Peregrino, entre otros, puesto al remo, vestido de cautivo» (v. 1139 acot.). En otra ocasión, la Culpa se refiere a su subordinado como «infiel pirata / de sus mares» (vv. 666-667). Una vez colocada en la posición correcta, se abre el carro del cosmos:

Puesta en través la nave y ellos en su costado, se abre el segundo carro (que será un globo celeste pintado de astros, signos y planetas) en dos mitades, cayendo la una sobre el tablado y quedando la otra fija, de suerte que Orfeo, que sale de la una, pueda representar sobre la otra. [...] (v. 77 acot).

Calderón muestra en estas acotaciones un dominio total de los puntos de vista y el juego de perspectivas, preocupándose por situar a los actores en un lugar que genere una composición armónica desde la óptica del espectador. Si el carro del cosmos es uno de los que quedaba frente al público, el globo, semejante al de *Teatro*, crearía al abrirse un puente por el que los actores podrían transitar hasta las tablas y, a la inversa, volver por el carro y atravesarlo para abandonar la escena cuando fuese preciso.

Junto al anterior, el Génesis da comienzo con el canto de Orfeo, activando la apertura del tercero de los carros, cuyas criaturas, sumidas en la nada, irán adquiriendo su existencia por obra de la palabra divina: «[...] se abrirá el carro tercero en otras dos mitades, viéndose dentro de él los siete días reclinados, como dormidos, y en medio de ellos la Naturaleza humana» (v. 77 acot.). Las AE siguientes ilustran el despertar de cada uno de los Días. De su interacción con los elementos del carro se deduce que este tiene forma de peñasco, dotado de profundidad y un nivel de altura<sup>43</sup>. El uso del término

---

<sup>43</sup> El uso de bastidores permitía componer un tipo de escenificación *embebida*: «Con excepción de los carros de globo, el primer cuerpo era generalmente de mayor tamaño que el segundo y a veces lo abarcaba, encerrándolo o embebiéndolo dentro de sí. Este decorado de bastidores embebido o embebible, que en el curso de la representación sube o baja por elevación de canales, es utilizado al menos en veinte de los carros de este período» (Ruano de la Haza, «Los carros de los autos de Calderón», *op. cit.*, pág. 329).

*perspectiva* indica la influencia de una escenificación *a la italiana* que permitía instalar maquinaria al fondo; en este caso, un sistema de olas: «Sale de la parte de adentro, como rompiendo el peñasco, una hacha encendida, despierta el Día Primero y tomándola en la mano, representa yéndose con ella» (v. 103 acot.).

- «Descúbrense en lo lejos del peñasco una perspectiva de ondas y despierta el Día Segundo» (v. 115 acot.).
- «Despierta el Tercero Día con guirnalda de flores y ramos de frutas en las manos» (v. 131 acot.).
- «Descúbrense en la cumbre del peñasco un sol, estrellas y luna y despierta el Cuarto Día» (v. 147 acot.).
- «En las ondas que se descubrieron se ven correr por ellas algunos pescados y se echan a volar pájaros y despierta el Quinto Día» (v. 159 acot.).
- «Por varias concavidades del peñasco se ven testas de diversos animales y despierta el Sexto Día» (v. 171 acot.).

Este mismo peñasco estará, de acuerdo con las acotaciones, adornado como un paisaje florido que sirva después para recrear el jardín del Paraíso, dado que en el transcurso de la acción se posicionará aquí el árbol con la manzana prohibida: «Señala un manzano que habrá entre otros árboles en el peñasco» (v. 833 acot.).

### **2. 1. 3. Los carros de *A María el corazón***

El argumento de *María* es propicio para el despliegue escenotécnico. El auto cubre los sucesivos desplazamientos de la Santa Casa de María desde su ubicación original en Nazaret hasta Dalmacia y, desde allí, a Loreto, donde será objeto finalmente de auténtica devoción. El traslado titánico de la casa corre a cargo de un séquito de ángeles encargados de apartar el sagrado emplazamiento del fanatismo y la herejía, siguiendo un lema vertebrador: «Que no ha de estar cautiva / en tirano poder la casa de María». La arquitectura de los carros se planifica alrededor de la casa y está dotada de efectos aéreos, con vuelos, giros y elevaciones. La obra se abre en el momento justo en que se está efectuando el primer traslado, saliendo «del Asia infiel» con rumbo a Europa, donde se espera hallar una renovada veneración: «Óyense en el primero carro instrumentos músicos, y mientras se canta dentro la primer copla, sale el Furor como oyéndola con



asombro» (v. 1 acot.). La acción se dibuja acudiendo a las connotaciones musicales, que anticipan un suceso sobrenatural para, poco después, revelar la casa: «Con esta repetición y las chirimías se descubra el primer carro por elevación una fábrica pequeña sobre nubes, con cuatro ángeles en las cuatro esquinas trayéndola como en hombros, y en la fachada principal uno que viene delante, como guiando a los demás, el cual representa cantando» (v. 91 acot.). El mecanismo es el mismo que en *Orfeo* pero, en este caso, el pescante o la grúa ha de tener la fuerza suficiente como para elevar una plataforma mayor que sostenga el número de personajes indicado. A fin de facilitar la tarea, la memoria de apariencias indica que los cuatro ángeles habían de ser representados por niños<sup>44</sup>. Convenientemente, las nubes sirven para simular que la casa está flotando en el aire sujetada por los ángeles y como trampantojo socorrido para ocultar la tramoya. Para fingir el abandono del territorio de Dalmacia en busca de un nuevo destino, en el carro la casa gira sobre sí misma y desciende quedando oculta: «Aparecen segunda vez, como primero, los ángeles en elevación, y dando vuelta con la casa desaparecen con ella, a tiempo que están como elevados Peregrino y Pensamiento sin ver la mudanza» (v. 516 acot.).

Pronto se descubre el siguiente, gobernado por una hidra de la que tiran los siete Vicios y coronada por la Culpa<sup>45</sup>:

Ábrese el segundo carro, que será una montaña bruta, y sale de ella una hidra de siete cabezas coronadas, de cuyas bocas penderán unas cintas que traerán, como que vienen tirando de ella la Soberbia, la Avaricia, la Gula, la Lascivia, la Ira, la Envidia y la Pereza. Y sobre su espalda la Culpa con una copa de oro en la mano (v. 146 acot.).

<sup>44</sup> «A las cuatro esquinas desta casa han de subir con ella cuatro ángeles, niños pequeños, y delante de la fachada principal, otro ángel, que le ha de hacer una mujer» (en Shergold y Varey, *Los autos sacramentales en Madrid...*, *op. cit.*, págs. 176-177).

<sup>45</sup> Para las interpretaciones de esta criatura, véase Juan M. Escudero, «El bestiario fantástico en los autos sacramentales de Calderón (I: la hidra)», en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México/Fondo Eulalio Ferrer, 2002, págs. 109-128. Escudero afirma que Calderón maneja un sólido conocimiento de los bestiarios, de donde surge una imagen de la hidra que combina las fuentes del Nuevo Testamento con la de los mitógrafos y los libros de emblemas. En la configuración de su forma escénica pudo ser decisiva la retroalimentación con la tarasca, criatura estrella de la procesión del Corpus. En cuanto a su significado alegórico: «La exégesis bíblica a partir del Concilio de Trento se apoya en aquellos teólogos que identifican explícitamente la bestia apocalíptica con la hidra mitológica, asignándole analogías de muy diverso signo que van desde su identificación con el Diablo y la república de los demonios, hasta la interpretación de sus siete bocas o cabezas como símbolo de los siete pecados capitales» (*ibid.*, pág. 114).

La monstruosa criatura, acólito del Furor, trae la tentación al reino del Hombre, en el que la Culpa desembarca para quedarse. Una vez en tierra, la hidra desaparece y el segundo carro permanece cerrado: «Apéase de la hidra, que desaparecerá cerrándose la montaña» (v. 247 acot). Como curiosidad lírica, la acción por la que el actor desciende hasta el tablado se reformula en unos versos performativos en AI, al estilo de las paráfrasis gongorinas: «Empresa tan altiva, / de la escamada espalda / que oprimí, me derriba / ya a tus conjuros» (vv. 244-247). Compuesto de dos secciones, este mismo carro se reutiliza para simular el establecimiento final de la Santa Casa en Loreto después del viaje por los cielos; una ilusión escénica que requiere de dos casas iguales colocadas en el primer y segundo carro: «Suenan chirimías y vese en el segundo cuerpo del segundo carro otra casa con la misma fábrica y pintura que la primera, con diferencia sólo de que ésta ha de estar fija y puedan abrirse sus puertas a su tiempo» (v. 994 acot.).

Tanto en *María* como en *Orfeo*, el último carro se consagra a la Eucaristía y se adorna para ello a modo de iglesia o templo como culminación del ritual litúrgico:

Los Vicios se postran como va pasando hasta llegar al cuarto carro, que será un templo suntuoso, el cual, abriéndose en dos mitades, descubrirá una fábrica rica con un altar, y en él una imagen a imitación de la de Loreto. En la mesa del altar habrá un cáliz y hostia con su araceli y al pie dél el Pensamiento, como en oración arrodillado (*María*, v. 1478 acot.).

En *Orfeo*, en el lado opuesto al carro del Leteo se abre la nave de la Iglesia, donde se acepta a la Naturaleza una vez ha alcanzado la Redención por el sacrificio del héroe. La combinación cromática escogida para la decoración del barco contrasta con el negro de la primera, revistiéndolo de connotaciones sacras<sup>46</sup>. Simbólicamente, la nave está guiada por los elementos eucarísticos: «Llévanla los Días al cuarto carro, que será una nave, en oposición a la primera, dorada, con flámulas y gallardetes blancos y encarnados, pintados en ellos el Sacramento y por fanal un Cáliz grande con una Hostia» (v. 1325 acot.)<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> En la glosa a su Emblema CXVII, *In Colores*, Alciato recogía una teoría cromática que asume los colores como lenguaje significativo codificado: «El color negro es signo de tristeza: todos nos servimos de tal hábito cuando sacrificamos sobre las tumbas; por el contrario, la vestidura blanca lo es del ánimo sincero y de mente pura, por eso es el color del tejido grato a los sacerdotes. [...]» (*Emblemas*, Santiago Sebastián [ed.], Madrid, Akal, 1993, pág. 155).

<sup>47</sup> Esta es la primera acepción de *Autoridades* para *fanal*: «El farol grande que el navío o galera capitana lleva en el remate de la popa, para que los demás que componen la armada puedan seguirla de noche, guiados por su luz».

Como en la anterior, un pescante hace las veces de mástil, por donde se elevará el Quinto Día —representante, como se verá, del Corpus Christi— preparando el auto para el desenlace: «Han subido a la nave los Días con la Naturaleza y dando vuelta, se ve en su árbol mayor el Quinto Día en otra elevación, con un escudo, pintado en él el Sacramento y dicen todos con otro coro de música» (v. 1341 acot.).

## 2. 2. Escenotecnia complementaria: el auto en el tablado

En el texto de *Mercado* que conservamos no hay rastro de los carros. Aunque en el momento de representación sí se empleasen, puede tomarse como modelo hipotético para ilustrar la traslación de los autos al *locus scaenicus* de un teatro<sup>48</sup>. Las entradas y salidas reproducen un esquema coreográfico que podría corresponderse con la disposición arquitectónica de un corral, teniendo en cuenta la distinción fuera/dentro y la alusión a dos accesos entre ambos espacios, de acuerdo con una distribución simétrica: «Salen el Buen Genio y la Inocencia, por una parte, y por la otra, el Mal Genio y la Malicia» (v. 973 acot.); «Salen, por diferentes partes, el Buen Genio, la Inocencia, la Fe y las Virtudes, y por el otro, el Mal Genio, la Gula y la Culpa y llegan al Padre de Familias en reverencia» (v. 1507 acot.). Sobre el tablado, la literalidad escénica se diluye en favor del decorado verbal y el relato ticoscópico para aquellas secuencias cuya recreación conlleva excesivas dificultades: «Por aquella parte, que / en su aspereza este monte / embaraza el horizonte, / en un caballo se ve / un hombre [...]» (vv. 1479-1484). Quizá el texto esté pensado al cabo para una representación privada previa a la salida al espacio público. Así se entendería la ruptura de la cuarta pared por la que el Mundo, contemplando el mercado, apela directamente al auditorio, disculpándose por la necesidad de explicar el uso metafórico de un término —el *talento*— que podía resultar opaco para el grueso del público popular, pero evidente para las personalidades cultas: «Perdonad, doctos ingenios, / la advertencia, que yo hablo / a mayor abundamiento» (vv. 964-966)<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> No se conserva tampoco la memoria de apariencias. En su comentario de la puesta en escena, Suárez esquivada la alusión a los carros y se refiere al *locus scaenicus* como «escenario». En cambio, propone: «[...] se puede comprobar que hay dos planos perfectamente equilibrados, incluso en cuanto al número de versos dedicados a cada uno: el plano celestial y el terrenal, los cuales se pueden delimitar en sendos globos escénicos en una hipotética representación» (*El gran mercado del mundo*, ed. cit., pág. 172).

<sup>49</sup> Lo considera así Frutos Cortes (*El gran mercado del mundo*, ed. cit., pág. 134, nota 31). La afirmación de la metateatralidad es común en los autos en virtud de ese distanciamiento para con el público. Los personajes remiten a la ficción en la que se insertan y explicitan el carácter alegórico como refuerzo didáctico: «Yo, pues en la alegoría, / si algo penetra a tus ciencias, / discurro que ha de haber áspid / que el pie a la Eurídice muerda. / Haré mi papel en flores / y frutos, pues nadie llega / a

Como en el corral, el espacio ficcional del auto es proteico y depende de la palabra, convirtiendo el tablado en el mismo Paraíso bíblico: «Entra a mi florido alcázar / cuya estancia deleitosa / tu eterna patria será» (*Orfeo*, vv. 514-516). La magnificencia de un espacio concebido siguiendo los rasgos del *locus amoenus* prototípico se recrea por medio de la suntuosidad musical que acompaña unos versos de la Naturaleza que pueden leerse como decorado verbal: «Dígalo la vista en luces, / dígallo el oído en tiernas / cláusulas de fuentes y aves; / el tacto, en las auras bellas; / el olfato, en los aromas / y el gusto en frutas diversas» (vv. 795-800). El espacio cambiante de la ficción adopta los mecanismos dramáticos convencionales de los géneros comerciales, incluyendo el *espacio itinerante*. En *María*, el Peregrino y el Pensamiento cubren el trayecto de Dalmacia a Italia en el transcurso de unos pocos versos: «Dices bien, y siendo así / que en espacio imaginado / al Laureto hemos llegado, / ¿quién nos dirá por aquí / dónde vive una Señora / que sin mudarse se pasa / de un barrio a otro con su casa?» (vv. 754-761).

Si bien los carros son el distintivo del género, en el tablado se opera parte de la tramoya de los autos. En *Teatro*, «Aparece la Ley de Gracia en una elevación, que estará sobre donde estuviere el Mundo, con un papel en la mano» (v. 659 acot.). De acuerdo con Frutos Cortés, la *elevación* consiste en «un tablado más alto que el resto de la escena»<sup>50</sup>. En el texto, el término está sujeto a polisemia cuando el Mundo describe la imagen informando de que la ley «en elevación está / sobre la haz de la tierra» (vv. 657-658). En sentido literal, los versos sitúan a la actriz, en el *locus scaenicus*, en esa plataforma o tablado posicionado a una altura superior a la del resto de personajes. En sentido figurado, conecta con la alegoría principal y otorga a la Ley de Gracia el *apunto* con el que se juzgará la conducta de los humanos-actores.

---

ignorar cuánto la Envidia / áspid es» (vv. 774-781). También puede darse en el desenlace de los autos como mecanismo de *captatio benevolentiae*. En *Babilonia*, Daniel se dirige al auditorio disculpándose por la alteración del episodio bíblico, sometido al propósito alegórico: «Con que al místico sentido / reducido en rasgo breve / lo historial perdón merezca, / ya que aplauso no merece» (vv. 1966-1969).

<sup>50</sup> *El gran teatro del mundo*, ed. cit. pág. 61, nota 54. No obstante, la *elevación* se utiliza —y en este sentido se empleaba en las acotaciones de los carros vistas en el apartado anterior— más comúnmente como sinónimo de *pescante*. En *Orfeo* se indicará «subiendo en elevación» (v. 1273 acot.), lo que implica la intervención de un mecanismo de ascenso. Describe Ruano su composición: «Para estas elevaciones se necesitaría una canal como la empleada en los teatros comerciales, consistente en un pie derecho (el mástil central del carro) con una ranura o canal abierta a todo su largo por donde se deslizaba un madero vertical que a su vez sostenía un madero horizontal, que servía de pie o peana, y otro en diagonal que actuaba de soporte» («Los carros de los autos sacramentales de Calderón», *op. cit.*, pág. 332).

*Mercado* es el mejor ejemplo de uso de distintas máquinas en el plano del tablado, vuelos y hundimientos, con la incorporación de efectos especiales<sup>51</sup>. La pieza se abre con la Fama pregonado desde las alturas: «Sale la Fama, cantando por lo alto del tablado en una apariencia que pasa de un lado a otro» (v. 1 acot.)<sup>52</sup>. Frente a los vuelos convencionales que hemos visto en ejemplos de comedias y tragedias, en los que se empleaba el pescante o un sistema simple de garruchas, para este tipo de desplazamientos es necesario una maquinaria más compleja, puesto que el pescante o canal, como un ascensor, se limita a los movimientos en vertical. Trasladarse sobre el eje horizontal precisa de dos pies derechos laterales unidos por un raíl oculto en lo alto y operado desde el desván, y su empleo será muy del gusto de la *comedia mitológica*, donde el juego de perspectiva a la italiana y la grandiosidad del Coliseo faculta la ocultación de los trucos mecánicos. Pero el auto sacramental no se queda atrás. Tras su intervención, la AE indica «Cúbrese la apariencia de la Fama» (v. 63 acot.). La necesidad de que el ingenio en el que la actriz estaba situada tuviera que desaparecer es, no obstante, un obstáculo para la puesta en escena del auto en el corral, pues exigiría que el tablado estuviese enmarcado por largos bastidores que cubrirían la tramoya una vez llegase al lado contrario. También podía descender una cortina, telón o lienzo desde el nivel superior y tapar así la apariencia.

En el desenlace de *Mercado* se recurre al plano vertical por partida doble, al estilo de las comedias de magia. Algo antes, se ha desvelado al Padre de familia entronado: «Al tiempo que va el Padre diciendo los versos que siguen, se descubre un trono y siéntanse los dos y las virtudes, quedando el Padre en medio» (v. 1575 acot.). Cuando todos los personajes implicados están dispuestos, se hace efectivo el juicio final a los dos grupos de caracteres, resultando en la condena del Mal Genio y la Culpa en un descenso literal a los infiernos: «Al principio de estos versos se abre un escotillón y salen llamas de fuego y se hunden el Mal Genio y la Culpa abrazados como estaban, y los cuatro últimos versos los repute la música, y el trono se eleva y se tocan chirimías y otros instrumentos, con que se da fin al auto» (acot. final). Las AE más precisas se combinan junto con aquellas que

---

<sup>51</sup> Siguiendo esta asunción de magnificencia espectacular, en la presente temporada, Xavier Albertí ha dirigido un sonado montaje de *El gran mercado del mundo* en coproducción del Teatre Nacional de Catalunya (TNC) y la CNTC. Véase Jacinto Antón, «“Los autos sacramentales eran el concierto de los Stones de la época”», *El País*, 14 de mayo de 2019. Edición digital. Recuperado de [https://elpais.com/ccaa/2019/05/13/catalunya/1557772442\\_956207.html](https://elpais.com/ccaa/2019/05/13/catalunya/1557772442_956207.html). [última fecha de consulta: 31 de mayo de 2018].

<sup>52</sup> Para el término *apariencia* y el contexto sobre el desarrollo escenotécnico del teatro barroco, remito al capítulo dedicado al sistema áulico.

presentan mayor ambigüedad e impiden configurar una imagen exacta de los mecanismos empleados: «Sale el Mundo, muy adornado, en una tramoya» (v. 826 acot.).

### 3. Tipología dramática del auto sacramental

El *dramatis personae* de *Teatro* sintetiza el doble paradigma tipológico al que tiende el auto sacramental. Encontramos, por un lado, los tipos dramáticos habituales propios de la comedia comercial o del teatro breve; por otro, personajes que encarnan conceptos de índole abstracta —la Voluntad, el Entendimiento, la Avaricia—, aquellos que llamaré *abstracciones dramáticas*. En cuanto a los primeros, se trata de caracteres anónimos representantes de un colectivo social —el Rico, el Labrador, el Pobre— cuya construcción visual y etopéyica responde a un papel codificado sujeto a convenciones. Dentro del contexto alegórico de la obra, la dimensión metaficcional determina que estos personajes posean la conciencia dramática de saberse entes ficticios, cuya identidad se limita al microcosmos de la representación. Así, su referente no pasa por un proceso de mimesis depurada de la realidad, sino que mira directamente a las convenciones teatrales. Los personajes interpretan a otros personajes-tipo. Por ejemplo, en *María*, después de pasar brevemente por Dalmacia, la Santa Casa se instala finalmente en Italia, en una zona conocida como Loreto o Laureto, donde se erigirá un santuario. En representación de tan afortunado destino geográfico, interviene en la acción el personaje de Laureta, propietaria del boscoso terreno en el que se asentará la casa y cuyo nombre adoptará la región: «en mi dichosa heredad / tomó asiento (de Laureta / haciendo que la memoria / viva a los siglos eterna)» (vv. 847-850). En su configuración escénica, responde al tipo dramático de la dama: «Dentro Laureta, dama» (v. 767 acot.). O el personaje del Pintor en *El pintor de su deshonra*, que aparece en escena «de galán» (v. 335 acot.). El segundo grupo encuentra sus señas de identidad en otro tipo de fuentes, amparándose en la cultura visual barroca, la imaginería bíblica, la pintura o la emblemática. Son estos rasgos distintivos los que ayudan a dar materialidad escénica a las abstracciones y permiten al espectador reconocerlos. Otras veces, las abstracciones se construyen sobre un tipo dramático preexistente, al que se superpone la nueva identidad, cuyo significado se descripta únicamente dentro del contexto de la ficción.

Entre ambos grupos, protagonizan los autos todo un conjunto de personajes particulares o *personajes icónicos*, trasunto dramático de un referente real con el que

establecen relación de iconicidad, sometidos a estilización estética<sup>53</sup>. Este diseño coincide con aquel planteamiento intelectualizado, resultado del lenguaje calderoniano rico en profundidad de fuentes que veíamos en las figuras protagonistas de mojigangas como *Garapiña*. El *dramatis personae* implica, en definitiva, la creación de una estética propia basada en un conocimiento sólido de las convenciones teatrales, el lenguaje visual de la doctrina católica y la capacidad única de la dramaturgia calderoniana de convertir en materia dramatizable toda una serie de referentes pictóricos y emblemáticos que activen en el público la descodificación de significantes como clave del mensaje alegórico oculto. Encontraremos también personajes extraídos de la tradición histórico-literaria cristalizados en la cultura áurea, con un trasfondo y unas características propias, tales como los míticos Jasón o Circe. Esta es, recordemos, la misión fundamental de los personajes, eslabones en la articulación de la alegoría. La caracterización anterior atañe únicamente al significante. Tanto los tipos dramáticos como los personajes preexistentes asentados en la tradición cultural, se resemantizan en las coordenadas del auto. El espectador posee las herramientas para operar el proceso de desciframiento proporcionadas por las expectativas adquiridas en el macrocontexto festivo<sup>54</sup>. Dicho de otro modo, el espectador del auto sacramental participa de los códigos exigidos por el género y conoce el fin último de las obras, por encima de la comprensión de los elementos individuales del espectáculo.

Cuando el Mundo, en su dilatado monólogo, de *Teatro*, planifica la comedia, está elaborando la caracterización del elenco, describiendo los atributos visuales que otorgará a cada uno de los personajes. El parlamento puede interpretarse como una guía dramática en la construcción de los papeles habituales, reconocidos sógnicamente a través de objetos representativos:

---

<sup>53</sup> Una dualidad equivalente aplica Arellano a la escenografía de los autos, en la que distingue dos categorías: una *mimética*, requerida por el plano historial, y una *alegórica* o *mística*, «que responde a la explotación simbólica que en los autos conecta los mundos humano y divino» («Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón», en Judith Farré [ed.], *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009, págs. 21-46 [pág. 22]).

<sup>54</sup> «Así puede ver a la Sinagoga, como personaje de *El orden de Melquisedec* (ca. 1647-1648) que, para realizar su alegato contra “un infame Galileo” (Cristo la excluyó de la nueva ley de Gracia), efectúa una desgarrada aparición ante la Gentilidad “de luto, suelto el cabello”, exactamente como sucedía en muchas tragedias con una mujer despechada o infamada» (Rodríguez Cuadros, *Calderón*, *op. cit.*, pág. 133).

Y para que no les falten  
las galas y adornos juntos,  
para vestir los papeles  
tendré prevenido a punto  
al que hubiere de hacer rey,  
púrpura y laurel agosto;  
al valiente capitán,  
armas, valores y triunfos;  
al que ha de hacer el ministro,  
libros, escuelas y estudios.  
Al religioso, obediencias;  
al facineroso, insultos;  
al noble le daré honras,  
y libertades al vulgo.  
Al labrador, que a la tierra  
ha de hacer fértil a puro  
afán, por culpa de un necio,  
le daré instrumentos rudos.  
A la que hubiere de hacer  
la dama, le daré sumo  
adorno en las perfecciones,  
dulce veneno de muchos.  
Solo no vestiré al pobre  
porque es papel de desnudo,  
porque ninguno después  
se queje de que no tuvo  
para hacer bien su papel  
todo el adorno que pudo,  
pues el que bien no le hiciera  
será por defecto suyo,  
no mío. Y pues que ya tengo  
todo el aparato junto,  
¡venid, mortales, venid  
a adornaros cada uno  
para que representéis  
en el Teatro del mundo! (vv. 243-274).



Decidido el elenco, aparecen en escena los personajes: «Salen el Rico, el Rey, el Labrador, el Pobre y la Hermosura, la Discreción y un Niño» (v. 289 acot.). Sin embargo, hasta que el Mundo reparte los papeles, estas figuras son todavía únicamente actores neutros. Adquirirán su identidad cuando esta les sea dada junto con los atributos inherentes al tipo dramático, necesarios para representar adecuadamente. Así, la ontología de los personajes del auto se sostiene eminentemente en una semántica visual. Esto no obsta para que, como ayuda al espectador, los caracteres verbalicen cada tanto su identidad: «Yo, que Ley de Gracia soy, / la fiesta introduzgo hoy» (vv. 659-660).

- Rey: «Enséñale el papel, y toma la púrpura y corona, y vase» (v. 496 acot.).
- Hermosura: «Dale un ramillete» (v. 516 acot.).
- Rico: «Sale joyas» (v. 529 acot.).
- Discreción: «Dale cilicio y disciplina» (v. 537 acot.).
- Labrador: «Dale un azadón» (v. 558 acot.).
- Pobre: «Desnúdale» (v. 604 acot.).

Cuando la representación concluye y los personajes han atravesado la puerta del sepulcro, el Mundo reclama de vuelta los atributos: «Cobrar quiero de todos, con cuidado, / las joyas que les di con que adornasen / la representación en el tablado, / pues sólo fue mientras representasen» (vv. 1263-1266). Despojados de su caracterización visual, las identidades se desdibujan, redefiniendo la construcción dramática de las figuras y volviendo a la neutralidad: «Ya acabado tu papel, / en el vestuario ahora / del sepulcro, iguales somos, / lo que fuiste poco importa» (vv. 1409-1411). Su existencia escénica recae a partir de ese momento en la palabra del Autor que, al nombrarlos, les devuelve la identidad, ahora afirmada únicamente por el significante verbal: «[...] suba la Hermosura ahora / con el Labrador, alegres, / a esta mesa misteriosa» (vv. 1550-1552). Por su parte, la caracterización del Autor corresponde con la de Dios, recurriendo a imágenes simbólicas codificadas en un diálogo entablado con el imaginario religioso: «Sale el Autor con manto de estrellas y potencias en el sombrero» (v. 1 acot.). No hay en el texto indicios sobre el vestuario del Mundo; las acotaciones, onomásticas, se limitan a presentarlo, por lo que habría que recurrir a documentación paratextual: «Sale el Mundo por diversa puerta» (v. 26 acot.).

### 3. 1. Abstracciones dramáticas

Igual que sucedía con la escenografía mágica, las abstracciones dramáticas se cuelan en otros textos ajenos al género sacramental. De nuevo, en *Fez* intervienen los personajes del Buen Genio y Mal Genio, cuya caracterización visual se explicita en las AE:

- «Con esta repetición sale la Música delante; luego, Caballeros con la gran cruz de San Juan; uno, con una fuente, y en ella un salero; otro, una vela; otra, un velillo de plata; otro, un mazapán, y detrás el Príncipe, vestido a la española, en medio del Maestre y Don Baltasar; el Buen Genio delante de él, con un hacha encendida, y el Mal Genio detrás de todos, como mirando a lo largo» (v. 2709 acot.).
- «Quédase dormido, y salen luchando el Buen Genio, con alusión en su vestido de ángel, y el Mal Genio, en el suyo de demonio» (v. 166 acot.).

Como colofón, una abstracción cerraba la obra ensalzando las virtudes del Príncipe: «Vuelve el sacrífico, y vese en el respaldo de él la Religión, con corona y cetro imperial» (v. 3971 acot.). La caracterización de la Religión es más elaborada de lo que indica la AE. En las AI embebidas en los versos se proporcionan nuevos elementos que apuntan a la emblemática como referente: «Si no lo han dicho las señas / de imperial corona y cetro, / y el nombre de Jesús, que / por timbre en mi escudo tengo, / de los ejércitos grandes / que en el militante gremio / de la Iglesia, sirven, soy / la Compañía que dieron, / por premio de sus servicios, / a Ignacio sus altos hechos» (vv. 3974-3983).

Este tipo de personaje, reconocido en mayor medida como específicos del auto sacramental, suelen recibir el tratamiento de *personajes* o *figuras alegóricas*<sup>55</sup>. Sin embargo, frente a esta denominación, coincido con Parker en la pertinencia del término

---

<sup>55</sup> Se trata de una denominación aceptada y extendida en los estudios dedicados al auto sacramental. De entre los que componen la bibliografía consultada para este capítulo lo emplean, por ejemplo, Aubrun (*La comedia española, op. cit.*, pág. 187), Egido (*La fábrica de un auto..., op. cit.*, pág. 48), Rodríguez Cuadros (*Calderón, op. cit.*, pág. 133) o Gilbert (*Babilonia, ed. cit.*, pág. 40). Algo ambiguo resulta el posicionamiento de Arellano, que habla de «personajes que encarnan abstracciones», para, justo a continuación, calificarlos de «alegorías» (*Historia del teatro español del siglo XVII, op. cit.*, pág. 692).

*abstracción dramática*<sup>56</sup>. Si tenemos en cuenta que *alegoría* recibe el significado de «ficción en virtud de la cual un relato o una imagen representan o significan otra cosa diferente» (DRAE), los personajes como la Religión o la Envidia distan mucho de ser alegóricos. Al contrario, presentan un significado transparente en la coincidencia entre el significante o identidad explícita y la entidad significada. Sería alegórico un personaje llamado la Serpiente que representase el concepto de envidia, pero no la Envidia representándose a sí misma. Los personajes verdaderamente alegóricos son, por lo tanto, el Rey, Orfeo o el Peregrino; donde uno remite a Dios, el otro a Cristo y el último, al Hombre.

Todo el *dramatis personae* de *Mercado* está protagonizado por abstracciones encaminadas a dar vida al mensaje moral del auto. Las AE no especifican la caracterización en todos los casos, sino que se limitan a introducirlos en escena: «Sale la Malicia» (v. 11 acot.) o «Sale la Inocencia» (v. 31 acot.). En cambio, como en *Teatro*, otros sí se definen por atributos simbólicos que les confieren una identidad visual y que funcionan por metonimia. El planteamiento es equivalente: en el mercado presidido por el Mundo, cada personaje ofrece los objetos que le son propios:

- «Sale la Soberbia con un sombrero de plumas en la mano y una pieza de tela como cogida» (v. 852 acot.).
- «Sale la Humildad con un sayal» (v. 862 acot.).
- «Sale el Desengaño con un espejo» (v. 875 acot.).
- «Sale la Penitencia con saco y cilicios» (v. 894 acot.).
- «Sale la Herejía con libros» (v. 919 acot.).

A la Fe corresponde el privilegio de portar los símbolos de la Eucaristía, cuya interpretación alegórica se explica en el diálogo entre ella y la Herejía:

HEREJÍA. ¿Qué es eso?  
FE. Carne y sangre.  
HEREJÍA. ¿De qué suerte,  
FE. si es Vino y Pan lo que mi vista advierte?  
Creendo que este Pan sacramentado

---

<sup>56</sup> La fórmula exacta utilizada por Parker es *personificación de abstracciones* (*Los autos sacramentales de Calderón de la Barca, op. cit.*, pág. 61).

en Carne y Sangre está transubstanciado,  
porque cinco palabras excelentes  
sólo dejan de Pan los accidentes,  
no de Pan la sustancia (vv. 927-934).

La construcción de la Fe, además, recae fundamentalmente sobre la kinésica dado que «la Fe es ciega» (v. 924 acot.) y, frente a la Herejía y sus libros, puede creer sin saber: «[...] que aunque / yo sin vista, el camino errar no puedo» (vv. 925-926). Como contrapartida, la Idolatría es la única abstracción dramática de *Babilonia*, donde hace las veces de personaje antagónico: «[...] sale la Idolatría, vestida de negro, con estrellas, manto, espada, bengala y plumas» (v. 571 acot.). De acuerdo con Gilbert: «las fuerzas del Mal se suelen asociar en los autos con la noche, significada aquí por la oscuridad del manto»<sup>57</sup>. Como la Culpa en *Mercado*, la Idolatría esconde su verdadera identidad con el fin de engañar y tentar a Nabuco. Así, cuando pergeña la adoración a la estatua de Nabuco, oculta el rostro con una máscara que solo abandonará una vez cerrado el carro (v. 1471 acot.). Al final, el rey Nabuco abraza la fe y es capaz de reconocer a la Idolatría a pesar de su disfraz: «que aunque entre oscuros fantasmas, te vi, Idolatría, otra vez» (vv. 1603-1604).

Otras abstracciones dramáticas:

- «Escóndense los dos detrás del árbol, y salen los Músicos con instrumentos, la Inocencia con una tabla de matices, la Ciencia con el tiento, que será una vara dorada, la Gracia con los pinceles, y detrás el Pintor de galán» (*Pintor*, v. 335 acot.).
- «Ahora sale el Albedrío, de villano» (*Pintor*, v. 556 acot.).
- «Salen todos y el Cuerpo alborotado, huyendo, vestido de villano» (*Pleito*, v. 611 acot.).
- «Ábrese el peñasco y véase al Hombre vestido de pieles, como muerto» (*Pleito*, v. 167 acot.).
- «Sale la Vida con una hacha en la mano y pónese entre los dos» (*Pleito*, v. 323 acot.).

---

<sup>57</sup> *Babilonia*, ed. cit., pág. 142, nota a v. 571 acot.

### 3. 1. 1. Caracterizaciones metamórficas

El comportamiento convencional de algunos símbolos universales permite que algunos personajes se hagan pasar por otros en una maniobra de disfraz, por ejemplo, cuando la Lascivia adopta el papel de la Hermosura: «Sale la Lascivia, dama, con flores» (v. 970 acot.). Todos estos cambios van aparejados de explicitación verbal, por la cual la actriz se presenta bajo su identidad usurpada: «Soy la Hermosura humana» (v. 871 acot.). El espectador, no obstante, está al corriente del engaño y ha de reconocer que se trata de la misma actriz. La caracterización que el Hombre recibe en *María* se construye sobre un desdoblamiento dramático que escinde a un único personaje en dos personalidades o facetas representadas por el Peregrino y su Pensamiento<sup>58</sup>. A fin de facilitar esta identidad equivalente, los actores visten exacta indumentaria: «Mientras ellos cantan y bailan, han salido al tablado el Peregrino, viejo venerable, y el Pensamiento, también vestido de peregrino, luchando con él» (v. 434 acot.).

El caso de caracterización metamórfica más prolífico lo encarna la Culpa. En *Mercado*, esta figura equivale a la tentación, una manifestación de la intervención demoníaca cuyo objetivo insistente es corromper al Buen Genio<sup>59</sup>. De los sucesivos cambios de vestuario se extraen algunas conclusiones: desde el punto de vista del espectáculo, se superponen varios niveles de significación convencional; esto es, un personaje ya caracterizado puede acumular matices a través de atajos lexicalizados («Salen el Buen Genio y la Inocencia de camino» [v. 563 acot.]) o ajustarse a la exigencia de un tipo dramático (dama, galán, etc.). Desde el punto de vista de la construcción alegórica, el mensaje es claro: por mucho que la proteica tentación se enmascare, el Buen Genio siempre sabrá reconocer su verdadera naturaleza y darle la espalda («porque aunque mudes de traje, / no mudas de inclinación» [vv. 686-687]). El espectador ha de

---

<sup>58</sup> De acuerdo con Arellano, Adeva, Crosas y Zugasti, los editores del auto, «todo hombre en la tierra es peregrino que camina hacia su destino sobrenatural. La imagen del peregrinar es frecuentemente aplicada al hombre en su paso por este mundo» (*María*, ed. cit. pág. 103, nota a v. 433 acot.). El Pensamiento interviene como personaje desdoblado también en *La cena del rey Baltasar* (1632).

<sup>59</sup> Personaje de claras connotaciones malignas, la Culpa equivale también, en determinados casos, a la muerte, con la que conecta a través del concepto de pecado: «Desde los púlpitos se habla de varios géneros de muerte. Entre ellos la del cuerpo, que nos ha de llegar a todos y para la que preparan los artes de bien morir, y la del alma, que se identifica con el pecado y contra la que se advierte desde los tratados morales, los sermones, las obras (piadosas o literarias, escritas o pictóricas)» (Mònica Roig Tió, «La Muerte violenta en el teatro sacramental de Calderón», en Manfred Tietz y Gero Arnscheidt [eds.], *La violencia en el teatro de Calderón*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 459-472 [pág. 463]).

compartir el punto de vista del Buen Genio, pues es necesario que reconozca a la Culpa detrás de sus disfraces para que el mensaje moral se transmita con éxito. En total, adopta las siguientes caracterizaciones, a veces junto con la Gula y otros cómplices:

- «Al irse a entrar los dos Genios, les sale al paso la Culpa, vestida de villano» (v. 372 acot.).
- «Sale la Culpa, vestida de mesón» (v. 569 acot.).
- «Sale la Gula, de ciego, y la Culpa, de mozo, con estampas» (v. 881 acot.).
- «Sale la Culpa, de galán» (v. 1044 acot.).
- «Sale la Culpa, de pobre» (v. 1213 acot.).
- «Salen la Culpa y la Gula, de gitanos» (v. 1380 acot.).

Si la Lascivia se valía de la flor como símbolo de la Hermosura, la rosa se resemantiza en el contexto alegórico cuando la Gracia otorga una al Buen Genio y al Mal Genio como símbolo de su favor: «(*Dale otra rosa*) // BUEN GENIO. En fin, ¿tu favor nos das / sin merecerlo? // GRACIA. Sí doy, / que por eso Gracia soy; / porque si lo mereciera / el hombre, justicia fuera / y no gracia [...]» (vv. 312-317). La conversión de un concepto abstracto como el *favor* en objeto escénico es una hábil maniobra que permite trazar una narrativa captable por el público. Así, tras haber hecho acopio de actos inmorales, el Mal Genio pierde, literal y figuradamente, el favor de la Gracia:

MALICIA.       ¿Qué es lo que buscas, señor?  
MAL GENIO.     (*Busca la rosa que le dio la Gracia.*)  
                  Que en el camino el favor  
                  de Gracia se me ha perdido (vv. 763-765).

Esta idea del Mal metamórfico es constante en los autos siempre en relación con la culpa. En *Orfeo*, la Envidia acompaña al demonio/corsario, sirviéndole de segundo de a bordo, como soldado a su cargo: «[...] se ven en su popa el Príncipe de las Tinieblas y la Envidia con bandas, plumas y bengalas negras» (v. 1 acot.)<sup>60</sup>. A partir de aquí, adopta identidades

---

<sup>60</sup> Ejemplo paradigmático de los préstamos convencionales en la configuración tipológica de las abstracciones dramáticas: «Si el Demonio o el Pecado pueden asumir este *alter ego*, el alivio del actor que los interpreta es grande: no le hace falta estudiar teología sino echar mano del agradecido registro del amante celoso o del galán despechado, propios de la comedia o de la tragedia» (Rodríguez Cuadros, *El libro vivo que es el teatro*, op. cit., pág. 125). Por otra parte, advertía Bataillon en su clásico ensayo

distintas significadas en cambios de vestuario. Una vez la Naturaleza ha mordido la manzana prohibida, la Envidia se transforma en recordatorio permanente de la culpa. Para ello, como la Ideología en *Babilonia*, adopta la indumentaria de la Noche. Esta caracterización aparece también en *Pintor*: «Ábrese un peñasco y sale la Culpa vestida de noche» (v. 41 acot.). Desde el momento en que la Naturaleza humana ha pecado, pierde su condición de inmortal y adquiere consciencia respecto al paso del tiempo. La Noche es creada para funcionar como contraste necesario con los Días, y generar la ruptura del *continuum* propia del Paraíso, tal y como advertirá la arrepentida Eurídice: «¿cómo si los Días pasan, / fija la noche se queda?» (vv. 974-976). La traslación escénica de la pérdida de la inmortalidad se opera en acción conjunta del significado visual de la caracterización de los personajes y, fundamentalmente, del planteamiento coreográfico, trazado con precisión: «Va pasando el Día Primero y sale por detrás de él la Envidia vestida de negro, con manto largo y banda en el rostro y, haciendo acción como que le apresura para que pase, se queda ella en su lugar y con todos hace lo mismo de suerte que siempre haya noche entre uno y otro Día» (v. 904 acot.).

En *María*, esta vez la encarnación demoníaca corresponde al Furor, que capitanea el grupo de las abstracciones. Su mano derecha será nuevamente la Culpa, como trasunto de la tentación, a cuyo cargo están los siete pecados capitales, llamados en el auto *Vicios*. La intachabilidad de la Virgen Inmaculada es reconocida incluso por las fuerzas malignas, que no osan difamar su autoridad<sup>61</sup>. Por ello, en este caso el objeto de corrupción no es María, sino sus devotos, cuya verdadera fe se pondrá a prueba, señalando a «cuantas / gentes más a su festejo / que al culto van» (vv. 586-588). En este auto, la Culpa y los siete Vicios cambian su apariencia para ilustrar el reverso de la devoción, convertida en fanatismo: «[...] salen Ira y Culpa vestidos de bandoleros, y pónenle al pecho las pistolas» (v. 910 acot.). Adoptada la apariencia de bandoleros, su objetivo es agitar violentamente

---

sobre el auto, cómo el hecho de encarnar personajes sacros en forma de abstracciones o tipos dramáticos suponía una maniobra para sortear la mirada censora de los moralistas: «La vue de *Jésus-Christ* sur la scène paraissait insoutenable. Mais *Le bon pasteur* ou *L' Époux* pouvaient passer. Surtout, pour des hommes de théâtre, c'était une grande ressource de pouvoir faire entrer dans leurs combinaisons des personnages tout faits, comme l'Ame, le Corps, le Libre Arbitre, l'Entendement, comparables à la dame, au galant, au valet comique, au vieillard respectable, personnages d'avance identifiés avec un des acteurs de la troupe et caractérisés par les mêmes costumes que les personnages correspondants de la *comedia*» («Essai d'explication de l' "Auto sacramental"», *Bulletin Hispanique*, tomo 42, 3, 1940, págs. 193-212 [pág. 210]).

<sup>61</sup> Este reconocimiento es una constante en el auto por parte de los Vicios, que se confiesan impotentes ante la Gracia: «¿Qué es esto, cielos, qué es esto? / Mas, ¡ay infeliz!, ¿qué dudo?, / si sé que es de María efecto, / contra quien no hay en la Culpa / fuerza, aunque los siete cuellos de la hidra, / desatados, / respren sus siete alientos» (vv. 1356-1361).

al séquito de fieles y doblegar la férrea voluntad del Peregrino. Incapaces de medrar en su propósito, pues el Peregrino es constante en su firmeza, la Soberbia se transforma en la religión islámica —considerada «del Alcorán la seta» (v. 1135)— y lo hace su cautivo a la fuerza: «Vanse los tres y óyese un clarín en el tercero carro, que será una galera, y dando vuelta se ven en ella la Soberbia en la popa, vestido de moro, y el Peregrino, entre otros, puesto al remo, vestido de cautivo» (v. 1139 acot.).

En otra ocasión, la Culpa se refiere a su subordinado como «infiel pirata / de sus mares» (vv. 666-667). Se suman, así, la caracterización *de moro* y la presentación del personaje como corsario, equivalente a la que exhibía el Príncipe de las Tinieblas en *Orfeo*, donde aparecía también como «pirata de los mares» (v. 44) [ver figura 13]. Surcando el Leteo, su misión era lograr que la Naturaleza humana atravesase sus aguas hasta olvidar su origen divino. El pecado acarrea también consecuencias físicas para la Naturaleza. Si, hasta entonces se había alabado de continuo su belleza, el estado corrupto del alma se manifestará ahora en el cuerpo, tal y como se deduce de las AI especulares: «Quien quisiera, / por no mirarte tan otra, / tan ajada y tan deshecha, / como hermosura por quien / pasan días, que la tierra / le tragara» (vv. 963-968).

### 3. 2. Personajes del imaginario histórico-literario

El *dramatis personae* de *Babilonia* se conforma en dos grupos de personajes bíblicos, que contraponen hebreos —Daniel, Azarías, Misael, Ananías y Zabulón— a babilonios —Nabucodonosor, su hijo Donosor y el sacerdote Arfajat<sup>62</sup>. La caracterización de las figuras se ajustaría a un imaginario bíblico que permitiese al espectador distinguir ambos grupos. A esta identidad, geográfica y religiosa, se suma la adscripción a determinados tipos dramáticos. Habacú encarna el tipo de viejo venerable y Zabulón, que hace las veces de gracioso, se configura en escena de acuerdo con convenciones visuales: «Sale Zabulón, villano a lo judío, con una cesta» (v. 81 acot.). Entre ellos, el ángel Gabriel representa a la divinidad. Aquí los personajes no ocultan una doble identidad en clave alegórica, sino que entablan correspondencia con el referente bíblico concreto al que encarnan. La lección alegórica, como hemos visto, se verá materializada en la acción. En cuanto al profeta y sus acompañantes, aparecen en escena como cautivos, arrastrando cadenas:

---

<sup>62</sup> Gilbert los divide en «las fuerzas del Bien y del Mal» (*Babilonia*, ed. cit, pág. 35). El nombre del rey Nabucodonosor se alterna en el auto con el de *Nabuco*, probablemente para distinguirlo del personaje ficticio de Donosor, el príncipe.



Retíranse Habacú y Zabulón, y al compás de las cajas y trompetas salen marchando Daniel, Azarías, Misael, Ananías, y soldados y Músicos. Los cuatro, que han de ser tres mujeres músicas, y Daniel, joven galán, vestidos a lo judío con cadenas en los pies, y los demás, a lo gentil (v. 157 acot.).

Esta AE aporta informaciones varias: la identificación de Daniel con el tipo dramático del galán; la distinción visual entre judíos y gentiles; y la elección de actrices para interpretar al trío hebreo, sobre la que volveré más adelante.

Nabuco viste la indumentaria y atributos propios de un rey, pero estos no son deducibles del texto sino hasta el desenlace del auto cuando, apartado de la Idolatría, reniega de su posición para volcarse en una vida de penitencia. En este punto, AI y AE revelan la caracterización visual del personaje: «Pues, ¡adiós majestades vanas!, // (*Arroja el bastón, el laurel, manto y espada*) // adiós púrpuras, laureles, / imperios, pompas y armas, / vanidad de vanidades, / adiós!» (vv. 1677-1681). Desde entonces, adopta una existencia propia de ermitaño, que se refleja en un significativo cambio de indumentaria: «Sale Nabuco, vestido de pieles» (v. 1944 acot.).

Como es habitual, la hostia y el vino, máximos signos sacramentales, aparecen en forma de objetos escénicos; en este caso, acarreados por Habacú: «Sale Habacú con una cesta y en ella un cáliz y una hostia» (v. 1790 acot.). La particularidad en este auto es que ambos símbolos no son, al inicio, más que víveres humildes cuya auténtica significación se adquiere únicamente cuando el ángel Gabriel, a través de la palabra divina, les otorga la categoría de misterios. Al principio, el viejo los describe así: «A ver voy mis segadores, / y mis regalos mejores / son, si a mirarlos llegáis, / un miserable pulmento / que es de harina y agua pura, / blando pan si levadura, / y vino, que a su alimento / acompaña solamente» (vv. 1807-1814). Cuando los sacramentos salvadores lleguen a manos de Daniel, estos ya son símbolos de la Eucaristía: «El representarse en mí / que el género humano tiene / contra las fieras del mundo, / por más horribles le cerquen, / su libertad afianzada, / como a sustentarse llegue / de aquel pan y de aquel vino / de quien hoy es sombra éste... // (*Saca de la cesta hostia y cáliz*)» (vv. 1928-1936 acot.).

La inserción del mensaje alegórico en la materia mitológica resulta en un *dramatis personae* que combina personajes de extracción bíblica con los grandes héroes literarios. Orfeo y Eurídice, la pareja protagonista de *Orfeo*, acumulan dos identidades superpuestas:

una pagana y otra divina. Así, Orfeo-Cristo y Eurídice-Naturaleza humana se configuran de acuerdo con una fusión conceptual de tradiciones que acomoda los símbolos en imágenes híbridas. El elemento de encuentro entre significados es la cítara órfica con la que Eurídice es rescatada del Leteo y redimida, en tanto que Naturaleza humana, del pecado original. El instrumento se caracteriza en escena como un símbolo que plasma al tiempo ambas dimensiones del personaje: «Sale Orfeo con una arpa al hombro, cantando, en cuyo bastón vendrá hecha una Cruz» (v. 1107 acot.). La polisemia del objeto escénico es extraordinaria: por un lado, Cristo muere concediendo la gracia a la Naturaleza humana, siguiendo el episodio de la catábasis de Orfeo para rescatar a Eurídice. Por otro, mientras la Cruz es el elemento sacrificial, la cítara —arpa— enlaza con la concepción pitagórica del cosmos y el neoplatonismo al asumir la música como conexión entre el alma y su origen divino. Armado con su arpa, la resurrección equivale a liberar el alma del Reino del Olvido y hacerla despertar al recordarse creación de Dios.

Esta superposición de símbolos se adelanta en la loa, donde un desfile de damas y galanes forma, a través de las letras que cada uno de ellos trae pintada en su escudo, la palabra *eucharistía*. El mensaje se reordena con un baile hasta mostrar un lema distinto compuesto por las mismas letras: *cithara iesu*. Uno de los personajes remata la metáfora mediante explicación verbal: «Luego claramente muestran / que ayer cruento sacrificio / y hoy oblación incruenta, / a una luz Eucaristía / y a otra Cítara, se deba / celebrar con regocijos / hoy lo que ayer con exequias» (loa, vv. 295-301). De vuelta a *Orfeo*, en AI el Placer aporta nuevos datos sobre la apariencia del arpa: «[...] ese instrumento de tres / clavijas y tres maderos / a los siglos venideros / cítara de Jesús es» (vv. 1099-1102)<sup>63</sup>. Mientras, los Días explican de nuevo la interpretación alegórica: «Como es dar salud su intento, / de él (dejando lo historial / por lo mixto) el celestial / Orfeo labra el instrumento / en que ha de cantar humano / la letra de una canción / que fue en la R, de Redención» (vv. 1083-1089).

---

<sup>63</sup>*Cítara de Jesús*: «en el arte medieval las arpas de tres ángulos se convirtieron en un símbolo de la trinidad y hasta el siglo XVII los poetas trataron de relacionar la imagen del arpa con la crucifixión y con la de Orfeo» (Ignacio Arellano, *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000).

### 3. 3. Personajes icónicos

Ejemplo idóneo de este tipo de personajes constituye el *dramatis personae* de *La humildad coronada*, formado por árboles y plantas. Aunque en la interpretación *a dos visos* cada figura traiga aparejado un significado alegórico específico, su configuración visual se inspira en un referente directo de la realidad extraespectacular. Más que de un proceso de mimesis, es más adecuado hablar de *iconicidad*<sup>64</sup>, cuya manifestación escénica se apoya en un imaginario culturalmente cristalizado con gran peso de la emblemática: «Sale el Cedro, el bastón en forma de cruz, en un brazo hojas de palma, el otro de ciprés, y en medio otras que más imiten las del cedro» (v. 147 acot.). Así pues, se combina la caracterización icónica de cada árbol con la adscripción a un tipo dramático convencional, expresado por medio de los atajos lexicalizados:

Vuelven las chirimías y desaparecen los Ángeles dejando pendiente del aire la corona y con sus versos van saliendo por diferentes puertas como oyendo las voces el Espino, el Laurel, el Moral con barba, el Almendro de loco, la Encina y la Oliva de damas, la Vid y la Espiga de villanos. Estos árboles se significarán trayendo unos bastones y en el remate de ellos las hojas y ramas de su nombre (v. 39 acot.).

En el pasaje de *Orfeo* correspondiente al Génesis, los seis días de la creación se convierten en personajes. Los considero caracteres icónicos y no abstracciones porque tienen un referente concreto en la realidad bíblica a la que representan, reproducible a través de unas imágenes simbólicas asentadas. No se trata de concretar visualmente en el plano literal un concepto, sino de conferir entidad escénica a un episodio literario a través de un proceso de metonimia. De este modo, el Día Primero se reconoce por «una hacha encendida» (v. 103 acot.) y el Tercero aparece «con guirnalda de flores y ramos de frutas en las manos» (v. 131 acot.). La identidad del resto de los Días funciona por analogía metafórica: el Día Segundo emerge de entre las aguas; el Cuarto se manifiesta al tiempo que se descubren el sol y la luna en lo alto; el Quinto, junto a pájaros y pescados; el Sexto, junto a los animales terrestres. La construcción de este conjunto de personajes tiene, por lo tanto, carácter emblemático, como se extrae de la siguiente AE: «Salen los Días y Músicos cantando y la Naturaleza ricamente vestida detrás, como señora de ellos; cada

<sup>64</sup> «Un signo es un icono cuando existe una relación de analogía formal entre el representante y lo representado» (*Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, op. cit., s.v. icono*).

uno tray las insinias de su creación, la hacha el Día Primero y el Tercero, las frutas y flores, etc.» (v. 786 acot.)<sup>65</sup>. En el desenlace del auto, el Quinto Día experimenta un cambio ontológico. De acuerdo con la explicación de Duarte, el quinto día de la semana «es el jueves, día del Corpus Christi, día en el que Nuestro Señor instituyó el Sacramento de la Eucaristía en la Última cena»<sup>66</sup>. Por ello, una vez que la Naturaleza ha obtenido la redención, sube a la nave de la Iglesia, en la que se consagran los símbolos de Cristo, ahora portados por el Quinto Día: «Han subido a la nave los Días con la Naturaleza y dando vuelta, se ve en su árbol mayor el Quinto Día en otra elevación, con un escudo, pintado en él el Sacramento [...]» (v. 1341 acot.).

Por su parte, el personaje Leteo es el resultado de la personificación del río del olvido. En esta prosopopeya, absorbe visualmente los rasgos asociados a Caronte: «Entre las ondas en que se mueve la nave ha de haber un escollo; este se abre y sale de él Leteo, vestido de barquero, con una guadaña por tridente» (v. 311 acot.).

---

<sup>65</sup> En esta escena, previa a la intervención del demonio, «La música nos indica la armonía del paraíso antes del pecado. Se produce la tentación y el pecado de Eurídice» (*Orfeo*, ed. cit., pág. 119).

<sup>66</sup> *Ibid.*, pág. 303, nota a v. 1340.

#### 4. El actor en el auto sacramental

Rodríguez Cuadros, que ha estudiado en profundidad el oficio del actor en el Barroco, ha señalado las contradicciones que entraña la figura del representante en un género como el auto sacramental<sup>67</sup>. Frente al objetivo didáctico de comunicar un mensaje en clave teológica, el actor se suma al conjunto de los mecanismos del espectáculo en la misión de ensalzar el asunto en su paso al nivel textual y transmitirlo al público. No obstante, no basta con trasladar la literalidad del texto, sino que ha de contribuir activamente a la desencriptación de la alegoría. Asimismo, al contrario que el resto de los elementos, el actor es por razones obvias un agente autónomo, ingobernable en la inmediatez del hecho teatral; de ahí que como «encargado de actualizar la idea abstracta del dogma en una realidad material» pueda obstaculizar la finalidad de la obra<sup>68</sup>. Y sin actor, claro está, no habría teatro. En el auto, el intérprete tiene la responsabilidad de saber distinguir cuándo su entidad escénica se reduce a ser portador de determinados signos visuales y cuándo su cuerpo es generador de significados.

Cabe establecer diferencias entre el gesto socializado convencional —como signo de respeto en un esquema jerárquico de señor-vasallos propiciado por el contexto dramático al situar la acción en la corte—, y el gesto socializado resemantizado. Del primer tipo encontramos las expresiones habituales: ponerse a las plantas, dar los brazos o besar los pies, por ejemplo, entre los hebreos, soldados y resto de súbitos y el rey Nabucodonosor en *Babilonia*. El otro grupo es propio de la construcción alegórica del auto sacramental. Desde el esquema coreográfico hasta las relaciones proxémicas, el movimiento genera un significado simbólico. Rara vez la kinésica y los gestos registrados en el cuerpo acotacional son gratuitos; al contrario, apoyan la alegoría subyacente al auto. Un caso sencillo lo hemos visto con las salidas y entradas de *Teatro*, al señalar el tránsito de los personajes desde la puerta de la cuna hasta la de la sepultura, en una dirección que ha de seguirse para mantener la coherencia. En esta pieza, las acotaciones proxémicas remiten a una doble jerarquía social y moral. O bien regulan la conducta humana desde

---

<sup>67</sup> Véase el Capítulo 2 «Deconstruyendo a Dios: Calderón, el actor y el *teatro sagrado* de los autos» en su libro *El libro vivo que es el teatro*, op. cit., págs. 91 a 143).

<sup>68</sup> *Ibid.*, pág. 100. Y más adelante: «A través del actor la alegoría nunca podrá funcionar del todo como un vehículo transparente de la verdad divina. [...] los recursos del actor pueden, pese a él mismo, transgredir o hacer más opaco el significante trascendente que se propone en primera instancia. El lenguaje del actor (que no es siempre verbal) no garantizará la transmisión inequívoca de un mensaje estrictamente religioso. Es el apasionante riesgo del teatro y del arte (*arte* aquí referido a la técnica o *tejné* del actor) al servicio de la teología» (*ibid.*, pág. 101).

un baremo ético-teológico: la AE «Apártanse» (v. 725 acot.) refleja la incompatibilidad entre Hermosura y Discreción. O bien adquieren una dimensión política al reafirmar la imagen del Estado como sostén del catolicismo: «Va a caer la Religión, y le da el Rey la mano» (v. 926 acot.). Autoproclamarse defensor de la Religión granjea a la monarquía el alcance de la gloria cuando la representación ha terminado, con el ascenso triunfal hasta la mesa del Autor: «Da la mano al Rey, y sube» (v. 1489 acot.). Siguiendo el mismo esquema, en *Orfeo*, una vez la Naturaleza ha pecado queda en manos del Demonio: «Sale el Príncipe a tiempo que ella, tropezando, cay en sus brazos desmayada» (v. 991 acot.). Los gestos convencionales tales como dar la mano o los brazos se resemantizan en el contexto sacramental y han de ser interpretados con rigor por los actores, dada la información precisa que revelan sobre la relación entre los personajes. Incluso el lugar que ocupan en el tablado es significativo. Con respecto a la posición del Rey, la Hermosura decide colocarse delante («Delante / de él he de ponerme yo / para ver si mi hermosura / pudo rendirlo mi amor» [vv. 813-816]), mientras el Labrador, rezagado, acepta su posición detrás: «Yo detrás; no se le antoje, / viendo que soy labrador, / darme con un nuevo arbitrio, / pues no espero otro favor» (vv. 813-820). En *Mercado*, la Inocencia es reclamada por la Culpa y el Buen Genio, que trata de librarla, con éxito, de sus garras. De nuevo, la pugna moral se significa físicamente con un enfrentamiento en la AE «Tiran los los de él» (v. 711 acot.).

Siguiendo con el potencial simbólico de la kinésica y las relaciones proxémicas, en *María* se elabora una alegoría alrededor de la desavenencia entre la voluntad —el Peregrino— y el libre albedrío —el Pensamiento—, como dos caras del Hombre. La alegoría se cimenta a lo largo del auto en el comportamiento proxémico, por el que el Pensamiento trata de desasirse del Peregrino, devoto inquebrantable de la Virgen, para satisfacer sus apetencias. La clave para que la voluntad prevalezca será la oración, a cuyo amparo el Peregrino logrará finalmente centrar al Pensamiento en la fe. Este proceso se traduce en el tablado en un forcejeo físico rastreable en las AE. El Pensamiento se dejará tentar por los ofrecimientos de la Gula y la Lascivia, pero será siempre reconducido por el Peregrino: «Con esta repetición se van bailando y cantando con varios instrumentos los Vicios, y el Peregrino detiene al Pensamiento luchando con él» (v. 442 acot.); «Vuelven a luchar» (v. 896 acot.). El dilatado enfrentamiento se resuelve con la imposición final del Peregrino: «Arroja de sí al Pensamiento [...]» (v. 910 acot.). Desde ese momento, dejan de aparecer juntos en escena, puesto que el alma y, con ella, el libre albedrío, han sido entregados a María. La Soberbia es incapaz en consecuencia de doblegar al hombre,

porque su corazón pertenece a la Virgen: «[...] y no siendo / mío el corazón, que es / virrey del alma (supuesto / que es el que primero anima / y último muere), mal puedo / enajenar monarquía / de dominio que no tengo» (vv. 1242-1249). Al mismo tiempo, con su renovada convicción y siguiendo el lema «Nada teme pensamiento / que quedó puesto en María» (vv. 1130-1131), este se vuelve inmune a las tentaciones. En traslación alegórica, esta firmeza nueva se manifiesta kinésicamente cuando el Demonio y sus secuaces son incapaces de atraparlo: «Sale el Pensamiento huyendo del Furor, y siempre que llega a abrazarse con él se le escapa dentre los brazos, abrazando al viento. Lo mismo sucede a Culpa y Ira, y él huye libre de los tres» (v. 1123 acot.). La muerte y resurrección de Cristo se interpreta en escena como un enfrentamiento entre Leteo y Orfeo. Leteo — que representa en el auto el olvido y, con él, la muerte— muere al intentar matarlo: «Hace como que le hiere y, dado el golpe, cay a sus plantas y pasa encima de él Orfeo» (v. 1212 acot.).

La recreación escénica del Génesis de *Orfeo* se apoya con fuerza en un esquema kinésico que plasma la creación por obra de Dios desde la nada. El poder de la vida reside en la palabra de Orfeo, a cuya voz responden los personajes, llamados a despertar de la oscuridad informe: «Adviértase que cuanto represente ha de ser cantado en estilo recitativo, a cuya primer copla se abrirá el carro tercero en otras dos mitades, viéndose dentro de él los siete Días reclinados, como dormidos, y en medio de ellos la Naturaleza humana» (v. 77 acot.). Progresivamente, el canto órfico hace reaccionar uno a uno a los Días a medida en que son nombrados. La estructura reproduce una secuencia que se repite hasta seis veces: Primero, Orfeo invoca a su creación —crea al nombrar—, a cuya llamada, en segundo lugar, el Día responde hablando todavía, de acuerdo con la AE, «Entre sueños». Solo entonces, «despierta». El acto de despertarse desde el sueño de la nada forma parte de una planificación espectacular que combina la interpretación actoral con el despliegue escenográfico y aquella simbología que funcionaba por metonimia en la caracterización de los personajes. Como culminación del proceso, «Despierta la Naturaleza humana» (v. 191 acot.). El poder de evocación de la palabra se hace patente en la siguiente AE de *María*: «Mirando dentro, como que ven en sombras lo que representan» (v. 333 acot.). El Furor y la Culpa narran con detalle las peripecias aéreas de la Santa Casa desde su salida de Nazaret. La acotación de fingimiento con el *como que ven en sombras* implica una predisposición gestual performativa en el modo en que se

realiza la narración de los hechos, lo suficientemente sugestivo como para potenciar la imaginación del espectador en la visualización de la materia verbal<sup>69</sup>.

En *Babilonia* se recurre dos veces a un truco que depende de la complicidad de los actores, que han de interpretar ignorando deliberadamente la presencia de uno de los personajes como si, en efecto, fuese invisible. En ambas ocasiones este recurso oculta un significado alegórico. La primera vez, el príncipe de Babilonia es incapaz de reconocer a la Idolatría cuando esconde su identidad verdadera tras una máscara: «Con Donosor salen algunos soldados, cúbrese el rostro la Idolatría, y él no la ve» (v. 721 acot.). El sentido oculto es explicado por el propio personaje: «Mostrar es esto / que no ven su Idolatría / con estar siempre entre ellos» (vv. 724-726). En la segunda escena, el privilegiado profeta Daniel escucha la palabra divina como guía de sus acciones. Mientras en el diálogo Daniel manifiesta sentir una «Interior voz, que al oído / me estás hablando» (vv. 821-822), la AE revela el origen auténtico de la voz: «El ángel al oído de Daniel sin verle él, ni nadie» (v. 820 acot.). En *Orfeo* se emplea el mismo pacto actoral en una escena en que el Demonio, como un Cyrano perverso, dicta a la Envidia las palabras que ha de reproducir ante la Naturaleza para seducirla hacia el pecado. Como en *Babilonia*, la actriz ignora la presencia del Demonio, como si no estuviera presente en escena, solo que en este planteamiento sí se hace audible el contenido del mensaje. La intención es transmitir que la Envidia habla a través de él; es decir, que la serpiente, hecha tentación, es un producto del mal. Así, habla primero el Príncipe de las Tinieblas y le sigue, por duplicado, la repetición del áspid: «Llega a hablarla la Envidia y el Príncipe detrás de ella, como que la dicta al oído lo que dice, representando lo mismo el uno quedo que la otra en voz» (v. 808 acot.). Las AE insisten en diferenciar cuándo se ha de hablar «Al oído» (v. 821 acot.) y cuándo «En voz» (v. 823 acot.).

No toda la kinésica está sometida a la ritualización del mensaje alegórico, sino que funciona dentro del contexto de la acción y de acuerdo con las convenciones dramáticas. En *Babilonia*, el gracioso Zabulón inserta algunos pasajes de comicidad cuyo propósito es el humor en sí mismo, sin dobleces semánticas. Asociado a la glotonería entremesil, en presencia de Nabuco se lleva apresurado comida a la boca con tan mala fortuna que se

---

<sup>69</sup> Parker identifica este recurso como una técnica propia de los autos de madurez de Calderón: «permite al público que siga todas las etapas del hilo del pensamiento, tal como éste va surgiendo en la mente de un personaje que está en la escena; de este modo el público se halla ante el personaje que va concibiendo la acción ante sus ojos» (*Los autos sacramentales de Calderón de la Barca, op. cit.*, pág. 72).



atraganta, activando una kinésica grotesca implícita: «Atravesado / el bocado se quedó. / Ni atrás ni adelante va; / ¡qué diera por una tos!» (vv. 377-380). La irreverencia del gracioso se emplea con la intención de ridiculizar a los idólatras babilonios. Así, Zabolón imita los gestos de adoración a la estatua de Nabuco deformándolos satíricamente: «Señor dios de Mogollón, / Zabolón está a sus patas / sin escrúpulo ninguno / (que siendo de oro la estauta [sic], / como esos al oro adoran, / y no se les dice nada)» (vv. 1438-1443).

La escena del pecado original en *Orfeo* puede rastrearse organizada en AE en torno a tres momentos que dependen de la interacción de la Naturaleza con la manzana. Primero, el fruto cobra existencia por deixis, cuando en gesto indicativo la actriz centra nuestra atención en el árbol: «Señala un manzano que habrá entre otros árboles en el peñasco» (v. 833 acot.). La siguiente AE muestra ya a la mujer después de haber sido engañada por la serpiente: «Toma una manzana del árbol» (v. 857 acot.). Finalmente, el pecado se consuma en una acotación de fingimiento dirigida a la intérprete, que se deleita con su sabor: «Tómala y hace como que la gusta» (v. 864 acot.).

Durante la escena onírica de Nabucodonosor se activa la kinésica aparejada a la acción dramática del sueño, que requiere un aletargamiento manifestado físicamente como un estado progresivo. A medida que los hebreos cautivos cantan, el Rey va perdiendo el control de sus facultades, tal y como registran las AE: «Durmiéndose» (v. 522 acot.) y «Quédase dormido» (v. 546 acot.). Una vez conciliado el sueño, el actor ha de fingir hablar desde el subconsciente, reaccionando a las visiones infundadas de la Idolatría. La AE que ilustra el despertar del monarca marca la relación simbólica entre ambos, alegorizando el abandono de la fe de Nabucodonosor: «Despierta cayendo a los pies de la Idolatría» (v. 666 acot.). La proxémica es en este sentido reveladora del vínculo entre los personajes y Dios. Cuando rechaza a la Idolatría, en lugar de postrarse ante Daniel, se pondrá a su mismo nivel, dejándose guiar con regocijo por el profeta: «Con esta repetición y cajas y trompetas, habiendo dado vueltas al tablado Nabuco, con la mano sobre el hombro de Daniel, se entran todos y Arfajad detiene a los otros y a Zabolón» (v. 1055 acot.). Al contrario, Nabuco obliga a su hijo a guardar obediencia a Daniel mediante un gesto violento: «Arrójale a sus pies» (v. 986 acot.), que humilla a Donosor y lo predispone en su contra.

#### 4. 1. Gesto emocional

El auto sacramental no está exento de la expresión de las pasiones. Sin embargo, de acuerdo con el planteamiento introductorio, el objetivo concreto del género en torno al ensalzamiento didáctico de la Eucaristía destierra la conmoción del *pathos* del espectador. La conjunción de los elementos espectaculares, y especialmente el papel de la música, conducen a una admiración distanciadora.

En *Teatro*, el gesto emocional va aparejado al tipo dramático encarnado por los actores; es decir, se trata de una emoción convencional que retrata a los caracteres dentro del microcosmos de la representación metateatral. Según esto, el Pobre manifiesta una construcción etopéyica acorde con su posición en la esfera social, dictaminada por el papel adjudicado por el Autor, y que se verbaliza en forma de expresiones de lamento: «¿Qué haré yo / para sufrir mis desdichas?» (vv. 806-807). La soberbia del Rico, la vanidad de la Hermosura, el esforzado trabajo del Labrador o la miseria del Pobre, cada uno de estos rasgos definitorios acarrearían un desempeño actoral físico que ayudase a definir estas identidades arquetípicas dentro del *dramatis personae* ejemplar. En consonancia se definen las relaciones jerárquicas entre ellos, a través de un comportamiento físico que deja rastro en las AI, como el acto de pedir limosna por parte del Pobre, ignorado por todos excepto por la Discreción. Ese «Dadme limosna» repetido completa su significado trasladándose al texto en sentido performativo. No faltan, por otra parte, expresiones patéticas que reflejan las reacciones al juicio del Autor, ofreciendo un catálogo emocional heterogéneo que, de nuevo, no busca tanto establecer un vínculo empático con el espectador sino caracterizar a los personajes e, implícitamente, subrayar las distintas consecuencias que acarrea incumplir la máxima «Obrar bien, que Dios es Dios»:

HERMOSURA.	¡Qué ventura!
LABRADOR.	¡Qué consuelo!
RICO.	¡Qué desdicha!
REY.	¡Qué victoria!
RICO.	¡Qué sentimiento!
DISCRECIÓN.	¡Qué alivio!
POBRE.	¡Qué dulzura!



alegres cánticos cuando hayan vuelto al recto camino; una dualidad emocional que resume el mensaje de esperanza de Daniel a sus compañeros cautivos: «Suspended el llanto, amigos; / y aunque es tanta la aflicción / en que os veis, no os desconsuele, / pues va con vosotros Dios» (vv. 195-198). La interpretación de Ananías, Misael y Azarías está ligado al matiz «Llorando» (v. 254 acot.) y puebla sus intervenciones de dolientes exclamaciones: «¡Ay mortal ausencia! / ¡Ay partida unión! / ¡Ay noche sin día! / ¡Ay día sin sol!» (vv. 191-194); «Dan vuelta al tablado, cantando unos y llorando otros» (v. 157 acot.). El gesto emocional se contempla como mecanismo eficaz para enfatizar el juego alegórico del pecado de la Naturaleza. En cuanto muerde la manzana, se produce una evidente torsión interna activada por la experiencia de la culpa, hasta entonces una emoción desconocida para ella: «¡Ay triste! / Qué nuevo pasmo! ¡Qué nueva / ansia! ¡Qué nueva aflicción, / tanto el corazón estrecha / que ya no cabiendo el pecho revienta / y para salir, a pedazos se quiebra!» (vv. 876-881). El remordimiento se exterioriza y es acusado en acotaciones especulares por los Días, que asisten a sus reacciones: «DÍA 5º. ¿De qué lloras? // DÍA 4º. ¿De qué tiemblos? // DÍA 3º. ¿Qué te asusta? // DÍA 2º. ¿Qué te asombra? // DÍA 1º. ¿Qué te atemoriza?» (vv. 893-895).

Laureta tiene entidad fundamentalmente emocional. Sus apariciones se sustentan en el miedo, que se sirve del personaje para potenciar el desamparo de la humanidad sin la Virgen como guía. Las AE registran este gesto y lo proyectan sobre el desempeño actoral, hiperbólicamente subrayado hasta dos veces en el adjetivo *despavorida*: «Sale Laureta huyendo despavorida» (*María*, v. 773 acot.); «Dentro Laureta, y sale despavorida al segundo verso» (v. 1416 acot.). El origen de este terror radica en las afrentas cometidas contra la Santa Casa por los devotos corruptos, azuzados por la Culpa y los Vicios. La voz divina es la única capaz de infundir temor en la muerte misma: «Cobarde / tu voz escucho, ¿Quién / fue a suspender bastante, / con miedos en que viva, / temores con que mate? / Pero ¿yo me suspendo?» (*Orfeo*, vv. 1182-1187). La Idolatría se aplaca ante la presencia de Dios y se estremece al percibir la voz de Gabriel: «¡Ay de mí, que de oírla tiemblo!» (*Babilonia*, v. 814); o la del profeta Daniel, ante la que experimenta significativamente una idéntica reacción: «¡De escucharle tiemblo!» (v. 934).

La admiración es una emoción frecuente en los autos y a menudo parece que reproduzca explícitamente el efecto que se espera infundir en el espectador: «PRÍNCIPE. ¡Absorto a tantos prodigios / estoy! // ENVIDIA. Yo elevada y muda / y aun temo que aquí no paren / las maravillas» (*Orfeo*, vv. 178-180). Se trata de una manifestación más de la *turbación*, cuando esta viene provocada por un sobrecogimiento extrínseco; es decir,

generado por el deslumbramiento de una fuerza superior. La admiración se manifiesta en forma de *suspensión* o *asombro*: «Canta Orfeo *como siempre* y ella le escucha sin verle, suspensa» (v. 205 acot.); «Cai el Sexto Día desmayado y todos alrededor de él, como asombrados» (v. 1231 acot.); «Ábrese el escollo y sale la Naturaleza como admirada» (v. 1307 acot.). En este sentido, encaja con la definición que Spinoza aporta en su *Ética* al *asombro*: «consiste en la imaginación de alguna cosa, en la que el alma queda absorta porque esa imaginación singular no tiene conexión alguna con las demás»<sup>70</sup>.

Como profeta, Daniel se sitúa en un plano emocional por encima del resto, y alcanza el momento climático cuando entra en mística conexión con el misterio divino. Este súbito éxtasis se manifiesta físicamente: «Arrebátase en suspensión» (v. 327 acot.). Sin duda, un comportamiento kinésico que recuerda a las representaciones pictóricas de carácter hagiográfico que permitirían al espectador reconocer ese estado de elevación. De todos modos, pasado el tránsito, este se verifica en AI en el lenguaje lírico —místico y neoplatónico— con reminiscencias sanjuanescas: «no sé qué luces he visto / a cuyo inmenso esplendor / la vista ciega del cuerpo, / pero la del alma no» (vv. 327-330). La experiencia del trance implica una abstracción acusada físicamente y de duración puntual. En *María*, el Peregrino protagoniza un proceso de enajenación semejante al recrearse en la idea de alcanzar la Santa Casa: «Vase apartando dél, y con lo que representa se suspende en el camino» (v. 484 acot.). La AE siguiente reafirma la existencia de un desempeño actoral marcado, asociado a la suspensión en sentido divino: «Va volviendo a él» (v. 495 acot.).

- «Pues tan suspensos quedaron, / ¡huye!» (vv. 927-928).
- «Síguelos, Ira, que absorta / helada, muda y suspensa / yo no puedo» (vv. 937-939).
- «Sale el Buen Genio, con admiración» (v. 6 acot.).

---

<sup>70</sup> *Ética*, op. cit., pág. 286, IV.

## b) Ira

Los personajes llevados por las pasiones violentas tienen siempre una relación conflictiva con la fe, que se manifiesta en una atribulación interna. Es el caso de Nabuco que, acechado por la Idolatría, acude a la socorrida metáfora del volcán, frustrado al verse incapaz de recordar e interpretar correctamente el contenido de su sueño: «¡Ay, que al cuidado la razón vencida / se olvida la razón, y él no se olvida! / Y pues en tal fracaso / sólo sé que me hielo y que me abraso, / siendo en mortal despecho / un Alpe el corazón, un Etna el pecho [...]» (vv. 687-692). La caracterización etopéyica de la Culpa muestra un gesto emocional cargado de pasiones violentas, entre la venganza, la ira —con el acicate de la sibilina Malicia— y la seducción. La confusión de emociones se funden en la metáfora de la ponzoña corruptora del alma y desembocan físicamente en un gesto de crispada furia que torna la Culpa en un volcán antropomorfo: «Yo soy Piedra (¡el mundo tiemble!); / a urdir voy (¡el cielo gima!) / malas costumbres (¡mortales!); / rayos mis enojos vibran, / fuego mis labios arrojan, / llamas mis voces fulminan; / temblad, temblad de mis rabias; / temed, temed de mis iras» (vv. 530-537). Cuando la Gula le ofrece al Buen Genio un caballo, este, en lugar de rechazarlo, lo acepta con el propósito de controlarlo. El caballo adquiere entonces un significado de simbología platónica [**ver figura 14**]. Trasladado al contexto moral, si en ese momento la Gula encarna al Placer —caracterizada de gitano—, el caballo «es tan veloz, / que es el mismo pensamiento» (vv. 1396-1397). Para el Buen Genio implica sobreponerse a la tentación mediante el control absoluto del raciocinio: «[...] primero / le he de enfrentar de mi mano, / poniéndole rienda y freno / de obediencia, porque sólo / para tenerle sujeto, / compraré al Placer, fiado / el bruto del Pensamiento» (vv. 1420-1426)<sup>71</sup>.

---

<sup>71</sup> Recuerda a la conocida alegoría del carro alado, por la que el alma está conducida por dos caballos que han de ser sujetados por un auriga. Platón la enuncia en su *Fedro*: «Podríamos entonces decir que [el alma] se parece a una fuerza que, como si hubieran nacido juntos, lleva a una yunta alada y a su auriga. Pues bien, los caballos y los aurigas de los dioses son todos ellos buenos, y buena su casta, la de los otros es mezclada. Por lo que a nosotros se refiere, hay, en primer lugar, un conductor que guía un tronco de caballos y, después, estos caballos, de los cuales uno es bueno y hermoso, y está hecho de esos mismos elementos, y el otro, de todo lo contrario, como también su origen. Necesariamente, pues, nos resulta difícil y duro su manejo» (*Diálogos*, traducción de Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 2010, págs. 767-841 [793-794], 246a-246b).

**c) Amor**

El afecto exige, en los casos más explícitos, un registro interpretativo específico codificado en la acotación «con amor» (*Humildad*, v. 169 acot.). En *Mercado*, la relación emocional establecida entre los dos Genios y la Culpa resemantiza el lenguaje platónico convencional en los géneros profanos. Aquí, el comportamiento amoroso entraña al mismo tiempo el remordimiento por la aparición de un nuevo amor, la Gracia, y la tentación culpable que supone la visión del objeto amado en el pasado. En cualquier caso, los versos reproducen la metáfora lírica habitual asociada a determinadas repercusiones físicas:

BUEN GENIO.            ¡Calla!  
MAL GENIO.            ¡Calla!  
BUEN GENIO.        No prosigas.  
MAL GENIO.            No prosigas.  
BUEN GENIO.        Culpa, que al oír tu voz...  
MAL GENIO.        ...que al mirar, Culpa, tu vista...  
BUEN GENIO.        ...el nuevo propuesto mío...  
MAL GENIO.        ...la nueva esperanza mía...  
BUEN GENIO.        ...mudo en el pecho se queda...  
MAL GENIO.        ...sorda en el alma se irrita.  
BUEN GENIO.        Verdad es (¡con qué vergüenza  
                                 me permite que lo diga  
                                 el dolor!) que fuiste dueño  
                                 de mi libertad cautiva (vv. 422-433).

## 5. El lenguaje divino: la música sobre los carros

Desde el interior de la iglesia y su ritual trasladado al espectáculo del Corpus bajo apariencia dramática, la música peina las calles convirtiéndose en elemento consubstancial al auto sacramental. Calderón concibe la música como lenguaje invisible en conexión directa con la recepción emocional del espectador y moldea sus posibilidades sugestivas de acuerdo con los requisitos de cada género<sup>72</sup>. Así lo veíamos en el uso de las cajas en la tragedia o en el funcionamiento codificado de determinados instrumentos, como las chirimías en las escenas de inspiración palaciega para anunciar la salida al tablado de personajes regios. En el sistema áulico veremos de qué modo el conocimiento musical se pone al servicio de la ostentación de ese teatro total que busca maravillar al espectador culto. En el auto sacramental, la función ornamental se subordina a una dimensión mística que traslada a los carros los mecanismos propios del acto litúrgico. Instrumentación y canto se someten a una codificación estricta que regula sus usos y sus significados asociados y que precisa de un conocimiento compartido por todos los agentes implicados en el hecho teatral; desde la hipótesis dramática de Calderón hasta el

---

<sup>72</sup> Alice M. Pollin, referente en la aproximación musical a los autos, analiza las capacidades sugestivas de este lenguaje que aúna varias tradiciones: la concepción matemático-cósmica de los pitagóricos sometida al molde luisiano; las convenciones del teatro griego; los valores didácticos del ritual litúrgico cristiano; y una visión particular de la música y el silencio asociada a una perspectiva filosófico-mística. De esta unión resulta un enfoque particular del auto fruto de una operación intelectual profunda y la intuición de una sensibilidad estética para con el espectador («Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos [1675-1681]», *Hispanic Review*, 41, vol. 2, 1973, págs. 362-370). Suele aludirse a este respecto al poema del dramaturgo *Psalle et sile*, en el que subyace esta asunción particular de la música como lenguaje cósmico inaudible articulada paradójicamente en la dicotomía canto/silencios:

«Canta y calla» otra vez leo  
y, otra vez suspensa el alma,  
duda cómo se reduzga  
a un precepto «canta y calla».  
Porque, si el callar es muda  
prisión del silencio, ¿qué hará  
con el uso de las voces  
el rumor de las palabras?  
Y el cantar no solo es  
romperlas, pero entonarlas  
al acordado compás  
de métrica consonancia,  
como puesto de dos  
proporciones contrarias.  
Sagrado precepto, a un tiempo,  
cantar y callar me manda.

Transcribo a partir de *Psalle et sile. Poema*, Leopoldo Trenor (noticia bibliográfica), Joaquín de Entrambasaguas (comentario crítico), Valencia, Miguel Juan, 1936. Reproducción facsímil de la edición de Madrid, s. e., 1662.



intérprete, cantante o músico, que descodifica el texto correctamente a través de su escenificación. Ya no se trata de la capacidad de alternar canto y recitado con fines estéticos —tal y como veremos con mayor detenimiento en el sistema áulico— sino de adoptar el papel del predicador que exhorta a un espectador-feligrés<sup>73</sup>. Cabe sumar el asombroso entrenamiento vocal que requeriría la representación al aire libre en un espacio absolutamente abierto y en una agenda que encadenaba funciones sin descanso. Las propiedades litúrgicas del canto se explicitan en *Orfeo* cuando la Naturaleza, incitando a los Días, exclama: «Pues / conmigo decid, en tanto / que a él hallemos, ahora un canto / que será salmo después» (vv. 398-401).

Las acotaciones se posicionan al distinguir entre canto y recitado mediante la fórmula «Canta», diseminada a lo largo del texto, y contrapuesta en ocasiones a «Recita» cuando el intérprete ha de alternar entre ambos registros:

LEY.     *(Canta.) Obrar bien, que Dios es 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 el otro como a ti*  
           y obrar bien, que Dios es Dios (*Teatro*, vv. 942-948).

Las melodías adquieren naturaleza de himno poniendo en boca de los personajes textos de la liturgia: «*(Sale la Discreción con un instrumento, y canta) // DISCRECIÓN. Alaben al Señor de tierra y cielo, / el sol, luna y estrellas [...]*» (*Teatro*, vv. 638 acot-639). En este sentido, los estribillos cohesionadores de la obra que se intercalan en la representación en forma de canto remiten simultáneamente al papel del corifeo en el teatro grecolatino, destacando el mensaje para el espectador y sirviéndose de los valores rítmicos como mecanismo de retención mnemotécnica. Así, a medio camino entre el coro y el carácter himnico, el estribillo sobrevuela la acción a modo de recordatorio cada vez que la Ley de Gracia entona el «Obrar bien, que Dios es Dios»<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> Rodríguez Cuadros, *El libro vivo que es el teatro*, op. cit., pág. 117.

<sup>74</sup> «The choruses, singing monodically or in pairs (generally two pairs) were indispensable. Their function and sound probably ranged from quasi-Grecian lament and chant to highly developed, if somewhat restricted, four-voiced canonic or fugal compositions especially at the end of scenes or dramatic sections» (Pollin, «Calderón de la Barca and Music», op. cit., pág. 369).

Rescatemos la AE «Canta una voz triste, dentro, a la parte que está la puerta del ataúd» (*Teatro*, v. 977 acot.). Esta voz aparece sin identificar —en el *dramatis personae*, se nombra bajo la forma Voz— y se expresa cantando, siempre oculta, tras la puerta correspondiente. Su función es la de marcar a cada uno de los personajes el fin de su representación y anunciar su paso a un plano extraterrenal: «(*Canta.*) Labrador, a tu trabajo / término fatal llegó; / ya lo serás de otra tierra; / dónde será, sabe Dios» (vv. 1107-1110). La elección de reducir el personaje a una voz de origen incierto permite, en sentido alegórico, despojar la existencia humana de su materialidad corporal y subrayar la omnipotencia de Dios en su escrutinio del desempeño humano. El auto sacramental se cierra con el encumbramiento de la hostia y el canto sagrado colectivo, a través del *Tantum Ergo*: «Tocan chirimías, cantando el *Tantum Ergo* muchas veces» (v. 1569 acot.). La cuantificación del «muchas veces» genera una estructura de oración que apela a la participación y focaliza esta mirada global en el Pan a través de la alabanza. En *María*, el Peregrino y la Música entonan a lo largo de varias decenas de versos un himno a María, el «*Ave, maris stella*»<sup>75</sup>, siguiendo una composición corística que alterna la forma en latín con la traducida: «PEREGRINO. Ave, estrella de la mar, / Madre de Dios soberana // MÚSICA. *Ave, maris stella, / Dei mater alma*» (vv. 1478-1481).

La música en *Orfeo*, más allá del significado connotativo principal asociado a lo divino, reside en el núcleo mismo del planteamiento alegórico del auto, a partir de las propiedades órfico-redentoras asimiladas en el símbolo de esa *cithara iesu*. El actor, quizá actriz, que interpretase al Dios protagonista, encontraría en las acotaciones instrucciones y matices a los registros vocales. Durante el Génesis, la entidad de Orfeo es puramente verbal. Los personajes, como la totalidad del cosmos, cobran vida a medida que son nombrados y, desde ese momento, quedan sometidos al dictado de sus palabras. Si la música es el lenguaje por el que el alma accede a Dios, es coherente que se comunique más mediante el canto que el recitado<sup>76</sup>. La Naturaleza formula la supremacía creadora del verbo: «del no ser al ser eleva, / sin ver a quién se le debe, / pues sólo un “sea” nos

---

<sup>75</sup> Véase *A María el corazón*, ed. cit. pág. 169, nota a vv. 1478 y ss.

<sup>76</sup> De evidentes resonancias luisianas, esta asunción del cosmos se registra en las palabras del Príncipe de las Tinieblas que, como en la *Oda a Salinas*, percibe la proporción armónica que rige el funcionamiento del universo: «[...] no dudo que voz sea / que atraiga a sí cuanto atrae desea / y más atiendo en la sabiduría / que debajo de métrica armonía / todo ha de estar constando en cierto modo / de número, medida y regla todo, / tanto que disonara / si faltara una sílaba o sobrara» (vv. 67-75). Más adelante, desentraña la conexión alegórica entre Dios y Orfeo a partir de esta equivalencia musical: «[...] la música no es más / que una consonancia y que esta / está tan ejecutada / en la fábrica perfecta / del instrumento del mundo / que en segura consecuencia / es Dios su músico, pues / voz y instrumento concuerda» (vv. 746-753).

mueve, / sólo un “hágase” nos lleva» (vv. 386-389). Por ello, en la AE que introduce al héroe Calderón se asegura de subrayar: «Adviértase que cuanto represente ha de ser cantado en estilo recitativo [...]» (v. 67 acot.)<sup>77</sup>; así como de recordar periódicamente al intérprete que ha de mantenerse en ese registro: «Canta Orfeo *como siempre* y ella le escucha sin verle, suspensa» (v. 205 acot.); «Sale Orfeo cantando» (v. 454 acot.). De acuerdo con el Placer, estas son sus cualidades: «¿Siempre su voz ha de ser / suave, dulce y amorosa?» (vv. 456-457). Sin embargo, el pecado de la Naturaleza provoca un cambio en la motivación sentimental del canto, que ha de traducirse en la interpretación: «Canta, como llorando» (v. 1032 acot.). Si la voz concede la existencia, escénicamente se requiere una sincronización precisa entre la performatividad actoral y la operación de los efectos para que el mundo aparezca, creado, en el momento de su nombramiento. De nuevo, Calderón interviene para organizar esta sincronización, advirtiendo: «[...] cuanto se cuanto represente ha de ser cantado en estilo recitativo, *a cuya primer copla* se abrirá el carro tercero en otras dos mitades, viéndose dentro de él los siete Días reclinados, como dormidos, y en medio de ellos la Naturaleza humana» (v. 67 acot.). La presencia en escena de Orfeo trae acompañamiento musical: «Él y Música, dentro, a lo lejos» (v. 271 acot.) como indicativo de su condición sobrenatural.

Musicalmente, *Babilonia* se construye sobre la dualidad entre la Idolatría de los babilonios y la fe verdadera de los hebreos. La voz dramática dirige a los intérpretes en su matización del texto cantado. Rescatando una de las AE comentadas anteriormente, se observa cómo se exige que los papeles del trío hebreo sean interpretados por actrices, una exigencia que viene determinada por las habilidades musicales: «Retíranse Habacú y Zabulón, y al compás de las cajas y trompetas salen marchando Daniel, Azarías, Misael, Ananías, y soldados y Músicos. Los cuatro, *que han de ser tres mujeres músicas*, y Daniel, joven galán, vestidos a lo judío con cadenas en los pies, y los demás, a lo gentil» (v. 157 acot.). El canto adquiere tonos variados, ajustados al volumen y la intención subjetiva: «Cantando en sumisa voz» (v. 191 acot.); «Vanse cantando en tono bajo [...]» (v. 571 acot.). Toda la escena del sueño de Nabucodonosor está acompañada por el canto de las actrices, que sirve como alabanza hímica y como expresión paradójica de la experiencia

---

<sup>77</sup> El uso del estilo recitativo o *stile rappresentativo* es una de las muestras de la retroalimentación entre las grandes comedias mitológicas del sistema áulico y el auto sacramental. A este registro dedico un apartado en el capítulo siguiente.

del exilio asumida como una penitencia que conducirá a la salvación<sup>78</sup>. Las AE «Canta» y «Cantado» se suceden desde el v. 475, acunan el sueño del monarca y se prolongan hasta el v. 592 con variaciones sobre el estribillo principal: «Oye, Santa Sión, / oye las quejas / de quien cautivo vive / en tierra ajena, / y verás como gime, / y verás cómo suena, / llorando la alegría, / cantando la tristeza, / puesta una vez en música la pena» (vv. 513-520).

Los cánticos de Azarías, Misael y Ananías se superponen en antítesis semántico-sonora al ritual pagano en el que los babilonios, dirigidos por la Idolatría, rinden pleitesía a la estatua de Nabucodonosor: «Con estas dos músicas que vuelven a repetirse juntas, los unos a lo lejos y los otros fuera, se entran bailando delante de Nabuco» (v. 1472 acot.). Frente a la música sacra, la algazara festiva pagana se asocia a la satisfacción de los placeres mundanos: «Salen los Vicios con instrumentos, cantando y bailando» (v. 418 acot.). Del mismo modo que la Idolatría convencía a Habacú, en *María* las fuerzas del Mal se apropian de la música como mecanismo de seducción, apropiado para atraer al Hombre al pecado, apartando al Pensamiento del lado de la fe cuando más se aleja del Peregrino: «Desásese dél y mézclase con los demás, bailando» (v. 438 acot.); «Con esta repetición se van bailando y cantando con varios instrumentos los Vicios, y el Peregrino detiene al Pensamiento luchando con él» (v. 442 acot.).

Las jerarquías se asientan a través del baile. La conexión entre los hebreos y la palabra de Dios se ratifica cuando interviene el ángel como director de coro en medio de las llamas del horno: «Gabriel representa como echando el compás y Los Tres cantan, paseándose todos» (v. 1576 acot.). Por su parte, el esquema coreográfico se ajusta a la danza creando composiciones operísticas que sitúan a Orfeo y la Naturaleza como centro a cuyo alrededor orbitan los Días en reconocimiento a su superioridad: «Ella representa y todos cantan alrededor de ella, danzando y bailando» (v. 402 acot.); «Haciendo la Música y los Días dos alas, se entran por en medio de ellos Orfeo y la Naturaleza, dadas las manos, y todos con sumisión los siguen cantando» (v. 548 acot.).

---

<sup>78</sup> Para Gilbert, el auto constituye una paráfrasis de la Salvación a través de la alegoría del exilio, que se confirma en la explicación de Daniel: «Piadosos divinos cielos, / si el género humano es / hoy este cautivo pueblo, / bien le vais dando en mis sombras / luces de favores vuestros, / bien como lo vio en la edad / de aquellos padres primeros / David [...]» (vv. 1026-1033). En *Babilonia*, ed. cit., pág. 168, nota a vv. 1026-1030.

Como se extrae de los ejemplos anteriores, la incidencia de la voz dramatúrgica fluctúa entre la especificación de los instrumentos que han de tocarse y las acotaciones más abiertas («con un instrumento»; «con música»). Las chirimías son los instrumentos predilectos del auto sacramental y serán muy socorridas también en el sistema áulico. Las resonancias divinas de la música entendida como lenguaje de lo inefable adquieren en el plano espectacular una función de acompañamiento escenográfico. Así, la apertura y cierre de los carros que representan el plano celestial suelen ir precedidas de instrumentación. Acompañan el desvelamiento de la escenografía como significante metafórico de la irrupción de la figura de Dios: «Con música se abren a un tiempo dos globos [...]» (*Teatro*, v. 627 acot.).

- «Con música se descubre otra vez el globo celeste [...]» (*Teatro*, v. 1437 acot.).
- «Chirimías dentro e instrumentos músicos» (*Babilonia*, v. 1175 acot.).
- «Con esta música y chirimías se abre un carro [...]» (*Babilonia*, v. 1548 acot.).
- «Vuelve Gabriel a ponerse en la nube y desaparece, cerrándose el horno con la música y chirimías» (*Babilonia*, v. 1666 acot.).
- «Con esta repetición, sonando a un tiempo representación, música y clarín, dando una y otra vuelta las naves, acaba el auto» (*Orfeo*, acot. final).
- «Con esta repetición y chirimías se cierra el carro y acaba el auto» (*María*, acot. final).

## 6. Efectos especiales: sangre y truenos

### a) Efectos sonoros

Batallas y enfrentamientos armados no son ajenos al contexto del auto sacramental; un recurso dramático que se inserta en el entramado del sistema alegórico abriendo nuevos planos semánticos. Como veíamos en el análisis de la secuencia de apertura de *Hija del aire*, las cajas se introducen por su evocación bélica y en contraste con la instrumentación melódica, con especial predilección por las chirimías. Desempeñan las funciones convencionales, como recurso sinecdótico en la recreación del espacio sonoro para evocar la batalla; y traen aparejado un significado connotativo de tragedia. La AE inaugural de *Babilonia*, ya citada, reproducía este mismo esquema sonoro: «Dentro cajas y trompetas a una parte, y a otra instrumentos, músicos y voces [...]» (v. 1 acot.). En la resemantización del contexto del auto, además de acompañar la marcha marcial de Nabucodonosor desde Jerusalén a Babilonia, adelanta la oposición de las fuerzas entre los devotos hebreos y la fingida Idolatría. Por ello, cuando el coro musical entona el estribillo «A los campos de Senar, / de los montes de Sión, / triunfante vuelve el invicto / Rey Nabucodonosor» (vv. 77-80), la AE indica «Cajas y trompetas» (v. 78 acot.), simultáneamente ensalzando con las trompetas la naturaleza de Jerusalén, heroica a pesar de haber sido saqueada.

En *María*, la Culpa y el Furor dan al traste con el culto a la Virgen sembrando la semilla de la violencia entre los fieles e iniciando una ola de saqueos. Este estado de agitación se reproduce a través del espacio sonoro, con armas de fuego accionadas desde fuera de escena: «Dentro disparando algunas pistolas» (v. 770 acot.); «Vuelven a disparar» (v. 868 acot.). Las armas son un símbolo de la pérdida de la fe: «¡Muera en este peregrino / de María la fee» (vv. 919-920). Sin embargo, la devoción auténtica no puede ser doblegada de ahí que, amparado por la protección de la Virgen, los disparos no surtan efecto contra el Peregrino: «Disparan los dos y no dan fuego las pistolas [...]» (v. 921 acot.). La muerte de Orfeo/Cristo provoca la convulsión de la Naturaleza y el cosmos, un fenómeno que se traduce escénicamente en la confusión del *ruido de terremoto*: «Cayendo Leteo y levantando y cantando Orfeo, se abre el peñasco y entran los dos en él, a cuyo tiempo se hace dentro ruido de terremoto» (v. 1223 acot.).

## b) Efectos visuales

La sangre irradia un significado simbólico sacrificial que remite a Cristo. Buena parte del auto *María* está basado en la descodificación literal de la metáfora por la que se *entrega* el corazón a la Virgen. La traducción de las fórmulas lexicalizadas recuerda a la escenificación de refranes que constituía el pretexto cómico de alguna pieza entremesil. En este caso, la conversión visual de la materia lingüística entraña una superposición de significados de acuerdo con el funcionamiento alegórico general del auto sacramental. Transformar el *corazón* en objeto físico activa el distanciamiento del espectador, una maniobra que permite retomar el contacto con el mensaje didáctico y, al final del auto, enlazar de nuevo con la ficción alegórica. En cualquier caso, esta explicitud desemboca en una estética sangrienta que compone imágenes de extremo patetismo al estilo de aquellos *tableaux vivants* de la tragedia: «[...] pálido, herido y sangriento, / descubiertas las entrañas / por el desgarrado pecho, / el corazón en las manos, / un cadáver o esqueleto / con poca alma para vivo / y con mucha para muerto» (vv. 1431-1437). A diferencia de los *tableaux*, no se trata de una composición visual estática, sino que el aspecto cruento significa activamente en la acción. La Soberbia, incrédula y celosa de la lealtad del Peregrino a María, resuelve arrancarle el corazón: «Embiste a él con el puñal, y echándole en el suelo le saca del pecho un corazón ensangrentado» (v. 1284 acot.). Desde entonces, el Peregrino continuará la representación bañado en sangre y portando el órgano en las manos, a modo de ofrenda, hasta ser admitido en recompensa en el templo dedicado a la Virgen: «Levántase ensangrentado el Peregrino y toma del suelo el corazón» (v. 1311 acot.); «Vase con el corazón en la mano y canta toda la Música» (v. 1346 acot.). Este elemento pasa a ser el centro de devoción de la obra, y en torno a él se configura una coreografía procesional: «Salen los cuatro ángeles que aparecieron en la casa con hachas, alumbrando al Peregrino que ensangrentado tray el corazón en las manos. Detrás dél todos los músicos, y delante de todos, guiándolos, el Ángel» (v. 1478 acot.).

La figura de Cristo redentor personado en Orfeo recalca en la asociación entre el vía crucis y la catábasis del héroe, cargando el arpa al hombro. En un canto cargado de patetismo, se describe a sí mismo en su penoso tránsito. Como el actor ha estado fuera de escena el tiempo suficiente, estos versos pueden interpretarse como AI, de modo que el

intérprete aparecería maquillado simulando hallarse cubierto en sangre y manifestando el comportamiento kinésico pertinente<sup>79</sup>:

ORFEO. No sólo por ti al suelo  
quiso el Amor que baje,  
mas por ti también quiere  
que hasta el abismo pase,  
para cuyo camino  
ha dispuesto que labre  
instrumento que al hombro  
arrodillar me hace,  
siendo cada clavija  
un hierro penetrante,  
cada cuerda un azote  
y un golpe cada traste.  
Tan llena está de abrojos  
la senda que dejaste  
que al pisarla voy  
regando con mi sangre (vv. 1115-1130).

Más adelante, Leteo hace referencia de nuevo a la apariencia ensangrentada de Orfeo: «Pero mortal te veo / y bañado en la sangre / de mortales heridas; / no sé más y así acabe / contigo mi fiereza» (vv. 1207-1211).

Calderón ingenia, por último, efectos especiales no convencionales, específicos para las exigencias particulares de determinados autos. De especial belleza es el truco ideado para *Pintor* descrito en la siguiente AE: «Sube el Pintor adonde está el lienzo con primado<sup>80</sup>, con tal artificio cubierta de polvos la pintura que al irlos quitando con el pincel se vaya

---

<sup>79</sup> María Dolores Alonso Rey relaciona esta violencia con una identidad sacrificial intrínseca a la *soteriología* o «el sufrimiento o el sacrificio, voluntariamente aceptados, de un elegido que, renunciando a sí mismo, actúa desinteresadamente para salvar la humanidad e instaurar un orden nuevo» («La violencia salvífica en los autos de Calderón», en Manfred Tietz y Gero Arnscheidt [eds.], *La violencia en el teatro de Calderón, op. cit.*, págs. 37-57 [pág. 38]). El tratamiento de la violencia, según la autora, es positivo en tanto en cuanto se relaciona con la figura de Cristo; y se justifica como mecanismo institucional dirigido contra los oponentes de la fe o el orden establecido (*ibid.*, pág. 55).

<sup>80</sup> Entiendo que aquí *primado* equivale a *imprimación*: «La disposición, preparación o aparejo del lienzo o tabla con el primer baño, para pintar sobre él las figuras» (*Autoridades*); puesto que ninguna de las acepciones que se ofrecen para el primer término encajan en el contexto.



descubriendo el rostro y demás adornos, siendo retrato de la que haya de hacer a la Naturaleza humana» (v. 395 acot.). El retrato, tal y como indica la voz dramática, habría de personalizarse para la actriz que fuese a representar a la Naturaleza. Se trata de un proceso de pintura a la inversa, por el que la imagen emerge a medida en que se va retirando la cobertura residual del lienzo, como si el artista, en lugar de pintar, esculpiese.

## **7. Conclusiones**

Las acotaciones del auto sacramental son el entramado invisible de ese espectáculo sometido al propósito didáctico. Aquí se concentran los dos aspectos fundamentales del género según un objetivo simultáneo: la transmisión de un mensaje concreto en clave teológico-moral configurado en torno al sacramento de la Eucaristía, y la naturaleza teatral del auto, adscrito al contexto festivo de la celebración del Corpus. Al mismo tiempo, con el avance del siglo, Calderón acapara la producción de autos generando un estado de monopolio que conlleva el asentamiento de un modelo dramático. Los anteriores presupuestos se vuelcan en la poética de las acotaciones, que absorben los rasgos inherentes al género en tanto que producto de ficción, así como las características extrateatrales que determinan la fijación de su ontología textual.

Así pues, desde el punto de vista de la información que contienen, las acotaciones del auto sacramental pueden leerse como memorias de apariencias o documento testimonial de la escenificación de las piezas. Esta aproximación implica leerlas en clave descriptiva, como una herramienta de reconstrucción del espectáculo a partir de la relación más o menos detallada de todos los signos participantes: la organización coreográfica de la escena y la arquitectura de los carros con los pormenores tecnológicos; la construcción visual de los personajes junto con la ejecución de una kinésica cargada de significado ritual; o la incorporación de los efectos especiales. Hasta aquí, las acotaciones se asumen como traducción directa de significantes. Sin embargo, el género exige unos niveles de significación adicional que operan a través de la alegoría.

Es en este punto donde entra en juego el control de la voz dramática. Si en el sistema popular profano las acotaciones se subordinaban a unas convenciones manejadas libremente por los actores y, en conjunto, la compañía encargada de la representación, en este sistema didáctico la comunicación entre dramaturgo y el resto de agentes se constriñe a la voluntad dominante de Calderón. Es necesario que las acotaciones se traduzcan en escena de forma estricta para que el significado simbólico pueda ser descifrado

exitosamente por el espectador. Esto implica la responsabilidad no únicamente del elenco actoral —al que se exige unas habilidades interpretativas específicas—, sino de escenógrafos, carpinteros y músicos. Al mismo tiempo, el control sobre el espectáculo entronca con una cierta conciencia de autor derivada de la popularidad de los autos calderonianos y del compromiso adquirido dentro del sistema de obras por encargo.

Si se observa la morfología de los cuerpos acotacionales en perspectiva diacrónica, se aprecia cómo las convenciones inherentes al auto en la primera etapa se readaptan y subsumen progresivamente a la dramaturgia propia de Calderón que, una vez más, se consolida como el modelo para el asentamiento indiscutible de un género. Si el esquema de comunicación parte desde la hipótesis escénica única e irradia hacia el control de todos los signos significativos, al dramaturgo se exige tanto el dominio de los lenguajes espectaculares —sonido, imagen, gesto— como la anticipación de las expectativas del espectador. Las acotaciones del auto sacramental funcionan al cabo como la plasmación de un lenguaje moldeado y supeditado a la poética de un dramaturgo que hace suyo todo un género para elevarlo y conciliar la transmisión de un mensaje predeterminado con el estallido ostentoso de un teatro polisémico, consumible como espectáculo.



*Con esta repetición y chirimías se cierra el carro y acaba el auto*  
(*A María el corazón, acot. final*).

**CAPÍTULO 3.**  
**CALDERÓN EN PALACIO.**  
**LAS ACOTACIONES DEL SISTEMA ÁULICO**



## CAPÍTULO 3.

### CALDERÓN EN PALACIO. LAS ACOTACIONES DEL SISTEMA ÁULICO

1. Un dramaturgo para el Rey .....	439
1. 1. Las acotaciones en el sistema áulico .....	457
1. 1. 1. El Coliseo del Buen Retiro y los nuevos espacios de representación .....	458
1. 1. 1. 1. Teatro sobre el agua: <i>El mayor encanto, amor</i> .....	459
1. 1. 1. 2. De Salas, Salones y un Coliseo .....	461
1. 1. 2. Canto, recitado e innovación musical .....	470
1. 1. 3. Corpus dramático .....	472
2. <i>Eco y Narciso</i> : dibujo esencial de la comedia mitológica .....	474
2. 1. Pastores y salvajes: caracterización de personajes .....	475
2. 2. El actor en movimiento .....	477
2. 3. Un nuevo <i>locus scaenicus</i> .....	479
2. 4. Escenotecnia y efectos especiales .....	482
2. 5. Apuntes sobre la irrepresentabilidad de la comedia áulica .....	486
3. El auge del Barroco áulico: <i>Las fortunas de Andromeda y Perseo</i> .....	488
3. 1. Acotaciones escenográficas: mutaciones y tramoya .....	495
3. 2. Acotaciones de efectos especiales .....	499
3. 3. Acotaciones de caracterización de personajes: de dioses y villanos .....	501
3. 4. Acotaciones de técnica actoral .....	505
3. 4. 1. Canto, recitado y <i>stile rappresentativo</i> .....	505
3. 4. 2. El actor en movimiento: coreografía, kinésica y gestualidad .....	507
4. <i>La púrpura de la rosa</i> y la configuración de los géneros musicales .....	516
4. 1. Nuevas consideraciones sobre el Coliseo y los espacios de representación .....	519
4. 2. Abstracciones dramáticas y personajes icónicos .....	522
4. 3. El actor en movimiento .....	523
5. <i>Céfalo y Pocris</i> : un espejo burlesco .....	525
5. 1. El Salón Real: otro modelo de <i>locus scaenicus</i> .....	527
5. 2. La escenotecnia en los salones .....	532
5. 3. Caracterización de personajes: el decoro burlado .....	532
5. 4. El gesto disparatado .....	535
5. 4. 1. Muerte por hipocrás .....	539
5. 4. 2. Un paréntesis animalesco: la kinésica en <i>El mayor encanto, amor</i> .....	540
5. 4. 3. Ficción y contexto de representación: interferencias metateatrales .....	541
5. 5. Efectos especiales .....	543
6. Conclusiones .....	545



## CAPÍTULO 3. SISTEMA ÁULICO

### 1. Un dramaturgo para el Rey

Las puertas de Palacio se abren para Calderón a golpe de verso. Cuando en 1634 escribe *El nuevo Palacio del Retiro* para celebrar la reciente inauguración del recinto, el dramaturgo contaba ya con el favor de Felipe IV, quien apenas dos años después le otorgará el hábito de Caballero de la Orden de Santiago. Pero más de una década antes, en 1623, *Amor, honor y poder*, su primera obra conocida, había sido estrenada ante Carlos I de Inglaterra durante una visita a la Corte. La década de los treinta supone la consolidación de un éxito sobre las tablas del corral que había tomado el relevo del Lope senescente. Calderón aprovechará la corriente del vuelo de la Fama para afianzar su sustento y, para ello, habrá de trocar mosqueteros por nobles. 1635 es un año clave en su biografía. En esta fecha obtiene el puesto de director de representaciones de Palacio, al tiempo que compone dos de sus obras más celebradas en el canon dramático universal: *La vida es sueño* y *El médico de su honra*<sup>1</sup>. Entrará pronto al servicio de los reyes en calidad de dramaturgo oficial abandonando prácticamente desde entonces los tablados populares. Escribir por encargo en el sistema áulico suponía la consecución de la constante aspiracional del artista en el Barroco, una profesionalización que el Fénix con tanto ahínco había perseguido. Buscar otras causas o ver en este —si lo reducimos a un riguroso pragmatismo— acto de lógica supervivencia una contribución ideológica al ensalzamiento de los valores monárquicos absolutistas, o una operación altruista por la fe católica, implica ignorar tanto los mecanismos del sistema de mecenazgo como las dificultades inherentes al oficio dramático. Lobato señala una doble consideración: por un lado, Calderón contó, sí, con inusitada disponibilidad de medios puestos a su servicio para la escenificación de sus obras; por otra, la espectacularidad no deja de ser un requisito al que cualquier manifestación artística producida en las coordenadas de la Corte debía ajustarse. En la escritura circunscrita al sistema áulico, el dramaturgo aparece como el «escritor y escenógrafo condicionado, el artista sometido a continuos requerimientos por parte de quienes estuvieron implicados con él en la confección de las fiestas reales»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> La representación de *El golfo de las sirenas* en este año se señala como el punto de inflexión, un momento en que «llegó a su más alto grado de reconocimiento público» (María Luisa Lobato, «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir en palacio», *op. cit.*, pág. 189).

<sup>2</sup> Lobato, *ibid.*, pág. 187.

Y aquí incluye condicionamientos heterogéneos, tanto eventualidades climáticas como variaciones en el presupuesto o rencillas políticas entre altos cargos. Conviene recordar al respecto del funcionamiento del mecenazgo que no existía una correspondencia exacta entre el cargo oficial desempeñado y las labores artísticas: «el sueldo que disfrutaba un artista en la corte no pagaba exactamente sus creaciones sino su servicio dentro de uno de los departamentos de la misma»<sup>3</sup>. No olvidemos que, hasta su retiro definitivo en 1642, Calderón mantendrá en paralelo su carrera militar. Las armas y las letras, más que un ideal poético en forma de tópico, continuaba siendo una duplicidad propia del *modus vivendi* de ganarse la vida con honor.

El sistema áulico brinda nuevos escenarios con un nuevo público cuyo horizonte de expectativas se apoya sobre un espectáculo de la ostentación. De hecho, el complejo del Retiro en sí excedía su función primera y más evidente de servir de lugar de descanso al monarca; el gran proyecto de su construcción obedecía al deseo de «[...] crear un marco en el que el rey pudiera actuar como gran protector de las artes. El rey protegería las artes y éstas le glorificarían»<sup>4</sup>. La magnificación del verbo hacia afuera, en unas coordenadas en las que los significantes alcanzan la materialización, lo conducirán al aprovechamiento de cada una de las dimensiones de su dramaturgia, acercando el teatro a un arte total. Música, tecnología y pintura harán de Calderón el máximo exponente del arte efímero barroco, retrato de un Imperio a la vanguardia artístico-técnica de las grandes potencias europeas y que trataba de sostener su resquebrajada autoridad esgrimiendo la estética como seña de vigor. El lenguaje, los nuevos códigos específicos de este teatro que orbita sobre el eje de la monarquía, requiere de un maestro que lo domine y pula creando un producto de perfecta belleza controlada<sup>5</sup>. Aún más, para Merino Peral: «La Corte del

---

<sup>3</sup> Pablo L. Rodríguez Fernández, «Servir para merecer», *Scherzo*, vol. 15, 142, 2000, págs. 139-142 (pág. 140). Por lo visto, aunque el favor de Calderón en la Corte no corrió peligro con la sucesión monárquica, sí hubo diferencias en la labor de Felipe IV, de quien se ha dicho incluso que tocaba la viola de gamba, y Carlos II: «Los favores a músicos se redujeron prácticamente a los otorgados por su padre, y en las contadas intervenciones que realizó en su capilla puede rastrearse con facilidad la huella de otros miembros de la familia real: su madre, Mariana de Austria, su hermanastro, Juan José de Austria, o su segunda esposa, Mariana de Neoburgo» (*ibid.*, pág. 141). Del mismo autor, puede consultarse su tesis doctoral de 2003, sobre la actividad musical en torno a la Capilla Real de Carlos II y su relación con las representaciones del poder. Sobre el mecenazgo artístico de la monarquía, véase Luis Robledo Estaire, «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 53, 1998, págs. 95-110.

<sup>4</sup> Jonathan Brown y John H. Elliott, *Un palacio para el Rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid, 2003 [1980], pág. ix.

<sup>5</sup> Es lo que Sebastian Neumeister denomina *arquitectura de palabras* cuando afirma que «Fuera de los corrales, en cambio, nace un nuevo idioma teatral, pluridimensional y lleno de efectos» (*Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000, pág. 104). Es necesario comprender el espectáculo inscrito en la emergencia de un lenguaje propio, una materia



temprano Barroco era ya en sí misma un organismo teatral. Con la etiqueta cortesana devino la regularización sistemática de reglas y herramientas del espectáculo»<sup>6</sup>. El sistema áulico se adscribe a un conjunto de espacios concretos, está destinado a un público proveniente de un estrato social determinado que exige la presencia de la familia real como centro del espectáculo. Son fundamentales las palabras de Alfredo Hermenegildo al respecto: «Cuando “habla ante el rey”, la pieza dramática prevé la inserción de la figuración del monarca dentro de su tejido semiótico y de su consistencia semántica»<sup>7</sup>. Consecuentemente, los principios que dictan las obras concebidas en estas coordenadas están sujetos a satisfacer, como decía, unas expectativas distintas, transmitidas por medio de un mensaje formalmente bello que cristaliza en el plano textual. Con esta intención, que aúna el recreo con la propaganda, el teatro se erige sobre una meta inviolable: la «ley de la ostentación»<sup>8</sup>.

Calderón conoce las exigencias de su público y el conjunto de normas que ha de manejar para satisfacerlos. En el teatro comercial del sistema popular, como hiciera Lope, Calderón dará al público lo que pide; paradójicamente, en el áulico, donde el encargo prevalece sobre la oferta y la demanda, el dramaturgo impone a su público qué es lo que desea ver sobre el escenario, forjando sus gustos<sup>9</sup>. La confianza que se establece entre

---

compleja que precisaba ya no solo el conocimiento de los moldes preexistentes, sino la formulación de códigos específicos hasta el momento asistemáticos.

<sup>6</sup> Esther Merino Peral, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011, pág. 166.

<sup>7</sup> Hermenegildo, Alfredo, «Uso y manipulación de la Historia: experiencia y teatro cortesano», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias, Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, Madrid, 1998, págs. 245-268 (pág. 246). Hermenegildo insiste en que es la existencia del Rey como espectador primero lo que sostiene y da entidad a lo que él denomina *teatro cortesano*: «Además de responder a las normas que fija el espacio físico de la representación, normalmente identificable con el Coliseo del Buen Retiro en el caso de la corte barroca de España, el teatro palaciego o cortesano está condicionado por la presencia física del monarca reinante o, en su defecto, por su familia inmediata. Es decir, juzgamos como teatro cortesano aquella producción dramática que se hace “realidad escénica” ante los ojos del rey y contando con su asistencia al espectáculo» (*ibid.*, págs. 245-246). Ya justifiqué en su momento el porqué de *sistema áulico*. Otro punto a favor para declinar el término «palaciego» es el riesgo de interferencias con la *comedia palatina*, subgénero dramático del sistema popular. Véase Miguel Zugasti, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en Miguel Zugasti (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro, Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, págs. 13-64. En este artículo, el autor fija una serie compuesta de doce puntos definitorios del subgénero.

<sup>8</sup> Tomo el concepto, de nuevo, de Neumeister, *Mito clásico y ostentación, op. cit.*

<sup>9</sup> Caso aparte merecen las acotaciones de vestuario. Como ha advertido Teresa Ferrer Valls, frente al acusado desarrollo de las escenográficas, las de vestuario presentan una estructura sintética análoga a las de los cuerpos acotacionales del sistema popular, poblados de atajos lexicalizados. La caracterización visual de personajes se centra en la exigencia de un complemento simbólico en detrimento de descripciones detalladas de la indumentaria. Ferrer Valls atribuye esta notable circunstancia al sistema de patronazgo que regulaba la fiesta de acuerdo con una instrumentalización del espectáculo: «no sorprende que el organizador de la fiesta desee estar atento a todos los detalles

monarquía y dramaturgo asegura su permanencia en el círculo de la Corte como compositor predilecto. A pesar de los elementos fijos de este sistema, no creo que hayan de verse las obras escritas para palacio como resultantes de un molde férreo. Quizá hallaba Calderón en este espacio mayor libertad creadora que en las tablas del corral. Y no me refiero exclusivamente a una libertad escenotécnica, sino a las posibilidades de desarrollar todo el potencial de su lenguaje poético desde un punto de vista estético; de desplegar el poder sugestivo de la palabra y ser, más que dramaturgo, poeta<sup>10</sup>. Esto será posible gracias al peso que recae sobre los recursos escénicos y que permitirá a la palabra despojarse de su responsabilidad para con el decorado verbal. Quien lee a Calderón lo hace con la admiración del lector deslumbrado por esa maestría, por ese dominio del lenguaje que conmueve la letra y sacude la escena con cierta vocación de profeta. Por clásico es moderno Calderón; por universal, contemporáneo. Aquí no me corresponde entrar en la apología de la modernidad de Calderón en esa desafortunada disyuntiva en la que se ha situado al dramaturgo, como si hubiese que elegir entre el rancio sostenedor de

---

de su ejecución, y entre ellos a la selección de tejidos o a la ejecución del vestuario [...]» («Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», *op. cit.*, pág. 69).

<sup>10</sup> Estoy con Aurora Egido en su consideración de que «Pensar que la escenografía ahoga el texto es un grave error de partida que sólo indica cegueras interpretativas, ya que la palabra acompaña las mutaciones, previniéndolas o describiéndolas y es inseparable de la música y de cuantos efectos se producen en escena, evitando el estatismo, dándoles movimiento y favoreciendo su temporalidad. La palabra explica y da sentido a cuanto transcurre en el teatro» («La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, según la edición de 1664», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca, Universidad de Salamanca/ Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, págs. 161-184 [pág. 165]). Esto refuta aquel dictado de Menéndez Pelayo que continúa aún en nuestros días lastrando la maestría poética del Calderón de la Corte: «En estas comedias mitológicas, como en toda especie de drama de espectáculo, el poeta queda siempre en grado y en categoría inferior al maquinista y al pintor escenógrafo» (*Calderón y su teatro*, Emecé, Buenos Aires, 1946 [1881], pág. 285). Más severo fue Benedetto Croce en los 50 al considerar tajantemente al dramaturgo: «[...] un gran tecnico delle rappresentazioni teatrali, un ingegniosissimo letterato, ricco di forme rettoriche e splendido di immagini ma radicalmente non poeta, alieno dalla disinteressata contemplazione, incapace di abbandonarsi al sogno poetico, sempre oratorizzante, sempre inculcante, sempre dimostrante, sempre profondente vistosità di colori e fiumi di parole» (*Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950, pág. 39). El foco de la crítica parte de una supuesta subordinación del texto a la dimensión espectacular de la obra, algo que afecta también a la recepción contemporánea de la puesta en escena. Es controvertida en este sentido la afirmación de Neumeister: «La relación histórica, la “ocasionalidad”, está demasiado intrínsecamente ligada a los dramas de Calderón escritos por encargo y a gusto de la decadente monarquía española, como para que de ello se pueda desprender una obra de arte actualizable en una nueva recepción» (*Mito clásico y ostentación*, *op. cit.*, pág. 6). El crítico se vale de la terminología hermenéutica de Gadamer, al considerar que la génesis de la obra palaciega y su significado están determinados por la ocasión a la que refiere. No puede discutirse la extrema dificultad de reproducir el aparato mecánico que intervenía en la escenificación de sus obras, pero que hayamos de desterrar el texto de nuestras tablas y privarlo de la posibilidad de reescritura y adaptación por ser fruto de esta *ocasionalidad* es algo que no puedo aceptar. Que el texto esté compuesto de acuerdo con las exigencias del sistema cortesano nada tiene que ver con la posibilidad de que su poesía conmueva al espectador, y esto va con independencia de la afirmación de la *imago regis* visibilizada en una retórica laudatoria.

un catolicismo imbricado en la monarquía absolutista y el escritor subversivo que retrataba en sus versos las fisuras del imperio como quien en la clandestinidad elude la censura. Lo que no puede negarse en la observancia y el análisis de las acotaciones es una comprensión clarividente y profesional del teatro<sup>11</sup>.

A lo largo del XVI y fundamentalmente como influencia de la profesionalización espectacular italiana, se había delimitado la separación entre las funciones del dramaturgo, el autor y el escenógrafo. Por ello, resulta aún más notable que, así como en el corral Calderón tiende a ceder el mando al autor de comedias, en el código cortesano busca ejercer un control más personal sobre la puesta en escena de sus obras, interviniendo no sin cierta desconfianza en las funciones del escenógrafo profesional: «El dramaturgo reivindica desde su ancianidad la importancia del texto dramático que sirve de base a lo espectacular de la fiesta y hace referencia a lo que debió ser una prioridad toda su vida, frente a la opinión de otros hombres de letras, algunos del éxito de Lope de Vega [...]»<sup>12</sup>. Esta voluntad de control es bastante razonable si pensamos que, primero, pretender sujetar —al cervantino modo— las riendas de un autor de comedias era no solo contraproducente sino inverosímil; que los textos le habían sido encargados explícitamente y de ello dependían su fama y, en consecuencia, su sustento; que los escenógrafos foráneos no podían tener el mismo conocimiento del contexto español y las exigencias concretas de la monarquía local; y, por último, que al fin y al cabo debía resultar frustrante hacer concesiones a una concepción dramática única en un espacio en que, como culminación de las aspiraciones de cualquier dramaturgo áureo, la contratación de su voz le aseguraba la materialización de su visión.

Naturalmente, las particularidades del sistema áulico se plasman en las acotaciones. Decía Aurora Egido, con respecto a *La fiera el rayo y la piedra* —a los pormenores de cuya historia de representación ha prestado tanta dedicación—, que en ella nuestro dramaturgo había completado «esa síntesis de las artes que Calderón pretendió en la

---

<sup>11</sup> En este sentido, me resultaron emocionantes las revitalizantes palabras de Antonio Regalado cuando, en un artículo del 95, emprendía la empresa de «recuperar a Calderón para la puesta en escena, para el teatro vivo» («Sobre Calderón y la modernidad», en Javier Aparicio Maydeu [ed.], *Estudios sobre Calderón*, vol. I, *op. cit.*, págs. 39-70 [pág. 40]). Es espléndida la metáfora con que Regalado inicia el mismo artículo: «Extraviados en las aguas de la marea baja de la actual modernidad, tendemos a confundir la magnífica nave del teatro calderoniano que navegó orgullosa en su día, con nuestra menguada conciencia histórica, más dispuesta a roncar que a correr fortuna en la alta mar de la reminiscencia. Los fragmentados destrozos de esa esplendorosa embarcación esparcidos en la ribera del Leteo de la memoria histórica siguen siendo objeto de reconstrucciones arqueológicas y eruditas, trabajo de equipos afanados en reflotar pacientemente la nave capitana, otro monstruo inodoro más a abarrancar en el mausoleo de la cultura» (*ibid.*, págs. 39-40).

<sup>12</sup> Lobato, «Calderón en los sitios de recreación del Rey» *op. cit.*, pág. 191.

comedia mitológica, ofreciendo todos los resortes de la arquitectura efímera, la pintura, la jardinería topiaria, la música, la coreografía, la luminotecnia, la magia y la escultura»<sup>13</sup>. Las acotaciones del teatro escrito para la Corte van a desplegarse ante nosotros en todo su potencial como un muestrario de esta voluntad totalizadora, de un teatro entendido como arte aglutinador de todas las artes y reflejo del genio dramático de Calderón llevado a su dimensión más ostentosa. El desarrollo acotacional varía según la tipología genérica, de forma que nos permitirá asistir de forma más marcada que en las obras de corral al equilibrio cambiante entre diálogo y acotaciones explícitas.

La comparación entre los cuerpos acotacionales más prototípicos de una comedia perteneciente al sistema popular y los de, por ejemplo, un drama mitológico escrito para palacio, constata las implicaciones del cambio de roles en el esquema comunicativo. Las acotaciones del sistema áulico tienden, siempre en términos generales, a la amplificación formal, en tanto que recalcan en el énfasis escenotécnico<sup>14</sup>. Este desarrollo formal, al mismo tiempo, no deja de ser resultado de un fenómeno más interesante, fruto de la relación del dramaturgo con el resto de agentes del teatro y aparejado a la existencia de un modelo teatral distinto al corral. La comedia —aquí, en tanto que artefacto textual— es en este ámbito uno de los muchos elementos de los que operan simultáneamente en un espectáculo mayor: la fiesta. La fiesta cortesana combina exhibiciones musicales y otras demostraciones teatrales de carácter breve o parateatrales, como máscaras y entretenimientos acrobáticos. Por ello, cuando manejemos un texto escrito para la corte será conveniente tener presente que, en la amplitud del fasto, este se dilata en el tiempo, en varias horas a lo largo del día, y que la integridad de su estructura se ve segmentada por la intervención de piezas menores y otras diversiones<sup>15</sup>. En el sistema áulico, la obra no puede contemplarse aislada del marco de la fiesta cortesana en que se inserta, formando un entramado espectacular de celebración y trascendiendo los límites de palacio al inundar la calle y los espacios civiles, vestidos de gala para la ocasión

---

<sup>13</sup> «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra...*», *op. cit.*, pág. 165.

<sup>14</sup> Es el caso de las comedias mitológicas que se consideran más distintivas del sistema áulico, pero no ha de perderse de vista la advertencia de Felipe Pedraza: «En primer lugar, hay que deshacer el equívoco que vincula de forma exclusiva la corte con las aparatosas representaciones cuya alma eran las tramoyas y máquinas. Es verdad que estos montajes le son privativos, o casi; pero no podemos olvidar que la mayor parte de las comedias que se representan ante los reyes, sus familiares y ministros, son piezas escritas para los corrales o según los moldes y esquemas comunes a la comedia española» («El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en José María Díez Borque [dir.], *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *op. cit.*, págs. 75-104 [pág. 76]).

<sup>15</sup> Por ejemplo, según el testimonio de León Pinelo en sus *Anales de Madrid*, de *La fiera, el rayo y la piedra* sabemos que duró siete horas [*apud* Egido, «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra...*», *op. cit.*, pág. 163].

extraordinaria, fuera de las determinadas por el calendario fijo<sup>16</sup>. Es probable, al mismo tiempo, que a menudo las acotaciones de este tipo de obras no den cuenta exacta de la complejidad de los efectos desplegados ante el espectador, pero en este aspecto hemos de ceñirnos a lo que disponemos. Calderón es también el creador de la «fiesta real cantada», un género de espectáculo musical áulico cuyos modelos literarios comparte con la comedia mitológica, y donde la música forma parte de todo el dilatado festejo como elemento indisoluble de la acción: «incluyen música vocal, bailes y danzas diversas, y también partes puramente instrumentales que cumplen, sobre todo, funciones de intermedio musical con el objetivo de distraer a los espectadores durante los cambios de escena al tiempo que permiten disimular el ruido de las tramoyas»<sup>17</sup>.

La conjunción de todos los elementos confluye en un objeto prioritario: el público. Que la obra se escriba y represente para la nobleza, donde el monarca va a ser, tanto simbólica como físicamente —teniendo en cuenta la posición que ocupaba como espectador durante la función—, el centro y la motivación de la obra, determina la génesis de la comedia, su composición en la mente del dramaturgo, cuyas proyecciones se verán registradas sobre el texto en forma de acotación<sup>18</sup>. Esta voluntad de admirar y complacer

---

<sup>16</sup> «La calle se transforma en espacio escénico, con un complejo intercambio de significados de la arquitectura real “adornada” con tapices, colgaduras..., y de la efímera de arcos triunfales, obeliscos, pirámides, frecuentemente con versos que asocian íntimamente imagen y texto, con una rica cultura simbólica [...]» (Diez Borque, *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, op. cit., pág. 210). La dimensión espectacular de la fiesta está entretejida en la estructura política, como afirma Ferrer Valls: «La monarquía afirma su poder a través de la fiesta, y las autoridades ciudadanas su participación proporcional en el mismo a través de la representatividad de sus miembros más destacados. La fiesta, a pesar de la participación a la que apela la Ciudad, es expresión de una estructura social férreamente jerarquizada» («Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», en *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* [cat. exp.], Sociedad Estatal para la Conmemoración los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, Valladolid, 27 de octubre de 1999-9 de enero de 2000, 1999, págs. 43-52. Recuperado de <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/fiestaspub.pdf>. [última fecha de consulta: 9 de diciembre de 2018]).

<sup>17</sup> M<sup>a</sup> Asunción Flórez Asensio, *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006, págs. 47-48. De la misma autora, véase también «Los juegos olímpicos: “Fiesta a los años de la reina” (1673)», Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.), *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Münster, Lit Verlag, 2016, págs. 47-70.

<sup>18</sup> «En la representación de las comedias de los corrales el rey no tiene que estar presente en persona porque no es el punto de referencia de la acción dramática. Garantiza el desenlace de la comedia pero no es su origen ni su razón de ser. Es el rey el centro de la fiesta de corte, en cambio, el que suministra el *sensus allegoricus* del *sensus litteralis* que es la acción mitológica [...] Es imprescindible pues que estén presentes porque sin ellos la fiesta perdería todo sentido» (Neumeister, «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en *La escenografía del teatro barroco*, op. cit., págs. 141-160 [pág. 150]). Ni siquiera la asignación de asientos en el Coliseo era aleatoria. La familia real y altos dignatarios se ubicaban con respecto a la posición del Rey. La distribución dependía del Mayordomo Mayor del Rey, que entregaba las *boletas* personalizadas con el lugar asignado antes de la representación. Se conservan numerosos documentos con esquemas de plantas de aposentos, así como listados de los asistentes y el lugar que ocupaban. Parece ser, además, que las competencias del

conecta con la ostentación del entramado sociopolítico del XVII e influye en los mecanismos relacionales entre dramaturgo y, en este caso, escenógrafo<sup>19</sup>. Veíamos en el estudio de las comedias del sistema popular cómo la precisión textual de las acotaciones está asociada al control del espectáculo por parte del dramaturgo. Si en aquellas obras los poetas dejaban por lo general la escenificación en manos de autor y compañía, aquí acompañará a su creación a lo largo de todo el trayecto, más allá del texto. El dramaturgo no puede lavarse las manos de su resultado escénico, puesto que el texto en cuestión, aquí, no se ha vendido, sino que ha nacido por encargo expreso. A través de documentos extratextuales sabemos de las negociaciones entre Calderón y el famoso escenógrafo Cosme Lotti (1570/1580-1651), cuyas propuestas de tramoyas para el estreno de *El mayor encanto, amor* (1637) no siempre casaban con la visión del dramaturgo<sup>20</sup>. Aunque retomaré esta relación más adelante, baste de momento para vislumbrar el núcleo informativo que contienen las acotaciones del sistema áulico, así como el trasfondo artístico y político al que remiten<sup>21</sup>.

---

Mayordomo entraban en discordia con las del Alcaide del Retiro, que era en época de Calderón el conde-duque de Olivares y, después, don Luis de Haro. Cuando el Coliseo se arrendaba o se abría al público, la organización emulaba la del corral de comedias, imponiéndose el pago de una entrada cuyo precio variaba según el tipo de localidad. El conjunto de los testimonios están recogidos en Shergold y Varey *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982. De obligada cita junto con los *Avisos de Barrionuevo* (1968) y Pellicer. Varey ha escrito también sobre la figura del Mayordomo Mayor: «La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, págs. 145-168. Para un artículo sintético que aborda de forma transversal tanto la historia como el funcionamiento del Coliseo, remito al de Flórez Asensio, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: Teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, págs. 171-195.

<sup>19</sup> Tordera caracteriza los efectos causados en el espectador por los estímulos del espectáculo y, fundamentalmente, por la exhibición de ingeniería: «Por las indagaciones de la relación del público con esos aparatos fantásticos del escenario sabemos que producían “admiratio” y placer y que en la medida en que la transformación fuese más rápida y total el placer y la admiración eran mayores, de manera que creo que, entre otras cosas, el mismo proceso de mutación era ya parte del goce» («El circuito de apariencias y afectos en el actor barroco», en José María Díez Borque [ed.], *Actor y técnica de representación en el Barroco*, London, Tamesis Books, 1989, págs. 121-140 [pág. 139]).

<sup>20</sup> Si no me equivoco, el texto íntegro de esta carta, muestra del tan frecuentemente citado *affaire* Lotti-Calderón, aparece por primera vez a cargo de Léo Rouanet («Un autographe inédit de Calderón», *Revue Hispanique*, 6, 1899, págs. 196-200). En esta carta, Calderón concede en aceptar diez de las múltiples máquinas propuestas por Lotti con motivo de la fiesta real prevista para la noche de San Juan de 1635, manteniéndose firme en el control de su espectáculo: «Aunque está trazada con mucho ingenio, la traza de ella no es representable, por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación. Y habiendo yo, señor, de escribir esta comedia, no es posible guardar el orden que en ella se me da» (*ibid.*, págs. 197-198).

<sup>21</sup> El alejamiento de un relativo costumbrismo que refleje simbólicamente la tipología social no ha de llevarnos a creer que las obras calderonianas se conducen por temas frívolos: «El teatro cortesano, manteniéndose al margen de la realidad social, con raras incursiones en este terreno del personaje del gracioso, libre pues de las contingencias y servidumbres de la vida real, se centra en lo intelectual, lo psicológico, lo abstracto, lo simbólico-alegórico» (Kazimierz Sabik, «El teatro cortesano en el reinado

La existencia de dos sistemas no implica que las fluctuaciones entre ambos no fuese una práctica corriente. El público cortesano, nobleza y los miembros de la propia monarquía, participaban como espectadores del teatro popular sin interferir en la dinámica de este sistema, salvaguardados por la voluntad de anonimato o de privacidad en la seguridad de sus aposentos, que les permitía asistir a la representación sin necesidad de entablar contacto con los mosqueteros<sup>22</sup>. En sentido contrario, era práctica habitual requerir en palacio las obras que habían gozado de mayor éxito en el corral; pero aun así, a pesar de este cambio de coordenadas espaciales, las obras representadas habrían sido concebidas de acuerdo con los presupuestos del sistema popular. Como afirma Oleza: «Solo a partir de 1621, del acceso del nuevo rey, Felipe IV, como en la Inglaterra de Jacobo I y Carlos I, los gustos cortesanos tenderán a influir en la práctica escénica profesional»<sup>23</sup>. Esta influencia se hace patente con la construcción de nuevos espacios físicos, que suponían el calado definitivo de aquellos modos teatrales importados desde Italia y que culminan simbólicamente con la edificación del Coliseo del Buen Retiro, en cuya proyección intervinieron Lotti y Baccio del Bianco (1604-1657). Si las estancias palaciegas habían acogido en sus paredes las comedias del corral por divertimento, ahora el dominio de las que fueran, años atrás, novedades del teatro *a la italiana* traen consigo una propuesta perséptica que excede al mero entretenimiento y que encaja, dentro del sistema popular, con los espacios cerrados de coliseos o casas. El proceso de influencia, por lo tanto, no es equivalente a la inversa en la medida en que se trata de la consolidación de un modelo nuevo que irradia desde el sistema cortesano e impregna el popular introduciendo cambios estructurales. La perspectiva, los recursos espectaculares y, con ello, el punto de vista del espectador, marcarán el rumbo con los modos del último Barroco hacia el nuevo

---

de Carlos II», en José María Díez Borque [dir.], *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, op. cit., págs. 105-117 [pág. 116]).

<sup>22</sup> Funciones particulares de las obras escritas para el corral se representaban en los salones interiores de palacio. Asimismo, afirma Pedraza que «Calderón escribe varias obras en que casa con fortuna la estructura común de la comedia española con una esmerada elaboración propia del teatro cortesano» («El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», op. cit., pág. 82). Se trata, según el autor, de obras escritas a partir de 1650 que podrían escenificarse sin problemas en los corrales, entre las que incluye *Cada uno para sí*, *Basta callar* (ambas de 1652), *Darlo todo y no dar nada* (1651), y *En esta vida todo es verdad y todo es mentira* (1659). Otras obras las considera «híbridos que no requieren gran aparato, pero revelan la existencia de una puesta en escena que solo era posible en los teatros cortesanos» (*idem.*). Es el caso de *Las armas de la hermosura* (1652), *El gran príncipe de Fez* (1669) o *El segundo Escipión* (1677).

<sup>23</sup> «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», op. cit., pág. 30.

siglo y sin posibilidad de retorno<sup>24</sup>. Este asentamiento de los gustos teatrales que toma el marco palaciego como foco, va en consonancia con un proceso ideológico-social a mayor escala:

El teatro comercial en España y en Inglaterra supone, en suma, el primer intento de una práctica cultural de mercado, basada en un principio de profesionalización de los agentes que intervienen y de un uso abierto en función del pago por parte de los consumidores. La extensión de esta experiencia cultural a otras áreas tenía que chocar, por fuerza, con la lógica propia de una sociedad cortesana. Y acabó siendo imposible. En el último cuarto del siglo XVII [...] se impuso esta lógica cultural cortesana, y el teatro comercial fue desmontado en sus fundamentos, absorbido por una práctica escénica cortesana o marginado<sup>25</sup>.

En cualquier caso, y volviendo a nuestro dramaturgo, cuando finalizan las obras del Coliseo del Buen Retiro en 1640, Calderón habría pasado por dos décadas de experimentación y perfeccionamiento, asegurando su control de las posibilidades escénicas que le ofrecía el recién inaugurado espacio. La década de los 20 había sido especialmente fructífera para el desarrollo de las diversiones palaciegas. Las obras de referencia de Sebastiano Serlio, *Tutte le opere d'Architettura*, en 1599; y más adelante, en 1637, de Nicola Sabbatini, *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri*, plasman la culminación desde aquel teatro ligado a la calle de Lope de Rueda al calado de una consciencia ya plenamente espectacular<sup>26</sup>. En palabras de Profeti: «la scenografía barocca

---

<sup>24</sup> Para Sabik, la tríada *Fieras afemina amor* (1670), *Fineza contra fineza* (1671) y *La estatua de Prometeo* (1670-1676), ya durante el reinado de Carlos II, «inician el nuevo, a la vez que el último, período en la historia del teatro cortesano» («El teatro cortesano en el reinado de Carlos II», *op. cit.*, pág. 106). Ruano distingue tres periodos en el teatro áulico: el primero, anterior a 1622, fecha de llegada de los dramaturgos italianos; el segundo, desde 1622 hasta la inauguración del Coliseo en 1640; el último, a partir de aquí, en coincidencia con el grado máximo de desarrollo de la dramaturgia calderoniana. Sobre la evolución de la puesta en escena en el contexto de la fiesta cortesana, considera: «[...] se montaron, generalmente al aire libre, las representaciones más fastuosas y complicadas, tanto que existía el verdadero peligro de que este tipo de teatro degenerase en mero espectáculo» («La escenografía del teatro cortesano», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *op. cit.*, págs. 136-167 [pág. 161]).

<sup>25</sup> «Entre la corte y el mercado...», *op. cit.*, pág. 32. En varios trabajos ha abordado Oleza los orígenes de una práctica escénica cortesana y las fluctuaciones de sus códigos a través de los reinados sucesivos de los Austrias. Para comprender el proceso de asentamiento de una cultura propiamente cortesana desde la heterogeneidad que la caracteriza en el Renacimiento hasta su sistematización en un «modelo único» a manos de Felipe IV, remito, además del ya citado, a «La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana», en *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *op. cit.*, págs. 13-30.

<sup>26</sup> La obra de Merino Peral (*Historia de la escenografía en el siglo XVII*, *op. cit.*) constituye un práctico manual que recoge, siguiendo una aproximación panorámica, las propuestas e innovaciones de los



non conosce limite al suo illusionismo prospettico»<sup>27</sup>. Más que nunca en este ámbito de representación, el teatro se concibe como un espacio más allá de la palabra, donde los avances técnicos del hombre post-renacentista puedan ponerse en marcha y ser exhibidos: «Calderón logró aplicar, en todas sus posibilidades, las nuevas tecnologías que el espectáculo teatral venía experimentando, desde el Renacimiento, en las cortes europeas»<sup>28</sup>. En el contexto del Imperio a caballo entre Felipe IV y Carlos II, la tecnología se pone al servicio de la imagen, de lo mostrativo<sup>29</sup>. Antes, 1622 se ha señalado como el año que supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la dramaturgia palaciega<sup>30</sup>. En esta fecha se representa la famosa tríada en colaboración con el ingeniero napolitano Giulio Cesare Fontana (1580-1627): *La gloria de Niquea*, del conde de Villamediana<sup>31</sup>; *El vellocino de oro*, de Lope; y *Querer por solo querer*, de Antonio Hurtado de Mendoza<sup>32</sup>. La aristocracia española requiere la presencia de escenógrafos italianos en la

---

principales tratadistas italianos, así como su calado en la dramaturgia española. Es interesante detenerse en su rastreo en busca de ejemplares de estos manuales y su presencia en las bibliotecas particulares del XVII, a fin de dilucidar las posibilidades reales de la circulación de estos volúmenes. Visita también la definición de los conceptos de *tramoya* y *escenografía* en perspectiva diacrónica desde su surgimiento en la Antigüedad Clásica. La escuela de Serlio y Sabbatini tiene como punto de partida —aceptado por convención— la escenografía diseñada por Pellegrino da Udine en el año de 1508, que se basaba en el concepto de perspectiva albertiana (Merino Peral, *ibid.*, pág. 162). Por otra parte, sobre la obra de Sabbatini apunta Rodríguez G. Ceballos: «Lógicamente ni Fontana ni Lotti pudieron traer consigo el libro, pues cuando llegaron a nuestro país todavía no había sido publicado. Con todo Lotti puede que llegara a conocerlo ya que falleció en 1643. Probablemente lo manejó Baccio del Bianco, quien llegó a Madrid desde Florencia en 1651» («Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», *op. cit.*, pág. 45). Aunque no es posible afirmar con seguridad si Baccio —menos aún pudo hacerlo Lotti— manejaba la obra de Sabbatini, la formulación de sus ingenios en la construcción escenotécnica encaja con las que se emplearon en las tablas de la Corte, de forma que los escenógrafos poseían conocimientos afines, ya fuera o no por vías directas.

<sup>27</sup> *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994, pág. 116.

<sup>28</sup> Rodríguez Cuadros, Evangelina, *Calderón*, *op. cit.*, pág. 107.

<sup>29</sup> «The use of mythological figures in court entertainment served on the most obvious level as the embodiment of the idea of the divine right of kings, and often as an expression of some immediate political goal of the sovereign in question» (Margaret Rich Greer, estudio introductorio a *La estatua de Prometeo*, Kassel, Reichenberger, 1986, pág. 3).

<sup>30</sup> Y no siempre se ha visto como un hecho positivo. Después de lamentarse de cómo los decorados habían coartado las habilidades poéticas de Lope, afirmaba Aubrun: «Más perjudicial todavía fue la intervención, desde 1622, también en Aranjuez, de la escenificación italiana» (*La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1968, pág. 63).

<sup>31</sup> Con *La gloria de Niquea*, Amadei-Pulice considera que «se abre la puerta al dominio de los sentidos, a la espectacularidad de la escena, los efectos escenográficos y musicales, que aunque supeditados a los visuales, tienen con el canto y el recitativo un valor estético y dramático superior al recitado anterior de la comedia renacentista» («Efectos sonoros del *stile rappresentativo*», en *Calderón y el barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing, 1990, págs. 43-100 [pág. 44]). Según la autora, la combinación de los efectos visuales y sonoros en esta representación, influyó en un joven Calderón.

<sup>32</sup> N. D. Shergold, *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, págs. 268-274. Es Antonio Hurtado de Mendoza quien contribuye a la introducción de neologismos técnicos en la terminología específica teatral, al distinguir entre *farsa* e *invención*: «Ya advertí al principio que esto que extrañara el pueblo por comedia, y se

Corte, quienes colaboran con los dramaturgos más destacados del momento y predilectos de la nobleza. En esta relación simbiótica de trabajo son especialmente conocidos los pares de Lope y Cosme Lotti y, posteriormente, de Calderón y Baccio del Bianco; pero otras figuras italianas se detuvieron en territorio español, como el citado Giulio Cesare Fontana o Dionisio Mantuano (1622-1683), último escenógrafo presente en la Corte española<sup>33</sup>. La importación de artistas italianos es, en sí misma y reduciéndolos a su función más puramente mercantil, una maniobra para mantenerse a la vanguardia de las cortes europeas<sup>34</sup>. De ahí que el *illusionismo prospettico* al que se refiere Profeti no deje de ser una manifestación alegórica de la máscara barroca. La magnificencia del espectáculo presentaba para el espectador noble, para el monarca, un espejo embellecido, la afirmación de su poder mediante la transformación de sus recursos económicos en un arte en el que se conjugan, como en ningún otro, la ostentación del aparato y la unicidad

---

llama en Palacio invención, no se mide a los preceptos comunes de las farsas que es un fábula unida, esta se fabrica de variedad desatada, en que la vista lleva mejor parte que el oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que se oye» («Relación de Antonio Hurtado de Mendoza sobre la representación de *La Gloria de Niquea* del Conde de Villamediana [1622]» en Teresa Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral [1535-1622]. Estudio y documentos*, Valencia, UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993, págs. 283-296). Cardona, Cruickshank y Cunningham hablan sobre la relación entre ambos dramaturgos: «[...] a pesar de que Calderón no habría querido imitar a Hurtado de Mendoza en la composición de comedias en las que la trama estaba subordinada al espectáculo, no le resultaba muy difícil aprender, con el tiempo, a emplear los nuevos recursos escénicos de los ingenieros italianos para la exposición de su argumento» (estudio introductorio a *La púrpura de la rosa*, Kassel, Reichenberger, 1990, pág. 108).

<sup>33</sup> «En todo caso, la revalorización de la práctica escenográfica del XVI, ligada bien al fasto bien al teatro cortesano, tuvo tal relieve que ayuda a comprender mejor la importancia que adquiere la escenografía en las primeras formulaciones de la comedia barroca. En el marco de toda una tradición escénica cortesana de aparato se explican piezas cortesanas muy tempranas como la anónima *Fábula de Dafne*, representada en las habitaciones de la emperatriz María, o la tempranísima *Adonis y Venus* de Lope» (Ferrer Valls, *Nobleza y espectáculo teatral*, *op. cit.*, pág. 29). Como culminación del proceso de desarrollo y antes de la llegada de los escenógrafos italianos como punto de inflexión, Ruano ve ya en dos obras de Lope —*El premio de la hermosura* (1614) y *Adonis y Venus* (ca. 1599) los componentes esenciales de la comedia áulica que se irían a desarrollar con Calderón y durante el reinado de Felipe IV («La escenografía del teatro cortesano», *op. cit.*).

<sup>34</sup> La colaboración entre núcleos de poder y escenógrafos despegó con fuerza a principios del XVI. En Roma, el Papado puso a su servicio a artistas de la talla de Rafael Sanzio o Bramante, quienes se enfrentaron a los primeros quebraderos de cabeza en la adaptación de los espacios cerrados palaciegos a las expectativas de la puesta en escena. Para la documentación de representaciones concretas en este contexto y los ingenios empleados remito a Merino Peral (*Historia de la escenografía en el siglo XVII*, *op. cit.*) y Rafael Maestre («El actor calderoniano en el escenario palaciego», en José María Díez Borque [ed.], *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, Londres/Madrid, Tamesis Books, 1989, págs. 177-193). Con todo, a pesar de su buena acogida en la Corte, la consideración de los escenógrafos en sentido profesional, puede insertarse en el debate sobre la licitud del teatro al ser considerados por preceptistas de la época como «tramoyistas» o «embusteros» [véase Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos*, BAE (1654-1658), Madrid 1968, CLI, julio de 1656, p. 3000 (*apud* Merino Peral, *vid. supra*, pág. 155)].

de lo efímero: el teatro<sup>35</sup>. El edificio teatral mismo, desde las estancias palaciegas como la del Alcázar —Salón Dorado desde 1640— hasta el Palacio de la Zarzuela, son una de las caras visibles del poder real, una expresión de la propaganda a fuerza de maravilla<sup>36</sup>. La apertura al público de las obras de corte supone un medio de sobrecoger al espectador-súbdito, concediéndole la contemplación del poderío regio. Más cuando el estreno de la obra estaba ligado a celebraciones de importancia, tales como cumpleaños, bodas, visitas y otras efemérides de rigor. Sobre el número de funciones de *La fiera, el rayo y la piedra* de 1652, so pretexto del cumpleaños de Mariana de Austria, escribió León Pinelo que «El primer día la vieron en público los Reyes. El segundo los Consejos. El tercero la Villa de Madrid. Y después se representó al Público otros 37 días con el mayor concurso que se ha visto»<sup>37</sup>. La consideración paralela del teatro como herramienta política y espectáculo fundamental de entretenimiento, refrendado con la aparición de nuevos *topoi* y la aplicación de innovaciones técnicas, encaja en la consolidación en el Barroco de una *cultura de la representación*. A su vez, se refleja en la riqueza y la tecnificación del lenguaje teatral, cuya codificación ha de reajustarse a los nuevos parámetros de los sistemas de representación. La terminología especializada, reflejada en los cuerpos acotacionales, acusa este cambio incorporando *mutaciones*, específicas del modelo teatral de influencia italiana: «[...] un léxico iconográfico internacionalmente aceptado por la cultura visual de la época, que trascendía el ámbito puramente lúdico, influyendo de

---

<sup>35</sup> En palabras de Sabik, y siempre al respecto del teatro cortesano, «además de su función estética, el componente escenográfico, cuya base la constituyen las artes figurativas, se convierte en un factor importante de una mejor, más amplia y profunda comprensión del contenido de la obra, de sus claves y mensajes ideológicos, morales y hasta filosóficos» («Las artes figurativas en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro [1670-1690]» en Antonella Cancellier y Renata Londero [eds.], *Le arti figurative nelle letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno della Associazione Ispanisti Italiani [Roma, 16-18 settembre 1999]*, Padova, Unipress, 2001, págs. 87-96 [pág. 95]).

<sup>36</sup> En el Salón Dorado del Alcázar el Rey ocupaba la posición focal coincidiendo con Serlio; es decir, «situado en el espacio ocupado por los espectadores pero lo más cerca posible del punto medio y a una altura que se encontrase al nivel del punto de convergencia de las líneas de fuga de la perspectiva del decorado, de suerte que este pudiera ser captado y abarcado mejor que desde ningún otro lugar» (Rodríguez G. Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», *op. cit.*, pág. 49). Para las características de este Salón, véase Varey, «L'auditoire du *Salón dorado* de l'Alcázar de Madrid au XVIIIe siècle», en Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société*, Paris, 1968, I, págs. 71-91.

<sup>37</sup> *Apud* Egido, «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra...*», *op. cit.*, pág. 163. Los espacios cortesanos se convertían en espacios abiertos al público previo pago de una entrada. Del otro lado, las obras del sistema popular gozaban de grandísima demanda por parte del público cortesano, por lo que se llamaba a las compañías, ya profesionales, a palacio. Comedias de enredo se representaban junto con autos sacramentales y piezas de género breve, de carácter más jocoso y que serviría de contrapunto distendido. Las estancias acogieron, para celebraciones privadas, teatro de títeres (Shergold y Varey, *Fuentes para la historia del teatro en España*, I, *op. cit.*). A la inversa, una vez que Calderón se consagra a la escritura de autos a partir de su ordenación como sacerdote, sus obras para palacio seguirán siendo llevadas a las tablas populares.

forma notable en el vocabulario artístico del resto de las artes plásticas, tanto que llegó a erigirse en indispensable *instrumentum regni*»<sup>38</sup>. El signo teatral del sistema áulico, en tanto que tiene menor carga simbólica, presenta una mayor correspondencia referencial entre significante y significado.

El contacto con escenógrafos y tratadistas italianos va a cristalizar en Calderón y a emerger con fuerza en la comprensión ulterior no solo de lo que el teatro barroco aspiraba a representar, sino de las premisas de las que se nutría. La conjunción de lo político y lo estético se revela a través del imaginario del dramaturgo por medio del dominio de la imagen. Más allá de cómo la comedia calderoniana contribuyó a la afirmación de la imagen regia como foco de autoridad, desde el punto de vista de la construcción y escritura dramáticas, Calderón capta en el universo visivo de la monarquía la fuente de exploración de un lenguaje estético<sup>39</sup>. La imagen se convierte en el centro evocador de la obra, funcionando como símbolo y susceptible de irradiar multiplicidad de significados superpuestos<sup>40</sup>. En este sentido, la vertiente alegórica del auto sacramental conecta con el teatro de Corte en cuanto a la dimensión profunda de lo plástico. En conexión con la pintura, la emblemática resulta aquí el recurso idóneo para sintetizar el dominio de lo visual en este sistema teatral<sup>41</sup>. En este campo, convertidos en auténticos manuales de referencia en emblemas y representaciones alegóricas para los autores de los Siglos de Oro, circulaban en la época y fueron esenciales las obras de Andrea Alciato (1492-1550),

---

<sup>38</sup> Merino Peral, *Historia de la escenografía en el siglo XVII*, *op. cit.*, pág. 168.

<sup>39</sup> Me he posicionado ya al respecto, pero insisto en ello remitiendo a Aparicio Maydeu: «Su lúcida concepción del teatro como espectáculo en el que tiene cabida lo circense, lo interactivo y la magia del lenguaje, siempre alejado de tiranías literarias como las que lo han ahogado por obra y gracia de cierta crítica, lo sitúa por delante de muchos de sus exégetas modernos, que no quisieron ver más allá del texto literario [...]» («Introducción», Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, *op. cit.*, págs. 9-16 [pág. 14]).

<sup>40</sup> El símbolo puebla con fuerza las obras de ámbito palaciego «para transmitir el mensaje persuasivo de las Monarquías Absolutistas» (Merino Peral, *Historia de la escenografía en el siglo XVII*, *op. cit.*, pág. 13). Por otra parte, la relación entre teatro y pintura, que veíamos ya plasmada en las apariencias concebidas como *tableaux vivant* ocultas tras los paños del corral, es más clara en el teatro áulico. En palabras de Orozco: «Ese reconocimiento de la Pintura, como el arte de las artes que proclama Calderón, responde no sólo a un gusto o personal preferencia, sino que envuelve también una razón más profunda psico-estética que radica en la naturaleza de dicho arte. [...] Por eso puede considerarla, aunque sólo sea como punto de partida, como base de su concepción teatral: actuar sobre los espectadores como una pintura viva en que los personajes en la escena se presentan como en el teatro del mundo, inmersos en un espacio y un ambiente que finge con la escenografía la profundidad de lo real y que a la vez se desborda y comunica, proyectándose directamente a través de soliloquios y apartes, gestos y palabras, sobre todos y cada uno de los que asisten a la representación, en una completa intercomunicación de ámbitos espaciales» («Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en Javier Aparicio Maydeu [ed.], *Estudios sobre Calderón*, vol. I, *op. cit.*, págs. 361-414).

<sup>41</sup> Puede consultarse sobre este tema el clásico estudio de Fernando Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.

con su *Emblematum libellus* de 1531, y la *Iconologia overo Descrittione dell' Imagini universali* de 1593 de Cesare Ripa (1555-1622). Y no solo; ya veíamos en capítulos anteriores la retroalimentación entre pintura y teatro cristalizadas en la AE *como lo pintan*, determinante a la hora de caracterizar personajes. En *Fieras afemina amor*, una AE de relación describe a los Cautivos del siguiente modo: «Era su diseño imitación de aquéllos que, ya en pinturas o ya en historias, nos acuerdan los romanos triunfos» (v. 4143 acot.).

España cuenta con dramaturgos y textos de sobrada calidad que constituyen el sello nacional, pero no es suficiente. La calidad poética ha de sumarse al escaparate de las cortes europeas, y en esto Neumeister ha visto una campaña de competición donde se equiparan lo estético y lo político, de ahí que las relaciones y memorias que circulaban ensalzando las bondades de las fiestas cortesanas formen parte de este empeño propagandístico en consonancia con el mantenimiento de una imagen de imperio opulento, mas refinado<sup>42</sup>. Así, la importación de escenógrafos —siempre italianos— y su puesta en colaboración con los talentos nacionales, supone la culminación del espíritu del *ars* creadora barroca: no tanto imitar o adoptar los modelos referenciales, ya clásicos ya italianos, como apoyarse en ellos para reconvertirlos en un producto nuevo, un producto propio. El ejemplo más evidente de ello es, por obra de Calderón, la creación de la zarzuela como género.

Así, frente al teatro de corral, el espectáculo áulico se asienta en mayor medida sobre los efectos visuales y sonoros en virtud de la creación de un estado de lo ilusorio; espejismo material que no es sino la manifestación del concepto de *teatralidad*. En palabras de Neumeister: «El empuje que dan los medios escenográficos a la cultura de corte, como cultura ostentosa, es lo que explica su papel en la época. El “cómo” es más importante que el “qué”, el efecto es más importante que el motivo»<sup>43</sup>. No obstante, los condicionantes del sistema áulico, con esta intención preponderante de la propaganda monárquica, no afectan exclusivamente al fasto formal. Es decir, la puesta en escena es

---

<sup>42</sup> «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», *op. cit.*, pág. 145.

<sup>43</sup> Neumeister, *ibid.*, pág. 145. Y aún más tajantemente resuelve la concepción del teatro de Corte bajo el siguiente signo: «El texto literario del que nos ocupamos hoy día no es más que el vehículo de la autorrepresentación de la monarquía y el estado» (*ibid.*, pág. 146). Hay en este planteamiento resonancias de la tesis de Maravall y la remisión del arte a un estado de descomposición política. No me parece necesario someter a debate una cuestión que ha sido sobradamente debatida por la crítica, pero la configuración de las acotaciones de este sistema responde en última instancia al trasfondo sociopolítico y es útil, en consecuencia, no desvincularse de este panorama histórico antes de llegar al análisis propiamente dicho, a fin de que no resulte un comentario desprovisto de contexto crítico.

la dimensión más visible, pero la elección de la materia no se encuentra subordinada a las posibilidades de los ingenios mecánicos. El espectador cortesano está más y mejor formado que las mujeres y mosqueteros que pagaban por su entrada en el corral. No solo más formado por haber recibido una educación intelectual, sino teniendo porque los divertimentos a los que habían asistido desde la infancia en este contexto reproducían el mismo tipo de referencias<sup>44</sup>. El teatro y la lírica se convierten en transmisores de la materia mitológica, confiriéndole al mismo tiempo un cierto carácter elitista<sup>45</sup>. En la base ideológica de este aspecto no reside únicamente la exclamación del poder monárquico; la mitología se entrelaza con la corriente contrarreformista, prolongando un proceso de asimilación de las fuentes paganas con la doctrina cristiana que se venía dando desde la Edad Media. Recordemos cómo en la poesía de Fray Luis de León (1527-1591), por ejemplo, desembocaban ya en el siglo anterior la aspiración de la mística, la filosofía estoica y neoplatónica y la estética clásica. En cualquier caso, la predilección por los temas mitológicos estetizados en los tipos pastoriles conecta en las tablas con los modelos de escenificación fijados por Serlio:

Así pues, el palacio es el lugar del héroe o semidiós que gobierna el mundo: el rey o el príncipe; la selva o bosque representan el laberinto mental en el que nos extraviarnos, nuestras decisiones y nuestros yerros; el jardín, el cultivo y lugar de nuestros placeres; el mar, la imagen de nuestras tribulaciones y nuestra navegación a través de los escollos, la tempestad y la bonanza; el infierno, los impulsos del ser instintivo y, finalmente, el cielo que representa el lugar donde está nuestro destino<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> «Los hombres de la nobleza sabían leer y escribir en una proporción del 90 al 95 por 100. [...] Además, las mujeres de la nobleza no están todas alfabetizadas, ni mucho menos. Hay razones para pensar que algunas de ellas son capaces de leer, pero no saben escribir» (Bartolomé Bennassar, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2001, pág. 285).

<sup>45</sup> Valga recordar que no todo en las obras del sistema cortesano es materia mitológica, también se deja influir por la novela de caballerías. Según Maestre, en la difusión del imaginario visual mitológico entre artistas y dramaturgos, fueron determinantes dos tratados: la *Filosofía secreta* (1585) del bachiller Pérez de Moya y la *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620-1623) de fray Baltasar de Vitoria («Introducción» a *Andrómeda y Perseo*, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994, págs. 15-16). Por otra parte, este carácter elitista no implica que el vulgo, pese a no ser el destinatario primero, no pudiese disfrutar maravillado con las obras áulicas; al contrario: «[...] la nobleza identifica sus ansias reflejadas en los personajes heroicos u olímpicos y en sus acciones, y el vulgo identifica las suyas en los lances que acompañan el aspecto doméstico del microcosmos de la vida» (*ibid.*, pág. 26).

<sup>46</sup> Sabik, «Las artes figurativas en el teatro cortesano español», *op. cit.*, pág. 88. El referente de los preceptos de Serlio se va puliendo con el avance del siglo, al plantear una *scena ductilis* donde, conservando la perspectiva formada por telón de fondo y bastidores, el escenario se recubría de dinamismo, con mayor facilidad en la maniobra (Rodríguez G. Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», *op. cit.*, pág. 40).

Calderón cuenta con la confianza de los reyes; de Felipe IV, primero, y de Mariana de Austria y Carlos II, después, durante las últimas décadas de su existencia, y comprende como ningún otro dramaturgo las implicaciones de un teatro escrito para este ámbito. La simbología presenta una iconicidad menor, en el sentido de que las imágenes pueden desarrollarse y amplificarse a ojos del espectador. No es necesario que esta simbología concentre una codificación reconocible a simple vista. Así pues, la exigencia al espectador es mínima, pues no ha de suplir con la imaginación lo que se le está ofreciendo en esa *demonstratio ad oculos*. Pero, aún más, con respecto a la teatralidad barroca, el pacto de verosimilitud se rige en palacio por unos principios y un horizonte de expectativas que difiere del que entra en juego en el corral. El espectador cortesano habrá de sentarse y dejarse maravillarse por los estímulos, sí, pero además el esqueleto de los recursos escénicos no tratará de ocultarse. La obra de Sabbatini descansaba sobre la tramoya como pilar estructural de la concepción del teatro del seiscientos; y esto implica un cambio en la participación del espectador en la representación. No ha de pasar por alto los trucos escénicos, no ha de hacer como que no existen; al contrario, la evidenciación de los resortes de esta teatralidad es inherente al código de este sistema.

La técnica actoral, el *gestus*, cede el protagonismo a la conjunción de los elementos espectaculares, dinamizadores del elemento subjetivo emocional de la obra<sup>47</sup>. La espectacularidad empapa el protocolo palaciego donde los gestos se someten a una codificación compleja y reflejada en el *gesto socializado*<sup>48</sup>. Presente en hechos cotidianos ha de condicionar la preparación del actor sobre la escena en unas coordenadas donde ningún elemento al servicio de lo mostrativo queda al azar. Aunque se aparta

---

<sup>47</sup> Merino Peral llega a sostener que «El gesto del actor profesional desborda la escena y se convierte en el aspecto definitorio de la forma de presentarse en sociedad. Uno no era sino lo que se mostraba en su imagen pública, y esta circunstancia cobra mayor significación si se asume que, incluso, la percepción estamental venía determinada por la actuación de la escena social» (*Historia de la escenografía en el siglo XVII, op. cit.*, pág. 14). Infiero de estas palabras la alusión a dos circunstancias: la existencia de una técnica, de unos modos actorales destinados a captar la atención de la nobleza conforme a sus gustos; y la función del actor como reflejo, más que consolidador de una estructura absolutista, ratificador del poder nobiliario a través de la estética.

<sup>48</sup> Maestre, sobre el actor cortesano en su evolución del renacimiento al barroco: «[...] elementos del momo medieval, como la máscara y el vestuario, evolucionan —aunque siempre ajustados al ritual que la etiqueta palaciega determina— dentro del fasto cortesano renacentista, hasta dar lugar en el seno de la máscara al nacimiento de un germen de comedia: la invención, que se convierte en el eje del fasto cortesano» («El actor cortesano en el escenario de los Austrias, 1492-1622», en José María Díez Borque [dir.], *Teatro cortesano en la España de los Austrias, op. cit.*, págs. 190-213 [pág. 205-206]). Véase también Marcelin Defourneaux, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, París, Hachette, 1964.

estrictamente de la técnica del actor en el tablado, es relevante tener en cuenta que la etiqueta palaciega se materializa en un lenguaje y un código propios:

Los usos sociales de lo oral y de lo visual, por tanto, son esenciales para comprender la autopercepción de la comunidad en los siglos XVI y XVII. No sólo se supone que cada condición lleva aparejada una forma de hablar y de dejarse ver, sino que la reputación exigiría el cumplimiento de esa oralidad y visualidad predeterminadas<sup>49</sup>.

La estilización de la comedia mitológica irá parejas a una gestualidad, ojo, no rígida sino controlada en la que el actor es consciente de su corporalidad; sin perjuicio de que la kinésica pueda disparatarse en contextos más cómicos, como sucedería en la comedia burlesca. La configuración a la italiana en torno a los bastidores plantea una kinésica basada fundamentalmente en el esquema de movimiento escénico. El engarce milimétrico que sobre el tablado favorecía el enredo, aquí se inserta en una concepción escénica que busca la admiración sobre las tablas, armónica y simétrica, donde los actores son utilizados, como peones móviles, en la gran arquitectura del teatro. Las funciones del actor en el teatro cortesano se diferencian, en cuanto a la música, del sistema popular. A menudo el verso es recitado y cantado, dilatando la duración de la obra, pero influyendo también en la percepción del espectador. El canto entronca con los recursos escenotécnicos puestos a ojos del público y surte ese efecto paradójico resultante de evidenciar el artificio. El escenario palaciego no es lugar para calles y balcones; la música, como los bastidores, había de servir como elemento distanciador. Lejos de la mimesis cotidiana, el pacto ficcional es aquí más laxo, pues el espectador puede dedicarse únicamente a dejarse deleitar. La presencia de la música, una constante calderoniana, alcanza su plenitud técnica en este ámbito y se perfecciona desde la aproximación operística de Lope<sup>50</sup>. A partir de la década de los cincuenta, el dramaturgo tiende a incluir

---

<sup>49</sup> Fernando Bouza, *Palabra e imagen en la corte*, Madrid, Abada, 2003, pág. 18. En tanto que código, sus normas de funcionamiento son imitables y asumibles como rasgo distintivo de posición social: «Pero, como todo se puede fingir y aparentar en una economía monetarizada, la ascensión social equivale en parte a la adopción de formas orales y visuales de los estamentos superiores, los cuales, acuciados por los que los remedan e imitan, buscan y encuentran nuevas formas, también orales y visuales, de mostrar su distinción hasta el exceso» (*idem*).

<sup>50</sup> «Aparte los defensores humanistas como Bermudo y Cerone, los más de los críticos del Siglo de Oro concordaron en condenar toda música que no fuese litúrgica, lanzando sus ataques con preferencia contra la música teatral y popular. Efectivamente, el único dramaturgo que hace una verdadera defensa de la música en el Siglo de Oro es Calderón de la Barca. Sus apologías se encuentran principalmente en algunas de las loas que escribió para sus autos sacramentales, en el poema “Psalle et Sille” y en



elementos de ópera en sus comedias mitológicas. También en la innovación musical es determinante la influencia de los artistas venidos de Italia, donde el género había cuajado ya a principios de siglo con el *Orfeo* de Claudio Monteverdi en 1607 como máximo exponente<sup>51</sup>. Siguiendo el mismo patrón de relaciones que con los escenógrafos, Sullivan documenta el trabajo conjunto entre Calderón y Giulio Rospigliosi, cardenal y libretista, que permaneció en Madrid entre los años de 1644 y 1650 y que permitiría al español explorar las posibilidades del espacio musical<sup>52</sup>.

### 1. 1. Las acotaciones en el sistema áulico

En la dramaturgia calderoniana el conjunto de los elementos forma un todo armado de forma homogénea y coherente, de modo que no puede desgajarse una sola pieza sin que afecte al armazón global de su arquitectura:

Calderón escribía sobre el espacio: llegó a dominar, en su sentido más pleno, el teatro total y, las acotaciones de estas obras muestran, en el más radical sentido contemporáneo del término, a un director de escena, constructor no de un simple guión dramático, sino de un texto-espectáculo que integra pintura, escenografía, máquinas voladoras y autómatas junto a la consistente y nunca olvidada partitura de la poesía<sup>53</sup>.

Igualmente, las acotaciones no desempeñan, salvo concretas excepciones, una única función, por lo que separarlas en apéndices diferenciados mermaría la trabazón consciente de todos los hilos del espectáculo en un tejido único. Aunque he tratado de ajustarme a una división temática en torno a la función predominante en un conjunto afín de acotaciones, no perdamos de vista esta circunstancia. Teniendo en cuenta esta apreciación, los grupos acotacionales más distintivos en el sistema áulico son los siguientes:

---

unos pasajes de sus zarzuelas y óperas» (Jack Sage, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, 3, 1956, págs. 275-300 [pág. 281]).

<sup>51</sup> Egido, «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra...*», *op. cit.*, pág. 183.

<sup>52</sup> Véase Henry W. Sullivan, «Calderón and the Semi-Operistic Stage in Spain after 1651», en Kurt Levy *et alii*, *Calderón and The Baroque Tradition*, Waterloo/Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, págs. 69-90.

<sup>53</sup> Rodríguez Cuadros, *Calderón*, *op. cit.*, pág. 109.

I. Acotaciones de *loci scaenici*, asociadas a acotaciones coreográficas y acotaciones de salidas y entradas.

II. Acotaciones escenotécnicas:

a) escenográficas y de tramoya;

b) acotaciones de efectos especiales: luminotécnicas, sonoras y musicales;

III. Acotaciones de caracterización de personajes y de objeto o complemento.

IV. Acotaciones de técnica actoral: kinésicas, proxémicas, de gesto y vocales.

### 1. 1. 1. El Coliseo del Buen Retiro y los nuevos espacios de representación

El espacio referencial que debemos manejar cuando aparezcan ante nosotros las acotaciones de *locus scaenicus* es bien distinto al del corral de comedias. Para empezar, el sistema áulico no opera en único espacio y así, aunque prototípicamente el modelo de teatro cerrado se asocia al Coliseo del Buen Retiro, desde el Renacimiento las diversiones palaciegas son susceptibles de llevarse a cabo en diferentes escenarios, cuyo propósito original difiere del espectacular. Los palacios del Buen Retiro, el Alcázar, Aranjuez, así como el Real Sitio de San Lorenzo albergaron fiestas y diversiones varias para regocijo de monarcas y nobles. En el vasto territorio de palacio, el teatro sale al aire libre e inunda los jardines, aprovechando sus recursos naturales —estanques, canales, árboles y fuentes— e insertándolos como parte de la representación. El Buen Retiro formaba un cuadro donde cada una de las pinceladas invitaban al recreo:

Allí se disponían las dependencias del monasterio, más de veinte edificios, cinco grandes plazas, un estanque cuyo tamaño cuadruplicaba el de la Plaza Mayor de Madrid y otros espejos de agua más pequeños, ocho ermitas, dos teatros, una construcción especial para saraos y bailes, un juego de pelota, la casa de fieras y el famoso Gallinero, en el marco de huertas, jardines, riachuelos con cascadas, grutas, bosques y glorietas<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Elsa Graciela Fiadino, «Calderón y el Palacio del Buen Retiro. Espacios, representaciones y dramaturgia en la renovación teatral», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, 2003, págs. 261-276 (pág. 264). Enfatiza Díez Borque: «Sabemos hoy bastante de la importancia del jardín en los palacios de los Austrias, ya desde Felipe II. Lugar de paseo, esparcimiento, galanteo, no sólo no se desaprovechó como espacio teatral, sino que se supo utilizar el bello y natural decorado que proporcionaba, con la rica posibilidad de asociar sensaciones (olor, frescura...) y de utilizar el agua como elemento escénico» («Espacios del teatro cortesano» en José María Díez Borque [dir.], *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, op. cit., págs. 119-136 [pág. 121]). En el XVII, estos espectáculos al aire libre aún guardaban mucho de la tradición de las fiestas de corte de las que

La tramoya y el decorado se ven en estos casos sustituidos por sus referentes reales, sin necesidad de recurrir a la ficción de los lienzos o del apoyo en la evocación del verso en boca del autor. Al mismo tiempo, la mirada del espectador es, por lo tanto, multifocal, atraída por la presentación simultánea de estímulos. En este contexto vio Calderón representadas algunas de sus obras de mayor aparato, como *El mayor encanto, amor*. Las relaciones y avisos de la época dan cuenta de un extraordinario despliegue donde el agua de los estanques, abarrotados, se convertía en escenario mismo de un doble juego metateatral. Góndolas, galeras y otros navíos sin duda de fino ornato acogían, convertidos en tablado, comedias y espectáculos; al tiempo que funcionaban como platea móvil, desde donde la concurrencia asistía a la representación<sup>55</sup>. La diversión cortesana no se limita a la comedia, la opulencia de los espacios abiertos y los escenarios acuáticos permite remedar naumaquias y fiestas temáticas que se prolongan, en ocasiones, varias jornadas, amenizadas con música y sin escatimar en refrigerios<sup>56</sup>. Junto a los jardines, las plazas del recinto palaciego desempeñan funciones análogas a las plazas públicas, como espacio polivalente por excelencia.

### 1. 1. 1. 1. Teatro sobre el agua: *El mayor encanto, amor*

*El mayor encanto, amor* se representó el 25 de junio de 1635, tras un proceso creativo que condujo a las famosas desavenencias entre Lotti y Calderón por el equilibrio entre texto y tramoya<sup>57</sup>. Que don Pedro declinase parte de las propuestas del italiano y reformulase la acción no impidió que el espectáculo hiciese gala de una extraordinaria

---

derivaban, pero hacia fines de la década el desarrollo de la comedia de tramoyas con sus actores profesionales y sus escenarios en perspectiva a la italiana desdibujaron los elementos lúdicos cortesanos a favor del espectáculo teatral (Fiadino, *vid. supra*, pág. 268).

<sup>55</sup> Deleito y Piñuela documenta testimonios de anales que recogen incidentes acaecidos en el decurso de estas fiestas acuáticas. Ni siquiera la autoridad regia podía escapar a las inclemencias del viento, Némesis habitual que daba al traste con la parafernalia teatral y ocasionaba algún sobresalto entre la concurrencia, que tropezaba y se mareaba en el inestable navío (*El rey se divierte*, Madrid, Espasa Calpe, 1964).

<sup>56</sup> No es de extrañar, tal y como refiere Díez Borque que la dilapidación de las arcas fuese motivo de reprobación por parte de los intelectuales de la época: «Mucho enfadó a cronistas y avisadores, como Barrionuevo, el que se gastara el dinero en una galera de placer, cuando tan desastrosa era la situación de la armada para la dura realidad bélica» («Espacios del teatro cortesano», *op. cit.*, pág. 124).

<sup>57</sup> Véase Norman D., Shergold, «The First Performance of Calderón's *El mayor encanto amor*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 35, 1958, págs. 24-27. Cito siguiendo la edición de Santiago Fernández Mosquera, en *Comedias*, vol. II, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, págs. 9-106. La numeración de versos es mía.

escenotecnia, empezando por la elección del estanque del Retiro como *locus scaenicus*. Al fin y al cabo, en palabras de Egido: «Circe hace de papeles de Proteo y se convierte en aliada inseparable de los escenógrafos»<sup>58</sup>. El estanque desempeña función metonímica en representación de los mares que Ulises surca en su periplo náutico. La mayor parte de la acción, sin embargo, transcurre en tierra, en una isla construida para la ocasión en el agua. Las escenas acuáticas confieren a la obra una estructura circular, enmarcando el episodio de la estancia del héroe en la isla de Circe. Las acotaciones que nos han llegado no son comparables en desarrollo a las de *Andrómeda* y *Perseo*, pero no dejan lugar a dudas al empleo de escenotecnia naval.

La obra se abre con la llegada del barco de Ulises y sus compañeros: «Tocan un clarín y descúbrese un navío, y en él Ulises, Antistes, Arquelao, Lebrel, Polidoro, Timantes, Floro y Clarín» (v. 1 acot.). Durante las primeras decenas de versos los actores están sobre la nave, hasta que la AE da instrucciones de operar el cambio espacial: «Llega el bajel y desembarcan todos» (v. 39 acot.). El pasaje se ilustra con versos performativos remachados con terminología marítima que muestra a los navegantes acometiendo maniobras ante el mar embravecido:

TIMANTES.     ¡Iza el trinquete!  
POLIDORO.                     ¡Larga la bolina!  
FLORO.         Grande tormenta el huracán promete.  
ANTISTES.     ¡A la triza!  
LEBREL.                     ¡A la escota!  
CLARÍN.                     ¡Al chafaldete! (vv. 6-8).

Una vez roto el encantamiento, Ulises regresa a su barco y abandona el lugar. Sin embargo, de acuerdo con la lógica del texto, esta vez el navío únicamente se recrea verbalmente, mediante el relato ticscópico en combinación con el espacio sonoro:

(*Suena una trompeta.*)  
CIRCE.     ¿Qué bastarda trompa es esta,  
            áspid de metal, que gime  
            el aire?

---

<sup>58</sup> *La fábrica de un auto...*, *op. cit.*, pág. 28. En el mismo trabajo, la autora enumera los ingenios que Calderón finalmente aceptó de entre los sugeridos por Lotti (*ibid.*, pág. 38).

FLÉRIDA.            En el mar, señora,  
                              sonó la voz.

LIBIA.                Y el esquiife  
                              dese griego bajel, hecho  
                              al mar, sus campañas mide.

ASTREA.            Ulises desde él te habla;  
                              escucha lo que te dice (vv. 903-910).

Las palabras de Ulises («Del mayor encanto, amor, / la razón me sacó libre» [vv. 919-920]) llegan desde dentro. Así, la superficie del estanque queda libre para el nuevo prodigio. Circe, vengativa, pronuncia un conjuro contra el griego que perturba la serenidad de las aguas, transformándolas en ondas ígneas: «Sale fuego del agua» (v. 2894 acot.). La espectacularidad de la escena a través de efectos especiales todavía se desarrolla con la intervención de la ninfa Galatea, que emerge de las profundidades para aplacar la ira de la hechicera: «Serénese el mar y sale por él en un carro triunfal Galatea; tíranle dos sirenas y alrededor muchos tritones con instrumentos» (v. 2901 acot.). Restaurado el orden y apaciguados los elementos, la obra se corona con un número danzado: «Acabada la comedia, alrededor del carro se hacía una danza de pescados» (acot. final).

### 1. 1. 1. 2. De Salas, Salones y un Coliseo

De puertas adentro, en el interior de palacio distingue Díez Borque entre el espacio público de los salones y el privado, formado por las habitaciones de la familia real, cuyos cuartos acogieron, incluso, autos sacramentales<sup>59</sup>. Desde los saloncetes y saloncillos hasta los grandes salones —Salón de Reinos, Salón Grande del Buen Retiro, Salón Dorado— todos ellos con variaciones en cuanto a la dimensión y sus posibilidades escénicas ponían a prueba la instalación de escenografía efímera, erigida para la ocasión. Además de los anteriores, los más habituales, hay constancia de representaciones en otros espacios cubiertos, como ermitas, la Armería y la Pieza de las Audiencias. Si en el corral de comedias la luz artificial suponía un riesgo dada la facilidad con que las estructuras de madera generaban incendios obligando a emplazar la representación en horario diurno, en el sistema áulico los efectos luminosos constituyen un recurso más de ostentación técnica. El crepúsculo es idóneo para los juegos de luces y sombras y el lucimiento de la

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 129.

pirotecnia, pues los recursos luminotécnicos permitieron la celebración de fiestas nocturnas, donde la luz y el fuego entran en contraste con la superficie espejada del estanque.

En general, en las representaciones palaciegas en espacios cerrados, pensados específicamente para servir a un fin teatral, la mirada del espectador estará dirigida a un punto de fuga, un planteamiento que tiene su remoto origen en los *Comentarios de los Elementos* de Euclides y la arquitectura vitruviana y cuya experimentación práctica se desarrolla con éxito, como decíamos, en los inicios del seiscientos italiano: «Ya en la Antigüedad, se llegó a identificar la pintura perspectiva con la escenografía teatral, entendiendo por dicha cualidad la capacidad de diseñar edificios para la escena dramática y el control óptico de las proporciones»<sup>60</sup>. El interés por la ilusión óptica, aparejado a la idea del teatro a la italiana, recalca en España en el ámbito palaciego, óptimo para implementar estas aportaciones en todo su despliegue técnico. Como lectores, al recrear la escena virtual, habremos de partir de la asunción de la perspectiva como núcleo del teatro de Corte. En su disposición más sintética, si ocupásemos de forma privilegiada por unos instantes las localidades reservadas a los reyes, nuestra mirada se vería dirigida —según los principios de la llamada *perspectiva unifocal*— hacia un punto de fuga, el centro mismo de un telón de fondo o una ventana abierta al exterior. Este telón, pintado sobre tela, mostraría una escena en perspectiva complementada por medio de los bastidores laterales. Según Arias del Cossío, los bastidores «debían ser a lo sumo dos a cada lado, se disponían en ángulo uno de cuyos lados sería paralelo al proscenio y el otro diagonal respecto al telón de fondo»<sup>61</sup>, pero este número habría de multiplicarse a fin de amoldarse a la opulencia escénica, llegando a sumar once —a cada lado— en el Coliseo. Las referencias a los bastidores no son inusuales en los cuerpos acotacionales: «Cae el dragón retirado en los bastidores» (v. 3010 acot.) o «Éntranse, cerrando la puerta, y cubriéndose

---

<sup>60</sup> Merino Peral, *Historia de la escenografía en el siglo XVII*, op. cit., pág. 19.

<sup>61</sup> «Velázquez y el Teatro», *Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, Madrid, 1999, págs., 195-216 (págs. 203-204). Esta profusión de bastidores se inspira directamente en los utilizados por Aleotti en el Teatro Farnese de Palma (Arellano, *Historia del teatro español del Siglo XVII*, op. cit., pág. 90) Del mismo modo, la fijación estructural del edificio teatral y la disposición de sus elementos compositivos toma como referente, según Merino Peral, el Teatro Novísimo de Venecia, donde Giacomo Torelli aplicaba en sus montajes la teoría prospéctica de Sabbatini, ya asentado en la década de los 40 como canon de una tradición teórica de la escenografía (*Historia de la escenografía en el siglo XVII*, op. cit., págs. 160-161).

el palacio con los mismos bastidores del bosque. Vuelven por otra parte Hércules y Licas» (v. 1005 acot.)<sup>62</sup>.

Las dimensiones del escenario, consecuentemente, habrían de amplificarse con respecto a las del corral, cuya limitada profundidad volvía inoperables las mutaciones y el despliegue de la máquina de la escenografía móvil. Precisamente, el esplendor barroco de los ingenios de la maquinaria teatral, en aplicación directa de los novísimos trabajos de Sabbatini, publicados en 16337, arraiga en la Corte española de la mano de Baccio del Bianco<sup>63</sup>. A Calderón corresponde asumir sus obras como consecuencia del éxito de sus propuestas escenográficas, en armonía con la dimensión poética del verso, pero también como demostración tecnológica. El teatro es, en este sentido, una vitrina de la modernidad donde el desarrollo de la ingeniería —como el talento de sus artistas— asocian la afirmación del poder imperialista y la necesidad de mantenerse en cabeza en el crecimiento científico-artístico. Las acotaciones de salidas y entradas remiten, del mismo modo, a otro esquema de movimiento escénico, puesto que el acceso al escenario se realiza por los laterales, entre los bastidores, aumentando con ello la posibilidad de volver más complejo el juego coreográfico. El acceso de la familia real al Coliseo se realizaba desde el interior, porque el edificio, adosado al palacio, comunicaba con los aposentos<sup>64</sup>.

La construcción del Palacio del Buen Retiro a partir de 1630 está ligada a la política del conde-duque de Olivares, quien se vio obligado a recurrir a las arcas del estado en plena Guerra de los Treinta Años a fin de obtener los fondos necesarios para la

---

<sup>62</sup> Estas AE y el resto de ejemplos incluidos en este apartado introductorio están extraídos de *Fieras afemina amor*. Sigo la edición de Edward M. Wilson, Kassel, Reichenberger, 1994.

<sup>63</sup> La pericia del escenógrafo en el diseño de máquinas estaría influida por sus conocimientos en ingeniería hidráulica y arquitectura medieval. En la década de los veinte, Del Bianco trabajó en Viena y en Livorno como ingeniero, e intervino en la construcción de fortificaciones. Se conservan algunos dibujos del puerto de esta última ciudad realizados por él y su amigo el grabador Stefano della Bella, quien estamparía los bocetos que Del Bianco firmó en calidad de figurinista para la representación de *Le nozze degli Dei* en el Palazzo Pitti, donde también había intervenido como ingeniero en colaboración de Alfonso Parigi (María Teresa Chaves, «Un espectáculo mediceo de Calderón de la Barca [*Fortunas de Andrómeda y Perseo*]» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello [eds.], *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, op. cit., págs. 225-252 [págs. 226-227]).

<sup>64</sup> En María Teresa Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, pág. 83. En el Coliseo se erigió, según Rodríguez G. Ceballos «a cierta altura en el fondo de la sala de espectadores») un palco real que contaba con acceso directo desde los aposentos para mayor comodidad y privacidad de los monarcas («Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», op. cit., pág. 49). El autor documenta, a través de un testimonio de Calderón de 1680, cómo Carlos II y María Luisa de Borbón preferían asistir a la representación desde un estrado dispuesto en la platea; de lo que extrae que quizá el palco no ofrecía una visibilidad privilegiada.

consecución de este gran proyecto<sup>65</sup>. El Coliseo del Buen Retiro se inauguraría en 1640, pero no sería hasta después de las remodelaciones de 1650 y la llegada de Mariana de Austria a la Corte española en 1649 cuando empieza a ser utilizado a pleno rendimiento. La década de los 40, marcada por los periodos de luto a la muerte del príncipe Baltasar Carlos y de la Reina, había sido poco favorable para el teatro. Con el lugar de representación se impulsan las obras de gran aparato, llamadas a veces *comedia grande* o *comedia de tramoya*. De hecho, como apertura simbólica del último tramo del Barroco teatral español, se ha dado en situar la representación en 1670 de la ya mencionada obra calderoniana *Fieras afemina amor* en el Coliseo del Buen Retiro<sup>66</sup>. El edificio del Coliseo partía de la particularidad de combinar un escenario *a la italiana* con una sala *a la española*, cuya disposición recordaba a la de los corrales de comedias y cuya planta era en U siguiendo el modelo instaurado por el teatro Olímpico de Vicenza y cuyas características Lotti manejaba como referente para el nuevo edificio madrileño<sup>67</sup>. Dejando de lado la sala, me interesa tener presentes las dimensiones y los detalles estructurales del Coliseo a fin de poder tener un referente arquitectónico preciso a la hora de recrear las acotaciones de las obras que se representaron en este espacio<sup>68</sup>. Empezando por el

---

<sup>65</sup> No es de extrañar que esta maniobra fuese impopular entre el pueblo. De acuerdo con Fiadino: «El Conde-duque afectó los recursos de la Villa en la suma inicial de 20.000 ducados» y aun estos no fueron suficientes, hecho que derivó en la creación de nuevos impuestos y la venta de bienes y cargos («Calderón y el Palacio del Buen Retiro...», *op. cit.*, pág. 263). Leo que los madrileños llamaban al Palacio, jocosamente y por extensión semántica, *el Gallinero*, pues en los terrenos del antiguo monasterio jerónimo donde se erigía había mandado construir Felipe II un habitáculo para sus aves.

<sup>66</sup> *Fieras afemina amor*, ed. cit., págs. 3-54. En adelante, cito por fórmula abreviada, *Fieras*. Esta obra fue representada para el cumpleaños de la reina Mariana de Austria y en honor de Carlos II, que por aquellas fechas tenía ocho años. La interpretación que Wilson hace de la obra puede extrapolarse al trasfondo político que, en clave simbólica, subyace en la comedia mitológica como género: «*Fieras afemina amor* can be taken as pure spectacle, music and poetry. It may have been to some extent a political allegory of the court of Charles II during the regency of Mariana and her struggle with the second Don John of Austria. In any case it is a plea for humane conduct to women and an attack on the old-fashioned attitude towards them. But in its most profound sense it is the story of a man with false values who discovers himself and better values as the plot unfolds» (*ibid.*, pág. 46).

<sup>67</sup> «La ordenación de la sala en planta oval por él [Lotti] proyectada derivaba de la evolución de la cávea palladiana de tradición humanístico-vitrubiana, cuya estructura democrática permitía una igualdad visual de los espectadores, como en el teatro Olímpico de Vicenza, y de su combinación con la planta en U típica de los teatros palaciegos, debida a las exigencias funcionales del espectáculo tardorrenacentista y barroco» (Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, *op. cit.*, pág. 87). Por otra parte, recuerda la autora que en España ya existía el precedente de la sala con planta oval en el corral de la Montería de Sevilla.

<sup>68</sup> Las fuentes que se toman como autoridad para determinar las características arquitectónicas del coliseo son las de Antonio Palomino (*El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1948 [1797]) y, sobre todo, las de Rafael Maestre (*Escenotecnia del barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad de Murcia/Secretariado de Publicaciones, 1988; y «El actor calderoniano en el escenario palaciego», *op. cit.*). Remito además al trabajo de Chaves (*El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, *op. cit.*), que aúna un exhaustivo compendio documental con una voluntad divulgadora.



escenario, y siempre de acuerdo con los datos de Antonio Palomino<sup>69</sup>, elevado a 1,40 m con respecto al suelo, contaba con 10,92 m de ancho por 8,30 m de alto y nada menos que 17,36 m de profundidad —de los que aproximadamente dos correspondían al proscenio— hasta la pared del fondo. En total, una superficie de 189,56 metros cuadrados que ofrecía innumerables posibilidades en el juego perséptico y que, sin contar los elementos del decorado diseminados sobre las tablas, permitía proyectar movimientos actorales coreográficos más complejos que en el corral. Algunas indicaciones actorales recogidas en las AE revelan esta conciencia de las características del tablado, como este *a lo largo*: «Dentro golpes, y salen por una parte Aristeo, Licas, Soldados, y por otra Hesperia, Egle, Verusa y Yole, y Anteo a lo largo» (v. 3028 acot.).

De acuerdo con Maestre, los actores transitaban por el espacio sin acceder al proscenio excepto en apartes, loas y, en general, al objeto de comunicarse con el espectador de forma directa<sup>70</sup>. El escenario tenía un acusado desnivel, además, que se prolongaba hasta el segundo foro. Ha señalado Orozco la importancia de la posición del actor en la escena a fin de fortalecer los vínculos de comunicación con un espectador que se convierte en su confidente. Hablar desde el borde del tablado creaba un aura de confianza; y lo mismo sucedía con los *apartes*, pronunciados en los márgenes laterales, según un proceso que el crítico califica de *desbordamiento*, en un sentido de invasión del espacio correspondiente al público<sup>71</sup>. El proscenio, entendido como el espacio en el que

<sup>69</sup> *El museo pictórico y escala óptica*, op. cit.

<sup>70</sup> En «El actor calderoniano en el escenario palaciego», op. cit. Tal y como abordaremos en apartados posteriores, esta circunstancia puede constatar en uno de los dibujos que Baccio del Bianco realizó para ilustrar la escenificación de *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*. Basándose en los dibujos, Rodríguez G. Ceballos concluye que el telón de boca en esta comedia mitológica subía de manera desigual creando ondulaciones en el borde inferior: «Este efecto se conseguía sujetándolo por detrás con bramantes unidos al telón mediante anillas, bramantes de diferentes longitudes que se enroscaban a poleas pendientes del techo y se manejaban coordinadamente desde los lados» («Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», op. cit., págs. 50-51).

<sup>71</sup> «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo...», op. cit., págs. 386-387. Véase también, del mismo autor, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969; en concreto el capítulo dedicado a esta cuestión en la producción calderoniana (págs. 77 a 86). Aunque no puedo ahondar ahora en ello, es interesantísima la comparación entre el soliloquio como manifestación de los conflictos internos del personaje que lo enuncia y la oración cristiana: «Es algo análogo a lo que ocurre en el libro de meditación ascética, que se escribe en expresión directa dirigida al lector, y a veces se interrumpe con espontáneo cambio para dirigirse a Cristo. Lo mismo ocurre con frecuencia en la expresión autobiográfica espiritual de Santa Teresa en el *Libro de su vida*, y aun antes en San Agustín» («Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo...», *vid. supra*, pág. 391). En las coordenadas de la comedia mitológica, el monólogo, señala Maestre, padece un cambio funcional: «no es ahora ese recurso escénico, intercalado en un punto determinado de la acción, donde la teoría lopesca propugnaba una transformación del actor y una conmoción para con el espectador, es una convención dramática y una convención escénica que pretende cumplir con su propio papel: anunciar justificando o justificar con posterioridad la decisión del conflicto dramático, pues, sólo

aflora la teatralidad de la ficción, encaja con la loa, este género breve que precedía a la comedia y que podía tener lugar, por lo tanto, antes de que se alzase el telón de boca. Así, Rodríguez Cuadros concibe la loa como «un lugar propicio donde se reflexiona verbalmente (retóricamente) pero también desde la acción (desde el cuerpo del actor) sobre el mito teatral»<sup>72</sup>. En *Fieras*, hay alusión a este espacio proscénico bajo el nombre de *entrecalle*: «Con estos versos, por la entrecalle que delante de la cortina formaban las columnas, salieron de ambos [lados] otras dos ninfas, una en un Fénix, y otras en un Pavón [...]» (v. 35 acot.).

Puede distinguirse un doble nivel de perspectiva: la perspectiva mediana llegaba hasta el primer foro y descubría el primer conjunto de bastidores, dispuestos en seis ranuras a cada lado separadas entre sí por una distancia que oscilaba, en cada par, entre los ochenta centímetros y los dos metros. Cuando esta perspectiva, dividida en dos, se abría, revelaba cinco nuevos pares de bastidores. Tras estos, se hallaba el telón de fondo con el foro practicable. Al fondo último, la pared del coliseo contaba con la famosa ventana que conectaba con los jardines del Buen Retiro, y permitía añadir aún otra dimensión. Si la hipótesis que recoge Ruano de la Haza al respecto de la existencia de dobles bastidores es cierta, las mutaciones se llevarían a cabo con agilidad<sup>73</sup>. Frente a los primeros ensayos del Renacimiento italiano, donde se optó por bastidores oblicuos, los del coliseo eran planos y se accionaban, como la perspectiva mediana, mediante raíles. Dado que los temas paisajísticos se repetían entre comedias, es probable que los bastidores se mantuviesen colocados una vez terminada la función para su reutilización; en virtud, además, del ahorro económico.

Las áreas técnicas se ubicaban en todos los lados de la escena: tras el telón de fondo; bajo el escenario, en el foso; en ambos laterales, entre los bastidores; y en *lo alto*, en el

---

excepcionalmente, esta decisión coincide con el momento del monólogo» (*Andrómeda y Perseo*, ed. cit., pág. 22).

<sup>72</sup> *La técnica del actor...*, op. cit., pág. 601. Sobre su función dramática, añade: «La loa es la frontera, el telón que instaura el tiempo y el espacio de la convención escénica con respecto al tiempo y el espacio extra-escénicos, lo que con frecuencia se realiza ya de una manera convencionalizada» (*ibid.*, pág. 559).

<sup>73</sup> Para Orozco: «El gusto por romper los planos de fondo de interiores con una abertura es frecuentísimo en el Barroco; incluso en la pintura de retratos se recrean los pintores en ofrecer, tras las ventanas, pretilas, balaustradas, cortinajes o columnas, un rompiente luminoso que le comunica a la composición la emoción de profundidad espacial y lejanía. En contraste con la acentuada proximidad de lo representado, destacan con vigor esos fondos de paisaje lejano y luminoso. Son los lejos de que como término pictórico hablan los pintores y los poetas, especialmente Lope y Calderón; una parte del cuadro que seducía la sensibilidad de la época» («Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo...», op. cit., pág. 385).

*cielo*, estaba dispuesto un telar —correspondiente al actual *peine*— que permitía operar tramoyas y sostener bambalinas. El espacio aéreo es aprovechable en su profundidad, gracias a la perspectiva y la implementación escenotécnica, de forma que la recreación del *como lo pintan* podía materializarse sin subterfugios sinecdóticos. Tanto el arco de embocadura como el telón de boca o cortina funcionaban como un elemento más del espectáculo en clave metateatral, pues se adaptaba a la ocasión que había propiciado la representación de forma que incluía a los espectadores ilustres en el plano de la ficción a través de las imágenes que recreaban: «[...] de hecho el arco de proscenio en los teatros no afirmó su función de elemento neutro y permanente, realizado en materiales no fingidos, hasta bien entrado el siglo XVII»<sup>74</sup>. Gran empaque tuvo la cortina en *Fieras*, cuyas imágenes representaban visualmente los elementos simbólicos protagonistas en la obra, adelantando a ojos del espectador el destino del héroe:

Todo este frontispicio cerraba una cortina, en cuyo primer término, robustamente airoso, se vía Hércules, la clava en la mano, la piel al hombro y a las plantas monstruosas fieras, como despojos de sus ya vencidas luchas; pero no tan vencidas que no volase sobre él, en segundo término, un Cupido, flechando el dardo, que en el asunto de la fiesta había de ser desdoro de sus triunfos (v. 1 acot.).

Como comentaba un poco antes, la disposición de los elementos escenográficos se ajusta a una simetría que toma como eje la posición del rey o los reyes como espectadores, ubicados en un punto privilegiado desde el que poder ver la representación y, al mismo tiempo, evidenciar su estatus<sup>75</sup>. Es oportuno tener en cuenta esta circunstancia por la

<sup>74</sup> Chaves Montoya, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, op. cit., pág. 98.

<sup>75</sup> «La simetría funciona en dos sentidos: el eje que reparte los bastidores cruza a plomo el eje de la simetría teatro *versus* público» (Neumeister, «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», op. cit., pág. 150). La importancia del Rey como núcleo lógico de la fiesta de corte y del papel de la *imago regis* en el teatro ha sido de sobra estudiado. Varey defendía cómo el dramaturgo escribe para un auditorio formado por un solo espectador al sostener que «Dans toute représentation de palais, le roi et la reine constituent un autospectacle, et le courtisan regarde aussi bien l'acteur dans le tableau théâtral que le roi» («L'auditoire du Salón dorado de l'Alcázar de Madrid au XVIIIe siècle», op. cit., pág. 91). Tanto en el Coliseo del Buen Retiro como en las salas palaciegas, tales como el Salón Dorado del Alcázar, correspondía al monarca situarse en medio de la platea. En el citado artículo, Neumeister analiza cómo el rey se desenvuelve como actor, asumiendo el desempeño de un comportamiento preestablecido y semejante al de un papel sobre el escenario, extendiendo así la tipificación social a todos los elementos de la fiesta, que han de operar como un todo organizado. Para la posición del Rey como eje físico y simbólico de la representación, puede verse también la «General Introduction» de Greer a *La estatua de Prometeo*, ed. cit., págs. 135-143. Sin detenerme más en ello, hay testimonios bien interesantes acerca de las actitudes en algunos estrenos de Felipe IV y Carlos II; protagonista este último de un fascinante juego metaficcional de espejos y retratos en la *Loa de Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, a través del que Calderón enlaza con la idea del rey como espejo político

repercusión en la escenografía y en el diseño global de la obra. Puesto que los textos han sido escritos pensando en el punto de vista de un destinatario concreto, el mismo habremos de adoptar como lectores al enfrentarnos a las acotaciones. Al tener presente el modelo de teatro a la italiana como referente, nos convertimos en miembros de palacio, espectadores favorecidos invitados a recrear virtualmente las maravillas sobre el escenario y, al mismo tiempo, inmiscuirnos en el esqueleto de la tramoya, asistiendo así a las caras visible e invisible del hecho teatral. El juego con los *loci scaenici* se amplía y sale del escenario, tanto hacia los jardines y espacios abiertos, que pasan a integrarse en el decurso de la representación, como hacia adentro, invadiendo el espacio de los espectadores y haciendo consecuentemente un uso activo del espacio contemplativo. La máscara con la que culmina la representación de 1664 de *La fiera, el rayo y la piedra*, por ejemplo, recreaba en el Coliseo del Buen Retiro el palacio de Pígalión y permitía alargar el festejo con la participación de los asistentes<sup>76</sup>.

Los ingenios mecánicos descritos en la obra de Sabbatini reflejan —como decía, con independencia de que fuera manejada por Baccio— el desarrollo tecnológico de la tramoya utilizada en las obras de mayor aparato. En los salones y las estancias interiores donde se disponían tablados efímeros, la maquinaria no difería de la que podemos encontrar en comedias de corral, sin perder de vista que los condicionantes escénicos son otros, con los bastidores laterales y el telón de fondo<sup>77</sup>. Aunque se mantienen los escotillones abiertos en el tablado, recursos tan populares como bofetones y cortinas perderán su sentido fuera de la fachada del corral. El efecto sorpresivo no dependerá ya de apariencias accionadas en el momento preciso de la acción en medio de una escena de suspense contenido. En el sistema palaciego, la admiración no es súbita sino reposada, pretenciosamente majestuosa se dilata en el tiempo mientras el espectador se recrea en la contemplación de las mutaciones y el tránsito de los dioses por el espacio aéreo. Maestre otorga a la máquina una función que va más allá de lo meramente espectacular u ostensivo

---

en el que el mundo se refleja tomada de Saavedra Fajardo (*Idea de un príncipe político-cristiano*, 1640). Por otra parte, considera «significativo» la equivalencia espacial entre rey y mosqueteros en el paso de la Corte al corral, pero no creo que pueda fundamentarse una correspondencia de este tipo, puesto que el funcionamiento relacional en el esquema comunicativo de ambos sistemas maneja normas particulares, a menudo no intercambiables.

<sup>76</sup> Egido, «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra...*», *op. cit.*, pág. 164.

<sup>77</sup> Son imprescindibles para las cuestiones escenotécnicas, además de los trabajos citados de Maestre, los de Ruano de la Haza: «La escenografía del teatro cortesano», *op. cit.*; y, por supuesto, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, *op. cit.* Las informaciones de Ruano sobre la tramoya en la comedia palaciega se apoyan de forma confesa en el estudio de Richard Southern, *The Seven Ages of the Theater*, Londres, Faber&Faber, 1962.

desde el punto de vista de la estética; es lo que el autor denomina *técnica de la anticipación*: «La congelación o ralentización de un momento de la preparación por actuación de una máquina, no sólo consigue su movimiento como tal instrumento que es, sino como elemento de la técnica dramática, la convierte en el sujeto del funcionamiento fluctuante del ritmo de la comedia»<sup>78</sup>.

Como en *Las meninas* de Velázquez, el teatro áulico tiende a ocupar la totalidad de la atmósfera, aprovechando la profundidad y la amplitud de la cavidad teatral. Así, el implemento de tramoya está destinado a la explotación del espacio aéreo, ya no únicamente con desplazamientos verticales, sino con movimientos de gran complejidad, tal y como veremos en el análisis de *Andrómeda y Perseo*. La canal o pescante y la grúa se complican al sumarse al sistema de poleas manipuladas desde el peine o los espacios técnicos laterales, de forma que los personajes podían cabalgar el aire a lomos de mágicas criaturas en trayectorias verticales o incluso con variaciones direccionales. La gloria, con sus múltiples brazos, sostenía y movía a varios personajes al mismo tiempo en una secuencia similar a la de un paraguas que se abre o la flor que despliega sus pétalos; sería necesario su uso, por ejemplo, en esta AE de *Fieras*: «[...] sobre cuya vistosa inquietud de sombras y reflejos estaban en el aire los doce Signos, significados en doce hermosas Ninfas». Acompañando a los signos zodiacales estaban presenten «los doce Meses, significados también en doce airosos Jóvenes, que al pie cada uno de su Signo, formaban entre todos en dos bandas cuatro diagonales líneas tiradas al centro con tan regular medida en su declinación las estaturas, que desmentidas unas de otras, dejaban verse todas» (v. 138 acot.).

Ruano denomina *árbol* al «madero redondo» en el que se enejaba uno o varios cilindros alrededor de los cuales, a modo de polea, se enroscaba una cuerda<sup>79</sup>. Al ampliarse el espacio técnico, los elevadores podían sostener elementos de mayor peso. Y lo mismo con el foso que, en combinación con una profundidad más acusada, permite recrear oleaje tempestuoso, naufragios y fuegos infernales por medio de raíles ocultos camuflados tras vistosos decorados<sup>80</sup>. A medida en que avanza el siglo, los efectos especiales buscan cruzar nuevos horizontes. Lo visual y la música, pilares indiscutibles del signo teatral

<sup>78</sup> *Escenotecnia del barroco, op. cit.*, pág. 145.

<sup>79</sup> «La escenografía del teatro cortesano», *op. cit.*, pág. 159.

<sup>80</sup> Sabbatini proponía tres mecanismos para representar el mar, con el oleaje en movimiento (Rodríguez G. Ceballos, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», *op. cit.*, 58).

calderoniano, se combinan cada vez más con la importancia otorgada al sentido olfativo, dirigiéndose a la consecución de un teatro total:

Apenas desde lo alto pronunció Cibebe este medio verso, cuando se oyeron en el aire truenos y en la tierra temblores; y abriéndose en ella un volcán que atravesaba todo el tablado, arrojó de sí tan condensados humos que oscurecieron el teatro, bien que sin molestia del auditorio, porque estaban compuestos de olorosas gomas; de suerte que lo que pudiera ser fastidio de la vista se convirtió en lisonja del olfato (*Fieras*, v. 2551 acot.).

### 1. 1. 2. Canto, recitado e innovación musical

Así como Calderón cede la autoridad en materia de escenografía a los expertos, lo hará también en el caso de la composición de la música. Aunque sea él quien reclame para sí la obra como producto de su autoría, el resultado final pasaba por delegar. La letra, la materia poética, es el engranaje que articula la comedia, pero solo se materializará con todo su brillo a través de otros lenguajes: el visual y el musical. Don Pedro es poeta y dramaturgo y, especialmente en las coordenadas de este sistema, ejerce las funciones de un director de escena más cercano a la visión contemporánea; es decir, se asegura de engarzar todas las dimensiones del espectáculo y se asegura de que funcionen en la misma dirección.

Calderón es además pionero en la incorporación exitosa del nuevo *stile rappresentativo*, que había sido caracterizado en el tratado de Ingegneri<sup>81</sup>. Este modo de declamar el verso trasladaba una conciencia de ritmo musical al recitado de forma que, apoyándose en la acentuación y las variaciones del discurso, encajase con la música que la englobaba<sup>82</sup>. Cardona, Cruickshank y Cunningham le otorgan estas características:

---

<sup>81</sup> Habrá ocasión de perfilar con detenimiento algunas de las particularidades del nuevo estilo importado, pero es pertinente adelantar la importancia que los preceptistas italianos otorgaban a la técnica vocal y el control del que los actores músicos habían de hacer gala: «En lo que concierne a la voz, Ingegneri recomienda el uso de la Voz [sic] modulada y expresiva en correspondencia con la acción, ya sea sumisa, ronca, clara, iracunda, suave, feble o feroz» (Díez Borque, «Espacios del teatro cortesano», *op. cit.*, pág. 217). Amadei-Pulice ha estudiado pormenorizadamente no solo los rasgos de este estilo, sino los distintos recursos fónicos en el teatro de Calderón. Véase para ello, el capítulo «Efectos sonoros del *stile rappresentativo*», *op. cit.*; cuyos presupuestos están ya recogidos en, de la misma autora, «El *stile rappresentativo* en la comedia de teatro», en Michael Mc. Gaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, University Press of America, 1981, págs. 215-230.

<sup>82</sup> Para el papel de la música en la dramaturgia calderoniana, es indispensable la obra de Louise K. Stein, *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993. Puede consultarse además el estudio clásico de Miquel Querol Gavaldá, *Música Barroca Española VI. Teatro Musical de Calderón*, Barcelona, Instituto del Teatro, 1981. Un trabajo más reciente y con bibliografía

un estilo recitativo esencialmente silábico, de ritmo armónico bastante lento, con tendencia a lo que se entiende por un *arioso* (es decir, diferente tanto del estilo declamativo de las primeras óperas italianas, como del *secco* en que se imita más deliberadamente el ritmo del lenguaje hablado)<sup>83</sup>.

Al anterior se suman «breves secciones corales, por lo común silábicas y homofónicas»<sup>84</sup>. Las AE de las comedias que analizaré a continuación dan buena cuenta de los distintos modos —aquí, *estilos* en cuanto que *técnicas*— de verbalizar el texto poético. En la versión de 1687 de *La fiera, el rayo y la piedra* aparece la acotación «Sale Cupido cantando en estilo recitativo»<sup>85</sup>. De haber aparecido en la edición original de 1652, habría supuesto la primera alusión explícita al nuevo estilo pero, en cualquier caso, la mención explícita se repite en los cuerpos acotacionales a partir de la década de los 60. Los matices y los tonos despliegan una gama de sentimientos cuyas sutilezas los actores —actrices, las más de las veces— habrían de saber moldear. En este ejemplo de *Fieras*, el canto de la diosa Cibebe ha de manifestar complejidad emocional: «[...] la cual, mezclando ya lo furioso y ya lo compasivo, desaparecida la pirámide, en recitativo estilo cantó llorando lo siguiente [...]» (v. 3377 acot.).

Amadei-Pulice analizaba cómo el nacimiento de la escena en cuanto a espacio a lo largo del Renacimiento había implicado una transformación en el modo de entender la ejecución del texto. Lo que fuera poeta dramático pasa a ser dramaturgo; esto es, el texto no estaba destinado a ser leído, sino representado en un *locus scaenicus* concebido *ad*

---

actualizada es el de María Belén Molina Jiménez, *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*, Lorca, Universidad de Murcia, 2008. Sobre las etiquetas de *recitativo* y *rappresentativo*, considero pertinente señalar que se utilizan indistintamente como sinónimos, aunque Amadei-Pulice puntualiza que el verbo «representar» incluye de manera más latente el aspecto visual («Efectos sonoros del *stile rappresentativo*», *op. cit.*, pág. 45). Dejo aquí la siguiente aclaración: «From this short survey of printed scores dating from Cavalieri and Caccini, born in the 1540s, to Peri, Monteverdi and Giacobbi, born in the 1560s, and to Gagliano, born in the 1580s, it would appear that the adjective ‘rappresentativo’ was the term most widely employed to announce the new Italian style. This makes sense; the verb ‘rappresentare’ appears on most title pages of operas and intermedii, conveying representation on the stage. Of course, ‘recitare’ in the sense of stage recitation is, in this context, a synonym for ‘rappresentare’» (Frederick W. Sternfeld, «A Note on ‘Stile Recitativo’», *Proceedings of the Royal Musical Association*, 110, 1983-1984, págs. 41-44 [pág. 41]).

<sup>83</sup> *La púrpura de la rosa*, ed. cit., pág. 141. Sin embargo, advierte Molina Jiménez: «Junto al estilo recitativo, importado de Italia, encontramos numerosas introducciones de *Tonos*, típicamente nacionales. Es una composición paradigmática de la música profana española del siglo XVII» (*El teatro musical de Calderón de la Barca...*, *op. cit.*, pág. 59).

<sup>84</sup> *Idem.*

<sup>85</sup> «*La fiera* es al parecer un claro ejemplo de *stile recitativo*, pero es muy posible que ello no ocurriera en los primeros estrenos, sino en la representación que dio pie a la versión de Vera Tassis, publicada en 1687» (Egido, «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, *op. cit.*, pág. 180).

*hoc*<sup>86</sup>. El camino que lleva del recitado a la representación está teóricamente formulado en el tratado de 1598 de Angelo Ingegneri *Della Poesia Rappresentativa*. Esta obra, nos ilustra la autora, sentará junto con los *Discorsi Poetici* publicados un año antes en Florencia por Francesco Buonamici, las bases del nuevo lenguaje teatral, que asumía ya la interacción de un nivel fónico y un nivel visual. El asentamiento de un nuevo estilo va más allá de la diferenciación entre lo literario y lo espectacular. Señala la autora algo de extraordinaria relevancia: «Ingegneri y el Pinciano coinciden en este punto: la separación de los géneros dramáticos se basa en la manera de *percibirlos*»<sup>87</sup>. En última instancia, esto refiere al peso que en los sistemas de representación se da, bien al poder de evocación de la palabra, bien a la explicitación visual de la ley de la ostentación cortesana. Es en cualquier caso fundamental que el receptor sea ubicado en posición preeminente. El *stile rappresentativo*, al considerar el espectador y las expectativas generadas por el sistema en el que se inscribe y, simultáneamente, al integrar el signo visual como elemento intrínseco, acarrea consecuencias en el cuerpo del intérprete. Llegamos así, de nuevo, a la existencia de una técnica actoral. En su tratado, Ingegneri aúna *voce* y *gesto* en la acción, por lo que se atribuye al actor el conocimiento de un rico lenguaje corporal asociado a la producción de determinados efectos: «[...] los representantes se escuchan y se miran entre ellos, mostrando conmoveerse o admirarse por lo que ven o escuchan»<sup>88</sup>.

### 1. 1. 3. Corpus dramático

Las obras de Calderón escritas para este sistema se mueven entre el alarde de la tramoya y aquellas que requieren un uso escenográfico más sosegado, más cercano en cuanto a su proyección dramática al teatro de corral. Como en los capítulos dedicados al sistema popular, me he ajustado a una selección de obras representativas y suficientemente ricas en acotaciones. Propongo un recorrido que parte de *Eco y Narciso* (1661)<sup>89</sup>, cuyo cuerpo acotacional se mantiene afín a la codificación de las obras de corral, y sigue con *Las*

---

<sup>86</sup> Es interesante tener presente que la autora emplea terminología proveniente de la semiótica como búsqueda de un lenguaje científico adecuado para el análisis teatral. Cita también en este debate a Dámaso Alonso, quien reconoció los límites de la estilística en su aplicación al teatro, precisamente debido a la condición múltiple del signo teatral («El *stile rappresentativo* en la comedia de teatro», *op. cit.*, pág. 215).

<sup>87</sup> «El *stile rappresentativo* en la comedia de teatro», *op. cit.*, pág. 217. Utilizo la cursiva como equivalente al subrayado en el original.

<sup>88</sup> Amadei-Pulice, *ibid.*, pág. 217.

<sup>89</sup> Fecha de representación.



*fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653)<sup>90</sup>. Esta comedia mitológica es equiparable a *La fiera, el rayo y la piedra*, pero la supera en la intervención de ingenios mecánicos. Tal circunstancia me ha permitido comentar un tipo de acotaciones apenas esbozada, a menudo inoperables, en el sistema popular; que he ido adelantando a través de algunos ejemplos seleccionados de *El mayor encanto, amor* y *Fieras afemina amor*<sup>91</sup>. Como contrapartida, analizo *Céfalo y Pocris* como reverso burlesco de la comedia mitológica en el contexto de las Carnestolendas y, al mismo tiempo, como catálogo de los recursos —y abusos— más tópicos en el teatro áureo. Termino con el comentario de *La púrpura de la rosa*, que perfecciona, en mucho, el género operístico inaugurado por Lope de Vega, como ejemplo ilustrativo de las innovaciones musicales. Los cuerpos acotacionales de estas cuatro obras, aunados, trazan una panorámica recreadora de las coordenadas del sistema áulico plagadas de novedades: desde los condicionantes de los teatros a la italiana, la perspectiva y la complejidad de la tramoya, hasta las habilidades de los actores, más que nunca polifacéticos en la aplicación de sus conocimientos técnicos. Todo ello bajo el control de la pluma maestra de Calderón, consagrado como un dramaturgo total que integra una percepción clarividente del espectáculo en el aprovechamiento máximo del hecho teatral.

---

<sup>90</sup> Fecha de representación.

<sup>91</sup> Es cierto que las mutaciones y tramoyas operadas en *Fieras* no presentan una mayor complejidad que en *Andrómeda y Perseo*, pero es interesante analizar las *acotaciones de relación* desde un punto de vista literario. El lenguaje y las descripciones tienden al abigarramiento, al retorcimiento último de los efectos; como si una vez alcanzados los recursos su forma perfecta y asentado su lenguaje, no quedase sino ornamentarlos; en este sentido, el barroquismo dará paso al rococó: «Era su perspectiva [sic] de color de cielo, hermoheado de nubes y celajes; y desde su primer bastidor hasta su foro, cuajada de caladas estrellas, que al movimiento de artificiales luces, obscureciendo unas y brillando otras en luciente travesura, campeaban alternadas [...]» (v. 138 acot.). Hay también —algo de esto he comentado ya— un incremento de aquellos efectos especiales que apelan a la sensorialidad a través de esencias olorosas, nieblas y sutiles vapores.

## 2. *Eco y Narciso*: dibujo esencial de la comedia mitológica

Todo apunta a que las acotaciones áulicas han de plasmar la multiplicidad de elementos y estímulos sígnicos intrínsecos al fasto cortesano y su voluntad de mostración. Se infiere que las AE presentan, en contraposición al teatro de corral y, fundamentalmente, al género de capa y espada, un mayor grado de amplificación y prolijidad en el tratamiento de cada una de las particularidades del espectáculo. Y, sin embargo, propongo iniciar el análisis de los cuerpos acotacionales de este sistema con el ejemplo de una tragedia mitológica, *Eco y Narciso*, cuyas AE son acusadamente sincréticas. Ello dirigirá nuestra atención a los requisitos básicos de las obras palaciegas y servirá de transición entre el capítulo anterior y las obras que estudiaremos a continuación. La organización de este apartado, en consecuencia, se ha planteado según una lógica evolutiva que va desde lo formalmente sencillo hasta desembocar en las acotaciones más complejas. Publicada en 1672 en la *Cuarta parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, *Eco y Narciso* fue escrita para ser representada en el Palacio del Buen Retiro, para conmemorar el décimo cumpleaños de la Infanta Margarita el 12 de julio de 1661<sup>92</sup>. Desde su título, bebe de la materia mitológica tan del gusto del público cortesano y proclive al cuidado de los elementos visuales y sonoros del teatro en tanto que espectáculo. Planificada de acuerdo al referente espacial del teatro a la italiana, en primera instancia parecería difícil que la obra pudiese adaptarse sin significativas modificaciones a un corral de comedias; de donde se deduce que una formulación sintética de las acotaciones no implica de manera automática la adscripción a las coordenadas de representación del sistema popular. Sin embargo, tal y como afirma Pedraza: «[...] son numerosas las comedias escritas específicamente para palacio, pero que no difieren sustancialmente de las escenificadas en los corrales. [...] Es siempre la documentación externa la que nos revela o nos confirma si se trata de un encargo palaciego o de una creación comercial»<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> Sigo la edición de Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1966.

<sup>93</sup> «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», *op. cit.*, pág. 76.

## 2. 1. Pastores y salvajes: caracterización de personajes

Como venía sucediendo en el ámbito literario español desde el impulso garcilasiano del primer Renacimiento, lo mitológico se apoya en gran medida en el aspecto paisajístico, con la particularidad de que los clásicos grecolatinos se reconfiguran a partir del modelo pastoril italiano de la Arcadia. La caracterización de los personajes está determinada por el espacio arcádico del que nacen, de forma que su ascendencia mitológica los reencarna en la figura tipificada de la sublimación pastoril. La onomástica tiene también evocaciones de este doble contexto con, por ejemplo, Febo, Sileno, el doblote Silvio y Silvia, sin olvidar el reservado para el gracioso rústico, Bato. Precisamente, las AE están dedicadas en su mayoría a la caracterización de personajes. Esta presentación se acomoda en las pautas del lenguaje codificado, tanto por lo que respecta al vestuario como a la introducción de objetos, siempre simbólicos y definitorios de los rasgos identitarios de los personajes. Junto al dominio de las salidas y entradas, como se verá a continuación, se inserta información relativa a la música, efectos sonoros y otros elementos que incidirán, en mayor o menor medida, en el curso de la acción. Frente a lo escueto de las AE, habremos de recurrir una vez más a las AI para la reconstrucción virtual de la propuesta dramática.

Empecemos por las AE de la jornada primera. La acotación inaugural es una AE de caracterización de personaje en la que se anuncia la salida de Silvio, «pastor de gala» (v. 1 acot.). En consonancia con las coordenadas palaciegas, el vestuario comunica a los asistentes que no se trata de rústicos labriegos sino que, por el contrario, sus peripecias se inscriben en un refinamiento elíseo. La suntuosidad del espacio y su naturaleza se confirman, justo a continuación, con los versos que pronuncia Silvio; pero dejémoslo por el momento pensativo en su paraje. La distinción entre el *pastor rústico* y el *pastor de gala* se vuelve efectiva cuando Anteo pronuncia los versos siguientes a fin de ganarse el afecto de Eco: «Si es que lo dices por mí, / yo soy rústico pastor. / Nunca hablar supe en amor; / luchar con las fieras, sí» (vv. 113-116). Sí hay, por lo tanto, dos subtipos distinguibles dentro del tipo del pastor, derivados aún del referente garcilasiano, ambos afluentes del refinamiento cortesano. Silvio y Febo son un trasunto del Orfeo mítico, más dotados para la palabra y la comunicación con la naturaleza que para el desempeño real de su profesión para con el ganado. Anteo, por su parte, aunque formalmente presenta la misma estilización, manifiesta predilección por la caza y, al contrario que sus compañeros, confía a su destreza lo que con su oratoria no es capaz de alcanzar. La

distinción no es, a efectos prácticos, más que estética, pues el lenguaje que Anteo emplea al excusar las limitaciones de su expresión es tan elevada como la de Silvio y Febo. En paralelo a estos, y auténtico contrapunto del pastor cortesano, se sitúa Bato, el villano cómico, remedo evolucionado de aquel pastor bobo del teatro renacentista, que aparece en escena bajo la etiqueta de «villano» (v. 34 acot.). Tanto su nombre, asociado por tradición a los papeles cómicos, como su modo de hablar arrastran un vestuario y una gestualidad propios.

En la órbita del espacio arcádico, se delimitan dos de los personajes protagonistas de la obra. La primera vez que acceden a escena, son descritos a través de estos elementos simbólicos: «Vanse, y sale Liríope, y Narciso de pieles, y Liríope con arco y flechas, y Narciso sin él» (v. 187 acot.). Como Segismundo o Semíramis, Narciso está ataviado con las pieles propias del salvaje, un tipo dramático que carga con una funesta biografía: educación en cautividad y aislamiento de la civilización a causa del vaticinio de un hado peregrino<sup>94</sup>. El espectador lo intuye, al verlo, como un agitador del conflicto, puesto que su toma de contacto con la realidad viene condicionada por una percepción distinta del mundo. A su lado, Liríope es la portadora de las armas, cuya función primordial es proteger a Narciso en un camino de perdición acechante de novedades hechas tentación. El joven se lanza al ávido descubrimiento con las manos desprotegidas, dibujando así un vínculo que se retroalimenta: la madre activa y protectora; el hijo vulnerable y pasivo. El par madre-hijo, que ha vivido recluido en las montañas al margen de la paradisíaca Arcadia, establece lazos con esta dicotomía espacial y distribuye a los personajes en dos grupos: los pastores y los salvajes. Al final de la jornada primera, un siempre cobardica Baco hará referencia en AI a la apariencia de Liríope: «Yo, hasta veros desollada / del pellejo que vestís, / aún no me atrevo a abrazaros» (vv. 911-913).

---

<sup>94</sup> Elsa Ronningstam plantea una visión del protagonista mitológico desde la perspectiva psicológica del trastorno de la personalidad y señala a Calderón como el primero en transformar a Narciso desde su interpretación clásica para abrir el camino, en un giro de aventurada modernidad, a la caracterización clínica de la personalidad narcisista. Atención: «In other words, Calderon [sic] de la Barca introduced an interpersonal perspective to the Narcissus myth, and he was the avant-garde to what later was defined as narcissistic affect dysregulation, as he staged Narcissus's struggle with sudden intense and overwhelming sexual feelings, inner pride, and shame and confusion» (*Identifying and Understanding the Narcissistic Personality*, New York, Oxford University Press, 2005, pág. 4).

## 2. 2. El actor en movimiento

Aun en un modelo teatral donde la codificación de la acción física soporta una menor responsabilidad simbólica, hay evidencias de movimiento actoral tanto en las AE como en las AI. En Calderón, la planificación coreográfica y el aprovechamiento espacial puede, desmintiendo la apariencia de inofensiva sencillez, adquirir reveladoras connotaciones sobre el destino otorgado a los personajes. La primera vez que Eco sale a escena, lo hace «detrás» del resto de personajes que la acompañan: «Salen Músicos, Sileno, Anteo, Nise, Sirene, Eco detrás» (v. 69 acot.). Que la protagonista salga en último lugar reclama la atención del espectador sobre sí desde un punto de vista visual; pero, en un sentido poético, está adelantando la esencia del personaje, que quedará subordinada a las acciones de los otros, destinada a recoger despojos verbales ajenos y repetirlos. Eco, determinada por su sino, estará siempre detrás.

Entre las acotaciones kinésicas de esta jornada destaca el «luchan los dos» (v. 409 acot.) y el «vanse los dos luchando» (v. 423 acot.) que dirige el enfrentamiento entre Liríope y Anteo. Aquí, *luchar* ha de entenderse como un forcejeo cuerpo a cuerpo, porque en este contexto ficcional las espadas han sido sustituidas por armas de caza. Presentados los personajes, siempre que las AE introduzcan un nuevo objeto, este tendrá un papel relevante en la acción. Cuando Anteo sale «con venablo» (v. 329 acot.), lo utilizará para enfrentarse a Liríope, quien ya contaba con su propio arco. El personaje conserva su coherencia, pues de entre todos los pastores era el único en haberse definido verbalmente como cazador. Para forzar la lid e introducir un elemento de tensión, Calderón provoca que el arco de Liríope, oportunamente, se descomponga: «Mas ¡cielos! / Con la sobrada violencia / que alentar el tiro quise, / al arco rompí la cuerda» (vv. 399-402). Mientras Anteo está apartado de la acción principal, Silvio y Febo continúan su pugna por el favor de Eco en una rivalidad que se simboliza físicamente en las AE al introducirlos «asidos de una cinta» (v. 495 acot.). La interacción explícita entre personajes se amplía cuando interviene Eco quien, al seguirlos, lo hace «deteniéndolos» (v. 495 acot.). La cinta o listón termina con éxito en manos de su propietaria, una vez que Silvio se lo ha restituido en la AE «Dásele» (v. 544 acot.).

En la jornada segunda, Febo ha de permanecer en escena para que el espacio no quede vacío: «Quédase suspenso sobre el cayado, y salen Bato y Narciso» (v. 1785 acot.), creando una imagen evocadora del pastor sufriente y meditabundo ante su propia desdicha. Algunas mantienen la tensión característica de los dramas del sistema popular

al reproducir las fuerzas contradictorias que atraviesan a los personajes momentáneamente: «Va a sacar la daga; sale Febo y detiénele» (v. 2005 acot.). Es el caso de esta secuencia en la que Febo, celoso de Narciso, siente el impulso de herirlo, pero se refrena justo a tiempo:

Respóndate a queste acero  
(*Vale a dar y se detiene*).  
en tu púrpura teñido.  
Pero no, que no he de hacerte  
yo infeliz, porque te hizo  
feliz tu amor (vv. 1795-1798).

Y lo mismo sucede con las escenas de forcejeo entre amantes. Si recordamos el caso de *Devoción*, Narciso y Eco reproducen el mismo esquema cambiante de anhelo y desdén, que se traslada textual y físicamente por medio de verbos de movimiento y performativos en las AI: «Oye, aguarda, espera, ten / el paso» (vv. 1948-1949); «Suelta la mano» (v. 1949); «Déjame» (v. 1955); o «¿De mí huyes?» (v. 1955). Salpica el texto alguna AI más que implica la ejecución de determinada actitud corporal: «Ya el aliento me ha faltado, / aquí moriré rendido / al cansancio, aunque no es / él el que más me fatiga, / sino la sed» (vv. 1023-1027).

Las AI de esta obra relativas a la técnica actoral hacen especial hincapié en la voz en consonancia con el gesto emocional que reproduce la tragedia íntima de Eco. Así, encontramos visos de la habitual turbación que prende a la visión del objeto amoroso: «Darela el parabién con voz turbada, / hasta que hablen más claro mis desvelos» (vv. 66-67); o «Ea, ¡adelantao suspiros!, / decid que ya el llanto llega» (vv. 473-474). La expresión máxima de la turbación la alcanza Eco cuando la irrupción de Narciso la desestabiliza. Deja entonces de comportarse como dama imperturbable para asumir el papel de la pretendiente atribulada, un cambio que es acusado por el coro de pretendientes y que conlleva la consiguiente modificación del registro interpretativo:

FEBO. ¡Qué escucho, cielos! ¿Tú quejas?  
SILVIO. ¿Tú extremos? Cielos, ¡qué miro!  
FEBO. ¿Tú llanto?  
SILVIO. ¿Tú sentimiento?  
FEBO. ¿Tú lagrimas?

SILVIO.                   ¿Tú suspiros? (vv. 1639-1642).

La propia Eco expresa cómo Narciso la conduce a la mudez, a la negación de su voluntad, en una conversión que la va reduciendo a pura materia emocional, extracorpórea: «no menos suspensa yo / quedé al mirarte, supuesto / que absorta, helada y confusa, / solo a responderte acierto / con lo mismo que cantaba» (vv. 1187-1191). Y, más adelante:

Y si estos rendimientos  
no pueden obligarte,  
triste, confusa, ciega,  
muda, absorta, cobarde,  
infelice, afligida,  
me verás entregarme  
tanto a mis sentimientos  
que en quejas lamentables  
el aire, confundido  
de mis voces, se alabe  
porque Eco enamorada  
se ha convertido en aire (vv. 1911-1922).

La voz de Liríope es, por otra parte, la guía de Narciso en el mundo desconocido: «La voz de mi madre he oído, / que tristemente se queja / llamándome» (vv. 425-427); «Aunque la süave voz / de mi madre me parece / que oigo, sombra es que me ofrece / sin cuerpo el aire veloz» (vv. 1016-1020); «¡Narciso! ¡Narciso! Al cielo / en vano estas voces doy» (vv. 949-950).

### 2. 3. Un nuevo *locus scaenicus*

Sabemos, lo adelantaba un poco antes, que la obra fue representada en el Palacio del Buen Retiro, pero no en cuál de todos sus espacios equipados y listos para albergar eventos teatrales. Algunas AE contienen verbos de mudanza relativos a la escenografía y la disposición de la escena. De la primera, que anunciaba la aparición de Silvio, se infiere el uso de la cortina: «Descúbrese el teatro, que será de bosque» (v. 1 acot.), una acotación que asegura la existencia de decorado. Hacia la mitad de la jornada primera, Eco hace referencia a un templo: «[...] Hoy / al templo ofrecida estoy / de Júpiter, que en lo oculto

/ yace deste monte inculto» (vv. 148-151) al que se dirige en compañía de los pastores. Más adelante, la AE informa de una transformación del decorado: «Múdase el teatro, teniendo en el foro la puerta del templo» (v. 499 acot.). El léxico es específico de un *locus scaenicus* a la italiana que se sirve de la perspectiva en el uso del foro como acceso al tablado. Otras denotan circunstancias más ambiguas; por ejemplo, cuando se especifica la existencia de dos puertas: «Entran por una puerta, y sale Anteo por otra con venablo» (v. 329 acot.). Lo mismo sucede con el «Lejos Liríope» (v. 442 acot.), que alude a una posición de la actriz ubicada al fondo. Frente al *dentro* característico del *locus scaenicus* del corral, *lejos* señala probablemente un lugar cerca del foro o telón de fondo<sup>95</sup>. La elección de este adverbio apunta a una multiplicidad de espacios que enlaza con AE como esta: «Salen por los dos lados Silvio y Febo» (v. 1639 acot.), rompiendo con la perspectiva frontal y abriendo nuevas opciones de entrada y salida, hecho que viene a complicar las posibilidades del tránsito de actores en escena. Por otra parte, en la jornada tercera emerge sin previo aviso un «Vase hacia el paño» (v. 138 acot.), colocado probablemente en una de las puertas a las que se había aludido previamente y que en la recreación virtual nos dirige a la distribución propia del corral.

Para dilucidar si el *locus scaenicus* sigue los parámetros de la perspectiva del teatro a la italiana, el lector tendrá que dirigir su atención a las AI. Frente a las AE, estas son ricas en cuanto a la construcción paisajística. Los versos crean para el espectador la suntuosidad del escenario paradisíaco, acorde no solo con los pastores que han hecho su aparición en escena, sino con el estatus social del público que los observa. Si rescatamos aquella tipología del *dramatis personae* a la que he hecho referencia, la distribución espacial de la obra se inserta en la misma dicotomía: «En esta utopía rústica se distingue la contraposición entre monte y valle con un significativo simbolismo»<sup>96</sup>. La propia Eco se encarga de acentuar la separación entre ambos espacios en estos versos de disposición sintáctica simétrica: «Ásperos montes de Arcadia, / de Arcadia apacibles selvas» (vv. 2818-2819). El primer verso de la obra puesto en boca de Silvio, a quien habíamos dejado esperando en páginas anteriores, tiene la función de ubicarnos en el espacio ficcional invocando al «Alto monte de Arcadia» (v. 1). Poco después, Febo completa la estrofa apostrófica recreando la «Bella selva de Arcadia» (v. 7) en un perfecto *locus amoenus*

---

<sup>95</sup> Tal y como registra *Autoridades*, *lejos* adquiere un significado técnico en el campo de las bellas artes: «En la Pintura se llama lo que está pintado en disminución, y representa a la vista estar apartado de la figura principal».

<sup>96</sup> Valbuena Briones, *Eco y Narciso*, ed. cit., pág. 1147.



cuya edad es «todo el año primavera» (v. 12) y en el que concurren árboles, pajarillos y un ganado cuyo balido es musical. La naturaleza, vivificante y llena de matices cromáticos, funciona como confidente para los pastores, atormentados por la indiferencia de Eco. La descripción del frondoso valle se completa con un «arroyo breve» (v. 20) en una configuración del *topos* que puede hacerse efectiva a través del decorado verbal.

Será al final de la obra cuando aparezca la fuente, activadora de la tragedia personal de Narciso al deslumbrarse con la contemplación de su propio rostro reflejado en la superficie. Narciso queda descansando fatigado tras la persecución de un corzo en compañía de Bato. Solo en escena, a la orilla de un arroyo, «Vase [Bato] y descúbrese la fuente» (v. 2496 acot.). En principio, como elemento escenográfico, puede situarse tras el paño en una de aquellas puertas. Suscita mis dudas las indicaciones kinésicas que recogen las AE de interacción, especialmente la siguiente: «Asómase Eco por detrás de Narciso a la fuente» (v. 2651 acot.). Si esta acción se desempeña estando la fuente en el hueco de la puerta, los actores y toda la escena correspondiente quedaría de espaldas al espectador. Este es uno de los casos que mueve a ubicar la obra en uno de los salones de palacio —por qué no en el Coliseo—, cuyas habitaciones adyacentes permitiría ubicar la fuente tras una puerta, sí, pero revelando un espacio más amplio<sup>97</sup>. No es determinante, en cualquier caso, puesto que podría haberse sacado al escenario o, si hemos de ser fieles al verbo «descubrir», haberla mantenido oculta tras un lienzo.

Sea como fuere, la fuente permanece desde su revelación en escena y despliega una serie de acciones actorales. Se delinea un juego proxémico de alejamiento y aproximación protagonizado por un Narciso alucinado, que no comprende el misterio oculto bajo las aguas. A su vez, otros personajes asisten igualmente desconcertados a la enajenación del joven y tratan de despertarlo de su error. El verbo predominante para la dirección de acercamiento a la fuente es *llegar*: «Llega a la fuente Narciso» (v. 3062 acot.); «Ahora llega Liríope» (v. 3064 acot.); e igualmente en las AI como en «Llega al cristal» (v. 3057) o «Llega tú, que ella está aquí» (v. 3061). A través de estas últimas acotaciones, cuya eficacia depende del desempeño actoral, se pretende que Liríope enseñe a su hijo en aprendizaje empírico el funcionamiento científico de la reflexión de la imagen: «¿Estoy en el agua yo / ahora, Narciso?» (vv. 3062-3063); «¿Y ahora, estoy en ella?» (v. 3064).

---

<sup>97</sup> Una circunstancia semejante analizábamos al respecto de la posible ubicación de la fuente que intervenía en el entremés *El triunfo de Juan Rana*.

## 2. 4. Escenotecnia y efectos especiales

En el desenlace de *Eco y Narciso* se alcanza el mayor aprovechamiento de los efectos especiales. Trastocados ambos por su conflicto personal, Eco, despojada de la autonomía de su voz y rechazada de Narciso; y este, enamorado de sí mismo, resuelven acabar con sus vidas. En ese momento, se inserta la siguiente AE: «Teniendo Febo asida a Eco, y Silvio a Narciso, vuela Eco a lo alto y cae como muerto Narciso en el tablado. Suena ruido de terremoto, oscurécese el teatro, y en cesando, sale de la tierra una flor que imite a la del narciso y oculte el cuerpo que cayó en el tablado» (v. 3210 acot.). Esto se traduce en un sobresalto generalizado y en el advenimiento de un eclipse, tal y como relata Anteo: «Que el sol empañando el día / en pardas sombras se ha vuelto» (vv. 1095-1096). En este fenómeno se unen el uso de la tramoya, efectos lumínicos y sonoros, así como la intervención de técnicas de fingimiento por medio de este «como muerto» que veíamos en anteriores apartados. La alteración de la naturaleza va en consonancia con un suceso prodigioso en doble metamorfosis: la elevación de Eco por acción de la canal, y la conversión de Narciso en su flor homónima. Calderón se cuida de los símbolos e inserta en este desenlace un nuevo referente literario mitológico-etimológico. Para que la metamorfosis simulada sea efectiva, se cuida de especificar cómo el cuerpo ha de quedar por detrás del narciso fingido, que se elevaría a escena a través de un escotillón durante el oscuro<sup>98</sup>, ya que poco después otra AE informa: «Aclárase el teatro y aparece la flor» (v. 3221 acot.). Esta proclividad al simbolismo espectacular está ya augurando la génesis de la dramaturgia romántica<sup>99</sup>.

Los efectos lumínicos eran uno de los recursos habituales en palacio, donde los riesgos de incendio de la iluminación artificial podían controlarse y las máquinas sacaban todo el partido a las posibilidades escénicas. El oscurecimiento relativo del tablado era habitual también en el corral de comedias, aunque —chanza habitual entre los críticos siglodeoristas— el efecto perseguido quedaba invalidado debido al horario de

---

<sup>98</sup> *Oscuro*: «En una representación teatral, oscurecimiento de la escena, que a veces marca el final de la obra o de una parte de ella» (DRAE).

<sup>99</sup> La herencia calderoniana en la literatura romántica puede afirmarse en la siguiente acotación, una de las últimas de *Don Juan Tenorio* (1844), cuyas similitudes con las de *Eco y Narciso* que venimos comentando son razonablemente ostensibles: «Las flores se abren y dan paso a varios angelitos que rodean a Doña Inés y a Don Juan, derramando sobre ellos flores y perfumes, y al son de una música dulce y lejana, se ilumina el teatro con luz de aurora. Doña Inés cae sobre un lecho de flores, que quedará a la vista en lugar de su tumba, que desaparece» (v. 3806 acot.). Cito siguiendo la edición de Aniano Peña, Madrid, Cátedra, 1997.

representación, a pleno día. Calderón otorga a la luz la capacidad de resolver técnicamente aquellas escenas que no podían ser desarrolladas a vista del espectador. Al mismo tiempo, la oscuridad prodigiosa se asocia metafóricamente con la muerte de los protagonistas. Rescata, justo en el desenlace, el cumplimiento del vaticinio de Liríope, que de otro modo habría quedado como un cabo suelto en la acción, remitiendo al tópico del eclipse como indicio de un destino adverso: «Cumplió el hado su amenaza, / valiéndose de los medios, / que para estorbarlo puse; / pues ruina de entrambos fueron / una voz y una hermosura, / aire y flor entrambos siendo» (vv. 3221-3226). El espacio paradisiaco mitológico se opaca durante unos instantes para pincelar visualmente ante los espectadores el carácter trágico de la obra, pero únicamente para suavizar la impresión, acto seguido, con la oportuna exclamación de Baco: «¡Y habrá bobos que lo crean!» (v. 3227).

Abordábamos en capítulos anteriores la presencia de lo musical en el sistema popular, las connotaciones y efectos asociados al uso de determinados instrumentos y su importancia dentro de la codificación simbólica del teatro de corral. El interés de Calderón por la música ve en palacio satisfechas sus inquietudes explorando las posibilidades de su característico lenguaje. Pero, antes de llegar al perfeccionamiento de la ópera o las obras pensadas por entero para ser cantadas, la música es, a diferencia de lo que ocurría en el teatro comercial, una constante más que un recurso puntual. La materia mitológica, ligada a la concepción órfica de la naturaleza, propicia la sensorialidad e incorpora la música como un elemento estructural. La obra se abre con la celebración del cumpleaños de Eco, cuya salida a escena —ya mencionada— es anunciada por Baco y el acompañamiento sonoro con valor anafórico: «toda esta música, este ruido, / dice que Eco ha salido / de todos los zagales festejada» (vv. 63-65). Los músicos, cortejo de la joven, intervienen como personajes de la obra y entonan un estribillo dedicado a ensalzar sus bondades en medio de este festivo ambiente.

La genialidad compositiva llega a su punto culminante cuando conectan las dimensiones espacial y musical. En la línea del binomio monte-valle, la Arcadia se escinde en otros escenarios, desgranados en las AI. En la segunda jornada, Liríope busca a su hijo y requiere las habilidades musicales de los pastores, pues «No hay cosa que con él tenga / más fuerza para atraelle, / que oír música [...]» (vv. 973-976). De nuevo, Calderón apela a las propiedades mágicas de la música, capaz de seducir y aplacar al salvaje. Con el fin de atraerlo, Liríope pide a los voluntarios que se dividan «cantando

para movelle» (v. 978). Cada uno de los personajes se encargará de cubrir una zona mientras cantan sus versos, acomodados en la forma estrófica de la seguidilla:

LAURA (*Canta*). Pues del monte la falda  
tocó a mis voces,  
díganme de Narciso,  
fuentes y flores.

NISE (*Canta*). Pues a mí de la selva  
tocó lo alegre,  
de Narciso me digan  
flores y fuentes.

SIRENE (*Canta*). Pues tocó a mi acento  
medir la cumbre,  
díganme de Narciso  
sombras y luces.

ECO (*Canta*). Y pues a mis acentos  
los riscos tocan,  
de Narciso me digan  
luces y sombras.

LAURA. ¡A la falda!

NISE. ¡A la selva!

SIRENE. ¡A la cumbre!

ECO. ¡Al risco!

LIRÍOPE. Oiga a todos y todas  
decir...

ELLA,  
MÚSICA  
Y TOD. ¡Narciso!  
A la falda, a la selva,  
a la cumbre, al risco! (vv. 995-1016).

Las voces llegan a Narciso desde distintos espacios, simultáneamente, en una composición que encaja con la perspectiva a la italiana de los bastidores, según la cual cada una de las actrices se situaría en paralelo en uno de los paisajes simulados. Narciso seguirá la misma estrategia al recurrir al influjo de la música para forzar la salida de la fuente por parte de la ninfa habitadora de las profundidades y cuyo rostro no identifica

con el suyo. En esta escena, la letra que cantan los músicos *in praesentia* se combina con la voz de Eco que, *dentro*, repite la última palabra de cada verso formando un mensaje subliminal paralelo, tal y como advierte Narciso: «De suerte que repetidos / esos versos los finales, / alguien lamenta sus males, / diciendo en otros sentidos: / “Amor, celos, penas siento. / ¡Ay que me muero!”» (vv. 3015-3020)<sup>100</sup>. De entre todas las voces, Eco va a decantarse por la de Narciso. Una función equivalente veía Egido con respecto a *La fiera*: «El eco, tan fundamental en *La fiera* y en las partituras de la dramaturgia calderoniana, se hace auténtica metáfora plástica y reflectante de un mundo que se solaza en el teatro y que a la vez es teatro»<sup>101</sup>. El papel del eco se equipara al del coro, cuyo rumor repetitivo influye en el calado del mensaje profundo, si lo hubiere, en el espectador, y le permite conectar con las emociones por las que se rigen los personajes. Desde el punto de vista poético, el estribillo de Eco —ese «Y aún no cabe lo que siento / en todo lo que no digo»— está definiendo el conflicto de su identidad al verse abocada a la repetición y despojada de un discurso propio. La desmaterialización corpórea influye también en la técnica actoral. Antes de su muerte, todas las réplicas de Eco van precedidas de la AE «Para sí, o por señas». La conjunción disyuntiva concede a la actriz la libertad de elegir entre dos posibilidades interpretativas, ya modulando el tono de voz hasta hacer el verso casi inaudible o bien prescindiendo de este en favor de la mímica. Es responsabilidad de la actriz, en este último caso, ejecutar la gestualidad idónea para transmitir el mensaje en forma de lenguaje no verbal.

<sup>100</sup> A Calderón le satisface este uso poético del eco para insertar un doble mensaje a modo de acróstico sintáctico donde los versos finales componen una información que el destinatario descifra como vaticinio de su hado. En *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* —que se analizará en detalle en el próximo apartado— el eco se convierte en un personaje colectivo que reproduce cantando las palabras de Andrómeda adelantándole que pronto será rescatada por Perseo: «¿Qué fuera (¡ay de mí!) que el eco / algo en mi favor pronuncia? / Pues a mis preguntas dice, / si sus respuestas se aúnan, / que en el estado que estoy, / “una ventura es segura”» (vv. 3352-2257). Por otra parte, los versos repetidos en estribillo «Solo el silencio testigo / ha de ser de mi tormento» forma parte de una canción que se cuela en otras obras del dramaturgo: *El mayor encanto, amor*; *Darlo todo y no dar nada* o *Los tres afectos de amor* (Louise K. Stein, «Calderón y el poder de la música», *Scherzo*, 142, vol. 15, 2000, págs. 144-148 [pág. 145]).

<sup>101</sup> «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*», *op. cit.*, pág. 177.

## 2. 5. Apuntes sobre la irrepresentabilidad de la comedia áulica

Ya sea porque el cuerpo acotacional se redujo en virtud de la economía espacial a la hora de llevarla a la imprenta, ya porque Calderón considerase que el texto contenía las directrices suficientes, *Eco y Narciso*, tal y como la conservamos y sin otro tipo de especulaciones, condensa las características esenciales del espectáculo teatral áulico. La obra ve la luz en un momento en que han resplandecido a ojos de los monarcas puestas en escena de asombroso aparato, de ahí que sus sintéticas acotaciones no se deban a un estado aún experimental. Esta vocación de prototipo nos es útil para vislumbrar, buceando en esta codificación informativa, cómo es posible intuir el lenguaje particular del sistema en que una comedia se inscribe a partir de unos pocos elementos clave. El uso lateral de las salidas y entradas y el aprovechamiento de la perspectiva con aquel *lejos* apuntan a una concepción espacial —fuere salón o Coliseo— de acuerdo con los preceptos del modelo a la italiana. A la temática mitológica tan del gusto del espectador cortesano se suma la construcción paisajística de la Arcadia pastoril con mínimas, eso sí, intervenciones escenotécnicas. Sin recurrir a las vistosas mutaciones que granjearán la fama en otras comedias, las escenas de Serlio se certifican en escena por medio de la cuidada caracterización de los personajes y los elementos básicos del decorado con algún poco complicado cambio escénico. Sí tiene peso manifiesto la presencia del canto que, en alternancia funcional con el recitado, hace de esta una zarzuela.

Planteadas en su formulación más abreviada, la siguiente obra, *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* magnifica hasta el extremo cada uno de los rasgos de las acotaciones del sistema áulico. El desbordamiento técnico y la acumulación estética general de las comedias palaciegas ha justificado en su recepción la condena al cajón de lo irrepresentable. No sucede así con *Eco y Narciso*, precisamente por esta menor participación de la tramoya en el decurso indisoluble de la trama. En 1991, Ernesto Caballero decía sobre su montaje para esta obra:

Simplemente, hemos puesto nuestro empeño en acercarnos de forma sincera y desacomplejada a una obra de inusitada belleza formal y riqueza conceptual [...] Ello explica, por ejemplo, por qué nos hemos desentendido de reproducir en escena de un modo descriptivo y literal la exhuberancia [sic] edénica de la Arcadia. En su lugar, se ha concebido un ámbito poético que alude a la difícil relación del hombre con su medio

natural, así como al carácter de “eterna primavera” —lugar inmune al transcurso del tiempo— donde Calderón sitúa la acción<sup>102</sup>.

Por otra parte, en una era en la que la evolución tecnológica avanza con inasible inmediatez, el argumento que se sostiene sobre la imposibilidad de reproducir la tramoya barroca ya no puede sostenerse. La tecnología audiovisual bien puede sustituir el empleo de ingenios mecánicos, sin que se altere por ello el propósito primigenio. Al fin y al cabo, el escenario áulico no fue sino un escaparate de la vanguardia técnica del momento. Si Caballero optaba en su propuesta por ceder el peso de la evocación al verbo en la recreación de ese «ámbito poético», muy recientemente la compañía *Miseria y hambre* ha llevado *Eco y Narciso* de nuevo a escena recurriendo a los avances digitales al integrar en el espectáculo el uso de proyecciones<sup>103</sup>. Lo que fueron bastidores, son ahora pantallas.

---

<sup>102</sup> Programa de mano de esta Coproducción del Festival de Otoño/CNNTE/Teatro Rosaura. Recuperado de <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/caballero/eco/eco.htm> [última fecha de consulta: 21 de junio de 2018].

<sup>103</sup> El implemento del vídeo como mecanismo para reintroducir la obra en escena sin renunciar al preciosismo de la estética palaciega ha sido destacado desde la crítica teatral: «Una obra poco conocida y poco representada por ser considerada irrepresentable por gran parte de la profesión. Condición que esta joven compañía se tomó como un reto que ha conseguido superar acortando el texto, para llevarlo a una duración más adecuada a los tiempos que corren, y recurriendo a la música y a unas más que bonitas proyecciones de realidad aumentada, magnífico ejemplo de cómo la tecnología puede sumar y potenciar un espectáculo» (Antonio Hernández Nieto, «‘Eco y Narciso’, o a Calderón no le gustan los ‘selfies’», *Huffington Post*, 13 de agosto de 2018 [en línea]). Puede consultarse en red el dossier del proyecto: <https://www.miseriayhambre.com/images/PDF/dossier-ECO-Y-NARCISO-2017-lowres.pdf>).

### 3. El auge del Barroco áulico: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*

El 18 de mayo de 1653, tras recuperarse de unas graves viruelas, Mariana de Austria asiste a la representación en el Coliseo de una obra celebrada en su honor: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*<sup>104</sup>. Un tiempo después, el emperador Fernando III recibía un envío de Felipe IV cuyo contenido era la versión impresa del texto, que se acompañaba de la partitura y de una colección de once dibujos realizados por Baccio del Bianco. Habían sido expresamente encargados por la reina a fin de inmortalizar la ocasión única a la que había asistido con admiración. Esta obra representa prototípicamente las características de la comedia palaciega: motivación de un suceso externo relacionado con la familia real; materia mitológica enmarcada en la idealización pastoril; unión compleja de las dimensiones espectaculares visual y musical<sup>105</sup>. Además, para Rodríguez Cuadros, Perseo, el héroe griego que protagoniza la comedia:

[...] en el plano estrictamente moral, simboliza la condición humana enfrentada al destino y a los embates de la fortuna y que, en la transferencia aleccionadora a la figura del rey Felipe IV, alegoriza la necesidad de que el monarca, frente al derrumbamiento del estado, reaccione ofreciéndose como ejemplo e imagen de la prudencia política<sup>106</sup>.

En consonancia, las acotaciones de *Andrómeda* reflejan mejor la idea que habitualmente se tiene de las obras del sistema áulico: «Si de comedia mitológica se trata, la acotación se ordenará siempre en torno al concepto de narratividad/epización partiendo muchas

---

<sup>104</sup> Sigo la edición y reproduzco la numeración de versos de Maestre, *Andrómeda y Perseo*, ed. cit. En adelante, *Andrómeda*. El editor cuenta cómo el estreno se preparó en apenas quince días. El mismo Felipe IV asistió al proceso de montaje, inquieto por los posibles fallos de tan complejo espectáculo (*ibid.* pág. 9).

<sup>105</sup> Greer sintetiza los que son los dos pilares de la comedia mitológica: «el uso coherente de las técnicas dramáticas más modernas» junto con «la consecución de un discurso moderno de poder». Este segundo aspecto ha lastrado el genio calderoniano en su recepción, como si la imposición ideológica desterrase el lucimiento artístico (*The Play of Power: Mythological Court Dramas*, Princeton, Princeton University Press, 1991).

<sup>106</sup> En *Calderón, op. cit.*, pág. 119. Para Greer: «Hay dos elementos que hacen la historia de Dánae-Perseo-Andrómeda especialmente apropiada para los espectáculos cortesanos: primero, la escena en que Perseo rescata en el aire a Andrómeda del monstruo marino daba la oportunidad de crear efectos visuales impresionantes y de mostrar una imagen conveniente de la defensa del país por parte del rey ante los enemigos; segundo, en la historia aparece el motivo de un rey cuyo vástago aparece para amenazar la seguridad del monarca y/o del reino, un tema cuya relación con muchas cortes era manifiesta» («Calderón, maestro de la polifonía: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*», en Javier Aparicio Maydeu [ed.], *Estudios sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, págs. 576-648 [pág. 579]). Véase Luciana Gentili, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca (Fortunas de Andrómeda y Perseo)*, Roma, Bulzoni, 1991.



veces de la acción en pasado (como si de una *relación*—y así es las más de las veces—se tratara)»<sup>107</sup>. Frente a lo que veíamos en *Eco y Narciso*, aquí las acotaciones son amplios textos que, en forma de relación o crónica, dan cuenta en pasado del estado en que se produjo una función concreta y reproducen el conjunto de todos los elementos que intervinieron en la puesta en escena junto con alusiones al contexto de representación. Para Rodríguez Cuadro, esta formulación se debe a que la acotación ha perdido su función originaria, la de dar instrucciones al actor. La representación se ha llevado a cabo en unas circunstancias muy determinadas, por encargo o como parte de un evento festivo concreto, y parte de su éxito, como ya hemos visto, se basa en lo insólito y lo efímero. Por lo tanto, sin que el texto pierda por ello su representabilidad potencial, la posibilidad de un montaje futuro está subordinada a la constatación del éxito de esa única función realizada, dentro del uso del teatro como escaparate artístico-tecnológico de la monarquía barroca<sup>108</sup>. Esto no quiere decir, insisto, que el texto como tal no pueda representarse, pero la necesidad de maquinaria y el elevadísimo presupuesto invertido en la puesta en escena exigirían una significativa adaptación a un nuevo *locus scaenicus*<sup>109</sup>. Por otra parte, no puede dejar de tenerse en cuenta que la obra impresa tenía, al menos en una de sus sueltas, un destinatario concreto, que no era otro que el emperador austríaco Fernando III, de ahí que las acotaciones, añadidas pensando, simultáneamente, hacia la escena en el pasado y hacia la imprenta en un futuro, adquieran un cuidado valor documental. Se conjuga la certeza de la existencia de este receptor-lector con la de la configuración material del volumen, hecho que se manifiesta cuando en las mismas acotaciones se hace alusión tanto a la partitura como a los dibujos de Del Bianco<sup>110</sup>. Algunas AE, de hecho, restan autoridad a la palabra y requieren del complemento visual de las láminas para recomponer la escena con mayor apego al referente concreto de la representación a que remite: «En el primer término de su habitación, se vio Dánae, biçarramente compuesta de galas cortesananas, sentada en el estrado; y con ella, algunas damas, meninas y dueñas: unas

<sup>107</sup> Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco*, op. cit., pág. 175.

<sup>108</sup> «El éxito de la fiesta de corte no se mide por el éxito del pasatiempo logrado, sino, al contrario, por la posibilidad de documentar este éxito, símbolo de un estado próspero, en relatos diplomáticos y en sueltas de lujo» (Neumeister, *Mito clásico y ostentación*, op. cit., pág. 107).

<sup>109</sup> Es muy tajante Arellano a la hora de hablar de esta incompatibilidad de *loci scaenici* en la comedia palaciega: «Es éste, por otra parte, un género que sólo halla cabida adecuada en el teatro de Corte, en el Coliseo, y es imposible de representar en los corrales, escenario habitual de las comedias de Lope y Tirso» (*Historia del teatro español del siglo XVII*, op. cit., pág. 506).

<sup>110</sup> Como inspiración directa para la concepción escenotécnica de *Andrómeda y Perseo*, Baccio se basó en los decorados realizados para *Le nozze degli dei*, de Parigi, en cuya producción había participado y que le permitía ahora trasladar los modelos aprendidos, con parecidos especialmente reseñables en la escena del Infierno (Chaves, «Un espectáculo mediceo de Calderón de la Barca...», op. cit., pág. 227).

con labores y otras con instrumentos, en la forma que dirá la siguiente estampa» (v. 1201 acot.).

Las AE de *Andrómeda*, según lo establecido, se ajustan a la forma de las que llamaremos *acotaciones de relación* que contienen, en pasado, alusiones a las circunstancias contextuales de representación. No todas las comedias mitológicas presentan este tipo de acotaciones, pero sí son distintivas del género, dadas sus coordenadas de producción y en virtud del gran ornato político que las sostiene. En otras, los verbos en pasado se diluirán, cediendo de nuevo el control a anónimas compañías teatrales: «Vanse y salen Palas, p[or] una parte, y por otra la Discordia, cantando rezitativo, o en tramoyas como mejor parezca» (*Fieras*, v. 499 acot.). Sin duda, las circunstancias de las versiones impresas influyen en la forma última en que los cuerpos acotacionales llegan al público. Esto es útil para tener en cuenta cómo las acotaciones que contemplan la virtualidad de representaciones potenciales aseguran la posibilidad de llevar a escena las obras, invalidando así el rasgo de irrepresentabilidad achacado a la comedia mitológica. La voz dramaturgica, en imperativo, se encargará de darnos las instrucciones necesarias para la correcta escenificación de la obra: «Mutación de bosque sobre peñascos, y el foro [h]a de ser una gruta de peñascos pelados [...]» (*Fieras*, v. 1 acot.).

Volviendo a *Andrómeda*, en la AE inaugural, tras aludir a la convalecencia de la reina, se nos describe el estado del escenario: «Estava la scena, en su primera vista ...» (v. 1 acot.). La minuciosidad de esta AE nos permite visualizar con detalle la decoración prevista para el arco de embocadura, en el que lucía un «jeroglífico» —un emblema— simbolizando el poder regio. Lo primero que verían los espectadores, junto con el arco, sería «una tienda carmesí» con los nombres de los reyes y la infanta. Las guitarras que en el corral daban señal del inicio de la obra son aquí sustituidas por «un coro de instrumentos» encargados de tocar «antes que se corriese la cortina». La información de la AE de relación es diversa y remite simultáneamente a las distintas dimensiones que operan en el signo teatral áulico; pero, además, evidencian el dominio del lenguaje técnico de Calderón. Este tipo de acotación, dado su carácter referencial, está compuesto por la unión de varias acotaciones de distinto tipo: de *locus scaenicus*, de tramoya, de efectos especiales, de caracterización de personaje y de técnica actoral. Todo ello puede verse si continuamos con la observación de esta primera AE. Tras correrse la cortina, hace aparición sobre una nube el personaje de la Música que, caracterizada como una ninfa, se desliza hasta la escena: «Esta, pues, en magestuoso movimiento medida en el ayre la

distancia hasta llegar al tablado [...]». Subyace aquí una planificación previa que requería un trabajo conjunto del escenógrafo y del dramaturgo, convertidos ambos en auténticos ingenieros conocedores del espacio que manejan. Cuando la voz dramática considera que el lenguaje verbal es insuficiente para plasmar con éxito el estado de la escena, cede su voz a los dibujos de Del Bianco: «Y dexando a la pintura que se sigue el ayre de su persona y de su gala, ceso esta relación» (v. 3365 acot.). Partituras, bocetos y texto forman una obra total, un espectáculo donde, esta vez sí, el verso no sostiene por sí solo los engranajes perfectos del conjunto: «Su planta demostrará el aparato de las apariencias; bien que la faltará el alma de los movimientos, como a la música la de las voces que la ejecutaron» (v. 2491 acot.). En palabras de Maestre:

No se trata, en el moldear y modelar del madrileño, de realizar un texto con fines espectaculares, sino de poner en representación, gracias a la acción viva, coordinados y en un todo, los elementos intrínsecos de aquél; de ahí que la retoma y asimilación de los elementos mítico-clásicos, particularmente paganos, permita, por medio de la forma alegorizada, la caracterización de una comedia en la que el objetivo ilusionístico cabalga entre la idealidad y la abstracción<sup>111</sup>.

Según lo visto, uno de los rasgos fundamentales de las AE de las comedias palaciegas es la *simultaneidad de acciones*. Hay una preocupación dominante por aunar todas las dimensiones del espectáculo; las mutaciones han de encajar con determinado pasaje musical y con la ejecución exacta de determinadas acciones, sin desmerecer el texto poético. Abundan en consonancia las construcciones verbales que dan cuenta de esta realización conjunta de eventos, subrayados con el efecto de adverbios temporales: «En tanto que las tres, hasta aquí introducidas, igualmente diestras y suaves, representaban cantando este razonamiento [...], las nubes de los lados se fueron acercando a la en medio» (v. 116 acot.); o «Con estos dos últimos versos, por delante también de la cortina, salieron al teatro (donde ya había el arte de la Música baxado) [...]» (v. 62 acot.).

En la primera jornada podemos asistir al tránsito ascensional de una nube desde que asoma a lo lejos hasta que se eleva en todo su esplendor. Esta progresión se articula en varias AE en alternancia con los pasajes dialogados, desvelando un segundo plano de la acción que va poco a poco tomando protagonismo en una secuencia de concepción cinematográfica. La salida de la nube no solo tiene un papel espectacular, sino que

---

<sup>111</sup> *Escenotecnia del barroco...*, op. cit., pág. 117.

acompaña el parlamento de Perseo, que está implorando a los cielos una respuesta acerca de su origen. El paso del paisaje en calma de acuerdo con el *locus amoenus* prototípico a la trastocación de los elementos de la naturaleza por la intervención de los dioses, sirve como motivo narrativo para alegorizar el linaje prodigioso del héroe. Veamos la secuencia. La primera AE presenta una mayor codificación y remite al empleo de la tramoya adecuada: «Empieza a salir la nube» (v. 433 acot.). De aquí, la segunda comienza a amplificarse: «En lo último del oriçonte, se vio una nubecilla yr saliendo de la tierra» (v. 339 acot.). Una acotación tan sencilla como la anterior abre sus resquicios al Calderón poeta, que transforma foro en horizonte y añade un diminutivo caprichoso a lo que fuera nube. Para cuando la nube alcanza su punto álgido, esta se descubre finalmente como «nubarrón», cuya función auténtica es tapar otra nube en la que vienen entronizados Palas y Mercurio<sup>112</sup>. De acuerdo con la ampliación visual de la tramoya, esta última AE despliega toda su narratividad:

Desde que Perseo dijo aquel pasado verso de la nube, que en último perfil del oriçonte se terminava, y confuso entre las músicas del ayre con las distantes voces del mar, del monte y del puerto, no hizo de ella más aprecio que citarla, empezó a crecer en un hermoso nubarrón, argentado de plata, tanto que, al quedar el tablado solo, ya era tan grande que pudo, al desaparecerse, dexar detrás de sí otro bello nubarrón de oro, coronado de rayos, que a manera de trono sustentava en la última de sus gradas las dos deidades de Palas y Mercurio [...] (v. 467 acot.).

Junto con la simultaneidad, en estas AE predomina un acusado rasgo de *metateatralidad*. Esta cuestión juega a nuestro favor, puesto que las habituales alusiones directas a los actores nos permiten obtener información sobre esta técnica performativa que venimos rastreando: «venía el arte de la Música, significado en una ninfa biçarramente atabiada, a quien, por la suavidad de la voz y la destreça, no sin propiedad, el papel que representava, convenía» (v. 1 acot.). La técnica vocal y el vestuario se suman a la importancia que Calderón da a la *propiedad*, término que remite, en última instancia, a la cualidad del decoro e implica la existencia de un modo de representar; es decir, el conocimiento y el

---

<sup>112</sup> Ruano describe minuciosamente el funcionamiento de la tramoya en este juego de nubes y considera que la más grande cumplía, además de con el funcional, con el papel de ocultar, a modo de pantalla, el carro de Palas, que estaría accediendo a escena por medio de un ascensor de escotillón. Para la explicación de este y otros complicados trucos empleados en este espectáculo, véase «La escenografía del teatro cortesano», *op. cit.*

dominio de un arte<sup>113</sup>. Las obras del sistema popular presentan también ambos rasgos, pero en este sistema aparecen evidenciados y amplificados, de forma que son caracterizadores de su lenguaje específico. Las acotaciones destapan el esqueleto de la ficción al superponer el plano de la representación al plano contextual extra-teatral. Se convierten en un compendio de voces técnicas que permitirían configurar un glosario teatral: *descubrir, mudar, componer, guarnecer*; y sustantivos clave como *teatro, perspectiva* o *tablado*. Las AE de *locus scaenicus* se revisten de precisión: «Haviéndose entrado los dos, Andrómeda y Perseo, en el primer claro de los vastidores (desde cuya mayor altura aún no había empezado a declinar la línea de la perspectiva), se vieron en el ayre [...]» (v. 103 acot.).

No obstante, esta prolijidad descriptiva encierra cierta paradoja. Cuanto más se evidencian en el texto la complejidad y el número de mecanismos ocultos necesarios para operar determinado efecto, menos visibles han de ser para el público en una meticulosa maniobra de prestidigitación: «[...] en el ayre el cavallo, que con velocidad acudía a un lado y otro, ya se abatía, ya se elevava, sin verse nada de la máquina que lo movía que no fuese admiración» (v. 3390 acot.). El truco será desvelado, con posterioridad, al lector; nunca al espectador: «se vieron en el ayre pendientes (de tan disimulado artificio que apenas la más perspicaz atención le distinguía) Palas y la Discordia [...]» (v. 103 acot.). El espectador es incluido en las acotaciones como un elemento metateatral relevante, pues su reacción dictamina si el efecto perseguido ha sido transmitido con éxito: «Pero asegurado del peligro lo uno y lo otro, pagaba admiraciones el aplauso con que dio fin el primer acto» (v. 1156 acot.). La habilidad del actor se pone a prueba y sirve como un elemento más al servicio del aplauso. Como un equilibrista que cruza por una delgada cuerda, cuanto más precarias son las circunstancias que ponen a prueba el estoicismo del actor, mayor el éxito alcanzado: «[...] y en llegando a tierra, desapareciendo la nube, quedó en ella desasido con admiración de los que vieron la seguridad con que venía en inquietud tan maravillosa» (v. 2383 acot.)<sup>114</sup>.

<sup>113</sup> *Propiedad*: «Se toma también por la debida proporción, naturalidad o perfección con que se usa de alguna cosa o se habla de ella, sin quitar ni añadir circunstancia, que la altere o desluzca» (*Autoridades*, s. v. propiedad).

<sup>114</sup> En *Fiestas del jardín* (1634) Castillo Solórzano alude a la mirada crítica del espectador y deja entrever que la ejecución de la escenotecnia no siempre resultaba tan impecable como pintan las relaciones de fiestas: «A todo el auditorio agradó la bien representada comedia, y quan bien salieron las tramoyas della, cosa que en otras suele desazonar el auditorio, por lo salir las más dellas a tiempo» (ed. facs., Georg Olms, Hildesheim/New York, 1973, págs. 144-145).

Desde el punto de vista literario, las AE de relación pueden analizarse como texto poético autónomo. Se conjugan la longitud formal con la certeza de la existencia de un espectador —convertido en lector— que debía lograr sin esfuerzo recrear la escena de acuerdo con el objetivo primordial de la ostentación propagandística. La subjetividad de la voz dramática aflora a través del embellecimiento gratuito, el uso de recursos poéticos, no únicamente por medio de adjetivos enaltecedores de las calidades del espectáculo, sino en cuanto a una cuestión global de estilo, que excede la estricta correspondencia acotación-escena. Algo semejante a lo que sucederá siglos después con las acotaciones de Valle-Inclán. Hay mucho de influencia gongorina en el lenguaje poético acotacional calderoniano, especialmente en el uso de los recursos sintácticos. La descripción del Atlante —que retomaré en seguida— recuerda al pino que servía de cayado al gigante Polifemo: «a cuyo grabe peso, ya que no postrado se rendía, fatigado se agobiava»<sup>115</sup>. La belleza del teatro había de estar acompañada de un discurso equivalente, de ahí que se inserten continuas licencias líricas: «con tantas luces disimuladamente artificiosas que, sin que sus resplandores deslunbrassen, alumbravan sus reflejos».

---

<sup>115</sup> Y no solo en las acotaciones. La originalísima percepción metafórica de la realidad propia de Góngora se filtra sin disimulo en las descripciones de los prodigios naturales. Cuando el pegaso emerge de las profundidades de la tierra, Lidoro emplea la imagen siguiente: «¡Horrible bosteço!, es / una grieta y della nace / (si no miente el asombro) / un bruto» (vv. 2921-2924). Unas décadas después de su publicación, las creaciones de Góngora se han asentado ya no solo como modelo imitativo, sino instauradas como catálogo de usos ejemplares del lenguaje. Su influjo es perceptible en versos menos evidentes, pero que reproducen casi intactos el original, como cuando la Discordia exclama: «Pero, por más que favor aguarde, / ha de llegar o mal o nunca o tarde» (vv. 3035-3036), que recuerda al «o tarde o mal o en vano» de la octava octava del *Polifemo*. Sigo la versión de Dámaso Alonso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1974, vols. I y III. En su maravilloso estudio sobre la fábula, Dámaso Alonso conectaba ambos autores a partir de un latido antitético, desasosegado, puramente barroco: «Pero hay una especie de inquietud que trasciende de la mera forma, o que si la consideramos en la forma que comprendemos viene de dentro: generalmente es un choque de realidad e irrealidad, como en *La vida es sueño*, de Calderón; de monstruosidad y belleza, como en el *Polifemo*, de Góngora, o en los de Marino; otras veces es un tremendo desgarrón afectivo por el que entran en el mundo noble heredado del Renacimiento las voces ásperas o las vislumbres infrahumanas, como en tantas páginas de Quevedo, o todo el desenfreno vital y literario de Lope de Vega, o terribles retorcimientos del ingenio que aprietan la expresión en Donne o Gracián» (*ibid.*, págs. 85-86).

### 3. 1. Acotaciones escenográficas: mutaciones y tramoya

En cualquier caso, lo más llamativo de estas obras es el implemento de la escenografía, con consecuencias directas en el paisaje y las coordenadas espaciales de la comedia. El mundo de las alturas pertenece a los dioses, que rara vez descienden al plano del tablado y cuyo movimiento, por ende, depende de accionamientos mecánicos<sup>116</sup>. Tanto por las acotaciones como por el testimonio de los dibujos de Del Bianco enviados en la suelta a Fernando III, han trascendido las nueve mutaciones operadas a lo largo de la representación; una de ellas parcial, practicada en la perspectiva mediana<sup>117</sup>. La loa tenía que impactar con su apertura en el espectador y para ello Calderón opta por una espectacularidad que va aumentando paulatinamente según el juego de contrastes. El inicio se desarrolla en el proscenio, con la cortina aún corrida, donde la Música baja en una nube y se reúne con sus compañeras las Artes. En el espectador, que ha asistido a una muestra mínima del prodigio escénico, se crea la expectativa de descubrir lo que puede hallarse tras la tela. Esta se eleva con la acción conjunta de tres nubes en las que, se nos dice, forman un plaustro o carro que «llevándose consigo la cortina, dexó con la más vistosa perspectiva la scena» (v. 117 acot.). En la escena, aguarda el Atlante.

Este Atlante se ha tomado como símbolo máximo de la máquina barroca. Y no es para menos: «Estaba en el plano del tablado un Atlante, que sostenía en los hombros una esfera en quien se reconocían algunas de las imágenes celestes; a cuyo grabe peso, ya que no postrado se rendía, fatigado se agoviaba. Su trage era roçagante y rico, dando la púrpura y el oro vastantes señas de aparatos reales» (v. 117 acot.). Este gigante se ha revelado como un autómatas mecánico dotado de voz y movimiento. Sobre sus espaldas, en la esfera, estaban situadas doce actrices que encarnaban los doce signos del zodiaco, cuyo considerable peso conjunto mantendría al Atlante encorvado. A medida que los Signos descendían al tablado «se fue maravillosamente el Atlante levantando con el cielo a questas, hasta quedar en proporcionada estatua de gigante [...]» (v. 169 acot.). La transposición simbólica de esta incorporación representa la enfermedad de la reina y su posterior recuperación. De la salud de los monarcas —será el mensaje alegórico—, depende la armonía y el correcto funcionamiento del estado y el mundo.

<sup>116</sup> En cambio, Stein advierte: «Casi todas las zarzuelas del siglo XVII presentaban a los dioses y a otros personajes sobrenaturales andando en la tierra [...]» («Calderón y el poder de la música», *op. cit.*, pág. 146).

<sup>117</sup> Chaves, «Un espectáculo mediceo de Calderón de la Barca...», *op. cit.*, pág. 231.

Volviendo al empleo de la nube, este ingenio es útil para unir verticalmente la dimensión terrenal con la divina. Cuando Perseo, en la segunda jornada, es visitado por Mercurio y Palas desde las alturas para entregarle sus armas, se encuentran con el siguiente inconveniente: «Porque no es decente / pedirte que tú le vages / que si Mercurio desciende / a la tierra, no es lo mismo / que tú el alto solio deges / de tu epicioelo, que al fin / deydad de otro sexo eres, / cuyo respeto me turba, / me embaraça y me suspende [...]» (vv. 2444-2452). Ante la imposibilidad de que Palas descienda, se resuelve que es Perseo quien ha de elevarse, para lo que se le envía una nube que, como un práctico ascensor, lo conduzca a los cielos: «Con este verso, se desprendió la nube en que pisava el carro, y cayendo al tablado, se puso Perseo en ella y empeçó a subir hasta emparejar con Palas». Pero esto dejaría la máquina dispuesta de forma asimétrica, un hecho que al parecer rompía para Calderón el sentido de la armonía y había de ser resuelto: «Y, porque hiciesse ygual correspondencia la vista en ambas partes, la que trujo a Mercurio, volvió a descubrirse, y puesto en ella subió de suerte que los dos conformes ocuparon el teatro» (vv. 2466 acot.).

La primera mudanza se produce tras la loa y la escena se prepara para el espacio rústico en el que transcurre la primera jornada: «desocupado el tablado, se vio toda la scena, en un instante transformada, en rústicas caserías, choças y cavañas, que cubiertas de nieve hermozeavan, con desaliño y estrañeza, los ribaços de sus riscos, monten y breñas» (v. 1 acot.). La tramoya está destinada al plano de los dioses, personajes que actúan siempre elevados por encima del nivel del tablado a través de ingenios diversos. En la segunda jornada se producen nuevas mutaciones totales de la escena. Se inicia en el espacio de la «horrorosa gruta de Morfeo», deidad que hace aparecer ante Perseo una serie de imágenes oníricas que, a modo de visión, rememoran el episodio de la seducción de Dánae por parte de Júpiter. Para ello, la gruta se transforma en un rico *retrete* provisto de todos los elementos suntuosos propios de los aposentos palaciegos de una reina. Cuando la alucinación se desvanece, el escenario no vuelve a la gruta de Morfeo, sino que recupera el espacio de la jornada primera: «Pues no pudiera de otra manera significarse más vivamente haver sido todo ilusión y fantasía, que volviendo a hallarse en el mismo lugar donde le asaltó la sombra de la sombra de la fingida Andrómeda» (v. 1363 acot.).

Y esta no es la mutación más aparatosa de la jornada. Me refiero a la escena del infierno, adonde la Discordia es enviada, a instancias de Juno, a pedir el auxilio de las Furias para detener a Perseo. Para aprovechar todos los recursos que ofrecía el Coliseo, es esta la mutación donde se hace uso de la perspectiva completa, logro técnico que



supone motivo de autocomplacencia en la AE correspondiente: «Siendo ésta la primera vez que logró el Coliseo sus distancias, pues nunca se vio con más fondos descubiertos; y siendo así que las perspectivas de ruynas abrasadas vastaran primorosas a hacer distante lo cercano, qué sería quando en los términos pudieran hacer más distante lo distante» (v. 1825 acot.). El referente confeso para la imaginación del inframundo es el episodio de la catábasis en la *Eneida*, ya que se recrean «vivamente representadas en animados bultos algunas de las penas que finge Virgilio, como son: el Sísifo, el Tántalo y el Ticio [...]» (v. 1825 acot.). Estos animados bultos remiten a las criaturas dotadas mecánicamente de movimiento que atravesaban el escenario y con las que iban a interactuar los personajes: la Hidra y el Cancerbero. La primera podía mover sus siete cabezas al tiempo que se desplazaba, mientras que el segundo abría y cerraba sus fauces: «Entre cuyos horrores, se vían disformes monstros alimentados de las llamas. Atravesava la Ydra de una parte a otra, moviendo las cabeças de sus siete cuellos; y el Cancerbero, al contrario della, abriendo las bocas de sus tres gargantas» (v. 1825 acot.). Al fondo, tras la sucesión de horrores, el espectador podía vislumbrar a las tres Furias. En secuencia equivalente a las visiones gestadas por Morfeo, una vez la Discordia ha cumplido con su propósito, sobreviene una última mutación y el volcán demoníaco se transforma en «una frondosa selva» (v. 1885 acot.). De entre todas las AE que registran mutaciones, esta última es la más escueta, sin mayor detalle respecto a cómo la selva había de representarse por medio de los decorados.

Los raíles instalados en el tablado para el manejo del atrezo se adaptan a la perspectiva. El movimiento de la Hidra y el Cancerbero de la jornada anterior se pone al descubierto en la tercera cuando aparece un monstruo marino dispuesto a devorar a Andrómeda. Como en el caso de la nubecilla, Calderón ordena la secuencia de la criatura a través de las AE y describe su aproximación progresiva del fondo a la boca del escenario: «se vio en el mar un monstruo que, empeçando en lo último, a cada buelta que dava atravesando las ondas, parecía mayor» (v. 3337 acot.) Desde la última mudanza, la segunda perspectiva del Coliseo recreaba un paisaje marino con decorado incluido: «Las ondas deste mar (aunque otras veces se havían visto) fueron nuevas, por la perfección con que estaban executadas» (v. 3051 acot.). Entre ola y ola habría de estar disponible el espacio suficiente como para hacer desfilas barcos, peces y a las seis sirenas, además de para permitir el paso al monstruo. El desplazamiento horizontal se combina con el eje vertical, por el que Perseo, a lomos de Pegaso y armado con los regalos divinos, cruza el aire batiéndose con esta criatura, cuya apariencia solo podemos imaginar por medio de

las ilustraciones, ya que la AE la califican de «grande» y «horrible» pero sin incluirla dentro del catálogo de la fauna mitológica [ver figura 15]. El enfrentamiento viene acompañado de los comentarios en directo de Andrómeda que, esperando a ser rescatada, describe desde su roca: «De la más alta, más suma / región nuevo alado asombro / la esfera del ayre cruça» (vv. 3387-3389) o «En partida lid los dos / ya se apartan, ya se juntan» (vv. 3414-3415).

Para el colofón de la obra se reserva la exhibición culminante de los ingenios escenográficos, cuando Júpiter teletransporta un templo que irrumpe en escena desde las alturas: «[...] vaxó de lo más alto un templo, a cuya fábrica acompañava la transmutación de un palacio regio, que con lonja suya la guarnecía y adornava» (v. 3549 acot.). Esta AE da cuenta de las dimensiones del espacio hábil —el *cielo*— del Coliseo destinado a las operaciones tramoyísticas, indudablemente más amplio que el desván del corral de comedias y capaz de ocultar una construcción de altura considerable. Más aún si tenemos en cuenta que el sector superior del espacio visible está en ese momento siendo ocupado por dos nubes desde donde dialogan, respectivamente, Juno y la Discordia y Mercurio y Palas, desde correspondientes carros. Por pequeño que este templo fuese, la maquinaria encargada de moverlo hasta el suelo y de devolverlo, más adelante, a los cielos, había de ser lo suficientemente sólida como para soportar el peso de los actores que ocupaban el templo durante el desplazamiento: «Venía, en la fachada del inmenso edificio, sentada la tropa de la música; y en habiéndose asentado en la tierra, salieron dél el Rey, Polídites, Dánae, Cardenio, Gilote, Ergasto, Riselo y otros» (v. 3549 acot.). Conjeturo que, por más resistente y bien diseñada que fuese esta obra de ingeniería, lo menos arriesgado y más práctico es que —a excepción de los músicos, cuya ubicación se explicita— los actores esperasen entre bastidores y, una vez el templo se depositase sobre el tablado, accediesen a él por la parte posterior, simulando así que habían viajado en su interior<sup>118</sup>. Esto evitaría la necesidad de dotarlo de profundidad y bastaría con la fachada anterior. La misma operación se repetiría cuando el templo se eleva de nuevo «con todos los que trujo» (v. 3735 acot.). Así, el espectáculo concluye con la ocupación total del espacio en festiva opulencia, que dejaría al espectador complacido y dispuesto para continuar las celebraciones una vez cerrado el telón: «Con esta confusión de ver a un tiempo el templo en el ayre, el cielo descubierto, las quatro deydades elevadas, las Musas y los pastores

---

<sup>118</sup> Ruano, por su parte, opina: «Pienso que el cronista no debe ser creído cuando dice que venía sentada en su fachada la tropa de música, a no ser que la tropa fuera pintada» («La escenografía del teatro cortesano», *op. cit.*, pág. 167).

vaylando y los demás representando, se corrió la tienda: con que se dio fin a la comedia» (v. 3759 acot.).

### 3. 2. Acotaciones de efectos especiales

La tramoya no solo se empleaba en la ejecución de mutaciones, también se destinaba a los efectos especiales. El ejemplo más notable de la obra se produce en la segunda jornada cuando Júpiter, reviviendo la metamorfosis ovidiana, anuncia su aparición en escena en forma de lluvia dorada. Así lo recogen las AE: «Empieça a caer una llubia de oro» (v. 1265 acot.) y «Prosigue la llubia y van cogiendo todas» (v. 1271 acot.). De esta última se extrae que no se trata de un ingenio hidráulico, sino de la caída de algún material dorado que pudiese ser atrapado por las actrices, ávidas de enriquecerse a costa del don divino. Por la información que aportan las AI parece que se perseguía simular la conversión mágica de la decoración de la sala en auténtico oro por obra de Júpiter: «Que, de la dorada / techumbre el artesón roto, / se viene avajo, lloviendo / sobre nosotras, el oro / que le esmaltava» (vv. 1261-1265). Incluyo en efectos especiales la fabricación de un maniquí inanimado émulo de Medusa al que Perseo corta la cabeza y que, según la AE correspondiente, piruetea sobre el tablado para espanto de Bato:

Con estos versos que dice Medusa dentro, se arrojó al tablado una estatua parecida a ella, assí en el traje como en el tocado; de modo que fue fácil equivocarse el auditorio, pensando que era ella la que había tropezado y caydo. Con que fue más admirable la tropelía de la cabeça, pues llegando Perseo y cortándola, hiço pavor y gusto, y más al ver los miedos de Bato, viéndola saltar en el tablado (v. 2880 acot.).

Se me ocurre que la cabeza estaría compuesta de un material que la hiciese rebotar, impulsada por el impacto de la espada: «Salte acia otra parte usted, / sora cabeça, y no salte / acia mí, se lo supplico» (vv. 2891-2892). A fin de prolongar la comicidad, siguiendo órdenes de Perseo, Bato ase la cabeza repleta de serpientes. Aunque muertas, estas siguen infligiendo temor en Bato («¡Ay, que me muerden!» [v. 2962]) cuya gestualidad contrastaría con el arrojado del heroico Perseo. Calderón se cuida de que la sustitución de la actriz por el maniquí o estatua se ejecute de forma verosímil. Para ello, en los momentos previos se ha ido desarrollando una escena de persecución en la que Perseo, espejo en mano, acecha a Medusa hasta lograr que se envenene ante la visión de

su reflejo mismo. En esta secuencia, la una perseguida del otro, abandonan la escena por lugares distintos, para salir por el contrario, alargando así la caza: «Éntrase por una parte: ella retirándose y él siguiéndola con el escudo a los ojos» (v. 2822). A medida en que el veneno hace mella en Medusa, la actriz acusa el entumecimiento y el aturdimiento físico que experimenta: «[...] mas vaste, vaste / el saber que mi veneno / ya por mis venas se esparce, / y que cebado en mi mismo / corazón, tan sin mí late, / que neutral de fuego y nieve, / ni bien yela, ni bien arde» (vv. 2834-2844). La muerte, claro, le sale al encuentro en una de esas idas y venidas cuando se halla convenientemente fuera de escena, de forma que cuando el cadáver cae al tablado, ya se ha producido la sustitución. La estatua todavía dará más juego. El vaticinio de Mercurio y Palas había anunciado que de la sangre derramada de la gorgona nacería el remedio para liberar a Andrómeda de su funesto hado. No hay referencia a la sangre en las AE, pero los versos sí aluden a ella («El premio / me le ha de dar esta sangre» [vv. 2899-2900]; «aunque su sangre derrames, / ¿adónde el remedio está / que della puede esperarse?<sup>119</sup>» [vv. 2916-2918]) y, si aparecía en las tragedias de honra o en el auto sacramental, es coherente que se simule en el sistema áulico donde se dispone más recursos. La reproducción de las sustancias líquidas, tal y como veíamos, resultaba aparatosa, por lo que ante la ausencia de AE que en otras situaciones han recogido pormenorizadamente los trucos de la tramoya, podemos afirmar tan solo su entidad verbal. Con sangre en el escenario o sin ella, el cuerpo de Medusa cae por un escotillón del que despega el Pegaso mecánico: «salió, como formado de sus cenizas, un caballo con alas que, atravesando el teatro, desapareció velozmente» (v. 2920 acot.). La mención a las cenizas viene motivada para subrayar una concepción mítica por la que el caballo surge de las entrañas de la tierra y, probablemente, sea más que un recurso poético, dadas las palabras de Lidoro que describen cómo Pegaso patea el suelo celeste, revelando la intervención de algún moderado recurso pirotécnico: «No aquí la admiración pare, / pues hiriendo con la uña / el fuego a sus pedernales, / en vez de brotar cantellas [sic], / brota líquidos christales» (vv. 2932-2936).

En contraposición a los vistosos efectos anteriores, otros entroncan con los típicos de la comedia de enredo: «Suenan dentro ruido de espadas» (v. 1564 acot.). La función secundaria de los instrumentos musicales, empleada en momentos puntuales al objeto de acometer una intención determinada, es equiparable a la que comentamos en *Príncipe*.

---

<sup>119</sup> Para entender la alusión a la sangre en el parlamento de Lidoro, este «derrames» ha de leerse con el sentido de «has derramado», dado que Perseo ya ha cortado la cabeza de Medusa.

En relato ticscópico, la Discordia narra así el tránsito de la protagonista hacia el lugar de su sacrificio: «[...] vestida de luto / al funesto compás de destempladas / caxas, de triste canto acompañadas, / Andrómeda camina / al teatro fatal de la marina» (vv. 3024-3028). La disposición patética de la escena se reproduce a medida en que estos versos se pronuncian cuando, a mitad de parlamento, «Tocan caxas destempladas y sordinas roncás» (v. 3026 acot.). La melodía de tintes fúnebres sirve al mismo tiempo como enlace con una mutación escénica.

### 3. 3. Acotaciones de caracterización de personajes: de dioses y villanos

La caracterización de los personajes se basa en la estilización arcadiana semejante a la que observábamos en *Eco y Narciso*, pero llevadas a un preciosismo extremo. A grandes rasgos, se diferencian tres grandes grupos: las abstracciones dramáticas, los dioses y los personajes terrenales, villanos en su mayoría. Las Artes están ataviadas como ninfas para guardar una doble coherencia, tanto con el mundo celestial de los dioses olímpicos como con el terrenal de los héroes mitológicos, presentados como pastores. Para distinguirlas del resto del *dramatis personae* en tanto que abstracciones dramáticas, Calderón recurre a la misma simbología que empleará en los autos sacramentales. Así, cuando la Poesía y la Pintura salen, la primera «traya un libro dorado en que escribía» y la segunda «una lámina, en que al parecer pintava» (v. 61 acot.). La simbología visual recogida por las AE de objeto requiere una determinada codificación gestual, que registra su performatividad en los tiempos verbales en pasado — «escribía, traía»— y en este «al parecer pintava» que entronca con aquel *como si* evidenciador del fingimiento actoral. Los Signos zodiacales, figurados también como ninfas, tenían que ser distinguidos los unos de los otros:

Alrededor desta esfera se vían (como astros della misma) doce ninfas en el ayre, que significavan los doce signos, como lo davan a entender, a la luz de las antorchas, las empresas; pues en una mano una acha y en otra un escudo, por el carácter deste y el resplandor de aquella, demostraban no solo representarse estrellas, pero qué estrellas se representaban (v. 117 acot.).

Con el fin de la loa y el inicio de la primera jornada, mudada la escena al paisaje rústico, hacen aparición los protagonistas de la acción dramática principal. Hay un matiz en la

introducción del grupo coral formado por Bato, Gilote, Ergasto y Riselo, frente a la de Perseo. Los primeros se caracterizan en atajos lexicalizados mediante la AE codificada «villanos» (v. 1 acot.), mientras que en el caso del héroe la AE indica «de villano» (v. 86 acot.). Entroncando con las consideraciones planteadas a tal efecto en el sistema popular, no descarto que, dada la proximidad de ambas acotaciones, la preposición marque una diferencia: en los primeros, la villanía es una condición, inherente a su nacimiento; en Perseo, únicamente un disfraz, adquirido temporalmente hasta que se revele su auténtico origen divino<sup>120</sup>. El mismo «de villana» (v. 250 acot.) se destina a Dánae, madre de Perseo. El grupo de caracteres terrenales se ajustan a la codificación equivalente a la del sistema popular: «Sale el Rey Políditas y criados» (v. 581 acot.); «Sale Andrómeda, de cazadora» (v. 1043 acot.) o «Sale Cardenio, viejo venerable, vestido de mayoral» (v. 653 acot.). En la jornada segunda, la actriz que encarna a Dánae ha de realizar un apresurado cambio de vestuario. En la ensoñación de Perseo aparece en palacio «biçarramente compuesta de galas cortesana, sentada en el estrado» (v. 1201 acot.), mas solo momentáneamente, una vez Perseo ha despertado, vuelve a escena con el atuendo anterior. Lo interesante de este cambio es que se haga alusión a él en las AE, resaltando la destreza de la actriz: «En este breve espacio, salió Dánae vestida de villana, siendo la presta mudança del trage, para la duda de Perseo, el mayor testigo de su fantasía» (v. 1374 acot.).

A estos hay que sumar la alusión a personajes colectivos, a los que se menciona en formas genéricas como «gente», en situaciones en las que se desarrolla una acción caótica en escena. La coherencia y el decoro en el sistema áulico guardaría las formas más estrictamente que en el popular. Así, los secundarios que conformen este grupo momentáneamente habrían de ir vestidos de acuerdo con las coordenadas de la ficción. Volviendo a la AE relativa a Cardenio, se le atribuye una doble caracterización; al tipo «viejo venerable», destinado a ser encarnado por el barba, se suma el matiz de rango a través de una fórmula metateatral: «vestido de mayoral». En determinado momento de la segunda jornada, Bato entra al servicio de Perseo, un cambio en la función dramática que precisa de acusación visual. Así, el gracioso troca su atuendo de villano por el de «soldado ridículo» (v. 2138 acot.), reproduciendo el tipo degradado del *miles gloriosus*. En la composición del personaje, Calderón funde dos referentes cómicos, el soldado de la comedia latina con uno más cercano en el tiempo y sobradamente asimilado en la cultura

---

<sup>120</sup> Véase epígrafe 2. 3. 1. del apartado dedicado a la tragedia, pág. 246.

de la época: el de Sancho Panza, con el que Bato se identifica al reconocerse «escudero andante» (v. 2151). Entre el criado y el héroe se dan los mismos equívocos del lenguaje cuando Bato interpreta cómicamente las sentencias graves de su señor convirtiendo, por ejemplo, a Medusa en «Merluça» (v. 2549).

La carga simbólica del vestuario se entrelaza con la psique de los personajes. En la escena del sacrificio de Andrómeda, sale caracterizada «de luto, llorando» (v. 3051 acot.); una condición que entra en consonancia con la actitud afligida y las súplicas que dirige a las nereidas rogando por su liberación: «[...] ¿qué más noble, / más piadosa ni más justa / satisfacción puedo daros, / que absorta, elevada y muda, / arrojar a vuestras plantas?» (vv. 3246-3250). Sin embargo, Calderón disemina ciertos indicios en sus versos que alejan el planteo de su forma más convencional, pues la turbación de Andrómeda no se reduce a la aceptación compungida, sino que manifiesta la injusticia de un hado impuesto arbitrariamente por el capricho de los dioses. La lucha entre la sumisión y la rebeldía, se materializa en el lenguaje lírico a través de los contrastes al reconducir la metáfora tradicional: «Viva estatua soy de yelo, / y como a otra pena acuda..., / miento, de fuego lo soy, sintiendo dos yras juntas; / sin que aquesta aquella aplaque, / ni aquella estotra consuma» (vv. 3128-3133). Cuando las nereidas permanecen impasibles a su patético y razonado discurso argumentativo, la balanza se decanta por el lado del fuego y, en un acto impulsivo, se despoja del negro recuperando su identidad de enérgica heroína: «Desásese dellas y desnúdase con despecho de las vestiduras del luto» (v. 3279 acot.)<sup>121</sup>.

Frente a estos últimos, las AE que recogen las apariciones de los dioses son, en tanto que se acercan a la espectacularidad palaciega, más profusas en cuanto la atención al atuendo. Los personajes terrenales sí participaban de una tipología identificable por el espectador e innumerables veces visto sobre el tablado del corral. En el caso de los dioses y de otros caracteres provenientes de la mitología, el dramaturgo quiere asegurarse de fijar una imagen que concuerde con otros testimonios de la cultura visual que el público maneja. Cuando Mercurio y Palas aparecen triunfantes sobre el sistema de nubes, la AE dictamina: «Ella, en traje militar, con espada, plumas y vengala; y él, en traje romano,

---

<sup>121</sup> Es importante matizar el cambio actitudinal de Andrómeda dentro del sempiterno debate de los límites del libre albedrío dentro de la determinación de un hado. Al enfrentarse a las sirenas y arrancarse con fiereza el luto, no está revelándose contra el destino que —justo o no— los dioses han elegido para ella. El cambio afecta al modo en que acepta el sacrificio, ya no con silenciosa impasibilidad, sino con rabia expresa: «Y assí por hecharle a mal, / ya el llanto de afecto muda, / que ninguna piedad vuestra / será mexor que ninguna. / Y supuesto que el despecho, / mexor que yo lo dibulga, / voluntariamente doble / la cerviz a la coyunda» (vv. 3294-3301). El único con derecho legítimo para librarla del designio divino es Perseo, precisamente por ser hijo de Júpiter.

con alas en el coturno y en el sombrero» (v. 466 acot.). Como deidad del sueño, Morfeo aparece «significada en un anciano viejo recostada sobre un risco» (v. 1157 acot.) y es reconocida por Perseo, que descodifica verbalmente sus atributos ante el público: «¡O tú, caduca deidad, / que con nombre de reposo, / paréntesis de la vida, / eres la muerte del ocio!» (vv. 1165-1168). La caracterización de Júpiter manifiesta un cruce de referencias visuales al absorber los atributos propios de Eros: «Venía en ella Iupiter, en traje de Cupido con alas, arco y flechas» (v. 1293 acot.). La mezcla de símbolos es intencionada, pero habrían de causar en el espectador la misma confusión que en Dánae. Por ello, el dios se apresura a esclarecer el motivo de haber abandonado los atributos que le son consustanciales: «depuesto el sagrado ceño, / depuesto el semblante heroyco / con que los rayos esgrimo / y los relámpagos formo, / liberal y hermoso quise / que me vieses; y así tomo / de mí el ave, de Cupido / la ala, y el metal de Apolo» (vv. 1325-1332). Durante la apoteosis final de la obra, con todos los personajes en escena y al objeto de enlazar la función con una probable fiesta, los cenitales dioses descienden de sus nubes para sumarse al festejo humano. Esta nueva caracterización se recoge en la AE correspondiente a través de un sintagma oximorónico que bebe del gusto del Barroco por la antítesis: «rústicos dioses» (v. 3685 acot.); es decir, «vestidos de labradores» (*idem.*). Frente a la magnificencia de los dioses, Medusa se ajusta al imaginario mitológico respetando las serpientes como signo distintivo del personaje: «vestida de pieles, suelto el cabello y entre las trenças dél algunos áspides» (v. 2758 acot.). Como en el hibridismo anterior, se combina la simbología de las pieles y el cabello suelto propia de los caracteres que viven al margen de la sociedad con los referentes visuales clásicos.

En virtud de las características del signo teatral, los objetos pueden operar simultáneamente en distintos niveles. En los ejemplos anteriores, estos se ajustaban a un cometido simbólico destinado a describir mediante lenguaje visual la identidad de los dioses. Su uso en cambio puede trascender la caracterización y pasar a desempeñar un papel activo en la acción. Sucede así con los dones, el caduceo y el escudo reflectante que Mercurio y Palas entregan al héroe para ayudarlo a vencer a sus extraordinarios rivales: «quiero de mi caduceo / hacerte dueño; con este / cetro de áspides atado / los ojos de Argos se aduermen» (vv. 2415-2419).



### 3. 4. Acotaciones de técnica actoral

#### 3. 4. 1. Canto, recitado y *stile rappresentativo*

Sobre los actores recae en la obra la incorporación de técnicas de influencia italiana, con las que Calderón estaba experimentando por su relación con la música. Se trata de los estilos de declamación a los que nos hemos referido con anterioridad y que se introducen en la obra como un elemento más del espectáculo destinado a reforzar la identidad de los personajes. El dramaturgo refuerza las tipologías grupales de los caracteres asociando a cada uno de los tres bloques un estilo distinto, y se encarga de que esta circunstancia quede bien recalcada en las acotaciones. Es especialmente reveladora la siguiente AE:

Y volviendo a enlazar el argumento (no sin novedad), empezaron su plática, a diferencia de los humanos, en un estilo recitativo que siendo un compuesto de representación y música, ni bien era música ni bien representación, sino una entonada consonancia a quien acompañava el coro de los instrumentos, a cuyo compás decían (v. 466 acot.).

Cuando los dioses hablan, lo hacen en aquel *stilo rappresentativo* nacido en Italia como un medio de distinguirse del habla humana<sup>122</sup>. Stein establece una pertinente distinción entre el modo en que los dioses se comunican entre sí y el que adoptan en cambio para dirigirse a los humanos:

Los personajes divinos emplean el estilo recitativo (una declamación entonada en música) exclusivamente para sus edictos y «pláticas» o conversaciones en los cielos y un tipo de canción o «aria» declamatoria para influir sobre los mortales. En el lenguaje

---

<sup>122</sup> Aunque aquí se contempla tan solo el aspecto que atañe estrictamente al espectáculo, en cuanto a los atributos teóricos de la música conviene tener presente el trasfondo de la filosofía neoplatónica y neopitagórica y su calado en la lírica renacentista. Como comentábamos en el capítulo dedicado al auto sacramental, máximo exponente de esta perspectiva es la *Oda a Francisco de Salinas* de Fray Luis de León donde la música, al ser accionada por las manos del maestro Salinas, despertaba al alma de su letargo mortal y la hacía recordar y elevarse a su origen divino. La música, por lo tanto, es el lenguaje de los dioses. De hecho, cuando Perseo escucha una voz cuyo «acento / métricamente sonoro / suena más dulce que el nuestro» (vv. 410-412) se siente automáticamente desposeído de sí mismo e invoca a Júpiter buscando respuesta en las alturas. El léxico que emplea Calderón para la escena del despertar alegórico del héroe está en deuda con las imágenes luisianas: «Al decir padre, no sé / qué no usado, qué violento / impulso me alborocó / el corazón acá dentro, / como que le dan las llaves / de las cárceles del pecho» (vv. 375-380).

técnico de la época, estas canciones se llamaban «tonadas», y funcionan en sus escenas como «tonadas persuasivas»<sup>123</sup>.

Esto mismo recalca el personaje de la Música al señalar a sus compañeras Pintura y Poesía: «Tú advierte que, en las deidades / que introduzgas, ha de haver / otra armonía en la voz / que en los humanos; que es bien / que no hablen los dioses como / los mortales» (vv. 93-98). Dentro de las características de este estilo puede haber lugar para matices y mudanzas de tono<sup>124</sup>. Morfeo se define como dios y como anciano, lo que implica que además de expresarse en estilo representativo lo hace con la voz propia de su edad: «Levantose Morfeo y cantando, en trémula voz caduca dijo» (v. 1181 acot.). Este *cantando* es ambiguo, pero dado que con anterioridad se nos han declarado las particularidades del habla de los dioses, me inclino a pensar que aquí se emplea «cantar» en oposición al recitado de los humanos. Vuelve a aparecer en la segunda jornada: «Y lo que Mercurio representa, es cantado, a diferencia de la Discordia» (v. 1714 acot.).

Para enfatizar el talante caótico de la Discordia, se la despoja del privilegio de expresarse con la musicalidad de los dioses: «Suspende la alebe lengua, / mentida deidad, pues vasta / que el acento de tu voz, / sonando sin consonancia, / diga quién eres, sin que / lo diga también la saña / de tu siempre escandalosa / condición» (vv. 1115-1121). La falta de «consonancia» que identifica a la Discordia se amplía como símbolo distintivo de las criaturas que habitan el Averno de la segunda jornada, ensanchando las asociaciones musicales que articulan el abanico de los mundos dramáticos. La proximidad del personaje a la divinidad determina el grado de *consonancia* en el sentido de armonía rítmica. La combinación y la alternancia de estilos hace del planteamiento organizativo del diálogo una gran partitura.

---

<sup>123</sup> Esta distribución de estilos de acuerdo con la condición mortal o divina de los personajes de acuerdo con la intencionalidad, tiene también que ver con las propiedades de encantamiento atribuidas a la música que, en palabras de Stein, «permite que los dioses influyan sobre los mortales a través de los sentidos, no por el intelecto» («Calderón y el poder de la música», *op. cit.*, pág. 145). Precisamente, Torrente ve el surgimiento del recitativo como el resultado de los músicos florentinos por «recuperar la expresividad y capacidad de mover afectos que, según los autores clásicos, tenía la música en la antigüedad» («La monodia acompañada en España», *Scherzo*, 142, vol. 15, 2000, págs. 150-153 [pág., 150]).

<sup>124</sup> «Teniendo en cuenta la práctica musical de la época creo muy plausible que los intérpretes resaltasen, mediante pequeños cambios dinámicos, melódicos, rítmicos e incluso armónicos (posiblemente improvisados en el acompañamiento durante la interpretación), las diferencias de carácter contenidas en una misma melodía» (Fiadino, «Calderón y el Palacio del Buen Retiro...», *op. cit.*, pág. 60).

En la escena del infierno, por encima del impacto visual de los monstruos mecánicos y el conjunto de la mutación escénica, Calderón da primacía a la música; esta vez no por su belleza sino, muy al contrario, por el efecto turbador que produce la interpretación de voces disonantes: «Y sobre todo, lo que más admiró fue la disonancia con que cantaron apacibles y horrorosas; pudiendo la maestría hacer que los errores adrede ejecutados cumpliesen a un tiempo la confusión de los ojos y de los oídos» (v. 1825 acot.). La capacidad de *disonar* se convierte en otra de las habilidades en la técnica del actor-cantante. En el lado opuesto, Bato el gracioso aprovechará para reírse a costa del canto de los dioses cuando, incapaz de reconocer a Mercurio como tal, confunde sus alas con las de un pájaro. A partir de esta confusión se elabora una imagen basada en la mundanización de los atributos divinos y expresada a través del lenguaje satírico, de ahí que Bato, sorprendido cuando escucha el estilo de Mercurio, exclame: «¡Ay Dios, y qué gorgoritos / que tiene en la garganta! / ¿Es algún ruin-señor?» (vv. 1749-1751).

Las abstracciones dramáticas han de mantenerse entre los dos grupos anteriores; por ello, aparecen calificativos que añaden variaciones en el tono o hacen referencia a modulaciones distintas, de entre las que predomina las cualidades de «suavidad» y de «dulzura». O bien, en lugar de recitar, cantan el texto: «[...] representaban cantando este raçonamiento» (v. 116 acot. loa). Juega también Calderón a menudo con la combinación de estilos: «Estos versos se digeron alternados: representado uno y cantado otro» (loa, v. 155 acot.). La música adquiere un valor estructural a la hora de marcar el fin y el inicio de jornadas. Así sucede al final de la loa, cuando los Signos que rodeaban al Atlante en las alturas descienden al escenario y «[...] mudando metro y tono, remataron la loa con estas coplas dançadas y bayladas» (loa, v. 168 acot.). Este cambio da paso a una máscara tras la cual se iniciará, finalmente, la comedia.

### 3. 4. 2. El actor en movimiento: coreografía, kinésica y gestualidad

La combinación de las distintas modalidades del canto encaja con las características del *locus scaenicus*, como advierte Rodríguez Cuadros al resaltar «[...] la evidente ordenación polifónica de las voces, ordenación que se corresponde no sólo con la técnica musical sino con una localización material en escena»<sup>125</sup>. En cuanto al resto de acotaciones relativas a la técnica actoral, cuando atañen a los personajes humanos, estas presentan

---

<sup>125</sup> *La técnica del actor español en el Barroco, op. cit.*, pág. 459.

idéntica diversidad a las de las comedias de corral. En la interacción y la coreografía, integradas fundamentalmente en las AI, encontramos acciones relativas a la proxémica: «Ya voy tras ti» (v. 119), los frecuentes «Ven» y otras que implican desplazamientos más específicos: «Retírese la gente y no prosiga / la caza» (vv. 581-582); «Esperad» (v. 618); «Una villana acia esta parte / viene» (vv. 608-609).

Las coreográficas, ligadas a la composición del *locus scaenicus*, se amoldan a la disposición del Coliseo y revelan, como sucedía en *Eco y Narciso*, una concepción del teatro a la italiana que nos deja incluso una alusión explícita a los elementos constitutivos de la escena: «Haviéndose entrado los dos, Andrómeda y Perseo, en el primer claro de los vastidores (desde cuya mayor altura aún no había empezado a declinar la línea de la perspectiva) [...]» (v. 1103 acot.). La escena tiene en cuenta esta lateralidad a la hora de pensar las salidas y entradas o de ubicar a los personajes, de forma que junto al indeterminado «Dentro», hay alternancia de «A una parte» (v. 445, 446 y 447 acots.) y «A otra parte» (vv. 446, 447 acots.). La simultaneidad espacial es útil para las escenas de emboscada («Sale Lidoro, y gente por una parte; y por otra, gente, y Fineo» [v. 667 acot.]) o de persecución («Sale Andrómeda por una parte y se entra por otra» [v. 1091 acot.]). Aunque el trazado coreográfico se complique, se mantiene la configuración de la simultaneidad de escenas que se daba en el corral, por la que dos grupos de personajes realizan sus acciones al mismo tiempo; lo que obliga a romper con el ritmo narrativo lógico y alternar las escenas, por turnos: «Yéndose el Rey con estos versos, quedan hablando Dánae y Cardenio y Perseo solo, a un lado» (v. 1539 acot.); y más adelante en la misma secuencia: «Al entrarse Dánae, sale Lidoro y detiénela; y al mismo tiempo salen, a la otra parte del tablado, el Rey y Libio, y viendo a los dos, se detienen escondidos» (v. 1565 acot.). Esta última AE es interesante porque, aunque las posibilidades escénicas de la composición perséptica italiana se explotan al máximo en virtud del efectismo visual, las escenas que dependen más del desempeño actoral que de la tramoya —es decir, más relacionadas con un modelo teatral comercial— se siguen proyectando sobre una percepción condicionada por las coordenadas del corral de comedias. La disposición espacial de los personajes en estos casos es lineal y deja de lado la profundidad del escenario.

Como sucede con el *dentro*, aquí los *sale* y *vase* ofrecen más posibilidades virtuales que en un *locus scaenicus* como el del corral. Lo mismo, el referente de una AE como «En lo alto, La Discordia y Palas» (v. 1099 acot.) no son ventanas o balcones, puesto que el Coliseo carece de fachada o corredores; sino el artilugio volador que mantiene a las

actrices suspendidas en una nube. Los desplazamientos pueden estar unidos a la motivación psíquica del personaje: en la AE «Levántase Dánae, paseando el tablado» (v. 1211 acot.), la actriz deambula por la escena como externalización de sus cavilaciones internas que, en este sentido, conectan con la técnica actoral.

Por su parte, cuando se señala la existencia de un elemento del entorno, hay altas probabilidades de que este tenga entidad física real; es decir, forme parte del decorado fijo para que el actor pueda interactuar con él y no exista únicamente a través del decorado verbal. El caso más destacado es el del peñasco de la tercera jornada al que las sirenas encadenan a Andrómeda, dejándola a merced del monstruo. En torno al elemento fijo, se activan una serie de acotaciones de técnica actoral que revelan el modo en que actores y objeto se relacionan: «Sube en el escollo» (v. 3301 acot.); «Vanse dejándola atada al escollo» (v. 3317 acot.); «Apéase Perso, y desata a Andrómeda» (v. 3434 acot.). Afecta, igualmente, a las AI: «Esfe destinado escollo, / cátedra de mi fortuna, / el peso de mis desdichas / sobre sus espaldas sufra» (vv. 3302-3305). Pero, como mínimo, los elementos del paisaje están plasmados en los bastidores: «[...] desocupado el tablado, se vio toda la escena, en un instante transformada, en rústicas caserías, choças y cavañas, que cubiertas de nieve hermo세avan, con desaliño y estrañeza, los ribaços de sus riscos, montes y breñas» (v. 1 acot.). Los movimientos escénicos más peculiares y enrevesados los registran aquellas AE que entrañan el uso de aquella tramoya que permite combinar los desplazamientos con la gestualidad actoral: «Aquí fue arrebatada Palas en el ayre, donde con suabe movimiento atrabesó la scena cantando» (v. 570 acot.). Lo veíamos, por ejemplo, cuando Perseo surcaba los aires a lomos de Pegaso. Pertenece también a esta clase la última AE de relación de la primera jornada. En ella se describe el forcejeo que han mantenido Palas y la Discordia y que se desarrolla entre los versos 1100 y 1155 a través de AI kinésicas que indican el contacto físico entre ambas hasta que Palas se decide a empujarla grácilmente nube abajo: «Desta suerte, recivid, / montes, en vuestras entrañas / esa mentida deidad, / que arroja del cielo Palas» (vv. 1149-1152). La caída se describe en la AE siguiente y la voz dramática, subjetiva, no duda en calificar el prodigio:

Fue maravilloso el despeño con que La Discordia cayó, desde la más alta punta del teatro hasta esconderse en lo más inferior de la otra, con tanta velocidad que empujando el verso al desasirse, no le podía acabar sino ocultarse; cuyo arrebatado movimiento quitava con el susto mucha parte del agrado (v. 1156 acot.).

Así, la actriz que interpretase a la Discordia, protagonizaría una asombrosa caída, ejecutada por medio de una tirolina, tan veloz que duraría menos de lo que tardase en pronunciar su «¡Ay infelice de mí!» (v. 1153).

Además de las citadas, la kinésica refleja las habituales acciones socializadas de respeto entre personajes, donde la palabra implica la acción en sentido performativo; tales como «Tus plantas / beso» (vv. 989-990), que son de obligado cumplimiento cuando nuevos caracteres hacen su presencia ante el Rey: «Dame tus plantas» (v. 652) y la posterior «Del suelo alçad» (v. 655), que implica que el actor se había postrado ante el monarca al pronunciar los versos. El estatus social al que pertenecen los personajes puebla el texto de acotaciones de este tipo en las que de continuo unos y otros se postran a las plantas de un interlocutor al que deben respeto por jerarquía, afecto o expresión súbita de agradecimiento ante una deuda contraída: «Y tú perdona / a quien se pone a tus plantas» (vv. 1703-1704). Los significados de la acción ritualizada pueden ampliar sus connotaciones. Que el Rey se incline ante Dánae solo es posible una vez que ha descubierto la nobleza de su linaje. De esta forma, tras reconocerla verbalmente como «infanta» (v. 1666) a oídos del auditorio, «Hácela una reverencia y habla después con Perseo» (v. 1667 acot.). En ocasiones, la kinésica contenida en instrucciones concisas condensa una simbología crucial tanto para la interpretación alegórica de la obra, como para el transcurso funcional de la acción. En *Fieras*, una AE ordena a Prometeo: «Pónele la luz en la mano derecha [a la estatua de Minerva]» (v. 197 acot.). Justo cuando la estatua recibe el fuego, cobrará vida.

Al inicio de la primera jornada se produce una escena muy similar a la que veíamos en *Devoción* y que funciona de manera autónoma, en la que el grupo de villanos se pone de acuerdo para apresar e inmovilizar a Perseo. La secuencia se articula en una combinación de AE y AI deícticas donde se registran variedad de indicaciones kinésicas dirigidas al actor, y se reconstruye la interacción entre los participantes, desde que los villanos se lanzan súbitamente a por el héroe («Abráçanse con él los tres» [v. 125 acot.]), pasando por la resistencia de Perseo:

BATO. ¿Está bien tenido?

LOS 3. Sí.

BATO. ¿Bien, bien?

GILOTE. Tan bien, que no creo  
que se escape de mis braços.

ERGAS. Yo aquesta mano le tengo.

RISELO. Yo estotra (vv. 133-137).

Al final, los cuatro captores sueltan a su enfurecida presa y huyen, pero durante el tiempo en que Perseo está inmovilizado Bato le revela su origen innoble en un intento por volverlo humilde. A medida en que avanza el relato del gracioso se desgranán algunos versos que recuerdan al actor que ha de continuar esforzándose por zafarse de su aprisionamiento: «Pues tenelde lindamente» (v. 157); «Pues teneldo, / hasta la postrer palabra» (vv. 182-183) y «Teneldo, / que parece que se escurre» (vv. 202-203). Simétrica escena se da cuando las nereidas atan a Andrómeda al escollo: «Llega esas argollas, ata» (v. 3312); «Ve, y esa cadena anuda» (v. 3313). Una de las AE gestuales más gráficas tiene lugar cuando Dánae y Lidoro entablan contacto visual, se reconocen, pero deciden mantener oculta su relación ante el resto de los personajes: «[Lidoro] Repara en Dánae; y ella hace con el dedo en la boca señas de que calle» (v. 671 acot.). El gesto de la petición de silencio, que ha trascendido intacto hasta nuestros días, se describe apelando a un desempeño físico muy concreto que tenía, probablemente, referentes documentales visuales. Los verbos codificados de combate habituales, tales como *luchar* están reservados al uso de espadas, pero en la obra las flechas se emplean como arma abandonando momentáneamente su uso en tanto que objeto caracterizador de los personajes. La muerte de Fineo, que sale y entra en escena en un visto y no visto («¡Ay infelice de mí, / que antes de matar he muerto!» [vv. 3620-3621]) empuñando lo que él denomina un «arpón», es obra de Lidoro: «Dispara Lidoro una flecha» (v. 3620 acot.) en una acción que no deja de ser arriesgada, por muy controlado que estuviese el entorno, pues de un modo u otro habría de recrearse el impacto recibido con la mayor veracidad posible.

Algunas AE kinésicas y gestuales revelan mediante la especificidad de la acción física la relación establecida entre los personajes. Cuando el Rey queda impactado ante la visión de Dánae, Perseo irrumpe en escena bajo las indicaciones de esta AE: «Toma de la mano a Dánae y pónese delante della, como guardándola» (v. 638 acot.). Esta acción fruto del instinto de protección hacia su madre crea una imagen ante el público que transmite cómo el arrojo innato de Perseo está por encima del decoro social, algo que la propia Dánae tendrá que apresurarse a justificar ante el Rey: «[...] criado en aquestas caserías, / no sabe lo que son cortesánias» (vv. 643-644). Idéntica escena sobreviene en la segunda jornada, cuando por segunda vez Perseo estorba una acción regia: «Amenaza

el Rey a Cardenio con la daga; detiéndole Dánae y sale Perseo» (v. 1648 acot.). El *como* aflora de nuevo más adelante con la aparición de Andrómeda, que lo hace «como asustada» (v. 1043 acot.) y de nuevo en la segunda jornada, cuando Perseo se halla en el interior de la cueva de Morfeo: «Vase Andrómeda y él reconoce el sitio, como asombrado» (v. 1161 acot.). Más específica es la siguiente: «salieron al tablado Fineo, Celio y gente, como que salían del mar a tierra derrotados» (v. 1885 acot.). Los versos que pronuncia Fineo recrean en relato ticsoscópico un episodio de naufragio, pero la actitud de los actores, tal y como se marca, acompaña corporalmente la impresión de vencimiento.

No puede deducirse de las AI una gestualidad aparejada a la expresión del estado del temor, pero Perseo trata de calmarla al pedirle: «Cobra el aliento» (v. 1051), lo que apunta a variaciones en la voz de la actriz. El carácter del protagonista sigue el esquema del hombre atormentado por un conflicto interno relativo al origen de su linaje. El desajuste en la armonía entre lo humano y lo divino hace de Perseo un ser impulsivo, hecho que trasluce en la construcción interpretativa del actor, a través de un gesto que puede resumirse en los siguientes versos de Dánae: «¿Siempre te tengo de hallar / altibo, sañudo y fiero?» (vv. 256-257). Este dinamismo se mueve entre dos extremos físicos a caballo, entre la ira vigorizante y el temor paralizante, que nacen al enfrentamiento a al enigma de su identidad. Así, frente a «no sé qué oculto poder / en viva estatua de yelo / me ha transformado, quedando / sin alma, vida, ni aliento» (vv. 369-372); aparece «¡Un nuevo fuego en las entrañas arde!» (v. 639). La madre, por su parte, está condicionada por el signo de la turbación, dado que una causa superior la impele a esconder a Perseo el secreto de su nacimiento. Una tensión que deriva en un notable desasosiego manifestado en un discurso entrecortado: «Como no me atrebo / ni aun a respirar» (vv. 346-347). El estado de la turbación se ensancha con matices varios en una gama que va desde la sorpresa hasta el miedo, aunque resulta complicado establecer hasta qué punto cada uno de estos sentimientos estaría aparejado a un gesto concreto. La semántica del terror es amplia y se concreta en un léxico plagado de matices. En *Fieras* la desmesura del temperamento del héroe afecta también al modo en que experimenta el miedo: «Con este estruendo de cajas y trompetas, desapareció todo, y despertó Hércules, despavorido» (v. 1129 acot.). Que Calderón realice la distinción, ya sea por alarde de ingenio poético o no, la cuestión es que con ello se incide en la confusión de los personajes y sus rasgos psicológicos dominantes y en la maravilla de los prodigios operados en escena:



DÁNAE. Dale al ayre lo que es suyo.  
 PERSEO. Sí haré, que vasta estar loco  
 sin que sepan que lo estoy.  
 DÁNAE. ¡Qué sentimiento!  
 PERSEO. ¡Qué enojo!  
 DÁNAE. ¡Qué confusión!  
 PERSEO. ¡Qué delirio!  
 DÁNAE. ¡Qué pasmo!  
 PERSEO. ¡Qué horror!  
 TODOS. (*dentro*) ¡Qué asombro!  
 PERSEO. Segunda vez de los labos  
 me ha quitado licencioso  
 el ayre el suspiro (vv. 1404-1410).

En el reverso del miedo, la prudencia encuentra su plasmación física. A esta condición remite la AE kinésica «con recato» (v. 2707 acot. y v. 2781 acot.); es decir, siguiendo la definición de *Autoridades*, «con cautela o reserva». Está dedicada al actor que encarna a Perseo quien, en su enfrentamiento con Medusa, obra con extrema precaución para evitar el contacto visual con los ojos letales. Frente a la resolución inmediata de un ataque directo, el ritmo controlado de la escena habría de tener en vilo al espectador —de nuevo, el hábil manejo del suspense del Calderón-Hitchcock— ante el riesgo de que su héroe fuera cazado. Calderón concibe el encuentro en progresión cinematográfica, pues Perseo sorprende a Medusa por la espalda, de forma que el primer contacto entre ambos es auditivo y no visual. Desde esta posición estática y con la total atención del auditorio puesta en los actores, el joven le ordena un rotundo «Buelve / los ojos» (vv. 2801-2802) y, diligente, la gorgona se da la vuelta. Solo en el momento en que se encuentran, finalmente, cara a cara, la acción se precipita: «Al volver Medusa el rostro, la pone Perseo el escudo delante, y ella se espanta de sí misma» (v. 2805 acot.). Las acciones tienen que sucederse con presta coordinación: él se protege de la mirada fatal y ella se horroriza del rostro que el espejo le devuelve. Es este sobresalto (el «se espanta») el que ocasiona una ruptura en la composición del personaje, que hasta entonces había alardeado de un dominio de sí misma basado, precisamente, en el temor que infunde: «¡Qué horrible forma! ¡Qué fea! / ¡Qué asombrosa! ¡Qué espantable!» (vv. 2810-2811).

Por último, *Andrómeda* nos ofrece unos versos de inestimable valor documental en lo que respecta al repertorio de gestualidad facial como técnica de plasmación de

emociones. Entroncando con aquellos versos de Isabel en *Zalamea*, aquí es Bato quien muestra cómo el rostro constituye para los actores uno de los elementos fundamentales que ha de dominarse por sus posibilidades expresivas. Cuando Perseo y el gracioso son prendidos por Lidoro y su gente, los captores pretenden «que muera el de peor / cara» (vv. 2659-2660) como señuelo para atraer a Medusa a una trampa. Acusado de fealdad, Bato se defiende:

[...] No se engañen,  
facción por facción me miren:  
verán que soy como un ángel.  
Miren ¡qué rostro, si lloro!  
Si río, ¡miren qué semblante!  
Al mesurarme, ¡qué tez!  
Y ¡qué ceño!, al enoxarme (vv. 2664-2670).

Esta función del gracioso como evidenciador de los mecanismos ficcionales de la gestualidad corporal opera en varios niveles. Lo vemos aquí al materializar los sentimientos humanos como mero artificio, resultado de aplicar un método formal desprovisto, por lo tanto, de significado. Lo veíamos también en el desempeño del papel que le corresponde de acuerdo con la tipología áurea, sirviendo de contrapunto a la seriedad de su señor. En el pasaje citado anteriormente en que se daba la confusión fonética entre «Medusa» y «Merluça», Bato pronuncia un verso de carácter metapoético: «¿Por ventura sabes / que es una muger que tiene / por moño y por aladares / milagros y vasiliscos, / con licencia del romance?» (vv. 2550-2554). De nuevo se confirma que el gracioso, bajo la apariencia risible, es un personaje de gran lucidez, consciente de su propia naturaleza ficcional y por ello el único con potestad para interpelar al público<sup>126</sup>. En los dibujos de Baccio, es el único miembro del reparto que aparece dibujado en el espacio del proscenio, en una metáfora visual por la que se subraya que Bato, aunque dentro de la ficción, es capaz de ver a los demás desde la distancia, compartiendo mirada cómplice con el espectador [ver figura 16].

---

<sup>126</sup> A este tipo de comunicaciones entre gracioso y público las llama Neumeister «metatextos» (*Mito clásico y ostentación...*, op. cit., pág. 129).

Otras AE actorales son menos frecuentes en el lenguaje acotacional usual y aluden a acciones específicas. En el pasaje de la cueva de Morfeo al que ya he hecho alusión, Perseo se sume en un letargo durante el que visualiza una serie de escenas ilusorias. La experiencia del trance tiene concreción física: «Cayó en el suelo dormido» (v. 1178 acot.) y habría de afectar a su ejecución en el resto de la escena, pues cuando habla lo hace «en sueños» (v. 1193 acot.). Las acciones físicas aparejadas al gesto del sueño se nos descodifican en la tercera jornada cuando Perseo adormece a Libia y Sirene con el caduceo de Mercurio. Este estado de entumecimiento afecta tanto a la voz como a la motricidad de las hermanas, que se va poco a poco aletargando: «ella empieza a cantar enflaquecida la voz, como dormitada» (v. 2728 acot.); «Cantan las dos, espereçandose turbadas y suspensas» (v. 2742 acot.).

El sentido global del espectáculo calderoniano no menoscaba su control de los mecanismos narrativos. La AE «Señale la parte por donde se fue la Discordia» (v. 1759 acot.) no es portadora de información relevante para el desarrollo de la acción, pero sin ella se corre el riesgo de caer en una incoherencia, pues Bato no sabe cuál es el camino que la Discordia ha tomado. Cuando Mercurio ordena «tras esa muger te anda» (v. 1758) es necesario que el gesto complete el mensaje. Distinto es el sentido que «señalar» adquiere cuando Celio indica a Andrómeda el lugar en el que se disponen a abandonarla: «Señala un escollo en que estaban puestas unas argollas y cadenas de plata» (v. 3089 acot.). En este caso el gesto se recubre de efectismo, puesto que es la primera vez que se nombra el escollo, haciéndose así visible ante el espectador, que comparte con la heroína la revelación de un destino aciago.

Pero sin duda el catálogo kinésico más particular lo encontramos en la aventura de Bato y la Discordia en el Hades, una combinación de espanto y comicidad condicionada por las acciones de ambos personajes. La vara que Juno otorga a la Discordia funciona como elemento imbuido de poder divino, y en torno a ella se construyen la mayoría de las acotaciones del pasaje, que permiten reconstruir un gran número de acciones. Cuando «Sacude con la vara el ayre» (v. 1820 acot.) los infiernos se abren activando así la mutación escenográfica. Esta sirve además como única defensa, con la que logra vencer a los monstruos infernales en una actitud resuelta que choca con la del cobarde Bato: «Huye él y ella sacude con la vara a la Ydra y Cerbero, y ambos se unden» (v. 1860 acot.). El efecto del espanto se rebaja con el tono cómico. Para el espectador habría de resultar francamente jocoso observar a los actores armados con un palo y golpeando a los horribles autómatas. A esto contribuye el movimiento coreográfico de Bato, que corretea

asustado de un extremo a otro del tablado: «Arrójale y topa con la Ydra» (v. 1835 acot.) y «Al yrse huyendo, topa con el Cancerbero» (v. 1838 acot.).

#### 4. *La púrpura de la rosa* y la configuración de los géneros musicales

«Calderón era consciente de que estaba elaborando un nuevo género dramático»<sup>127</sup>.

Después de 1626 con la lopesca *La selva sin amor*, la alternancia de música y recitado volvió a imponerse como tendencia dominante, dejando la anterior como una rara producción que había ofrecido en el palacio español las maravillas italianas. No será hasta Calderón, ya en la década de los 50, cuando la música vuelva a impregnar el verso, fundiéndose en un mismo flujo y convirtiendo la comedia musical en ópera y el texto, por lo tanto, en libreto. Alrededor de 1660 se escenifica *La púrpura de la rosa*, una obra breve, cantada en su totalidad e inspirada de nuevo en una pareja mitológica, esta vez la de Venus y Adonis<sup>128</sup>. Teniendo en cuenta que, según los editores, el término *ópera* no se documenta en español hasta 1680, no sorprende el vaivén de etiquetas que se han ido atribuyendo a los dramas musicales calderonianos. La circunscripción genérica del conjunto de producciones que, en este sistema, presentan características afines, ha dado lugar a una falta de acuerdo rotundo entre la crítica, azuzado por la interferencia semántica de un género recién inaugurado: la zarzuela. Efectivamente, el epígrafe con el que aparece la obra en vida del dramaturgo, y aún en el XVIII, alterna entre *comedia*, *representación música* y *fiesta de zarzuela*; siendo este último término inexacto, de acuerdo con nuestra consideración actual de la zarzuela en tanto que género solo parcialmente cantado<sup>129</sup>. Para tratar de poner un poco de concierto, se considera que *El*

---

<sup>127</sup> Cardona, Cruickshank y Cunningham, *La púrpura de la rosa*, ed. cit., pág. 130. Lo reafirma Stein cuando identifica a Calderón como «The first Spanish dramatist who succeeded in creating a music dramatic genre that combined with baroque exuberance the Italianate visual effects with the dramatic intensity of the comedia, and exploited the affective and associative potencial of contemporary Spanish music [...]» (*Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, op. cit., pág. 103). En adelante, cito por fórmula abreviada, *Púrpura*.

<sup>128</sup> La citada edición de Cardona, Cruickshank y Cunningham (*ibid.*) viene acompañada por una serie de capítulos que exceden las características de un estudio introductorio al uso. Se trata de un documento que aborda *Púrpura* con una mirada exhaustiva y transversal que considera la obra como un espectáculo donde música y texto se funden de manera indisoluble y que constituye, en el momento de su concepción, el acto fundacional de un nuevo género. Remito al volumen especialmente para aproximarse a la obra en calidad de primera ópera representada en el Nuevo Mundo, de la mano del compositor Torrejón, cuya partitura se transcribe allí por completo.

<sup>129</sup> *Ibid.*, págs. 122-123. Por otra parte, tanto *La selva sin amor* como *El golfo de las sirenas* (1660) de Calderón, quisieron insertarse en la tradición de las églogas, por adscribirse al género bucólico y

*laurel de Apolo* supone el asentamiento más o menos fijo de los rasgos definitorios de la zarzuela, y suele señalarse como punto de inflexión en la configuración de un género nuevo<sup>130</sup>. En consecuencia, si se opta por otorgar a esta última una potestad fundacional, los dramas musicales anteriores habrán de ser considerados *protozarzuelas*. Es el caso de la inmediatamente anterior *El golfo de las sirenas* (1657) y, años antes, *El jardín de Falerina* (1649). Bajo el manto de la ópera se insertan *Celos aun del aire matan* (1660) y, finalmente, la que aquí nos ocupa: *La púrpura de la rosa*. Lo importante, más allá de mayores matices, es que la obra —o libreto— había sido concebida como un entramado indisoluble de música y texto, compuesto para ser enteramente cantado. Aunque se desconoce quién firmó la partitura original, se ha propuesto el nombre del músico Juan Hidalgo (1614-1685), de cuya participación sí hay constancia en la escritura de la nueva loa en 1680 y que intervino también posteriormente en *Celos aun del aire matan*<sup>131</sup>. Al asentamiento de las ideas propias de la ópera italiana contribuyó probablemente la figura del cardenal y libretista Giulio Rospigliosi que se detuvo en España entre 1644 y 1653 y algunos de cuyos futuros libretos se basaron, de vuelta en Roma, en textos de dramaturgos españoles.

---

tratarse de obras con una única jornada. Véase Ferrer Valls, «El golfo de las sirenas de Calderón: égloga y mojiganga», *op. cit.*

<sup>130</sup> Véase Valbuena Briones, «La primera zarzuela», *RILCE*, 4, vol. 1, 1988, págs. 129-137. En la loa de *El laurel de Apolo* se da por primera vez una definición que se ajusta a la zarzuela como género autónomo: «No es una comedia, sino solo / una fábula pequeña / en que, a imitación de Italia, / se canta y se representa». No reproduciré aquí las diatribas relativas a un debate terminológico que ya expone y sintetiza Adrián J. Sáez, a cuyo artículo, que reúne un surtido de etiquetas, de *semiópera* a *protozarzuela*, remito: «“¿Todo lo que dicen, cantan?”: Las “fábulas pequeñas” de Calderón», en Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.), *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Münster, Lit. Verlag, 2016, págs. 33-46. La cuestión problemática parte para la crítica actual de la multiplicidad de posibles subdivisiones y matices al respecto de la ópera y la zarzuela como géneros cuyas características contemporáneas a nuestro dramaturgo no estaban configuradas con exactitud y no pueden, lógicamente, alcanzar correspondencia precisa con sus parámetros actuales. Para nuestros propósitos, baste con considerar bajo el amplio signo de la zarzuela las obras musicales que, dentro del sistema áulico, combinan el canto y el recitado; y óperas, aquellas cuyo texto —libreto— se canta en su totalidad: «En suma, la zarzuela se recorta como el cruce de las novedades musicales italianas y las experimentaciones calderonianas aupadas —y seguramente espoleadas— en el escenario de la corte en un tiempo especialmente propicio (1657-1661), que Calderón aprovecha para delinear unas “fábulas pequeñas” caracterizadas por el asunto mitológico, la brevedad y el uso de música y canto» (*ibid.*, pág. 44).

<sup>131</sup> Fiadino considera a Juan Hidalgo «un músico atípico» debido a sus orígenes y su formación, al margen de la educación eclesiástica («Calderón y el Palacio del Buen Retiro...», *op. cit.*, pág. 55). En 1633 ingresa oficialmente en la Real Capilla y se convierte desde la década siguiente en el compositor predilecto de Felipe IV y Mariana de Austria. Además de con Calderón, colaboró con Agustín de Salazar y Torres, también dramaturgo de corte bajo el amparo de la reina regente. Hidalgo abogaba por mantener la relación semántica entre música y verso (Flórez Asensio, «Los juegos olímpicos...», *op. cit.*, pág. 55).

En un estudio estadístico incluido en la edición Cardona, Cruickshank y Cunningham, se analiza el porcentaje de versos cantados en treinta y siete obras escritas para el sistema áulico. Las conclusiones muestran cómo la proporción canto-recitado es mayor en las obras pertenecientes a la segunda mitad del reinado de Felipe IV<sup>132</sup>. Calderón redujo la duración de las obras de tres a una jornada como ejercicio de experimentación que culminaría, una vez perfeccionado, con *Celos aun del aire matan*, apenas once meses después del estreno de *Púrpura*. El calado progresivo de la música en la dramaturgia de don Pedro no atañe únicamente a la cantidad, y esto es lo interesante, sino al engarce progresivo entre canto y acción. La distribución de los pasajes cantados servirá para distinguir, como ocurre por vez primera en *El laurel de Apolo*, a principales de secundarios; y para caracterizar a los personajes, como sucedía en *Andrómeda*: «En virtud de esta naturaleza, casi sobrenatural, que tiene la música, en el teatro de Calderón, la voz de Dios y sus palabras a través de los textos bíblicos, siempre son cantadas»<sup>133</sup>.

*Púrpura* se representó en enero de 1660 en el Coliseo del Buen Retiro con doble ocasión: la boda entre la infanta María Teresa de Austria y Luis XIV; y la celebración de la Paz de los Pirineos<sup>134</sup>. Venimos de ver cómo en *Andrómeda* se produce el definitivo aprovechamiento del *stile rappresentativo* y de los recursos musicales, lejos ya de su uso como efecto de intervención ocasional. En el análisis comparativo de los cuerpos acotaciones, el de *Púrpura* no presenta significativas particularidades que evidencien el peso de la música por encima del recitado, pero merece la pena que nos detengamos brevemente en ella en la medida en que supone la consolidación del texto cantado. Que nos sirva como pretexto para ahondar, a modo de apéndice, en las capacidades y los requisitos de la formación actoral en el conocimiento de la música y añadir nuevas consideraciones contextuales que han quedado por el camino. Son interesantísimas las aportaciones de los editores sobre la cuestión de las compañías teatrales contratadas para la representación de los dramas musicales. Existía una diferenciación efectiva entre *actores* y *músicos*, de forma que solo unos pocos miembros de la compañía estaban

---

<sup>132</sup> *La púrpura de la rosa*, ed. cit., pág. 127.

<sup>133</sup> Miquel Querol Gavaldá, «La música en el teatro de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, *op. cit.*, págs. 415-441 (pág. 419).

<sup>134</sup> Parece ser que, aunque la obra terminó por representarse en el Coliseo, una de las primeras versiones fue escrita pensando en el palacio de la Zarzuela, de ahí que en una de las líneas de transmisión la loa haga referencia a este lugar de representación (*La púrpura de la rosa*, ed. cit., págs. 35-55). La llamada Casa de la Zarzuela era en origen una villa de recreo y pabellón de caza ubicada en el Pardo. Fue durante el auge del espectáculo áulico en la década de los 50 cuando se popularizó su uso como espacio de representación de dramas musicales (Brown y Elliott, *Un palacio para el rey*, *op. cit.*, págs. 231-232).

capacitados para intervenir en obras basadas en el canto, como ocurría con el auto sacramental. De ahí que, si se atiende a los documentos, en su estreno el 17 de enero de 1660 participasen en colaboración dos compañías: las de Pedro de la Rosa y Juan de la Calle<sup>135</sup>. En la adjudicación de papeles y el establecimiento del elenco, habían de seleccionarse aquellos actores que fuesen más aptos para la música. Por ejemplo, en la función de 1680 a cargo de la compañía de Vallejo, el papel femenino principal fue encarnado por Manuela de Escamilla, muy popular como cantante en la época. A la hora de plantearnos la recreación virtual de los personajes, tanto en lo que atañe a la voz como en su caracterización estética, cabe tener en cuenta la posibilidad de que algunos papeles masculinos fuesen representados por mujeres, como veíamos en *Orfeo*. Así lo sugieren los editores al considerar a la actriz María de los Santos como intérprete de Marte en la misma función)<sup>136</sup>.

#### 4. 1. Nuevas consideraciones sobre el Coliseo y los espacios de representación

Si el teatro áulico tiende a la ocupación del espacio aéreo, queda fuera de consideración la aspiración a reproducir los recursos que se empleaban en el corral y adaptarlos a un medio que contaba con sus propias máquinas, adecuadas al *locus scaenicus*. Sin dificultad alguna podrían implementarse en las coordenadas palaciegas las rampas y planos inclinados que con tanta frecuencia se utilizaban en el corral de comedias para dar forma a montes y riscos. Sin embargo, me decanto más por un aprovechamiento escénico que explote la lateralidad y el plano horizontal del tablado en su profundidad, en virtud de la perspectiva del modelo a la italiana. En la parte superior del Coliseo, el espacio hábil reservado para operar la tramoya permitiría la construcción de pasarelas y plataformas que, al cubrirse con lienzos, crearían nuevos espacios. La verticalidad se aborda a través de las máquinas que permiten espectaculares desplazamientos aéreos, y que subrayan habitualmente la frontera entre el plano de los dioses y el plano terrenal. Por ello, cuando en *Púrpura Venus* nos describe en una AI cómo «Sobre un risco / [...] dormido el joven yace» (vv. 922-930), es más probable que este promontorio no estuviese elevado en la cima de una rampa, sino que formase parte del decorado situado en un punto más al fondo

<sup>135</sup> *La púrpura de la rosa*, ed. cit., pág. 56.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pág. 65. María de los Santos: Célebre música. Mujer de Pedro de Salazar «el Granadino». Formó parte de las compañías de Sebastián de Prado, Antonio de Escamilla o Simón Aguado, con los que, consta, participó en el Corpus de varios años. Se la contrató para la representación de *Púrpura* de 1680, a cargo de la compañía de Manuel Vallejo. Murió en 1691 (DICAT).

con respecto a la posición de la actriz. Un uso similar del risco se daba en *Andrómeda* en la escena del sacrificio de la heroína. Otro elemento paisajístico recurrente es el de la gruta, que aquí sigue funcionando como acceso al escenario, pero que, simultáneamente, ha de tener la suficiente amplitud como para que el espectador vislumbre a los personajes antes de su salida a escena o incluso para ejecutar acciones desde el interior de la caverna: «Vese el Desengaño, viejo, vestido de pieles, con prisiones, en el fondo de la gruta» (v. 1355 acot.).

En el sistema áulico, las AE de codificación espacial que aluden a *lo alto* se resemantizan. Están dedicadas a los personajes que pertenecen al mundo divino y cuyas apariciones e intervenciones en escena implican el uso de máquinas. Así, si tomamos como ejemplo una AE sencilla como «Sale Belona en lo alto» (*Púrpura* v. 750 acot.), el significado espacial de este significante es distinto al del sistema popular profano representado en el corral. Belona no se haya ni en un balcón o ventana ni en la cima de un monte construido *ad hoc*, sino elevada por medio de la tramoya, dejando así libre el espacio aéreo y sin interrumpir la vista de la perspectiva. Por ello, en la siguiente a AE se aclara: «Desplégase el Iris, baja Belona, y, arrebatando a Marte, desaparecen los dos» (v. 787 acot.). Y lo mismo con el alado Amor, que surca el cielo armado con su arco para herir al joven Adonis: «Dispara una flecha que da en el corazón de Adonis, y desaparecese» (v. 1003 acot.). La apostilla «en lo alto» distingue la salida pedestre de este Cupido que, una vez ha cambiado alas por pies, no tiene más remedio que acceder al escenario por el plano mortal, de ahí que la AE sea, esta vez, «Sale Amor» (v. 1264 acot.); acompañada de los versos «Favor los cielos me den; / que sin alas el aliento / empieza a desfallecer» (vv. 1263-1266).

Retomando el ejemplo de la gruta, en *Púrpura* Calderón se sirve de efectos de luminotecnia para la caracterización emocional de espacios a través de juegos de sombras<sup>137</sup>. Las AI que describen los claroscuros de las profundidades de la cueva señalan una luz temblorosa que proyectarían las hachas convenientemente dispuestas. El

---

<sup>137</sup> El empleo de la luminotecnia tenía usos más prácticos cuando el espectáculo se dilataba a lo largo del día. La profundidad del tablado requería un sistema más complejo de iluminación para que el espectador captase los matices de la ostentación escénica. Esto describía León Pinelo en su relación sobre *La fiera, el rayo y la piedra*: «Fue la comedia de las durezas de Axarate i el Amor correspondido. Mudavase el tablado siete veces. Representavase con luces por dar la vista que pedian las perspectivas. Duraba siete horas. El primer día la vieron en publico los Reyes. El segundo los Consejos. El tercero la Villa de Madrid. Y despues se represento al Pueblo otros 37 días con el mayor concurso que se ha visto» (Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid [desde el año 447 al de 1658]*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños/CSIC, 1971., pág. 348).



espectador se deja envolver por la penumbra vacilante y experimenta junto con los personajes este estremecimiento de luces: «A la escasa luz que dispensa / el torpe bostezo que entreabre la gruta / (porque el sol, que de miedo no pasa, / de lejos la acecha aun más que la alumbra), / melancólico espacio diviso / de negras paredes, que teas ahúman, / colgadas de grillos, cadenas y lazos» (vv. 1283-1290). La gruta se configura como una suerte de mazmorra gracias al baile umbrío, a través del cual podemos reconstruir los medios empleados para la sujeción del sistema de iluminación<sup>138</sup>. La atmósfera que, por medio de hipálage, se define *melancólica*, busca activar la sugestión en el público, despertando en él el pinchazo incómodo de la inquietud, que anticipa la aparición en escena del coro de abstracciones dramáticas: el Temor, la Sospecha, la Envidia y el Rencor. Siguiendo la caracterización simbólica del auto sacramental, estos salen a escena portando objetos que funcionen como metáfora visual de su condición: «Van saliendo, cada una con su verso; el Temor con un hacha, la Sospecha con un antojo de larga vista, la Envidia con un áspid, el Rencor con un puñal, y todas de negro, con mascarillas» (v. 1311 acot.). Es un clarividente hallazgo el símbolo que se otorga al personaje del Temor, pues la luz activa conexiones irracionales. El raciocinio y la lógica es lo único que separa al espectador de la oscuridad del miedo, algo que sobreviene cuando, finalmente, el Temor «mata la luz» (v. 1328 acot.). Así, la luminotecnia faculta la visibilidad del escenario en su función primaria, pero el ingenio del dramaturgo explora su uso en la producción de efectos especiales, además de asumir la luz como elemento simbólico, cargado de fuerza poética en la dimensión textual.

Es menos frecuente encontrar alusiones a efectos acuáticos, por su dificultad de incorporarlos a la escena en los *loci scaenici* cerrados. En *Púrpura*, Venus alude a las aguas venenosas que bañan la fragua de Vulcano: «[...] haré que estas fuentes mis tósigos corran, / en vez de sus ninfas» (vv. 1600-1601). No se trata de decorado verbal, puesto que una AE explícita a continuación «Corren las fuentes» (v. 1627 acot.). Este torrente de agua podría haberse recreado con el decorado habitual, pero en este caso me inclino a pensar que se trata de un efecto sonoro, puesto que es el ruido de las aguas lo que provoca el aturdimiento de Marte. Belona, así, puede contrarrestar este sonido con uno más poderoso, el de la guerra: «[...] que yo, que a todo / estoy a la mira, / del ruidoso estruendo

---

<sup>138</sup> En *Fieras*, a falta de una, son dos las grutas que emergen en el tablado: «Entra y sale p[or] otra parte, y ábrese otra gruta en el foro, más horrorosa q[ue] la otra» (v. 601 acot.).

del agua / que impura te hechiza, / con otro estruendo sabré / vencer la malicia» (vv. 1642-1647).

Por supuesto, la parte instrumental de la música contribuye a la configuración espacial, delimitando temáticamente los espacios enfrentados de Venus y Marte: «Las voces con cajas y clarines, y las ninfas con instrumentos, cada una con sus versos» (v. 1673 acot.). Al estruendo bélico se unen las trompetas (v. 1147 acot.) y los efectos especiales sonoros habituales en la dramaturgia calderoniana: «Dentro ruido, como de terremoto, y cúbrese la gruta» (v. 1429 acot.).

#### 4. 2. Abstracciones dramáticas y personajes icónicos

Además del *dramatis personae* protagonizado por dioses humanos que vimos en *Andrómeda*, la loa que precede a *Púrpura* nos regala un breve muestrario de caracteres habituales en el auto o la mojiganga. A modo de anejo, aporto a continuación una serie de acotaciones que ilustran el vestuario de estos personajes, que coincide con el lenguaje de la iconicidad y la resemantización metafórica de los tipos dramáticos:

- La Zarzuela: «Sale la Zarzuela, vestida de villana» (v. 1 acot.).
- La Tristeza y la Alegría: «Salen por una parte y otra la Tristeza y la Alegría, vestidas de damas, cada una con un coro de música» (v. 12 acot.); «porque siendo, como sois / la Alegría y la Tristeza, / no sé cómo en mí tengáis / tan equívocas señas / que sin saber distinguir / cuál aflija o cuál divierta, / a una con pesar estime / y a otra con placer la sienta» (vv. 15-22).
- El Vulgo: «Sale el Vulgo de loco» (v. 316 acot.); «¿Quién eres, dime, / o tú, que de tan diversas / colores el loco traje / vistes?» (vv. 318-321).
- El Desengaño: «Vese el Desengaño, viejo, vestido de pieles, con prisiones, en el fondo de la gruta» (v. 1355 acot.).

### 4. 3. El actor en movimiento

Tomemos como punto de partida para la deducción de la técnica actoral la acotación inicial de *Púrpura*: «Salen Flora, Cintia, Clori y Libia, cada una de por sí, cantando en estilo recitativo, como con asombro, mirando al vestuario, como huyendo con admiración» (v. 1 acot.)<sup>139</sup>. El arrebatado arranque de la obra recae sobre las actrices, que huyen de una amenaza desconocida para el auditorio. No se conforma el dramaturgo con el acostumbrado *huyendo*, al que añade varios matices que atañen a la interpretación y que afectan significativamente a la voz, lo suficiente como para acusar a través del canto el sobrecogimiento; y a la interacción coreográfica de las actrices con el *locus scaenicus*. La espectacularidad de las acotaciones de relación no exime al conjunto de la obra de incluir otras más codificadas: «Adonis con Venus en brazos» (v. 526 acot.). Sacar a un compañero a pulso, en brazos, plantea siempre cierta dificultad, por lo que no ha de desdeñarse el entrenamiento físico de los actores; más si se considera que, en principio, el actor que encarna a Adonis habría de tener apariencia de efebo en la medida de lo posible, aún más teniendo en cuenta la exigencia estética del sistema cortesano.

Actoralmente, en *Púrpura* hay un pasaje de excepcional metateatralidad, que enlaza con el maravilloso retablo de Cervantes, los cómicos de *Hamlet* o, hacia el futuro, con el gag del espejo de los hermanos Marx. Dentro de la gruta, a instancias del Desengaño y ante la vista de Marte, «Descúbrese un espejo, y vese en él lo que dicen las coplas» (v. 1389 acot.). Huelga decir que, puesto que el cine tardaría apenas algunos años todavía en aparecer, el reflejo de las imágenes estaría recreado por actores situados al otro lado del espejo. Si atendemos a las palabras de los personajes, la superficie estaría cubierta por algún tipo de lienzo que lo mantuviese opaco y que se retiraría una vez los actores hubiesen ocupado su posición: «Sí haremos, para que juntas / corriendo la nube débil, / este empañado cristal / veas claro y transparente» (vv. 1389-1392). El fondo de la gruta quedaría al descubierto, abriendo parte de la perspectiva con el objetivo de recrear, en palabras de Marte, «las campañas de Chipre» (v. 1395) por las que desfilan bucólicos Venus, Adonis y un cortejo de delicadas ninfas. Quizá el espejo sí estuviese recubierto de auténtico cristal, lo que permite que Marte, airado, lo golpee tratando de romper la luna.

---

<sup>139</sup> Greer describe las características del vestuario a partir de *La estatua de Prometeo*: «The vestuario area in this act seems to have had two entrances, probably at either side of a blackcloth; at one point, the actress playing Minerva/Pandora hides, and speaks behind the statue that is her double, and then goes to another part of the vestuario [...]» (ed. cit., pág. 7).

De ser así, los siguientes versos se leen como una AI kinésica: «Aunque quebrarla pretendas, / no hayas miedo que la quiebres» (vv. 1421-1422).

La escenificación de la muerte se reviste de una delicada estilización al presentar al efebo guarnecido por la naturaleza: «Descúbrese Adonis caído entre unas flores» (v. 1890 acot.). Contrasta la albura de la imagen anterior con el violento cromatismo que pigmenta el desenlace de Venus: «Con la fuerza del dolor / cayó desmayada sobre / las rosas, y sus espinas / van violando sus colores» (vv. 1906-1909). Cuando la diosa vuelve a aparecer, lo hace cubierta de sangre: «Sale Venus suelto el cabello, medio desnuda, ensangrentadas las manos» (v. 1813 acot.). La ejecución de la muerte está sometida a un extraordinario control por parte de los actores, puesto que habrían de sincronizarse con la intervención de la tramoya. Poco después del desvanecimiento de Adonis: «Vese un cielo con el sol que se esconde, y una estrella que sale a tiempo que van subiendo Adonis por una parte, y Venus por otra» (v. 1910 acot.). Una vez más, confieso, no alcanzo bien a visualizar cómo se ejecutaban estas acciones de milimétrica precisión, a menos que los actores realizasen toda la escena sujetos a un sistema de cuerdas y poleas como el empleado para la caída de la Discordia en *Andrómeda*. Otra opción es que la pareja actoral se elevase por medio de los brazos de la nube o de pescantes de forma que, al dejarse caer desmayados, habrían de sujetarse de algún modo al mecanismo.

En su control del espectáculo y conocimiento de cada una de las dimensiones, la voz dramática deja su impronta, deslizándose en el texto como un director de orquesta que, aunque confía en sus músicos, no puede evitar alzar la batuta para asegurarse de proteger los matices de su creación: «Éntrase por un lado y sale por otro, en cuyo espacio se ve el teatro de la gruta, y él no hace más que atravesar por ella, y salen Marte y Dragón» (v. 1270 acot.).

## 5. *Céfalo y Pocris*: un espejo burlesco

*Céfalo y Pocris* es excepcional en el corpus calderoniano, única superviviente de un subgénero que el dramaturgo cultivó muy poco: la comedia burlesca<sup>140</sup>. En este cómputo incluye Arellano las supuestas tristemente perdidas *La Celestina* y —doble infortunio— *Don Quijote de la Mancha* o *Los disparates de don Quijote*, destinadas a ser publicadas en la *Décima parte* que Vera Tassis no llegó a culminar<sup>141</sup>. La obra ha llegado hasta nosotros directamente del texto impreso, incluido en la *Novena Parte* de 1691, muerto ya Calderón. El momento de composición y representación de la comedia ha sido objeto de discusión, pero Arellano aporta sensatos argumentos para fijar 1651 como fecha *ante quem*<sup>142</sup>. *Céfalo* pertenece pues al sistema áulico y se representa ante los Reyes el día de Carnestolendas, esta vez no en el Coliseo sino en el Salón Real. Las coordenadas espaciales son distintas a las que veíamos en *Andrómeda* y afectarán a la complejidad de los recursos escenográficos. Por otra parte, su carácter marcadamente cómico encuadrado en el ámbito festivo autoriza la exploración de los mecanismos burlescos, conformando un espejo paródico de los estereotipos del teatro áulico y, consecuentemente, autocrítico al mismo tiempo con las obras del propio Calderón<sup>143</sup>. Por ello, planteo esta comedia

<sup>140</sup> Sigo la siguiente edición: *Céfalo y Pocris*, Ignacio Arellano (ed.), introducción de Enrica Cancelliere, New York, IDEA, 2013. En adelante, *Céfalo*. Según García Lorenzo, el adjetivo *burlesco* se alterna con otras tres etiquetas: comedia de chanza, de chistes o, la más frecuente, de disparates («De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*», en Ricardo Domenech [ed.], *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 123-140).

<sup>141</sup> Véase, ambos de Arellano, «Cervantes en Calderón», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, págs. 9-35; y «Los disparates de Calderón», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, págs. 37-66.

<sup>142</sup> *Céfalo y Pocris*, ed. cit. El establecimiento de esta fecha se basa en los datos obtenidos del DICAT y coincide con el año de la muerte de María López, la actriz que encarna los papeles de Aura y Lesbia. Arellano desmiente la afirmación habitual de la crítica, que considera *Céfalo* un remedo paródico de *Celos aun del aire matan* y de *Auristela y Lisidante*, de cuya relación se ha venido partiendo a la hora de ubicar la representación en los primeros años de 1660: Hartzbusch proponía 1662; Íñiguez Barrera, 1663 («Los personajes de *Céfalo y Pocris*, de Calderón, o la liquidación del imperio español», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcella [eds.], *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico. Almagro 11, 12, 13 de julio de 2000*, Almagro, UCLM/Festival de Almagro, 2001, págs. 271-308); Di Pinto, 1660 («Los mecanismos de la risa: de *Auristela y Lisidante* y *Celos aun del aire matan* a *Céfalo y Pocris*», en Ignacio Arellano [ed.], *Calderón 2000*, Kassel, Reichenberger, 2002, págs. 997-1006). Esta confusión viene, siempre de acuerdo con Arellano, de una cita que Alberto Navarro atribuye erróneamente a Cotarelo, pero que se ha mantenido así en la transmisión. La incorporación del dato sobre la intervención de la actriz es sólida y parece así zanjar la cuestión, situando la obra unos años antes (*Céfalo y Pocris*, ed. cit., págs. 33-37).

<sup>143</sup> Arellano aborda los mecanismos del disparate desde su presencia en las chanzas de gracioso en comedias y entremeses, hasta las fiestas áulicas y certámenes celebrados en el Retiro. Calderón era dado a la improvisación en un tipo de ingeniosa ocurrencia, los «disparates de repente» («Los disparates de Calderón», *op. cit.*, pág. 38). En la misma línea, pero más exhaustivo, es su trabajo «La escenificación de la comedia burlesca», en Roberto Castilla y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de

como el reverso chiflado de la anterior, donde la técnica actoral nos brindará una jugosa gestualidad, rozante en ocasiones de lo obscuro y lo escatológico, desatada por el desbordamiento lúdico del Carnaval:

Percibirá el lector que por mucho énfasis que queramos darle a la necesaria contextualización humorística de estas situaciones, el catálogo de tales despropósitos morales es demasiado aberrante como para que no se pusiera traba ninguna a la difusión de las comedias burlescas en los corrales<sup>144</sup>.

*Céfalo* parte de la asunción del teatro de su tiempo como una fórmula. Así como Quevedo nos revelaba la receta para hacer «cultedades como migas», Calderón construye en su obra un inventario perfecto de los lugares comunes en la dramaturgia áurea, en un momento en que el arraigo del teatro comercial ha asentado y explotado su lenguaje y sus códigos. Algo que implica, claro, someter a revisión paródica su propia producción. Desde la palestra del Carnaval y ante un público regio que se está viendo ridiculizado sobre el escenario bajo el pretexto de la ilusión, esta comedia burlesca funciona como anticipo de la deriva del arte en el último Barroco: una vez el artefacto artístico es producto de la aplicación rigurosa de unas normas perfectas, la creación queda forzosamente sometida a la imitación. La conjunción de todos los elementos desempeña el mismo papel que Bato en *Andrómeda*; es decir, el habitualmente concedido al gracioso: poner de manifiesto las costuras del tejido ficcional. Las acotaciones de relación de la

---

Granada, 2005, págs. 7-56. Como muestra de un carácter divertido del dramaturgo —y supeditado a la grave semblanza que persigue a la sombra del autor— recoge además una simpática anécdota que cuenta cómo en una fiesta de 1637, don Pedro andaba probándose la peluca de Francisco de Rojas y, en palabras del propio damnificado, realizando chistes a costa de su calvicie. La clasificación de estos recursos a los que Arellano otorga su propia terminología da como resultado una tipología con subtipos variados: el pregón absurdo, la serie hiperbólica, la enumeración de invectivas o la vorágine verbal, entre otros. Para la caracterización de la comedia burlesca, véase Frédéric Serralta, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en Y. R. Fonquera (ed.), *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, págs. 99-114. Sobre esta obra en concreto y sus mecanismos cómicos, véase García Valdés, «Técnicas escénicas y verbales en *Céfalo* y *Pocris*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, op. cit., págs. 253-269; y «Técnicas dramáticas en *Céfalo* y *Pocris*, de Pedro Calderón de la Barca», en *Actas del VIII Simposio de la Asociación de Profesores de Español*, Pamplona, Asociación de Profesores de Español de Navarra, 2001, págs. 189-196.

<sup>144</sup> Javier Huerta Calvo, «Reyes de Carnaval (sobre el personaje del rey en la comedia burlesca)», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, op. cit., págs. 269-296 (pág. 275). Concluye el trabajo con esta reflexión: «Los mitos y las leyendas más arraigados en la conciencia nacional se ven sometidos a deformación; una deformación sistemática no poco parecida a la que llevará a cabo Valle-Inclán en sus esperpentos: *Martes* y *Reyes de Carnaval*, en fin» (*ibid.*, pág. 295). Consúltese este artículo a modo de antología de reyes burlescos.

comedia mitológica ponían el énfasis en el disimulo y la ocultación de la tramoya haciendo innecesario el refuerzo del pacto de verosimilitud; no había que esforzarse por creer, bastaba con sentarse y ver. Aquí, el pacto de verosimilitud queda desterrado por la afirmación misma de la naturaleza del espectáculo: el teatro es tramoya.

Partiendo de estos cimientos, la metateatralidad no brota como procedimiento esporádico, sino que alimenta la construcción de la comedia. Recuperando las características inherentes a los géneros cómicos y teniendo siempre en cuenta el contexto festivo, el objetivo primero es entretener al espectador hecho que, en este caso, predomina sobre la ostentación propagandística de la autoridad regia. La pertenencia de la obra al sistema cortesano viene determinada por las coordenadas de representación, pero es también deducible del texto y las características propias del género. Aunque las acotaciones son más escuetas y presentan una codificación más próxima a las del sistema popular, armonizan el conocimiento de la comedia áulica en tanto que género con el plano metateatral.

### 5. 1. El Salón Real: otro modelo de *locus scaenicus*

El Salón Real o Salón de Reinos no era un espacio concebido originariamente para la representación teatral, al contrario que el Coliseo<sup>145</sup>. Sus dimensiones permitían montar un tablado móvil en el recinto capaz de albergar una representación de menor aparato; de acuerdo con Maestre: 34,6 x 10 x 8 m<sup>146</sup>. El uso de la tramoya está limitado y el espectador es consciente de que no asistirá a esplendentes mutaciones ni a las últimas muestras de ingenio tecnológico. Hay constancia, no obstante, de ocasiones en las que se montaron simultáneamente hasta tres escenarios de forma que, a requerimiento de la ambientación, las escenas se representaban en uno u otro, compensando así las necesidades de cambios

---

<sup>145</sup> No, al menos, para comedias al uso. Álvarez Lopera afirma que, si bien el conde-duque de Olivares quiso darle una «nueva dimensión simbólica y política», la función primera del Salón había sido la de albergar fiestas y saraos («La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005, págs. 65-90 [pág. 93]). Remito a este mismo trabajo para una magnífica descripción de los cuadros que colgaban en los muros de esta estancia convertida en museo a lo largo del siglo; un lugar donde Felipe IV exhibía los hallazgos de su afán coleccionista.

<sup>146</sup> Otros espacios como el Salón Dorado del alcázar contaban con las siguientes características: la superficie del tablado medía 8 x 6 m de profundidad x 6,8 m de altura, ubicado a 87 cm de altura con respecto al suelo de la sala rectangular, de 45,83 x 9,16 m (Maestre, «Escenotecnia de los salones dorados: el del Alcázar, el del palacio del Buen Retiro», en José María Díez Borque [ed.], *Espacios teatrales del Barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad, XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7-9 de julio*, Kassel, Reichenberger, 1991, págs. 185-197).

espaciales<sup>147</sup>. En *Céfalo* todo apunta a que la función está concebida para realizarse en un único tablado. Las características de este, si bien modestas, habrían de incluir un foro para las salidas y entradas y un lugar reservado para operar tramoya, como se analizará en el siguiente epígrafe y en correspondencia con el *dentro* recogido en el cuerpo acotacional. Sería interesante conocer las dimensiones y la disposición exacta de las partes de este escenario fabricado para poder determinar el esquema coreográfico de salidas y entradas. Lo que sí queda claro por las acotaciones es que se distinguen varios accesos al tablado. No es en absoluto descabellado pensar que contaba con al menos un par de bastidores a los laterales que sirvieran al mismo tiempo para ocultar la maquinaria. Esta lateralidad parece clara cuando se precisa: «Salen Tabaco y Pastel, por distintas partes» (v. 68 acot.). Así, cuando se requiere que el actor circule por un acceso específico, distinto del empleado como norma, la AE lo especifica. En la jornada primera, el escenario está dispuesto del modo siguiente: «Habrá en el teatro una gruta; sale Pasquín, y llegando junto a ella, representa» (v. 1 acot.). Poco después, en cambio: «Sale Polidoro por la boca de la gruta» (v. 9 acot.). La existencia explícita de la gruta asegura la presencia efectiva de estos dos accesos. Por su parte, el *dentro* correspondiente al foro alberga multitud de personajes que realizan los efectos sonoros pertinentes, ya sea tocar instrumentos o cantar. Para que el tránsito de los personajes colectivos sea más cómodo, y teniendo en cuenta que uno de los caracteres sale a lomos de un burro, quizá el escenario se hallaba ante una de las puertas del salón, lo cual facilitaría que los actores esperasen en un salón contiguo hasta su turno, como en el vestuario del corral de comedias.

Además de con la gruta, se interactúa con otro espacio: el castillo en el que vive el Gigante, al que se alude por primera vez en estos versos: «Un palacio se descubre / tan grande como una casa» (vv. 231-232). Céfalo y Rosicler hacen referencia a una puerta, a la que llaman y por la que saldrá el jayán a continuación: «¡Príncipes a mis umbrales! / Abro la puerta. *Deo gracias*» (vv. 271-272) El verbo *descubrirse* se emplea en la ejecución de mutaciones, por lo que, aun considerando la ausencia de AE, es plausible que se deslizase ante el telón de fondo un decorado con la recreación de la entrada al alcázar. No puede colocarse tapando la cueva, porque siguen apareciendo alusiones a su uso: «Sale Céfalo por la boca de la gruta» (v. 618 acot.). Las opciones son dos: o bien se

---

<sup>147</sup> «La utilización de tres escenarios o tabladros, cada uno con su propia compañía de actores, iba encaminada a ahorrar a los espectadores las molestias de tener que cambiar de lugar en los entreactos» (Brown y Elliott, *Un palacio para el rey, op. cit.*, pág. 214). Al menos en dos obras de Calderón se recurrió a este sistema: *La fábula de Dafne* (1635) y *Los tres mayores prodigios* (1636), esta última representada en uno de los patios del Retiro con motivo de la fiesta de San Juan.



da una simultaneidad de espacios donde gruta y alcázar tienen entidad física en forma de decorados; o bien el castillo se recrea exclusivamente por medio del decorado verbal<sup>148</sup>, aunque el peso y la función de este en la acción encajan de manera más coherente con la primera opción. Se acentuaría con ello el efecto cómico, al contrastar el rudimentario ornamento con la calificación de los personajes al maravillarse ante su tamaño y sus altas torres.

El espacio evocado es una de las víctimas de la sátira en la perspectiva metateatral de la obra. El recurso desmedido al empleo del verso como herramienta en la construcción de las coordenadas cronotópicas es parodiado en la obra a través de los personajes, que transforman constantemente la escena al aludir sin ton ni son a paisajes variados. Recapitulemos. La comedia se abre con la gruta como elemento focal dispuesta, según el diálogo y el relato ticoscópico, en un paraje agreste, cuyos elementos constitutivos se nombran en distintas ocasiones: «Un borrico es que viene desbocado / despeñando del monte a un caballero» (vv. 42-43); «¿Si habrá pastor en toda esta floresta?» (v. 64); «¡Pastores destes apriscos, /aliviad vuestros pesares [...]!» (vv. 108-109); «Uno y otro dura guerra / me hicieron con tal extremo / que estaba viendo esta sierra» (vv. 168-170). Céfalos y Pastel, por su parte, dicen haber escapado de una tormentosa travesía marítima: «¿Cómo has escapado / de aquese inmenso ciénago?» (vv. 67-68).

El alcázar irrumpe en escena poco después y aún en la misma jornada el paisaje se traslada a los jardines de Pocris, Filis y el conjunto de damas. La versatilidad del espacio es dúctil y estira al máximo la capacidad evocadora del lenguaje en la reconstrucción de las elipsis temporales y la pericia descodificadora del espectador, que asiste al tránsito de los personajes en un ágil intercambio de *topoi*. En la segunda jornada se desenmascaran las técnicas dramáticas convencionales desestabilizando el pacto de verosimilitud pues, si los personajes mismos subrayan lo ilógico de las acciones emprendidas, el público será incapaz de dejarse llevar por la construcción ficcional. Antistes y su hija Aura se hallan en el exterior del palacio real cuando se da el diálogo siguiente:

---

<sup>148</sup> Coincide Cancelliere en su estudio introductorio con esta recreación de las características funcionales del escenario cuando resuelve: «En conclusión, lo necesario para esta puesta en escena, fundada en el decorado verbal y en la habilidad cómico-mímica de los actores, podía reducirse solo a un decorado de una gruta [...], aun a dos o tres apariencias pintadas, y a dos bastidores funcionales a las opuestas salidas de Rosicler y Céfalos, colocados respectivamente en los dos lados del tablado» (*Céfalos y Pocris*, ed. cit., pág. 14).

ANTISTES.                    [...] Y pues  
                                      hemos llegado a esta selva...

AURA.                    ¿A qué selva? ¿No quedamos  
                                      en palacio, y esa puerta  
                                      cerraste?

ANTISTES.                    ¿No basta ser  
                                      tan golosa y tan resuelta,  
                                      sino poner objeciones  
                                      tan crítica y bachillera?  
                                      ¿Quién os mete en eso a vos?  
                                      Para llegar donde quiera,  
                                      ¿no basta que yo lo diga? (vv. 1065-1076).

La comicidad del teletransporte se prolonga todavía, pues a continuación Antistes se reafirma: «Pues hemos llegado, digo, / con el rey hasta las puertas / de palacio» (vv. 1078-1080). El palacio al que se refiere no es otro que el castillo del Gigante, de modo que ambas localizaciones comparten el mismo decorado y se intercambian sin reparos en el transcurso de la obra. Mientras padre e hija no se han movido del sitio, el Rey y sus acompañantes salen a escena acusando cansancio después de haber viajado largo trecho. La incoherencia de estos desplazamientos la marca Antistes con ironía: «Como Aura anda despacio, / tomamos la delantera» (vv. 1092-1093).

La parodia del decorado verbal adquiere tintes antipetrarquistas al arremeter contra la sublimación de los elementos de la naturaleza estereotipados en el lenguaje del amante cortesano. En la tercera jornada, la pareja principal enumera la flora y la fauna del lugar como testigos de sus anómalos requiebros. Cuando Pocris muere, Céfalo apela a la confianza del paisaje universalizando su dolor ante la pérdida, pero incluye en el frenético inventario ítems mundanos que escapan a la estetización garcilasiana y convirtiendo a las criaturas en comida:

República celestial,  
aves, peces, fieras, hombres,  
montes, riscos, peñas, mar,  
plantas, flores, hierbas, prados,

venid todos a llorar.  
Coches, albardas, pollinos,  
con todo vivo animal;  
pavos, perdices, gallina,  
morcillas, manos, cuajar:  
Pocris murió; decid, pues:  
«Su moño descanse en paz» (vv. 2264-2274).

Para la escenificación correcta de algunos pasajes sí es probable que se recurriese a una mínima escenografía de recortado, pues los personajes manifiestan interacción: «Aquí quiero esconderme / de aqueste jazmín detrás, / para saber en qué para» (vv. 2217-2219). Es conveniente que el escondite improvisado de Pocris tenga presencia física porque sirve a dos propósitos: desde el punto de vista de la acción dramática, da motivos a Céfalo para acusarla de «mujercita acechadora» (v. 2229) y proceder a asesinarla; en segundo lugar, en virtud de la dimensión metateatral, el escondrijo de la princesa es descubierto de inmediato, revelando el carácter absurdo de los apartes y las acciones simultáneas, cuando los actores pueden verse y escucharse perfectamente: «O lo hace Barrabás, / o mis oídos lo fingen, / o al pie de aquel arrayán, / “en la espesura del monte” / gran ruido oyeron sonar» (vv. 2220-2224). Esta doble función del decorado se repite en la escena final de la comedia cuando el Rey requiere una guitarra y pide que sea buscada en el propio bosque, donde espera encontrarla basándose en la afición ancestral de los pastores a la música: «Colgada de un sauce / u de otro árbol estará» (vv. 2307-2308). Efectivamente, Céfalo localiza pronto el instrumento y la AE corrobora el hallazgo: «Éntranse todos, quedan Filis y Antistes, y el Rey toma la guitarra» (v. 2315 acot.). No sería difícil que el decorado se sacase a escena por medio de cables o directamente dejar la tarea en manos de un mozo. Si los bastidores recreaban con sus pinturas el paisaje selvático, la guitarra podía también haberse ocultado allí con comodidad. Sea como fuere, el hecho de que ni mutaciones ni mecanismos mecánicos se registren en el cuerpo acotacional indica el cambio de asunción del estatuto ficcional con respecto a la comedia mitológica.

## 5. 2. La escenotecnia en los salones

Si la intención burlesca impregna todas las dimensiones de la comedia, la tramoya y los recursos espectaculares son un blanco fácil para la ridiculización. Así, si bien decíamos que la arquitectura del teatro efímero no era tan proclive a la complejidad escenográfica como en el modelo del Coliseo, sí estaba provista de maquinaria elemental. En la obra es necesario recurrir al escotillón y al pescante, cuyo uso es paradójicamente irrelevante en el desarrollo de la acción. Es esta gratuidad lo que activa la comicidad y supone una crítica al excesivo apego en la dramaturgia barroca al recurso de la tramoya, imponiendo el efectismo a la coherencia narrativa. Sin previo aviso, y aprovechando la anfibología en la oración «Porque Dios ve las trampas» (v. 487), Céfalo «Húndese por un escotillón» (v. 488 acot.) ante la perplejidad del Capitán, que acusa la temeridad del actor/personaje: «¿Qué diablos se hizo dél? / Hombre, mira que te matas» (vv. 488-499).

Siguiendo la misma secuencia, Antistes decide súbitamente acabar con la vida de su hija, sin perder las formalidades que debe guardar para con el Rey: «[...] y así con vuestra licencia / la quisiera despeñar» (vv. 1153-1154). Recibido el beneplácito del monarca («Vos podéis de vuestra hija / hacer un sayo» [vv. 1156-1157]), una AE kinésica específica: «Hace que la arroja, y vuela Aura» (v. 1164 acot.). El empleo del pescante parece claro en el verbo codificado «vuela», pero es confuso el lugar desde el que Antistes empuja a Aura. Teniendo en cuenta que ambos permanecen en escena desde el inicio de la jornada, sin significativas instrucciones coreográficas o de salidas y entradas, es probable que la actriz estuviese sujeta al pescante todo el tiempo.

## 5. 3. Caracterización de personajes: el decoro burlado

La tipología de personajes de *Céfalo* está compuesta de la esperable dada el contexto: damas de la corte, galanes principescos, soldados, dueñas y criados, con la intervención de un capitán, el toque fantástico del gigante, o la aparición de la tapada. La caracterización vuelve a ser metonímica y se apoya en gran medida en la onomástica,

ridiculizadora de los personajes<sup>149</sup>. Cuando hay referencia a partes del atuendo, invariablemente este intervendrá en la acción, no solo como portador de simbología cómica<sup>150</sup>. La continua parodia del lenguaje, reducido a su forma poética y desprovisto por lo tanto de significado dramático, impide en general interpretar los versos como AI de forma tajante. Por ejemplo, cuando Céfalo y Rosicler se encuentran por vez primera, se identifican respectivamente como «caballero» (v. 123) y «marinero» (v. 128), pero esto no obedece necesariamente al atuendo, sino que forma parte de un dilatado chiste que alude a la tan poco heroica entrada en escena que acaban de protagonizar. Así, Rosicler es caballero porque ha caído de un burro y Céfalo, marinero porque ha sido víctima de un naufragio. Por el mismo motivo, la alusión a «bocergués (sic) marroquines / y espuelas de oro calzadas» (vv. 126-127) no es una AI sino una de las muchas intertextualidades que incorporan de continuo versos del romancero.

Ni siquiera se nos describe cómo había de simularse la dimensión corpórea del gigante, cuya composición grotesca quedaba en manos de la compañía experta y del actor que lo encarnase: «¡Qué monstruo de tan mal cuerpo!» (v. 275). De su fisonomía, por ejemplo, tenemos una referencia al vello facial («Yo os juro / que no os vais, por estas barbas» [vv. 289-290]). La función fundamental de este coloso recae en la enorme maza: «Sale un Gigante con la maza al hombro» (v. 271 acot.). La comedia burlesca manifiesta una «inclinación a la *turpido et deformitas*» que se aleja de la evolución natural que experimentan los mecanismos del humor y que depuraban la comicidad de la gestualidad y los efectos verbales más toscos<sup>151</sup>. La composición visual de la salida busca anticipar al público que esa arma será usada muy pronto y que los galanes tienen todas las probabilidades de ser objeto el de los golpes. Sin embargo, aunque pronto se verán satisfechas las expectativas de mamporros, el Gigante nos desconcierta en un primer momento al expresarse con una corrección impropia a su condición de salvaje y

<sup>149</sup> Calderón riza el rizo cuando el empleo ridículo de los nombres contrasta con las actitudes arquetípicas propias de cada personaje. En transposición carnavalesca que lo pone todo del revés, Tabaco y Pastel absorben las cualidades de sus amos y, mientras estos huyen cobardes ante la visión del Gigante, ellos permanecen en escena con valentía.

<sup>150</sup> Arellano incluye un listado de más de cincuenta ítems con los objetos que intervienen en comedias burlescas con fines cómicos. Tal y como afirma: «El casuismo de los objetos ridículos es muy varios y casi de imposible sistematización: muchos objetos hacen apariciones únicas al servicio de escenas concretas» («La escenificación de la comedia burlesca», *op. cit.*, pág. 39).

<sup>151</sup> Arellano, *ibid.*, pág. 11.

trastocando el decoro: «¡Príncipes a mis umbrales! / Abro la puerta. *Deo gracias*» (vv. 271-272).

Junto a la codificación de los personajes tipificados, aparecen indicaciones relativas a la caracterización transitoria. Ante estas instrucciones, el actor realiza modificaciones puntuales en su atuendo que no alteran la construcción del personaje, sino que se adaptan a las circunstancias cambiantes de la acción. En esta dirección se insertan las AE «Saca el Capitán a Céfalo, medio desnudo» (v. 1226 acot.) o «Sale el Rey, con Céfalo, vendado el rostro» (v. 1331 acot.). La información que plasman las AI es de nuevo más incierta, debido a que se hallan insertas en el tejido verbal cómico. De esta forma, cuando el Rey afirma «pues ando rotivestido» (v. 1620), quizá en alusión a las fatigas que ha vivido en la jornada anterior, en seguida este adjetivo entabla un juego de palabras con el verso siguiente y la anfibología dominante de la estrofa: «andar quiero manirroto / con vos; y aunque el ser, creed / piadoso es virtud moral, / hoy quiero hacerla peral» (vv. 1621-1624).

Aunque sean menos constatables, no podemos dejar de leer las AI como hipótesis visual, pues la distorsión disparatada de la realidad bien podía manifestarse en la caracterización exagerada de los rasgos distintivos de los personajes. Siguiendo la moda habitual de las damas de la época, Filis, Pocris y Aura, cuya fealdad es señalada de continuo, se aplicarían afeites en el rostro para embellecerse. Tal y como señala Arellano, a esto puede remitir Céfalo cuando, al describir a las infantas, exclama: «En sus barnizados mapas / tienen los ojos ingratos, / la una, de arrebatagatos, / la otra, de arrebatacapas» (vv. 1678-1681). Deleito y Piñuela documentaba los usos y abusos del maquillaje femenino de la época: «Pero lo más general en materia de aliños y afeites eran los colores con que se embadurnaban las damas. Constituía un *teñido* casi general, pues se pintaban mejillas, barbilla, garganta, punta de las orejas, hombros, dedos y palmas de las manos, y lo hacían dos veces diarias, al levantarse y al acostarse»<sup>152</sup>. A fin de acentuar el contraste ridículo entre el elevado decoro propio del tipo dramático de la princesa y el ridículo de su idioma estético, las actrices saldrían a escena con un exagerado maquillaje en consonancia con el rasgo más distintivo de la apariencia de Filis y Pocris: los moños<sup>153</sup>.

---

<sup>152</sup> *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, *op. cit.*, pág. 193.

<sup>153</sup> El peinado alzado en forma de moño alto junto con el uso de postizos capilares estaba a la orden del día en la moda femenina. El más común es el *perico*: «era un adorno de pelo, que se ponía en la

A lo largo de la obra se suceden las burlas y las alusiones al peinado de las damas hasta que, en el punto álgido de la comicidad, se descubre que los moños son falsos.

#### 5. 4. El gesto disparatado

La revelación de que las infantas están calvas tiene lugar durante un enfrentamiento físico entre las dos princesas en el que, literalmente, se tiran de los pelos: «Repélanse, quitándose los moños, y sale Pastel» (v. 1752 acot.). Así, se arrancan el tocado la una a la otra y los intercambian en señal de paz, una vez se han calmado los ánimos, con una instrucción precisa en AE: «Truécanlos» (v. 1762 acot.). Volviendo sobre nuestros pasos a unas líneas más atrás, el hecho de que los objetos y otros elementos caracterizadores se nombren únicamente cuando van a intervenir de forma directa en la acción, implica que están indefectiblemente unidos a la técnica actoral. En el caso que acabo de traer a colación, la pelea se construye alrededor del moño como foco, que irradia las posibilidades risibles y que, a su vez, constituye tanto el signo distintivo de las princesas como un recordatorio visible de la metateatralidad. La fusión de estas tres perspectivas es una constante en la obra y determina uno de los puntos fundamentales de la comedia burlesca: la kinésica.

El todo al revés carnavalesco, la parodia burlesca y la dinamitación del esqueleto ficcional en su vertiente metateatral desembocan en un campo de experimentación fértil para la física actoral. La frenética sucesión de escenas, a modo de pasos y equivalente de nuestros actuales gags y *sketches*, propician que el actor pueda viajar por una serie de estados anímicos situados en extremos opuestos sin necesidad de justificación lógica. En la escena anterior, Céfalo azuza a las damas, que se lanzan a la melena sin pensarlo dos veces. El forcejeo, sin embargo, es fugaz, pues en seguida recuperan la compostura y se devuelven los moños muy cortésmente: «POCRIS. Aqueste es tu moño, infanta. // FILIS. Este es el tuyo, princesa» (vv. 1755-1756).

Tras despedirse, cada una se irá por su lado con su moño bajo el brazo. Este mismo esquema subyace en la organización temática de la estructura de la obra. La gestualidad y la kinésica vendrán a reflejar los contrastes espontáneos en la impredecible sustancia anímica de los personajes, cuyas intenciones y objetivos varían de un instante a otro. El

---

parte anterior de la cabeza, sosteniéndose sobre una armazón» (Deleito y Piñuela, *ibid.*, págs. 185-186). En el mismo lugar, habla Deleito de otra variedad semejante a la anterior, el *almirante*.

cuerpo acotacional es, entonces, rico en instrucciones dirigidas específicamente al actor, cuyo objetivo último será, siempre, hacer reír. Del mismo modo que el verso se nutría de la cultura popular al recurrir al romancero, refranes y expresiones extraídas del folklore, la desorbitación del gesto entronca con el género cómico breve, tal y como vimos en el capítulo correspondiente.

El efecto risible se tiene presente incluso en el planteamiento coreográfico más elemental: «Hasta aquí han representado como sin verse, y ahora reparan unos en otros» (v. 118 acot.). El *como si* trae aparejado el gesto de sorpresa por parte del actor, al tiempo que expresa la conciencia del dramaturgo tanto de las limitaciones de este *locus scaenicus* reducido y el abuso de los espacios simultáneos, como del salto de fe que entraña el pacto de verosimilitud. Las AE de fingimiento actoral aparecen con marcada frecuencia: «Hace que la arroja» (v. 1164 acot.); «Saca Antistes un frasco pequeño, se le da, y ella hace que bebe» (v. 1050 acot.); «Tira, y ella, fingiéndose herida, cae» (v. 2235 acot.). De nuevo el *como* en la AE «Canta Filis como en sueños» (v. 660 acot.) es doble, porque el fingimiento afecta tanto a la actriz como al personaje: «Cautelosos agora / son mis ojuelos, / que parece que duermen / y están despiertos» (vv. 668-671); y en la misma dirección van estos versos de Polidoro: «Pues vámonos pasico, sin mirallo, / como que no lo vemos» (vv. 38-39). En este sentido, la voz dramaturgica es autoparódica al exponer su conocimiento de las técnicas dramáticas y ofrecerlas al público como ingredientes de una fórmula. Así, a la AE «Saca uno en hombros a Céfalo» (v. 56 acot.) le sigue el verso «¡Oh, humano bergantín!» (v. 56), que parodia las escenas de naufragio y las salidas triunfales de los príncipes a escena. La salida de Rosicler es análoga y entabla un juego intertextual con la producción del propio Calderón al trocar el hipogrifo violento por un «bruto veloz» (v. 47) con el que efectivamente aparece sobre el tablado. La consiguiente caída, además, despoja a aquella protagonizada por Rosaura de toda violencia heroica, pues el actor elige voluntariamente el lugar en el que precipitarse del burro: «¿Qué piedra habrá mullida en que yo caiga? / Mas quiérome matar hacia esa parte» (v. 61). La proxémica y la coreografía son dinámicas y comprenden en las AE acciones de acusado movimiento que determinan actitudes actorales sobre el tablado: «Yéndose» (v. 337 acot.); «Quiere huir» (v. 482 acot.); «Paséase» (v. 737 acot.).

La interacción y el contacto entre personajes se repite con frecuencia. El gigante empuña su maza contra príncipes y criados: «Amágalos y vase, y ellos caen» (v. 341 acot.) en una AE provista de ironía, puesto que *amagar* implica tan solo el ademán de la agresión, por lo que la caída de los galanes es únicamente fruto del miedo. Ni siquiera el



Rey se libra de los golpes: «Levanta la maza [y le da]» (v. 1130 acot.). Maza o moño, la inserción de un objeto propicia el pretexto dramático para el desarrollo de la acción cómica. En la tercera jornada tiene lugar una partida de tabas en la que Rosicler y Céfalo se juegan a Filis. La escena es profusa en AI pues la partida ha de recrearse verbalmente a fin de que el público pueda seguir su desarrollo, y las AE articulan la secuenciación general, desde el primer «Saca una tabaquera» (v. 1898 acot.) y a lo largo de los sucesivos «Juegan» (v. 1902 acot.; v. 1925 acot.). Con fin desmitificador entrega Aura a Céfalo una ballesta, caricatura de aquellos dones que los dioses concedían a Perseo en la comedia mitológica: «Esta ballesta tomad / de bodoques, que os envía / Dïana [...]» (vv. 1998-2000). Pero el objeto puede intervenir apartándose de la economía dramática y por mero pretexto jocoso. Rosicler se encuentra relatando cómo se prendó de Filis cuando vio un día uno de sus zapatos. De improviso y por mero chiste, Rosicler «Saca un zapato muy grande» (v. 1830 acot.) que granjea una sucesión de imágenes ridiculizadoras de la princesa, una Cenicienta de amplia pisada: «[...] Esta es la concha / de aquella perla; advertid / ¡cómo la perla será / cuando la concha es así, / y si así huele el zapato, / cómo olerá el escarpín!» (vv. 1832-1836).

La vulgaridad impregna las escenas más evidentemente risibles cuando la comicidad se sostiene más en lo corporal que en el ingenio verbal. Común a todos los personajes de la comedia es la fealdad, una cualidad que se convierte en causa para ocultar el rostro, recurriendo a vendas y máscaras: «Pónenlos mascarillas» (v. 471 acot.). Las recreaciones propias de las damas cortesanas consistentes, en general, en actividades refinadas trocan los instrumentos y el ocioso embellecimiento por acciones más viles: «Siéntanse Filis y Clori, que hace como que la espulga, cantan» (v. 613 acot.). Frente a la recreación sublimada del modelo renacentista, las mujeres son prácticas y parodian la inutilidad del arte por el arte en el canto a la naturaleza: «Espúlgame aquí / porque sirva de algo el sol» (vv. 611-612). Siguiendo el mismo juego satírico, se desautomatiza la *descriptio puellae* del petrarquismo cuando Céfalo inserta los piojos en la etopeya de su amada: «Con las liendres parecen / sus rubias trenzas / de color de silicio, / blancas y negras» (vv. 680-683). El lenguaje corporal cortesano reproduce unas prácticas cuya impostura se parodia al arremeter contra recursos físicos tan comunes como el desmayo femenino, concebido como una acción intencionada que obedece al control absoluto de la dama, que lo utiliza a voluntad: «[...] si me diérades lugar / me quisiera desmayar» (vv.

723-724)<sup>154</sup>. Lo mismo, si retomamos aquella escena onírica de *Andrómeda* en la que Perseo tenía visiones, aquí el estado del sueño se plantea desde el disimulo; una estratagema no solo exclusiva de los amantes, sino del dramaturgo, que se sirve del sueño como técnica dramática para explorar la psique más íntima de los protagonistas al situarlos en un esquema en el que uno de ellos está indefenso y el otro se debate entre la acción y la contemplación. Recordemos el caso de *Devoción*, por ejemplo. Tampoco los galanes están libres de ordinariez al encarnar actitudes normalmente destinadas a los graciosos más zafios. Junto con las liendres, aparecerán ahora los mocos, en una escena en la que ninguno de los personajes principescos tiene un pañuelo limpio:

REY.       Dad vos un pañuelo.  
ROSICLER.                       Está  
                  mi ropa en la lavandera.  
REY.       Venga el vuestro.  
ANTISTES.                       Siempre yo  
                  me sueño desta manera.  
                  *Suéñase con los dedos* (vv. 1241-1246 acot.).

La gestualidad obscena con sus higas y sus cruces se deduce finalmente de algunas AI en sentido performativo, lo suficientemente integradas en el lenguaje no verbal popular como para que no sea necesario que se expliciten: «Aunque me hagas rabias, / para esta, si te has muerto, / que no me has de ver la cara / alegre en toda tu vida» (vv. 493-496). La técnica física actoral sostiene buena parte del peso cómico pues, desde la concepción coreográfica global del espectáculo hasta el gesto quiromántico codificado, la efectividad del ingenio del verso queda incompleta sin la expresividad del comediante.

---

<sup>154</sup> Otra pluma afilada, más de un siglo después, arremeterá en sus páginas contra las costumbres artificiosas de las señoritas de bien. Se trata de una jovencísima Jane Austen (1775-1817) que, como Calderón, emplea lo cómico como espejo satírico de una sociedad ahogada por el amaneramiento. En uno de sus primeros escritos, la novela epistolar *Amor y amistad*, Laura, Sophia y su círculo de amistades padecen una extraordinaria propensión al desmayo, como un mecanismo que se activa al mínimo sobresalto emocional: «La escena era demasiado patética para los sentimientos de Sophia y los míos propios, de modo que nos desmayamos alternativamente sobre el Sofá» (en *Amor y amistad*, traducción de Menchu Gutiérrez, Barcelona, Alba, 2011, pág. 101. Mayúsculas en el original). La recurrencia de los desvanecimientos va en aumento a lo largo de las aventuras de las damas, alcanzando cotas satíricas de extremo patetismo: «Sophia lanzó un grito y se desmayó sobre la Tierra. Yo grité y me volví loca en un instante. Así, privadas de nuestros Sentidos, permanecemos durante algunos minutos, sólo para, al recobrarlos, vernos privadas de ellos de nuevo. Esta desdichada Situación se prolongó por espacio de una Hora y Cuarto» (*ibid.*, pág. 116).



La conmoción de la anagnórisis y la respuesta física producto del terrible suceso se amortiguan en una inversión cómica al achacar la reacción no a la muerte del amado, sino a la acción del hipocrás, que puebla los versos de inferencias performativas. El aturdimiento o turbación son acusados por la actriz, de nuevo reduciendo una profunda alteración del ánimo en simple borrachera. Finalmente, Aura se desploma en los brazos de su padre, como reza la AE «Cae desmayada» (v. 1150 acot.), reformulada en forma de AI cuando Antistes informa al Rey: «En mis brazos cayó desmayada».

#### 5. 4. 2. Un paréntesis animalesco: la kinésica en *El mayor encanto, amor*

Desviémonos unos instantes de *Céfalo* para detenernos en la kinésica peculiar de *El mayor encanto, amor*. Uno de los sortilegios de Circe más sugestivos para la escenificación consiste en la metamorfosis de los compañeros de Ulises en bestias: «Salen animales y hacen lo que se va diciendo» (v. 141 acot.). Los actores emplearían un disfraz para construir una kinésica híbrida propia de animales antropomorfos: «Y el rey de todos ellos, / el león coronado de cabellos, / en pie puesto una vez hacia las peñas / y otra hacia el mar, cortés nos hace señas» (vv. 141-142). Esta condición híbrida juega a favor de la verosimilitud y permite que los marinos-bestia puedan ejecutar acciones propias de humanos, como trasladar convenientemente objetos: «Sacan una arca dos animales» (v. 1617 acot.).

El caso más llamativo es el de Clarín, transformado en primate: «Sale Clarín de mona» (v. 2047 acot.). El desdoblamiento del actor es semejante al que veíamos en la kinésica entremesil y requiere la colaboración del resto de intérpretes. Los intentos de Clarín por comunicarse con Lebrél resultan en vano; la voz humana del gracioso es inaudible para el resto. «¿No es cosa extraña / que hable para mí y discurra / con sentidos, vida y alma, / y con los otros no pueda / articular las palabras?» (vv. 2066-2070). En cambio, a través de las acotaciones especulares embebidas en los versos de Lebrél, se deduce que la verbalidad va acentuada performativamente por una gesticulación simiesca hiperbólica, imitación de los movimientos de la mona: «¡Cómo brinca y cómo salta!» (v. 2072); «¡Qué gestos / hace y con qué linda gracia!» (vv. 2079-2080). Al final, la veracidad del conjuro transformador es ambigua, pues el disfraz de Clarín queda al descubierto en una escena revelando que se trata de un truco. Sin embargo, sin el disfraz, Lebrél puede de nuevo escuchar sus palabras, lo que crea una paradoja con respecto a la ontología zoomorfa de Clarín: «Que cara tengo, veré, / de mona. ¿Hay mayor pesar? / ¡Válgame

Júpiter santo! / ¡Qué hocico! [...] // (*En mirándose al espejo, se le cae el vestido de mona*)» (vv. 2581-2584 acot.).

### 5. 4. 3. Ficción y contexto de representación: interferencias metateatrales

Finalmente, y volviendo a *Céfalo*, la metateatralidad llevada a sus últimas consecuencias otorga al actor el protagonismo indiscutible: sin el intérprete, el teatro es texto. Así, el desvelamiento de los mecanismos ficcionales escenifica un desdoblamiento por el que los comediantes oscilan entre su personaje y su identidad real, olvidando de vez en cuando que se hallan sobre un escenario. El efecto de distanciamiento, el alejamiento del espectador con respecto a la ficción, es posible por una dislocación del contexto ficcional únicamente justificada por las coordenadas carnavalescas. En una tragedia, un juego de estas características daría al traste con la intencionalidad patética. Al mismo tiempo, el hecho de que los actores se interpelen por su nombre de pila enfatiza la popularidad de las compañías llamadas a representar a palacio. Por otra parte, la confusión entre la identidad ficticia y la identidad referencial adelanta en siglos la vertiente metaliteraria que será explorada en célebres hitos como *Seis personajes en busca de autor* (1921) o, en las letras españolas, *Los figurantes* (1989) o, en un viraje existencialista, la unamuniana *Niebla* (1914). La ruptura metateatral se da con cierta frecuencia en el verso a modo de chiste, como en el siguiente diálogo:

REY.           Pues dadla...  
 ANTISTES.           ¿Qué?  
 REY.                    Una fraterna.  
 ANTISTES.   En la comedia de ayer  
                           no se hizo.  
 REY.                    Que se haga en esta.  
                           ¿Hay más de pedir prestado  
                           ese paso a otra comedia? (vv. 985-989).

No obstante, lo que aquí me interesa es observar cómo el lenguaje verbal afecta a la interpretación y la técnica actoral. El pasaje más claro se da en la primera jornada, durante el monólogo en el que Aura relata el origen de su conflicto personal. El efecto inicial se adelanta como paródico en la AE de apertura «Sale Aura, llorando y cantando» (v. 366

acot.) para desconcierto de Céfalo y Rosicler. La actriz, entonces, combina canto y llanto hasta que, en el instante culminante en el que debe revelar su identidad, se impone la realidad a la ficción y afirma: «Yo soy hija de Luis López...» (v. 415). En efecto, Aura era encarnada por María López, en una confusión de personalidades que se subraya en las AE con la alternancia de estilos de recitado, combinando las instrucciones de «Representa» y «Canta» para acentuar el aturdimiento de la actriz al fluctuar entre ambos personajes: «Mi nombre es María..., ¿qué digo? / Es Aura; que estoy turbada» (vv. 423-424). En estas circunstancias es preceptivo que el auditorio reconozca a la compañía que representa la función o, al menos, a los miembros más populares del elenco. Esto contrasta con aquellas acotaciones, también metateatrales, que cedían la toma de decisión, hacia el futuro, a montajes hipotéticos: «Descubre[se] la estatua, abriendo la gruta, q[ue] estará como la pintan los versos y parecida a la q[ue] hiçiere el papel de Minerba» (*Fieras*, v. 313 acot.). En esta última acotación, el propósito es doble: por una parte, la relación metarreferencial entre la AE y la AI es análoga a la que se establecía entre texto y partituras o láminas en *Andrómeda*, puesto que han de leerse conjuntamente para descifrar su reconstrucción virtual.

Más que nunca, la recepción del efecto cómico es responsabilidad de los actores, pues el disparate condensado en el verso va asociado a una marcada gestualidad. El chiste sin acción queda incompleto, perdiendo por el camino su eficacia visual<sup>155</sup>. Calderón confiaba en cualquier caso en las habilidades de la compañía y su control sobre el espectáculo, dado el contexto festivo y la importancia menor del aparato escenotécnico. Prueba de ello es la siguiente AE, en la que emerge la subjetividad de la voz dramática cuando, en lugar de dar instrucciones, se limita a sugerir: «Vase con Aura, y si pareciere, vuelen» (v. 2119 acot.).

---

<sup>155</sup> En cambio, no encuentro claras evidencias en el cuerpo acotacional que me permitan secundar la afirmación de Cancelliere cuando considera que los espectadores intervenían como actores en la obra. Tampoco lo cree así Arellano, que discrepa de las palabras de Íñiguez Barrena en este mismo sentido: «Estas aseveraciones serían muy difíciles de demostrar, sobre todo si se tiene en cuenta la lectura constantemente errada que hace Íñiguez [«Los personajes de *Céfalo y Pocris...*», *op. cit.*] de muchos aspectos de la comedia (cree por ejemplo que los actores son la misma familia real y los grandes de la corte, que se suenan con los dedos, hacen chistes escatológicos y se repelan los moños)» («Los disparates de Calderón», *op. cit.*, pág. 62).

## 5. 5. Efectos especiales

Los efectos especiales, además de la tramoya, se apoyan como es habitual en la música. En tanto que lenguaje, está sometida a su propia codificación al asociar el empleo de instrumentos o de estilos a determinadas connotaciones ya asentadas en el espectador. De ahí que el público entienda la burla irónica cuando Céfalo pregunta a Pocris: «¿Tú no oyes / una süave pandorga / que dulce los aires rompe?» (vv. 2099-2100) cuando la pandorga, semejante a una zambomba, no casa con los adjetivos que el galán le otorga. En las anteriores obras comentadas veíamos cómo Calderón gusta de insertar el eco, bien como personaje, bien como recurso ocasional para deslindar a través del coro mensajes subliminales. Aquí, Aura experimenta un nuevo desdoblamiento y añade una doblez extra a las dimensiones ficcionales cuando, como la Eco de la tragedia mitológica, afirma haberse despojado de su materia corpórea. Sus motivos, sin embargo, distan de la magnitud heroica de su referente: «Pues en aire convertida / me han hecho creer que estoy, / sin que estos me vean, voy / buscando la prevenida / venganza de Pocris» (vv. 1941-1945). Tanto Aura como los personajes con los que interactúa han asumido su condición etérea porque así lo exige el guion y sin necesidad de otra autoridad. La gestualidad de los actores determina que ignoren la presencia de la actriz y que se sorprendan cuando les arrebate la taba durante la partida que disputan Céfalo y Rosicler, que explica lo sucedido con perplejidad: «Fuerza es que también lo ignore, / pues nos la quitó en el aire / el mismo aire» (vv. 1950-1952).

Ya veíamos en el caso anterior cómo servía para subrayar el efecto de desdoblamiento entre las dos personalidades de María López. Las AE musicales incluyen referencias a instrumentos: «Suenan dentro un almirez» (v. 214 acot.) y «Vuelven a tocar el almirez y cantan» (v. 218 acot.). Es probable que las recurrentes AE «Canta» o «Cantan» pusieran en contraste el estilo elevado del canto cortesano con el contenido de las letras, de origen popular o directamente ridiculizadoras<sup>156</sup>. Estos son los versos que entonan las damas mientras se despiojan: «Al sol, porque se durmiera, / le espulga Amor la mollera / alumbrándole otro sol, / y fue girasol un sol de otro sol / para que nadie los viera» (vv. 613-617). La música servirá de colofón a la obra en el momento en que el Rey coge la guitarra. La música se combina con un curioso efecto de ingenio cuando el Rey

---

<sup>156</sup> Para las funciones de la música en esta comedia, véase Esther Borrego, «Música y versos musicales en una comedia burlesca de Calderón» en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000, op. cit.*, págs. 971-986.

afirma «[...] cuántas canas se me quitan / en comenzando a cantar» (vv. 2319-2320) y le sigue la siguiente AE: «Empieza a cantar, y por un arambre le quitan las barbas y cabellera cana al Rey» (v. 2321 acot.). Además de aportar información sobre la caracterización física del tipo del Rey y el vestuario que se emplearía en su preparación visual, esta AE concreta una acción muy específica planeada por el dramaturgo, que requeriría la pericia del miembro de la compañía encargado de ejecutar la maniobra. Permite deducir que, aun tratándose de un teatro desmontable, el espacio hábil —situado en la parte superior o bajo el tablado— era lo suficientemente amplio como para albergar con cierta comodidad la presencia de operarios. Enlazando con la música de la guitarra y a fin de integrar al público en los festejos, el colofón de la comedia coincide con la AE «Hacen un torneo en forma de matachines, y dan fin» (acot. final)<sup>157</sup>.

Más allá de los recursos musicales, el dramaturgo tampoco deja pasar la ocasión de parodiar el excesivo apego al decorado metonímico en un modelo teatral donde los efectos lumínicos eran escasos por razones de seguridad, carencia de posibilidades escenotécnicas y, en el caso del corral de comedias, limitaciones presupuestarias. Sin duda en el Salón Real las opciones habrían sido más variadas, pero se opta aquí por acudir a las convenciones del sistema popular cuando el Capitán sale a escena «con linternas» (v. 445 acot.). Esta escena sería de lo más común de no ser porque Tabaco se encarga de verbalizar lo absurdo que resulta recurrir a las lámparas estando a pleno día: «¿Linternas con luz tan clara?» (v. 447).

---

<sup>157</sup> *Matachines*: «La danza de los matachines es muy semejante a la que antiguamente usaron los de Tracia, los cuales, armados con celadas y coseletes, desnudos de brazos y piernas, con sus escudos y alfanjes al son de flautas salían saltando y danzando; y al compás dellas se daban tan fieros golpes, que a los que los miraban ponían miedo y les hacían dar voces, persuadidos que, habiendo entrado en cólera, se tiraban los golpes para herir y matar; y así de acuerdo caían algunos en tierra como muertos, y los vencedores los despojaban; y aclamando victoria se salían triunfando, y todo esto al son de las dichas flautas; y por este estrago aparente de matarse unos a otros, los podemos llamar Matachines» (Covarrubias).



## 6. Conclusiones

El signo teatral del sistema áulico presenta una menor carga simbólica, en la medida en que sus referentes tienen entidad *in praesentia*. Es decir, frente al sistema popular, la eficacia de las AI es menor, puesto que el decorado verbal pierde su razón de ser y el espectador no ha de esforzarse por acudir al código que le permita descifrar el mensaje —verbal o visivo— que se le transmite. Recordemos: a mayor codificación, mayor comportamiento simbólico. Esto se corresponde con la distinción de Del Bianco entre comedia y *comedia de teatro*. La comedia mitológica, con un gran número de acotaciones de relación, encarna ejemplarmente esta tendencia general; pero ello no destierra las expresiones codificadas de manera tajante, como sucedía cuando Andrómeda aguardaba sobre el risco *desmelenada*. Las obras de aparato moderado cuyos cuerpos acotacionales se alejan de la narratividad o la epización, manifiestan un lenguaje metonímico y simbólico más cercano a la comedia de corral. Por otra parte, no deben confundirse las indicaciones simbólicas que funcionan dentro de la realidad teatral autorreferencial con los símbolos procedentes del imaginario extrateatral que pueblan las acotaciones. Es el caso de los atributos de los dioses, cuyo reconocimiento por parte del público se apoya en una cultura pictórica compartida que permite identificar a Mercurio por su caduceo y por su escudo a Palas. Cuanto más se alejen los personajes de esta imagen asentada, más aclaración se necesitará en las acotaciones. Calderón compone su propio imaginario, ampliando poco a poco el catálogo de abstracciones dramáticas y personajes alegóricos que transitan desde los autos sacramentales hasta las loas áulicas, tomando modelos plásticos pero materializando su particular visión poético-metafórica.

Por su parte, las obras más marcadamente cómicas, caso de *Céfalo*, requieren un riguroso dominio de los códigos teatrales que, al ser desautomatizados, hagan emerger con éxito el efecto humorístico. Se ha comprobado cómo no pueden establecerse unos límites precisos en la caracterización del comportamiento acotacional de acuerdo con un criterio de género dramático. De nuevo, esto se debe a que el concepto de *comedia mitológica*, si bien se relaciona en sus rasgos más representativos con los modelos de *Andrómeda y Perseo* o *La fiera, el rayo y la piedra*, engloba igualmente a obras menos ambiciosas desde el punto de vista escenotécnico como *Eco y Narciso*. Quedémosnos, por lo tanto, con que las diferencias que presentan las acotaciones dependen más de las circunstancias del contexto teatral: la aparición de un destinatario concreto como el emperador austríaco, la ocasión de la fiesta o el lugar de representación. De todos los

factores interventores, el que deja un rastro más visible y más fácilmente rastreable en todas las capas del espectáculo es este último, ya que afecta a esquemas de movimiento básicos como las salidas y entradas.

En el estado de máximo esplendor, con largos paréntesis en los que surge una voz poética que puede permitirse recrearse en la estética, las acotaciones constituyen un espejo del teatro como arte total. Pero no solo. La conciencia espectacular se desgrana en las acotaciones más breves, dejando un camino de pinceladas que, unidas, conforman el cuadro del sistema áulico: la música y el canto, los juegos de luces más sutiles y la estilización sufriente de los héroes buscan —incluso en las obras sin velos, piruetas y monstruos prodigiosos— dejar al espectador maravillado.



*Con este aparato, majestad y pompa, cantando uno y representando otros,  
se escondió el carro, se desplegó la cortina y dio fin la comedia*

*(Fieras, acot. final).*

LA ACOTECA.  
BASE DE DATOS DE ACOTACIONES DEL TEATRO DE  
CALDERÓN



## ANEJO IV. La ACOTECA: hacia un proyecto de base de datos de acotaciones

### La **ACOTECA** Base de datos de Acotaciones del Teatro de Calderón

El sufijo -teca deriva del griego *θήκη*, ‘caja’, y remite según el DRAE al «lugar en que se guarda algo». Así, si una base de datos se contempla como una caja cuyas tapas son virtuales, la ACOTECA pretende convertirse en receptáculo para las acotaciones del amplio corpus calderoniano<sup>1</sup>. En un juego fonético y semántico, el sufijo se imbrica con las siglas: base de datos de ACotaciones del TEatro CALderoniano. El objetivo de este proyecto no es otro que registrarlas para componer un catálogo con valor fundamentalmente documental. En la línea de esta tesis, como se establecía en el estado de la cuestión, las acotaciones inundan los artículos dedicados al teatro áureo, que se valen de ellas como elemento ilustrador reconstructivo de la puesta en escena. La ACOTECA viene, de acuerdo con ello, a facilitar esta tarea ensalzándolas como vínculo con el tablado del siglo XVII a través de la dramaturgia calderoniana.

Siguiendo el objetivo principal, la base de datos se organiza en virtud de una combinación de criterios que se irán desglosando.

a) Criterio semiótico: signo escénico predominante en la acotación. Aparece en el formulario modelo bajo la etiqueta «Tipología. Información que aporta». Se divide en

- Espacio: *locus scaenicus*; decorado verbal; deixis.
- Caracterización de personaje: vestuario; objeto/complemento; modificación física (maquillaje).
- Movimiento escénico: salidas y entradas; esquema coreográfico; proxémica; aparte; técnica actoral (kinésica, gesto y voz).
- Escenotecnia: tramoya, decorado/escenografía, instrumentación, efectos especiales (sonido, iluminación, efectos aromáticos, efectos visuales).

---

<sup>1</sup> Para el estado de las bases de datos enfocadas al periodo de los Siglos de Oro y su utilidad como herramienta de investigación, véase Teresa Ferrer Valls, «Hacia un sistema integrado de bases de datos sobre teatro clásico español y práctica escénica: el proyecto coordinado ASODAT», *Cuadernos AISPI*, 11, 2018, págs. 115-130.

b) Posición que ocupa en el texto:

- acotación explícita
- acotación implícita

c) Agente receptor o destinatario de la acotación:

- Espectador
- Actor
- Compañía
- Otros agentes

d) Categorías especiales:

- De relación

En consonancia con los criterios organizativos, la búsqueda admite distintos parámetros:

- Por información que aporta la acotación (signo predominante)
- Por posición que la acotación ocupa en el texto
- Por tipo de receptor
- Por obra
- Por año
- Búsqueda a la inversa: a partir de un texto de búsqueda

Se propone un modelo relacional que permita realizar búsquedas que simultaneen varios criterios. Podrán buscarse, por ejemplo, acotaciones que contengan información sobre *vestuario* y obtener el registro completo; o bien realizar una búsqueda a partir de un atajo lexicalizado concreto, como *de camino*. Los análisis estadísticos que una base de datos de estas características propicia son de indudable utilidad:

— Estudios de frecuencia: con qué recurrencia aparece determinado tipo de acotación, ya sea en una obra en concreto, en el conjunto de un género o subgénero, o en el seno de la producción calderoniana al completo.

— Estudios comparativos: acotaciones más abundantes en un género determinado con respecto a otro.

En el caso en que la base de datos pudiese desarrollarse, se contempla la inclusión de variantes. Dado que en cada uno de los registros se especifica la edición de origen, es viable el cotejo de testimonios de una misma acotación. Se requiere un nuevo registro

para cada variante indicando su procedencia, de forma que al recuperar los datos realizando una búsqueda «por obra», se obtenga un listado completo de variantes. Este recurso facilita el discernimiento de las proporciones en esa relación *significante-significado* que opera en las interferencias sucesivas en el plano textual desde la existencia de una voz de autoridad primigenia. Teniendo en cuenta la problemática abordada a lo largo de la tesis en cuanto a la polifonía, el enfoque ecdótico y la dificultad de establecer límites estrictos en una adscripción genérica del corpus calderoniano, la ACOTECA puede beneficiarse en mucho de otras bases de datos consagradas a este periodo. En concreto, un enlace que conecte las obras con su entrada correspondiente en Calderón Digital permitiría acceder a las características pormenorizadas de un título específico, constituyendo un complemento necesario para la circunscripción de las acotaciones en un contexto mayor, pero sin interferir —al tratarse de un sistema de hipervínculos— con sobrecarga informativa en la interfaz principal.

Hasta el momento, el proyecto en curso se está desarrollando sobre un esqueleto primitivo en Access que, en estadios más evolucionados y con un número suficiente de registros, pueda volcarse en una base de datos con un software más avanzado, FileMaker o MySQL. A continuación, se muestra el formulario base en blanco, desglosado en sus partes compositivas y cumplimentado con un ejemplo, a fin de ofrecer una demostración de su organización y funcionamiento.

## Formulario modelo en blanco

La **{ACOTECA}** Base de datos de Acotaciones del Teatro de Calderón

Acotación

Posición en el texto

Agente receptor

Tipología  
(información que aporta)

De relación

<b>Espacio</b>	<b>Caracterización</b>
<b>Movimiento escénico</b>	<b>Escenotecnia</b>

Datos de la obra

Título

Fecha

Género

Texto de referencia

Ficha Calderón Digital



## Estructura del formulario modelo

### a) Texto de la acotación

Acotación

---

---

Espacio reservado para la acotación seleccionada.

### b) Posición en el texto

---

Posición en el texto  ▼

Agente receptor  ▼

Explícita

Implícita

---

Selección única. Por el momento, en el periodo experimental se están registrando únicamente testimonios de acotaciones explícitas, debido a que las implícitas presentan límites difusos, subordinados a criterio del lector.

### c) Agente receptor

---

Posición en el texto  ▼

Agente receptor  ▼

Tipología (información que aporta)

Espectador

Actor

Compañía

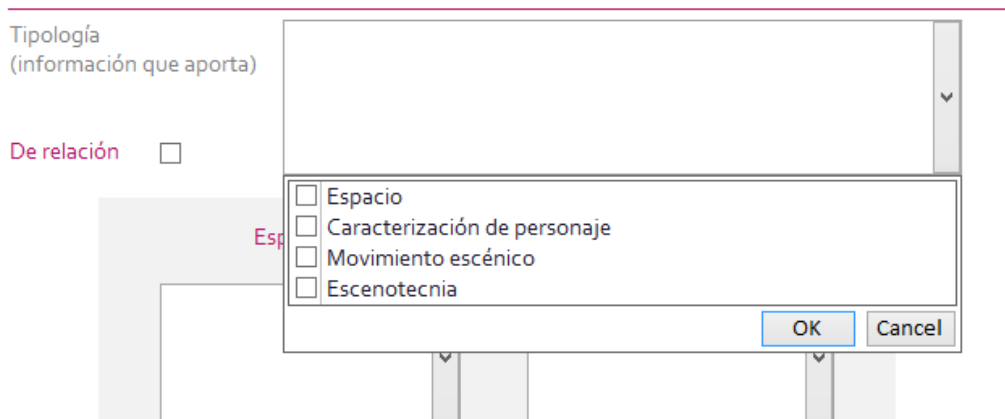
Otros agentes

De relación

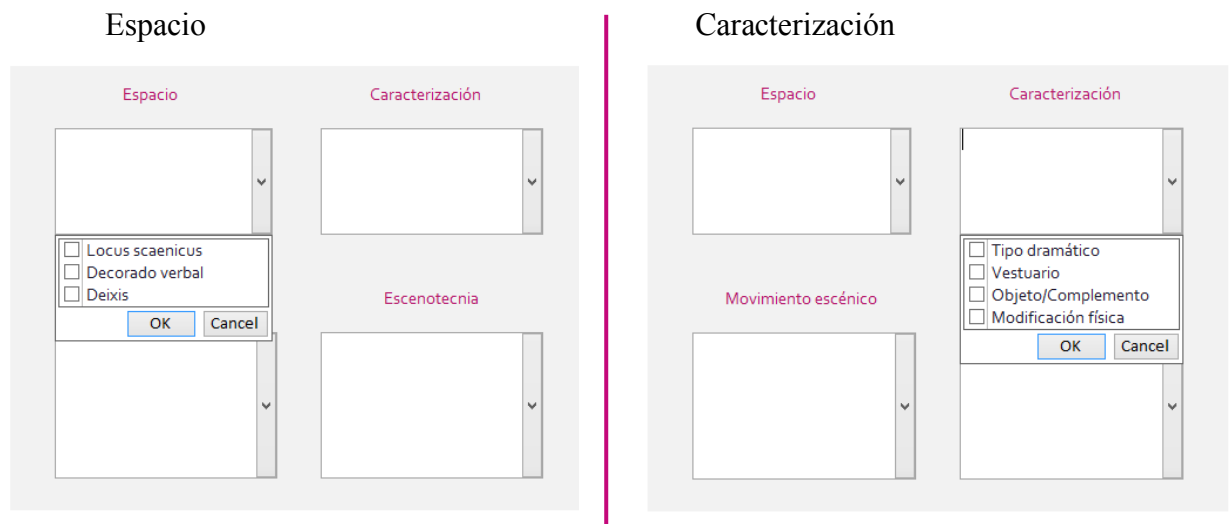
---

Selección múltiple. Una sola acotación puede estar dirigida a varios destinatarios al mismo tiempo. Se ha optado por eliminar al lector de las opciones, infiriendo su omnipresencia como receptor último. La casilla «Otros agentes» está pensada para todos los interventores ajenos al círculo inmediato del esquema de comunicación básico; por ejemplo, carpinteros encargados de construir la estructura para los carros de un auto. También para casos excepcionales como aquellas que responden a la categoría de acotaciones «de relación», para las que se reserva una casilla independiente. Recordemos que se trata de acotaciones escritas en pasado a modo de crónica que dan cuenta de una representación concreta.

d) Información que aporta



Selección múltiple. Esta sección se divide en dos partes. La primera, abre cuatro grandes categorías. En la parte inferior, dentro del marco gris, cada una de las cuatro se desglosa a su vez en sucesivas subcategorías de selección múltiple:



Movimiento escénico

Escenotecnia

de la obra

de referencia

de la obra

Fecha publicación

de referencia

e) Información sobre la obra

Datos de la obra

Título

Fecha

Texto de referencia

Ficha Calderón Digital

Comedia  
Drama/Tragedia  
Teatro áulico  
Auto sacramental  
Entremés  
Mojiganga  
Jácara  
Loa

Se recogen datos básicos sobre la obra de donde se ha extraído la acotación: título y fecha de publicación. La casilla «Texto de referencia» está reservada para indicar la edición que se sigue, útil cuando se consulten ediciones diferentes de una misma obra. «Géneros» desglosa un listado de opciones de selección única. He decidido incluir la categoría «drama» junto con «tragedia», a fin de facilitar la adscripción taxonómica y desechar en cambio la apertura de múltiples subgéneros. Estas cuestiones quedarán resueltas al remitir a la «Ficha Calderón Digital», donde se aporta el enlace al portal correspondiente.



## CONCLUSIONES



## CONCLUSIONES

Lo que nos queda del teatro es la palabra. Hace unos años, Santiago García y Javier Olivares publicaron *Las meninas*, un cómic sobre Velázquez y su obra universal<sup>1</sup>. En uno de los pasajes, el pintor garabatea ensoñaciones mientras contempla el vientre abultado de su amante, Flaminia Triva. Como un lienzo, la piel de Flaminia refleja la memoria de Velázquez, cuyos dedos han navegado entre los azarosos ríos del subconsciente para topar con un personaje: Segismundo. «Tiene un verso que dice: “¿qué es la vida? un frenesí?”» —le cuenta el maestro— «ahora sé a qué se refiere».

La fascinación y la responsabilidad con que los Siglos de Oro vuelven a nosotros nos los ofrecen como un legado en forma de mapa. *Ut pictura poiesis, ut pictura theatrum*, la reflexión profundamente intelectual sobre la función de las artes y sus vínculos extraordinarios con la realidad convierte a los artistas en demiurgos. Imitadores, superadores o transformadores, el dilema dels *ars* y la *tejné*, y la existencia misma de un debate en constante revisión enraíza con la estructura de todo un imperio. El orden social, la construcción y afirmación de la *imago regis*, y el asentamiento efectivo de un protocapitalismo económico, cuando el arte comienza a integrarse en un mecanismo de mercado, impregna y atraviesa las capas, ya no de la realidad, sino del Estado. El espectáculo invade el espacio público y el artista ejerce sus oficios al amparo de un mecenas. Las cartas personales de Lope, las relaciones de fiestas, las memorias de apariencias, la colección de cuadros del Salón de Reinos o las partituras de Juan Hidalgo, como el hallazgo de Velázquez frente a su amada, todo este conjunto testimonial conforma la rúbrica de un siglo: una memoria. Una memoria confinada —pues pertenece al inmenso pasado de la era pre-digital— en su materialidad. Y aquí regreso al inicio; si los bufones velazquianos pasean por nuestro imaginario como invitados conocidos a partir de unas pinceladas, Segismundo es un príncipe hecho de palabras. Cuando Lorca afirma tajante que el teatro «No es más ni menos que literatura<sup>2</sup>» quizá no solo arremetía contra una corriente que privilegiaba el significado inmediato del espectáculo o elogiaba la hondura poética de Calderón. Cómo negarnos la posibilidad de leer el teatro cuando es leer lo que permite transportar a Velázquez a las páginas de un cómic, a Calderón, al escenario. «Ahora sé a qué se refiere».

<sup>1</sup> Santiago García y Javier Olivares, *Las meninas*, Bilbao, Astiberri, 2016.

<sup>2</sup> *Palabra de Lorca*, *op. cit.*, pág. 340.

Ninguna palabra más silenciosa en el teatro que la acotación (explícita). Entre paréntesis o en cursiva en ediciones modernas, laten en el trasfondo de la representación, nunca pronunciadas pero evidenciadoras de una identidad puramente teatral. El concepto de teatralidad está ligado a la acotación cuando se exploran los mecanismos inherentes a un género y los rasgos que lo distinguen del resto. La prosa, frente a la lírica, frente al drama. Esta cuestión servía de punto de partida para la tesis muchas páginas atrás. Al buscar el germen del teatro y sus huellas en el texto, las acotaciones se manifiestan como el catalizador de la condición paradójica del género. En la falsa dicotomía que Ubersfeld desmantelaba al esgrimir la paradoja como distintivo, los presupuestos de Artaud quedaban diluidos y circunscritos al contexto de movimientos de vanguardia. A través de la semiótica y la delimitación de un *signo teatral* asimilable en cuanto a objeto de estudio al signo lingüístico, se resolvía la dificultad operativa de analizar un texto dramático, condicionado por la inmediatez de la puesta en escena.

Sin embargo, el establecimiento de un lenguaje y unas herramientas de aproximación teóricas adecuadas no siempre ha incluido las acotaciones. Precisamente por situarse en las costuras de los niveles superpuestos del hecho teatral, se han percibido como una entidad ambigua, de engorrosa delimitación e influida por el concepto de *didascalia*, con el que acusa interferencias. Siguiendo la distinción clásica de Ingarden entre *texto primario* y *texto secundario* —o su equivalente *texto dramático* y *texto espectacular*— algunas propuestas relegan las acotaciones al paratexto. Este posicionamiento implica la no consideración de la existencia de las acotaciones implícitas, o bien su no reconocimiento como objeto de análisis válido. Si bien es cierto que la acotación implícita presenta límites difusos al no estar enmarcada por signos ortográficos, embebidas en el cuerpo del diálogo, resultan una pieza clave en los estudios del teatro áureo. Por medio de las implícitas, el control del espectáculo que ejerce la voz dramaturgica es más difícil de manipular o sortear. Aunque se supriman determinados versos, la incidencia y frecuencia de las acotaciones implícitas es acusada. En este sentido, elementos tan habituales como los deícticos suelen funcionar como acotaciones, al remitir al contexto de representación dentro de las coordenadas de la autorreferencialidad que imperan en el hecho teatral. Aún más, no solo están destinadas a ser pronunciadas como mera traducción verbal del verso, sino que acarrear un valor performativo; es decir, de su pronunciación se infiere la realización de una acción. Se



convierten, así, en portadoras de la doble enunciación y desdibujan la separación entre un texto-texto y un texto-acotaciones.

Explícitas e implícitas conforman el *cuerpo acotacional* de una obra. Sus diferencias más evidentes atañen a la posición que ocupan en el texto y a su peso verbal, pues las segundas quedan sometidas a la dinámica formal del diálogo. No obstante, si hay una causa específica que active la distinción ontológica de ambas es la figura del receptor. En este punto, cabe enmarcar las acotaciones en el seno de una teoría de la comunicación donde actúan como vínculo imprescindible entre el dramaturgo y el conjunto de los agentes teatrales hasta llegar al espectador/lector. Nexo comunicativo fundamental, articulan un esquema relacional que parte de su consideración habitual como un espacio reservado para el autor y que se escinde en multitud de haces. El destinatario condiciona la intención desde la que se escribe y desemboca en la formulación última de las acotaciones. En el plano del texto, el receptor omnipresente es el lector, que queda anulado en el proceso de traslación a la escena. A la inversa, el espectador queda excluido de las acotaciones explícitas, salvo que se trate de una reinterpretación contemporánea y se integren en el texto pronunciado. La simultaneidad de receptores explica, asimismo, la redundancia por la que una explícita adelanta o repite el contenido de una implícita.

Considerando que todo texto contiene una hipótesis de puesta en escena virtual, las explícitas están dirigidas a la compañía teatral, responsables de la actualización. Desde aquí, entran en juego distintos agentes, que habrán de saber seleccionar e interpretar correctamente las directrices que les competen. Al autor de comedias y a la compañía en general corresponde la distribución del elenco —salvo que esta venga impuesta desde fuera—, la adaptación al *locus scaenicus* o la preparación del hato preciso para caracterizar a los personajes. Actores, actrices, músicos, recibirán indicaciones específicas, junto a la intervención de sastres, carpinteros, metesillas y sacamuertos. Aunque presentan una formulación propia, las implícitas se ajustan al mismo patrón direccional, pues constituyen una rica fuente informativa. El planteamiento de la acotación como herramienta de comunicación es crucial para comprender el proceso de codificación y el funcionamiento de las leyes del lenguaje escénico que aflora en una poética particular. La producción calderoniana se inscribe en una fase del panorama dramático donde la comedia nueva ha pasado de lúcido experimento a modelo progresivamente perfeccionado. Es por este motivo por el que Calderón es idóneo para vislumbrar los entresijos de este esquema comunicativo ya asentado y observar la

reconfiguración de sus normas a través de las acotaciones, de acuerdo con las coordenadas del sistema para el que la obra sea concebida.

El grado de desarrollo de un teatro cuyas distintas ramificaciones están integradas en una estructura de mercado conlleva la absorción de unas convenciones dramáticas depuradas y constituidas en un código, descifrable y susceptible de ser aprehendido por aquellos que lo comparten. Una acotación presenta un grado de codificación variable que depende sustancialmente de la responsabilidad que asuma cada uno de los agentes implicados.

En las anteriores apreciaciones se perfila el tema de la polifonía, uno de los más controvertidos en las aproximaciones filológicas a los textos áureos. Desde el momento de su redacción primera hasta su publicación, diferentes manos interfieren en el proceso, lo que dificulta la constatación de un original incorruptible. A esto se suma la reescritura como una práctica recurrente en Calderón, que ilustra un proceso creativo complejo resultante, a veces, en la coexistencia de variantes en los cuerpos acotacionales. Un estudio de las acotaciones de corte ecdótico podrá valorar los tipos de modificación entre testimonios, a fin de determinar si se han producido alteraciones del significado o del significante. Con frecuencia se trata de una situación donde una de las acotaciones presenta un mayor nivel de desarrollo, que añade informaciones complementarias, pero sin repercusión en la coherencia dramática, manteniendo la propuesta intacta, salvo en los casos extremos en los que la reescritura sea lo suficientemente profunda como para resultar en dos obras autónomas. La delimitación de funciones y la normalización de la existencia de una voz autorial dinámica avalan un análisis acotacional a partir tanto de ediciones críticas como de uno de los testimonios cualesquiera, sin necesidad de hallar un autógrafo primigenio. De este modo, si se asume el corpus de don Pedro como representante simbólico del panorama del XVII, el estudio de sus comedias y, fundamentalmente, las relaciones que establece con el receptor, pueden extrapolarse a las características, forma y significado de las acotaciones en el sistema teatral áureo en general.

Como herramienta filológica, se aviene con los enfoques de las humanidades digitales ante la idoneidad de crear una base de datos de acotaciones. En sentido reconstructivo, como mecanismo de acceso al estado del tablado áureo, las acotaciones pueden interpretarse como recipientes de la materia signica del hecho teatral. De acuerdo con los grados de codificación y el funcionamiento convencional, acusan *sincretismo*, al condensar significados múltiples en un significante único proclive a una formulación

sintáctica reducida. Los atajos lexicalizados, tales como *de camino* o *a lo morisco*, revelan al mismo tiempo indicaciones relativas a la caracterización del personaje y a las circunstancias cronotópicas del contexto ficcional, además de contribuir a la compleción de elipsis en el marco narrativo de la fábula. Por otra parte, el carácter autorreferencial del signo teatral altera el proceso de descodificación dependiendo del sistema en que se inscriba, y ofrece una tipología sígnica cristalizada en las acotaciones en lenguajes específicos. La interpretación que los receptores hagan de los *sale* no es unívoca, sino que se asociará a referentes distintos en consonancia con los condicionantes del *locus scaenicus* al que remita. La distribución prototípica del corral de comedias con los nichos y puertas abiertas en la fachada delimita un espacio de dentro/fuera que no es análogo al del Coliseo del Buen Retiro. En el primer caso, el esquema coreográfico se traza sobre una interacción frontal; en el segundo, se busca expresar la lateralidad y la profundidad de la escena.

El sistema popular profano integra en los signos relativos al espacio escénico alusiones a los elementos de la arquitectura del edificio teatral: corredores —con ventanas, rejas y balcones—, dos o tres puertas, junto con los paños. En el modelo a la italiana se incorporan bastidores laterales y la fachada del vestuario se sustituye por telones pintados. En cualquier caso, las instrucciones generan un grueso de terminología fija: al paño, al fondo, dentro, por uno y otro lado, en lo alto, etc. La interferencia entre sistemas no es en absoluto inusual, de forma que la adaptación a un nuevo *locus scaenicus* puede dejar rastro en el cuerpo acotacional, como en el caso evidente de *El mágico prodigioso*. También géneros de germen eminentemente popular como el entremés se reformulan en los parámetros del sistema áulico o se funden con prácticas propias a través de la mojiganga, contagiada de fiesta y carnaval. Por ello, aunque en general los géneros breves presentan unas acotaciones de *locus scaenicus* austeras, incorporan en ocasiones elementos ajenos, como la fuente de *El triunfo de Juan Rana*. El auto sacramental reproduce en sus acotaciones el referente concreto de los carros. Puestas en comparación, asimilan la evolución del género, desde el planteamiento convencional en dos carros hasta la progresiva complicación que introduce Calderón, quien aumenta el número a cuatro.

El aprovechamiento de la tramoya es variable en el corral: se reduce a elementos mínimos como el escotillón, abierto en el tablado o realiza pequeñas variaciones a los ofrecimientos fijos, al instalar dobles puertas o simular la célebre alacena. El mobiliario y los objetos suele ajustarse a un abanico cerrado recurrente: sillas, mesas o bufetes y aquellos que configuran el espacio doméstico femenino. A medida que la obra se aparta

de lo urbano para diseminarse hacia lo sobrenatural, lo exótico o para bucear en la historia y la mitología, la escenotecnia y el mobiliario se diversifican. Aparecen entonces la canal o las garruchas y se implementan efectos especiales, de forma que los significados sonoros adquieren complejidad. Desde el punto de vista de los macrogéneros, la tragedia es más permeable a la espectacularidad, si bien los extremos más disparatados de la comedia, como la burlesca, jugará con la sobreexplotación de estos recursos con fines paródicos. La combinación de una mayor responsabilidad personal por parte del dramaturgo y la preferencia por una materia maleable como la mitológica, repercute en unas acotaciones ricas en escenotecnia en las grandes comedias de aparato propias de palacio. La maquinaria posibilita los movimientos más allá del eje vertical y crea sobre el escenario autómatas y monstruosos prodigios que se trasladan a estanques y jardines convirtiendo los espacios abiertos en escenario tridimensional. La colaboración con los ingenieros italianos elabora verdaderos escaparates de modernidad tecnológica en consonancia con la ostentación como mecanismo de afirmación del poder político. Esta retroalimentación entre las dimensiones textual y referencial crea un tipo específico de acotaciones *de relación*. Por su parte, las pertenecientes a un estadio avanzado de los autos sacramentales son profusas en detalles respecto a la puesta en escena, y pueden leerse como memorias de apariencias.

Las acotaciones son instrumentos para visibilizar la existencia de una técnica actoral no siempre reconocida o a la sombra de las controversias acerca de la licitud moral del teatro. La tipología dramática definida en torno a personajes-tipo con características convencionales apunta, en primer lugar, a la especialización de los intérpretes en determinados papeles. En segundo lugar, esta especialización implica la necesidad de aprender y perfeccionar una serie de requerimientos al objeto de que el espectador reconozca los tipos en escena. Desde las coreográficas hasta las que se han agrupado bajo la etiqueta de acotaciones *de fingimiento* —introducidas por la locución *como si*— o aquellas que exigen un registro musical determinado —con ese *stile rappresentativo* de la comedia operística—, la comunicación entre la voz dramatúrgica y los actores es constante. El actor significa con su cuerpo y en interacción con el resto del reparto, de ahí la conveniencia de distinguir entre acotaciones proxémicas, kinésicas y gestuales, además de aquellas que atañen a la voz. Se le exige un control absoluto de los códigos dramáticos que le permita moverse entre la improvisación desenfadada concedida por la comedia y el cumplimiento estricto de la gestualidad simbólica del auto sacramental. En los

intersticios entre el contexto de la representación y el marco de la ficción, las acotaciones traslucen en ocasiones un juego metateatral que confunde actor y personaje.

El significado físico está ligado a una teoría de las pasiones o afectos verificada en el *gesto emocional*, que establece relaciones convencionales entre la acción performativa y los niveles psicológicos del personaje. Este universo emocional entronca con el espectador y se cimenta sobre los principales efectos aristotélicos: *phobos* y *éleos*, que guían y matizan la construcción actoral. El torrente gestual impregna el texto con mayor presencia en las acotaciones implícitas y se acomoda a los conflictos de los géneros trágicos.

Las acotaciones registran, como se ha visto, todas las caras del hecho teatral en una poética en la que asoma, a veces, la voz subjetiva del dramaturgo. Según este trazado, a modo de síntesis, pueden abstraerse una serie de conclusiones:

- Toda acotación se inscribe en las coordenadas de un sistema. Dentro de este, los condicionamientos particulares del momento de representación —en el caso en que los haya— pueden influir en su resultado formal.
- Las exigencias del sistema y sus normas de funcionamiento determinan a su vez un sistema relacional comunicativo entre una serie de interventores en el hecho teatral que, en última instancia, repercuten en las decisiones de la voz dramaturgica.
- Esta voz coincide las más de las veces con la del dramaturgo, pero se trata de una autoridad proteica, asimilada por autores, copistas, editores o impresores. Esta circunstancia ha de asumirse no como obstáculo sino como característica inherente al teatro del Siglo de Oro.
- El planteamiento dramaturgico original, junto con la intervención o el relevo de voces de autoridad, depende en primer lugar del receptor de las acotaciones. Dicho de otro modo, el tipo de receptor —singular o múltiple— exigirá que le sea transmitido un grueso informativo específico. A su vez, la voz dramaturgica establece un dialogo con el receptor.

- El vínculo relacional entre voz dramática y receptor dentro del sistema comunicativo del teatro áureo se ajusta a un código, propio de cada sistema de representación. Cuanto más marcado esté el código —es decir, cuanto mayor codificación presente un texto—, más delimitadas estarán las funciones de cada uno de los agentes interventores en el hecho teatral.
- De ahí que sea inexacta la afirmación que asevera que las acotaciones del sistema popular son sencillas o escuetas. Mejor, cabe señalar que presentan un alto nivel de codificación. A mayor codificación, menor desarrollo de las acotaciones.
- Este estado de concreción sintética de las acotaciones vuelve opaca la presencia de la voz dramática. Al contrario, un menor grado de codificación exige una intervención más profunda, dado que el receptor requerirá una información adicional que complemente sus conocimientos del código. Asimismo, se confiere a la voz dramática una mayor libertad creadora y control sobre su hipótesis escénica primigenia.
- En virtud de lo anterior, por lo general, el sistema popular presenta un código más delimitado, reconocible y compartido por todos los agentes. En el sistema áulico, el control de la voz dramática se impone al manejo del código por parte del receptor.
- La relación entre explícitas e implícitas es cambiante, pero organizativamente mantienen una relación anafórica —salvo excepciones— por la que, en caso de duplicidad, la implícita rescata la información adelantada en la explícita. Puede producirse redundancia o aparecer exclusivamente una de ambas. Cualquiera de las opciones ha de ser suficiente para que el receptor pueda descodificar el significado y recrear la visión dramática propuesta o elaborar su propia hipótesis virtual a partir de la anterior.
- Es potestad del dramaturgo jugar la codificación a su favor, es decir, que incluso aquellas explícitas más evidentemente codificadas sean el reflejo de una conciencia dramática propia. De ahí que algo tan breve formalmente

como las acotaciones de salidas y entradas puedan, al analizarse conjuntamente, revelar el planteamiento de un esquema coreográfico mayor y más complejo. La codificación conduce, también, a que el dramaturgo construya su puesta en escena a partir de elementos mínimos. Cada directriz se reviste de una carga significativa ineludible e insustituible para el receptor, por mucho que este significado se adorne o maticé.

- El significado puede funcionar simultáneamente en el plano simbólico. Esto se da de forma clara en el caso del auto sacramental, cuyo código maneja un lenguaje simbólico en clave alegórica.

Si se asume, al cabo, la entidad de la acotación como un documento de la memoria teatral áurea y se la reconoce como objeto de estudio no forzosamente constreñido por una autoridad autógrafa sino espejo de una conciencia espectacular, se abren puertas al estudio de los textos desde una mirada conciliadora. Las comedias de Calderón, como las obras del XVII, rebosan teatralidad; por depuradas que nos lleguen a través del proceso editorial, conservan la intención de quien las compuso para la escena. No solo para el reducto del tablado sino para nosotros, a quienes Calderón tiende las acotaciones como un puente que, como a lectores, autores virtuales, quizá actores, nos ayude a descifrar el lenguaje mágico de su dramaturgia.



*(Vase).*





## CONCLUSIONS



## CONCLUSIONS

The word is what remains. Some years ago, Santiago García and Javier Olivares published *Las meninas*, a comic about Velázquez and his universal work<sup>1</sup>. In one of the passages, the painter is scrawling his thoughts while he is looking at the belly of her pregnant lover, Flaminia Triva. As a piece of linen, Flaminia's skin reflects the memory of Velázquez, whose subconscious have arrived to a character: Segismundo. «He has a verse that says: “*What is life? A Madness*”— the master explains— Now I know what he is referring to».

Fascination and responsibility of Early Modern Spain are a legacy as a map. *Ut pictura poiesis, ut pictura theatrum*, the deeply intellectual reflection about arts role and its extraordinary links with reality turns artists into demiurges. Impersonators, or transformers, the dilemma of *ars* and the *tejnë*, and the existence of a constant discussion take roots with the structure of a whole empire. The social order, the *imago regis* affirmation and the effective settlement of an economic protocapitalism, when the art starts to integrate in a market mechanism, impregnates and penetrates the layers of the state. The show invades the public space and the artist works for a patron. The personal letters of Lope, the *relaciones de fiestas*, the *memorias de apariencias*, the collection of pictures of the *Salón de Reinos* or the music scores of Juan Hidalgo, as the finding of Velázquez facing her lover... all those evidences are the rubric of a century: a memory. A confined memory —since it belongs to an immense past of the pre-digital era— in its materiality. And here I come back to the beginning; if Velázquez buffoons are in our imagination as known guests, Segismundo is a prince made of words. When Lorca affirms that theatre “*No es más ni menos que literatura*”<sup>2</sup>, he is maybe not only against a tendency that privileged the immediate signified of the show or that eulogized the poetic depth of Calderón. It is not possible to refuse to read a drama when it is what takes Velázquez to the pages of a comic, to Calderón, to the stage. «Now I know what he is referring to».

---

<sup>1</sup> Santiago García and Javier Olivares, *Las meninas*, Bilbao, Astiberri, 2016.

<sup>2</sup> *Palabra de Lorca*, *op. cit.*, page. 340.

There is not a more silent word in theatre than the (explicit) stage direction. In brackets or in cursive in modern editions, they beat behind the performance, never pronounced, but they are the pure theatrical identity. The concept of theatricality is linked to the stage direction when inherent mechanism of a genre and the aspects that distinguish it from other genres are explored. Prose vs. lyrical poetry vs. drama. This question was the starting point for the thesis many pages before. When searching for the theatre origin and it prints in the text, stage directions are the catalyser of the paradoxical condition of the genre. In the false dichotomy that Ubersfeld disarmed by using the paradox as a distinctive, the assumptions of Artaud were diluted and restricted to the context of avant-garde movements. Through semiotics and the delimitation of a theatrical sign that is easy to assimilate as an object of study to the linguistic sign, the operative difficulty of analysing a dramatic text, conditioned by staging immediacy, was solved.

Nevertheless, the establishment of a language and the adequate theoretical approaching tools have not necessarily included stage directions. They have been perceived as an ambiguous entity that has been influenced by the concept of *didascalía*. As the classical distinction that Ingarden establishes between *texto primario* y *texto secundario* (main text / side text) —or its equivalent *texto dramático* and *texto espectacular* (dramatic/stage text) — some proposals put the stage directions in the paratext. This stance implies the no-consideration of the existence of implicit stage directions or the no-recognition as a valid object of analysis. While it is true that implicit stage direction presents unclear limits since they don't appear in the dialogue itself, they are a key piece for the analysis of the Early Modern Spanish Theatre. The playwright performance control is more difficult to be eluded if implicit stage directions appear. Even if some verses are removed, the incidence and frequency of the implicit stage directions is pronounced.

In this regard, elements such as deictics are used as stage directions, since they make reference to the context of the performance inside the coordinates of self-referentiality prevailing in the play. They are pronounced as a verbal translation of the verse and they add a performative value. In other words, the pronunciation depends on the action. Deictics are carriers of double enunciation and blur the difference between text-text and text-stage directions.

Explicit and implicit stage directions make up the *stage directions set* of a work. The main differences refer to the place where they take up in the text. However, the receptor is who perceives the ontological distinction. At this point, it is necessary to talk

about the stage directions within a communication theory where they act as a necessary link between the playwright and the rest of the theatrical agents and the readers or the spectators. They work as communicative links that articulate a relational scheme. The target reader determines the intention and it results in the formulation of the stage directions. In the text, the omnipresent receiver is the reader, who doesn't see the translation into stage and when the receiver is the spectator, he/she can't read the explicit stage directions, except for the contemporaneous performances when the stage directions are integrated in the pronounced text. Simultaneousness of receivers is the reason for the redundancy of content in stage directions.

If we consider that every text contains a hypothesis of virtual staging, the explicit ones are addressed to the theatre company responsible for the updating. There are different agents that will have to select and interpret correctly the guidelines that affect them. The *autor de comedias* and the company have to choose the actors (in case it is not imposed), the adaptation to the *locus scaenicus* or the preparing of the *hato* to make up and dress the characters for the part. Actors, actresses, musicians, costumiers, carpenters, *metesillas* and *sacamuertos* will receive specific indications. Implicit stage directions have their own formulation but they are also a rich source of information. The plan of the stage direction as a communication tool is essential to understand the coding process and the scenic language regulations operation. The calderonian works appear in a phase when the *comedia nueva* is not an experiment, but a progressively improved model. That is why Calderón is perfect to observe this communicative scheme and the reconfiguration of its regulations throughout the stage directions, accordingly to the system coordinates for the work to be created.

The stage of development of a play whose different ramifications are integrated in a market structure implies the acquisition of dramatic conventions set up in a legible code that can be learned and understood by the readers. A stage direction presents a variable grade of codification which depends on the responsibility assumed by each implied agent.

In the previous appreciations the polyphony appears, one of the more controversial aspects of the philosophical approaches to the Early Modern Spanish Theatre. Many people appear during the process from the writing to the publishing, so it is difficult to find an incorruptible original. Calderón also rewrites some of his works, what illustrates a complex creative process and some of these rewritings include changes on the stage directions. An ecdotic stage directions study can determine if the work has been altered from a version to another in the signified or the signifier. It is done frequently in stage

directions where one of these is more developed and adds complementary information but these changes don't have a repercussion on the coherence of the text and they maintain the proposal. But there also extreme cases where the rewriting is so deep that they seem autonomous works.

The delimitation of roles and the normalization of the existence of a dynamic author guarantee a stage direction analysis from critical editions and one of the versions, without the need for finding an original autograph. Thus, if we assume the corpus of *don Pedro* as a symbolic representative of the XVII century, the study of the *comedias* and relationships established with the receiver, they can be extrapolated to the features, shape and signified of the stage direction in the theatrical system in the Early Modern Spain in general.

As a philological tool, it brings together with the digital humanities approach in light of the suitability of creating a database of stage directions. In a reconstructive sense, as a mechanism to have access to the stage of the moment, stage directions can be interpreted as the meaning containers of the play. According to the codification grades and the conventional operation, they accuse *syncretism* when they include multiple signified in a unique signifier prone to a reduced syntactic formulation. The shorthand stage directions, such as *de camino* or *a lo morisco*, reveal instructions related to the characterization of the character, chronotropic circumstances of the fiction text and they also contribute to the completion of the ellipsis in a narrative framework of the story.

On the other hand, the self-referent nature of the theatrical sign modifies the decoding process depending on the system and it offers a meaning typology crystalized on the stage directions in specific languages. The interpretations of the *sale* is not exclusive, it will be associated to different referents according to the determining factors of the *locus scaenicus*. The prototypical distribution of the *corral de comedias* with the *nichos* and the open doors determine a in/out space not analogical to the Coliseum of Buen Retiro. In the first case, the interaction is frontal and in the second case the interaction is lateral and the scene is deeper.

The profane public system integrates references to the architectural elements of the stage: *corredores* (with windows, bars, balconies), two or three doors and their *paños*. In the Italian model, side backstage appears and the *vestuario* front is substituted by painted curtains. In any case, the instructions have their own terminology: *al paño, al fondo, dentro, por uno y otro lado, en lo alto....* The interference between systems is not unusual, so the adaptation to a new *locus scaenicus* can appear on the stage directions set, as in the

case of *El mágico prodigioso*. Other popular genres such as the *entremés* are reformulated in the parameters of the court system or have their own practices throughout the *mojiganga*, (carnival and party). Thus, although generally the brief genres include short stage directions of the *locus scaenicus*, they add some external elements, such as the fountain of El triunfo de Juan Rana. The *auto sacramental* reproduces on the stage directions the exact referent of the *carros*. They assimilate the genre evolution, from the conventional approach in two *carros* to the progressive evolution that Calderón introduces when he increases the number of *carros* to four.

The use of the *tramoya* depends on the *corral*: it is reduced to minimum elements such as the *escotillón*, open in the stage or minimum variations by installing double doors or simulating the famous cupboard. The furniture is based on chairs, tables, *bufetes* and the feminine domestic rooms. The furniture is different when the play is about the supernatural, the exotic, history or mythology. That is the moment when the *canal* or the *garruchas* appear and also the special effects, so the sonorous signified are more complex. From the point of view of the macro genres, tragedy is more spectacular, but some parts of comedy such as *burlesca* will play with overexploitation of the effects with paradoxical purposes.

The combination of more personal responsibility of the playwright and the preference for more flexible subjects as mythology have repercussions on rich stage directions in comedies. The machinery makes possible the movements and it allows the creation of different spaces in the stage such as gardens or lakes and it turns open spaces in three-dimensional stages. With the collaboration of the Italian engineers, Calderón creates really modern and technological landscapes that show off the political power. This feedback between the textual and the referential dimensions creates a specific type of relational stage directions. Meanwhile, the stage directions for *autos sacramentales* are plenty of details with regard to the staging and they can be read as appearance memories.

Stage directions are tools to make visible the existence of a performance technique not always recognised or in the shadow of controversies about morality in theatre. The theatrical typology set on characters with conventional features is a sign of specialization of the actors in some roles. This specialization implies the need to learn and to improve a series of requirements for the spectator to recognise the different types on stage. From the choreographic stage directions to the *de fingimiento* ones (introduced by the locution *como si*) or the ones which demand a specific musical register (*stile rappresentativo* of operistic comedy), communication between the playwright and the actors is constant. The

actor expresses with his body and interacts with the rest of the cast, and that is the reason why it is convenient distinguish between proxemics stage directions, kinesic and gesture, and the ones that make reference to the voice. The actor has to control the theatrical codes that allow him to go from improvisation to the strict following of body language of the *auto sacramental*. In the interstices between the context of the performance and the fiction setting, stage directions are sometimes a meta-theatrical play that confuses the actor and the character.

The physical signified is linked to a passions theory verified in the *gesto emocional*, that establishes conventional relationships between performative actions and the character's psychological levels. This emotional universe is based on the main Aristotelian effects: *phobos* and *eleos*, that guide and precise the way the actor creates the character. The gestures are very present in the implicit stage directions and it adapts to the genre conflicts.

The stage directions register all the aspects of the performance that shows the subjective voice of the playwright. Accordingly to this thesis, to summarize, the following conclusions can be drawn:

- All the stage directions are written according to a system. Within this system, the particular conditions at the moment of the performance —where appropriate— can influence in the formal result.
- The system requirements and the working arrangements determine a communicative relational system among a series of participants in the action that can have repercussion on the decisions of the voice.
- This voice is usually the playwright, but it is a protean authority, assumed by authors, copyist, editors or printers. This circumstance is not an obstacle, but an inherent feature of the Early Modern Spanish Theatre.
- The original dramaturgical approach, the interventions and the authority voices depend on the reader of the stage directions. That means that the reader will need specific information. The playwright establishes a dialogue with the reader.



- The relational link between playwright and receptor in the communicative system of the XVII century theatre has got an own code of each performance system. The more detailed is the code, the more limited the functions of the participants will be in the performance.
- The affirmation saying that stage directions of the public system are simply or concise is not exact. They are much coded. The more codification, the less explanation of the stage directions.
- In case of synthetic precision, the presence of the playwright is limited. On the other hand, less precision demands more intervention of the playwright, since the receptor will need more information that completes the code knowledge. Likewise, the playwright has more freedom to create and create and control the stage.
- On the basis of the foregoing, the public system presents a more limited and distinguishable code shared by all the agents. In the court system, the voice control is more important than the code for the receptor.
- Relationship among explicit and implicit stage directions is changing but they maintain an anaphoric relationship, so in case of duplicity, the implicit direction includes the information of the explicit one. Redundancy can occur or it can appear only one of the directions. Both options are valid for the receiver to decode the signified and recreate the vision proposed or create his/her own hypothesis from the previous one.
- The playwright can use the codification on his behalf. In other words, even those explicit and evidently codified, are the reflection of a self-theatrical conscience. That is why entrance and exit stage directions can reveal a more complex choreography composition. Codification leads the playwright to create the staging with minimum elements. Every guideline is very significant and irreplaceable for the reader, even if the signified is qualified.
- The signified can work simultaneously on the symbolic level. It is clear in the *auto sacramental*, where the code uses a symbolic language with allegories.

If it is assumed the importance of the stage direction as a document of the theatrical memory in the XVII century and it is recognised as an object of study not necessarily constrained by an autograph authority but a mirror of a spectacular conscience, new doors are open to study of texts from a conciliatory look. Comedies from Calderón, as XVII century works, are full of theatricality; even they are modified in the edition process they maintain the intention of the playwright. Not only for the stage but also for all of us. Calderón uses the stage directions as bridges that, as readers, virtual authors or actors, it maybe helps us to decode the magical language of the play-wright.



*(Vase).*

## BIBLIOGRAFÍA



## BIBLIOGRAFÍA

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel, «Drama, estilo, narración. Notas sobre las acotaciones escénicas», *Hispanística XX*, 11, 1993, págs. 191-203.
- ALCIATO, *Emblemas*, Santiago Sebastián (ed.), Madrid, Akal, 1993.
- ALLEGRI, Luigi, *Prima lezione sul teatro*, Roma, Laterza, 2012.
- ALONSO, Dámaso, *Góngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1974, vols. I y III.
- , «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, Barcelona, Istmo, 2000, págs. 290-350.
- ALSINA, José, «Aristóteles y la poética del Barroco», *Cuadernos de investigación filológica*, 2, vol. 1, 1975, págs. 3-18.
- ALONSO REY, María Dolores, «La violencia salvífica en los autos de Calderón», en Manfred Tietz y Gero Arnscheidt (eds.), *La violencia en el teatro de Calderón*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2014, págs. 37-57.
- ÁLVAREZ LOPERA, José, «La reconstrucción del Salón de Reinos. Estado y replanteamiento de la cuestión», en *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005, págs. 65-90.
- AMADEI-PULICE, María-Alicia, «Efectos sonoros del *stile rappresentativo*» [capítulo de libro], en *Calderón y el Barroco: exaltación y engaño de los sentidos*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamin Publishing, 1990, págs. 43-100.
- , «El *stile rappresentativo* en la comedia de teatro», en Michael McGaha (ed.), *Approaches to the Theater of Calderón*, University Press of America, 1981, págs. 215-230.
- ANTÓN, Jacinto, «“Los autos sacramentales eran el concierto de los Stones de la época”», *El País*, edición digital, 14 de mayo de 2019, <[https://elpais.com/ccaa/2019/05/13/catalunya/1557772442\\_956207.html](https://elpais.com/ccaa/2019/05/13/catalunya/1557772442_956207.html)>.
- ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona/Toulouse, Anejos de RILCE/L.E.S.O., 1995, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/html/>>.
- , «Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: tecnica scenografica e funzione drammatica», en G. Battista De Cesare (ed.), *Dal testo alla scena. Atti del Convegno di Studi, Napoli, 22-24 aprile 1999: Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, Salerno, Edizioni del Paguro, 2000, págs. 217-238.

- , «Las acotaciones en los impresos y manuscritos de *La dama duende* (siglo XVII)», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2018, págs. 191-212.
- , «Las emociones trágicas y el paradigma de la tragedia en el teatro del joven Calderón: unas calas», en Luciana Gentili y Renata Londero (eds.), *Emocionar escribiendo. Teatralidad y géneros literarios en la España áurea*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2011, págs. 129-146.
- , «Puertas cerradas y cuartos a oscuras en las tragedias calderonianas (con algunas excursiones en las comedias)», *Hipogrifo*, 5, vol. 1, 2017, págs. 45-55.
- APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en El José de las mujeres*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.
- , «Introducción», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, *op. cit.*, págs. 9-16.
- ARATA, Stefano, «Casa de muñecas: el descubrimiento de los interiores y la comedia urbana en la época de Lope de Vega», en Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse (eds.), *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, págs. 91-115.
- ARELLANO, Ignacio, «Cervantes en Calderón», *Anales Cervantinos*, 35, 1999, págs. 9-35.
- , «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, págs. 27-49.
- , *Diccionario de los Autos Sacramentales de Calderón*, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2000.
- , «Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón», en Judith Farré (ed.), *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2009, págs. 21-46.
- , *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2008 [1995].
- , «La comedia de capa y espada de Tirso o el dominio del ingenio», *Ínsula*, 681, 2003, págs. 14-17.
- , «La comicidad escénica en Calderón», *Bulletin Hispanique*, 88, 1986, págs. 47-92.

- , «La escenificación de la comedia burlesca», en Roberto Castilla y Miguel González Dengra (eds.), *Escenografía y escenificación en el teatro español del Siglo de Oro*, Granada, Universidad de Granada, 2005, págs. 7-56.
- , «Los disparates de Calderón», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, págs. 37-66.
- , «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, vol. 3, 1995, págs. 411-443.
- ARGENTE DEL CASTILLO OCAÑA, Carmen, «La realidad del vestido en la España barroca», en Mercedes De los Reyes Peña (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14, 2000, 13-14, págs. 11-43.
- ARIAS DEL COSSÍO, Ana María, «Velázquez y el Teatro», *Revista de Arte, Geografía e Historia*, 2, Madrid, 1999, págs. 195-216.
- ARISTÓTELES, *Arte poética*, en Aníbal González (ed.), *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1987, págs. 45-126.
- ARIZA MUÑOZ, Carmen, «Jardines que la Comunidad de Madrid ha perdido», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, 14, 2011, págs. 269-290.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Francia, Gallimard, 1964.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos, 1965.
- ASTON, Elaine, y SAVONA, George, *Theatre as Sign System. A Semiotics of Text and Performance*, London, Routledge, 1991.
- AUBRUN, Charles Vincent, *La comedia española (1600-1680)*, Madrid, Taurus, 1981.
- AUSTEN, Jane, *Amor y amistad*, Menchu Gutiérrez (trad.), Barcelona, Alba, 2011.
- BARRERO, Manuel, «De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta», *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*, 1, 2012, <[https://www.tebeosfera.com/documentos/de\\_la\\_vineta\\_a\\_la\\_novela\\_grafica.\\_un\\_modelo\\_para\\_la\\_comprension\\_de\\_la\\_historieta.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/de_la_vineta_a_la_novela_grafica._un_modelo_para_la_comprension_de_la_historieta.html)>.
- BARTHES, Roland, *Éléments de sémiologie*, Denoël/Gonthier, Paris, 1965.
- , «Le Théâtre de Baudelaire», *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964 [1954], págs. 41-47.
- BARTRA, Roger, *El salvaje en el espejo*, México, UNAM/Ediciones Era, 1992.
- BATAILLON, Marcel, «Essai d'explication de l' "Auto sacramental"», *Bulletin Hispanique*, 42, vol. 3, 1940, págs. 193-212.
- BENNASSAR, Bartolomé, *La España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 2001.

- BLANC, André, «L'action à la Comédie Française au XVIIIème Siècle», *Dix-septième siècle*, 132, 1981, págs. 319-327.
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- BORREGO, Esther, «Música y versos musicales en una comedia burlesca de Calderón», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000*, Kassel, Reichenberger, 2002, págs. 971-986.
- BOUZA, Fernando, *Palabra e imagen en la corte*, Madrid, Abada, 2003.
- BRIZUELA CASTILLO, María Luisa, *Los paratextos en la obra dramática de Calderón de la Barca* [Tesis doctoral], UNED, 2015.
- BROWN, Jonathan y ELLIOTT, John H., *Un palacio para el rey. El buen retiro y la corte de Felipe IV*, Taurus, Madrid, 2003 [1980].
- BUEZO, Catalina, «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón*, 56, 1992, págs. 161-178.
- , *La mojiganga dramática*, 2 vol., Kassel, Reichenberger, 2005 [1993].
- , *Prácticas festivas en el teatro breve del siglo XVII*, Kassel, Reichenberger, 2004.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *A María el corazón*, Ignacio Arellano, Ildelfonso Adeva, Francisco Crosas y Miguel Zugasti (eds.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.
- , *Amar después de la muerte*, Erik Coenen (ed.) Madrid, Cátedra, 2008.
- , *Andrómeda y Perseo*, Rafael Maestre (ed.), Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- , *Casa con dos puertas mala es de guardar*, Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo (ed.), Barcelona, Planeta, 1989.
- , *Céfalo y Pocris*, Ignacio Arellano (ed.), New York, IDEA, 2013.
- , *Eco y Narciso*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar, 1966.
- , *El alcalde de Zalamea*, Juan M. Escudero Baztán (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 1998.
- , *El alcalde de Zalamea*, versión de Álvaro Tato, Madrid, MEC/INAEM/CNTC, 2015.
- , *El divino Orfeo*, J. Enrique Duarte (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.
- , *El galán fantasma*, Noelia Iglesias Iglesias (ed.), Madrid, Cátedra, 2015.



- , *El gran mercado del mundo*, Ana Suárez (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2003, pág. 183.
- , *El gran teatro del mundo y El gran mercado del mundo*, Frutos Cortés (ed.), Madrid, Cátedra, 2005.
- , *El mágico prodigioso*, Bruce W. Wardropper (ed.), Madrid, Cátedra, 2011 [1985].
- , *El mágico prodigioso*, Melveene McKendrick y Alexander A. Parker (eds.), Oxford, Clarendon Press, 1922.
- , *El mayor encanto, amor*, Santiago Fernández Mosquera (ed.), *Comedias*, vol. II, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, págs. 9-106.
- , *El mayor monstruo del mundo y El mayor monstruo los celos*, María J. Caamaño Rojo (ed.), Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- , *El médico de su honra*, Don W. Cruickshank (ed.), Barcelona, Castalia, 2012.
- , *El pintor de su deshonra*, Alan K. G. Paterson (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011.
- , *El pleito matrimonial*, Mònica Roig (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011.
- , *El príncipe constante*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), Madrid, Cátedra, 2017.
- , *El gran príncipe de Fez*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, Aguilar, 1969.
- , *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera (eds.), Madrid, Castalia, 1982.
- , *Fieras afemina amor*, Edward M. Wilson (ed.), Kassel, Reichenberger, 1994.
- , *La cisma de Ingalaterra*, Francisco Ruiz Ramón (ed.), Madrid, Castalia, 1981.
- , *La dama duende*, Jesús Pérez Magallón (ed.), Madrid, Cátedra, 2018.
- , *La devoción de la cruz*, Adrián J. Sáez (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.
- , *La devoción de la cruz*, Manuel Delgado (ed.), Madrid, Cátedra, 2000.
- , *La estatua de Prometeo*, Margaret Rich Greer (ed.), Kassel, Reichenberger, 1986.
- , *La hija del aire*, Francisco Ruiz Ramón (ed.), Madrid, Cátedra, 1987.
- , *La humildad coronada*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2002.

- , *La púrpura de la rosa*, Ángeles Cardona, Don Cruickshank y Martin Cunningham (eds.), Kassel, Reichenberger, 1990.
- , *La vida es sueño*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid, Austral, 2011 [1977].
- , *Las Órdenes Militares*, José María Ruano de la Haza (ed.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2005.
- , *Los cabellos de Absalón*, Evangelina Rodríguez Cuadros (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1989.
- , *Mística y real Babilonia*, Françoise Gilbert y Klaus Uppendahl (eds.), Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2011.
- , *No hay burlas con el amor*, Ignacio Arellano (ed.), Pamplona, Eunsa, 1981.
- , *Peor está que estaba*, Ángel Valbuena Briones (ed.), Madrid, CSIC, 1981.
- , *Psalle et sile. Poema*, ed. facs., Leopoldo Trenor (noticia bibliográfica), Joaquín de Entrambasaguas (comentario crítico), Valencia, Miguel Juan, 1936 [1662].
- , *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato (ed.), Kassel, Reichenberger, 1989.
- CAMUS BERGARECHE, Bruno, «Personajes orientales en el teatro clásico español: aspectos lingüísticos», en Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. XVI Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994, págs. 93-104.
- CARO BAROJA, Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza Editorial, 1973 [1966].
- CARRASCO MARTÍNEZ, Adolfo, «Fisonomía de la virtud. Gestos, movimientos y palabras en la cultura cortesano-aristocrática del siglo XVII», *Reales sitios*, 147, 2001, págs. 26-37.
- CASE, Thomas E., «Consideraciones sobre *Amar después de la muerte*, de Calderón de la Barca», *Segismundo*, 37-38, 1983, págs. 37-48.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de, *Fiestas del jardín*, ed. facs., Georg Olms, Hildesheim/New York, 1973 [1634].
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- , *Entremeses*, Nicholas Spadaccini (ed.), Madrid, Cátedra, 2005.
- CHAVES MONTOYA, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.
- , «Un espectáculo mediceo de Calderón de la Barca (*Fortunas de Andrómeda y Perseo*)», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII*

- Jornadas de teatro clásico de Almagro, 11, 12 y 13 de julio de 2000*, Almagro, UCLM, 2001, págs. 225-252.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José Antonio, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1980, 6 vols.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de Entremeses, Loas Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, José Luis Suárez García y Abraham Madroñal (estudio preliminar e índices), Granada, Universidad de Granada, 2000 [1911], tomos 17-18.
- , «El primer auto sacramental del teatro español y noticia de su autor el Bachiller Hernán López de Yanguas», *Revista de archivos, Bibliotecas y Museos*, 7, 1902, págs. 251-279.
- , *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero (eds.), Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt am Main, 2001 [1924].
- CRIVELLARI, Daniele, *Marcas autoriales de segmentación en las comedias autógrafas de Lope de Vega: estudio y análisis*, Kassel, Reichenberger, 2013.
- CROCE, Benedetto, *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, Laterza, 1950.
- CRUICKSHANK, Don W., *Calderón de la Barca*, Madrid, Gredos, 2011.
- , «The Second Part of *La hija del aire*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61, 1984, págs. 286-294.
- , «The Significance of Fortuna in Calderón's *La hija del aire*», en Edward H. Friedman y Harlan Sturm (eds.), «*Never-ending Adventure*». *Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn*, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, págs. 351- 376.
- DAVIS, Charles, «Calderón en Yepes: el estreno de *El mágico prodigioso* (1637)», *Criticón*, 99, 2007, págs. 193-215.
- , «The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama», en Charles Davis y Alan Deyermond (eds.), *Golden Age Spanish Literature. Studies in Honour of John Varey by his Colleagues and Pupils*, London, Westfield College, 1991, págs. 63-72.
- DEFOURNEAUX, Marcelin, *La vie quotidienne en Espagne au Siècle d'Or*, París, Hachette, 1964.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *El rey se divierte*, Madrid, Espasa Calpe, 1964.

- , *La mujer, la casa y la moda*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- DESCARTES, René, *Las pasiones del alma*, José Antonio Martínez Martínez y Pilar Andrade Boué (trad.), Madrid, Tecnos, 2006 [1649].
- DI PINTO, Elena, «Los mecanismos de la risa: de *Auristela* y *Lisidante* y *Celos aun del aire matan a Céfalo* y *Pocris*», en Ignacio Arellano (ed.), *Calderón 2000*, Kassel, Reichenberger, 2002, págs. 997-1006.
- DÍEZ BORQUE, José María, «Aproximación semiológica a la “escena” del teatro del Siglo de Oro español», en José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo (dirs.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, págs. 49-93.
- , «Espacios del teatro cortesano» en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, Madrid, 1998, págs. 119-136.
- , *Los espectáculos del teatro y de la fiesta en el Siglo de Oro*, Madrid, Laberinto, 2002.
- EGIDO, Aurora, «La fábrica de un auto: *Los encantos de la culpa*», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudio sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, págs. 11-134.
- , «La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra*, de Calderón, según la edición de 1644», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, Salamanca Universidad de Salamanca/ Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, págs. 161-184.
- ENCINA, Juan del, *Teatro y poesía*, Stanislav Zimic (ed.), Madrid, Taurus, 1986.
- ESCUADERO, Juan M., «El bestiario fantástico en los autos sacramentales de Calderón (I: la hidra)», en Aurelio González (ed.), *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, México, El Colegio de México/Fondo Eulalio Ferrer, 2002, págs. 109-128.
- ESCUADERO, Lara, y ZAFRA, Rafael, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Kassel, Reichenberger, 2003.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura y representación*, Madrid/Frankfurt am Main, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2015.
- , «La escritura didascálica en *El mayor monstruo del mundo* de Calderón de la Barca: los límites de la tragedia calderoniana», *RILCE*, 12, vol. 2, 1996, págs. 249-279.
- FERRER VALLS, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español* (DICAT) [Base de Datos en DVD], Kassel, Reichenberger, 2008.

- , «El espectáculo de la fe: manifestaciones religiosas de la fiesta pública en el siglo XVI», *Criticón*, 94-95, 2005, págs. 121-135.
- , «*El golfo de las sirenas de Calderón: égloga y mojiganga*», en Enrica Cancelliere (ed.), *Giornate Calderoniane, Calderón 2000. Atti del Convegno Internazionale. (Palermo, 14-17 Dicembre 2000)*, Palermo, Flaccovio Editore, 2003, págs. 293-308, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4b4x7>>.
- , «Hacia un sistema integrado de bases de datos sobre teatro clásico español y práctica escénica: el proyecto coordinado ASODAT», *Cuadernos AISPI*, 11, 2018, págs. 115-130.
- , *La práctica escénica cortesana: de la época del emperador a la de Felipe III*, London, Tamesis Books, 1991.
- , «Las fiestas públicas en la monarquía de Felipe II y Felipe III», *Glorias efímeras: las exequias florentinas por Felipe II y Margarita de Austria* [cat. exp.], Sociedad Estatal para la Conmemoración los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Sala Municipal de Exposiciones del Museo de la Pasión, Valladolid, 27 de octubre de 1999-9 de enero de 2000, 1999, págs. 43-52, <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/fiestaspub.pdf>>.
- , «Las intervenciones de autor en los textos dramáticos del Siglo de Oro: una copia de *La viuda valenciana*», en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Augustin Redondo*, 2 vols., Madrid, Castalia, 2004, tomo 1, págs. 463-473, <<https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/Hom.-Redondo.pdf>>.
- , *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622). Estudio y documentos*, Valencia, UNED/Universidad de Sevilla/Universitat de València, 1993.
- , «Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro», en Mercedes De los Reyes Peña (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, op. cit.*, págs. 63-84.
- FIADINO, Elsa Graciela, «Calderón y el Palacio del Buen Retiro. Espacios, representaciones y dramaturgia en la renovación teatral», *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 15, 2003, págs. 261-276.
- FLASZEN, Ludwik, «El príncipe constante», en Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, Madrid, Siglo XXI, 2008 [1968], págs. 75-77.
- FLÓREZ ASENSIO, M<sup>a</sup> Asunción, «El Coliseo del Buen Retiro en el siglo XVII: Teatro público y cortesano», *Anales de Historia del Arte*, 8, 1998, págs. 171-195.

- , «*Los juegos olímpicos: “Fiesta a los años de la reina” (1673)*», Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.), *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad*, Münster, Lit. Verlag, 2016, págs. 47-70.
- , *Música teatral en el Madrid de los Austrias durante el Siglo de Oro*, Madrid, ICCMU, 2006.
- FLORIT DURÁN, Francisco, «Las acotaciones escénicas en *No hay amigo para amigo*, de Francisco de Rojas Zorrilla», en Alberto Blecua, Ignacio Arellano y Guillermo Serés (eds.), *El teatro del Siglo de Oro: edición e interpretación*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2009, págs. 175-186.
- FRANCIOSINI, Lorenzo, *Vocabulario spagnolo e italiano*, Roma, 1620.
- FROLDI, Rinaldo, «La gran comedia de *La hija del aire*», en Manfred Tietz (ed.), *Teatro Calderoniano sobre el tablado. XIII Coloquio Anglogermano sobre Calderón, Florencia, 10-14 de julio de 2002*, Verlag/Stuttgart, Franz Steiner, 2003, vol. 1, págs. 145-162.
- FUENTE, Ricardo de la y VILLA, Sergio, *Diccionario General del Teatro*, Salamanca, Almar, 2003.
- FRYE, Ellen C., «*La hija del aire*. By Pedro Calderón de la Barca. Dir. Jorge Lavelli, Complejo Teatral de Buenos Aires, Teatro San Martín. Teatro Español, Madrid, España. 9 January 2005», *Comedia Performance*, 1, vol. 3, 2006, págs. 241-245.
- GALLEGOS, Miguel, «La noción de inconsciente en Freud: antecedentes históricos y elaboraciones teóricas», *Revista Latinoamericana de Psicopatología Fundamental*, 4, vol. 5, 2012, págs. 891-907.
- GARCÍA, Ignacio, «Notas de dirección de *La hija del aire*, de Calderón de la Barca», *ADE*, 166, 2017, págs. 159-165.
- GARCÍA, Santiago y OLIVARES, Javier, *Las meninas*, Bilbao, Astiberri, 2016.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, «Acotación y didascalia: un deslinde para la dramaturgia actual en español», en Joaquín Álvarez Barrientos *et alii* (coords.), *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009, págs. 1125-1139.
- , «Discurso del método», en José-Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2007, págs. 11-40.
- , «La dramaturgia en la teoría del teatro», en María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.), *Estudios literarios in honorem Esteban Torres*,

- Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2007, págs. 485-492.
- , «*Luces de Bohemia* de Valle-Inclán (El triunfo de la transgresión dramática)», en José-Luis García Barrientos (dir.), *Análisis de la dramaturgia: nueve obras y un método*, *op. cit.*, págs. 113-164.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, «De la tragedia a la parodia: *El caballero de Olmedo*», en Ricardo Domenech (ed.), *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Cátedra, 1987, págs. 123-140.
- , «La escenografía de los géneros dramáticos menores», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco*, *op. cit.*, págs. 127-139.
- , (ed.), *Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.
- , «Signos escénicos y teatro clásico: *Fuente Ovejuna*», en Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel (eds.), *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, New York, IDEA, 2013, págs. 73-84.
- GARCÍA LORCA, Federico, *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*, Rafael Inglada (ed.), Barcelona, Malpaso, 2017.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Técnicas escénicas y verbales en *Céfalo y Pocris*», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, *op. cit.*, págs. 253-269.
- , «Técnicas dramáticas en *Céfalo y Pocris*, de Pedro Calderón de la Barca», en Francisco Crosas, Ramón González y Javier de Navascués (eds.), *Actas del VIII Simposio de la Asociación de Profesores de Español*, Pamplona, Asociación de Profesores de Español de Navarra, 2001, págs. 189-196.
- GENTILLI, Luciana, *Mito e spettacolo nel teatro cortigiano di Calderón de la Barca (Fortunas de Andrómeda y Perseo)*, Roma, Bulzoni, 1991.
- GIULIANI, Luigi, «Herramientas embotadas. Lachmann y las acotaciones», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, *op. cit.*, págs. 11-28.
- GOLOPENTIA, Sanda y MARTINEZ THOMAS, Monique, *Voir les didascalies*, Toulouse/Paris, CRIC/OPHRYS, 1994.

- GONZÁLEZ, Aurelio, «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994)*, Napoli, SEIG, 1995, págs. 155-167.
- GONZÁLEZ, Eloy R., «Carnival on the Stage: Céfalo y Pocris, comedia burlesca», *Bulletin of the Comediantes*, 30, 1978, págs. 3-12.
- GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Carmen, *Diccionario del Teatro Latino: Léxico, dramaturgia, escenografía*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2004.
- GRANJA, Agustín de la, «Doña Bárbula convida: texto, fecha y circunstancias de una mojiganga desconocida de Calderón», *Criticón*, 37, págs. 117-168.
- , «El entremés y la fiesta del Corpus», *Criticón*, 42, 1988, págs. 140-153.
- , «“Este paso está ya hecho”. Calderón contra los mosqueteros», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, *op. cit.*, págs. 160-190.
- GREER, Margaret R., «Calderón, maestro de la polifonía: *Las fortunas de Andrómeda y Perseo*», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, págs. 576-648 [579].
- , *The Play of Power: Mythological Court Dramas*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- GREER, Margaret R y GARCÍA-REIDY, Alejandro, *Manos* [Base de datos en línea], <<http://manos.net>>.
- HERMENEGILDO, Alfredo, «Los signos condicionantes de la representación: el bloque didascálico», en Luis González del Valle y Julio Baena (eds.), *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America*, Boulder (Colorado), Society of Spanish and Spanish American Studies, 1991, págs. 121-131.
- , *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
- , «Texto literario /vs./ texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español», en Ysla Campbell (ed.), *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (9-12 de marzo de 1994, Ciudad Juárez)*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, págs. 109-118.



- , «Uso y manipulación de la Historia: experiencia y teatro cortesano», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *op. cit.*, págs. 245-268.
- HERNÁNDEZ-ARAICO, Susana, «Texto y espectáculo en “*La hija del aire*”. Escenificación triangular de un metadrama trágico», *Segismundo*, 37-38, 1983, págs. 27-36.
- HERNÁNDEZ NIETO, Antonio, «‘Eco y Narciso’, o a Calderón no le gustan los ‘selfies’», *Huffington Post*, 13 de agosto de 2018, <[https://www.huffingtonpost.es/antonio-hernandez-nieto/eco-y-narciso-o-a-calderon-no-le-gustanlosselfies\\_a\\_23072837](https://www.huffingtonpost.es/antonio-hernandez-nieto/eco-y-narciso-o-a-calderon-no-le-gustanlosselfies_a_23072837)>.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón», *Criticón*, 124, 2015, págs. 185-202.
- HOWATSON, M. C., *Diccionario de la literatura clásica*, Madrid, Alianza, 1991.
- HUERTA CALVO, Javier, «Reyes de Carnaval (sobre el personaje del rey en la comedia burlesca)», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *op. cit.*, págs. 269-296.
- HUISMAN, Denis y VERGEZ, André (eds.), *Historia de los filósofos*, Madrid, Tecnos, 2000.
- IGLESIAS, Julio César, «La decisión del guionista», 29 de julio de 2013, <<https://www.zonanegativa.com/la-decision-del-guionista/>>.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «El jardín minado de *El galán fantasma* de Calderón», *Atalanta*, I/2, págs. 51-76.
- INGARDEN, Roman, «Las funciones del lenguaje en el teatro», en María del Carmen Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, págs. 155-165.
- ÍÑIGUEZ BARRENA, Francisca, «Los personajes de *Céfalo y Pocris*, de Calderón, o la liquidación del imperio español», en Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena Marcella (eds.), *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, *op. cit.*, págs. 271-308.
- KOWZAN, Tadeusz, *El signo y el teatro*, María del Carmen Bobes y Jesús G. Maestro (trads.), Madrid, Arco/Libros, 1997.
- KROLL, Simon, *Las comedias autógrafas de Calderón de la Barca y su proceso de escritura*, New York, Peter Lang, 2017.
- LEMA-HINCAPIÉ, Andrés, «¿Existir en sueño o en vigilia? Las respuestas de Calderón y Descartes», *Δαιμων. Revista de filosofía*, 34, 2005, págs. 53-58.
- LEÓN PINELO, Antonio de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños/CSIC, 1971.

- LOBATO, María Luisa, «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir en palacio», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello (eds.), *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, op. cit., págs. 187-224.
- , «Historiografía de los géneros teatrales breves áureos: hacia la concepción de la fiesta teatral en su conjunto», *Teatro de palabras*, 6, 2012, págs. 153-173.
- , «Un código de teatro desconocido del siglo XVII: edición de la mojiganga *La Pandera* de Calderón», 37, 1987, págs. 169-201.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel, «Notas a la dramaturgia de *La hija del aire*», *ADE*, 166, 2017, págs. 166-170.
- MADROÑAL, Abraham, «Comicidad entremesil en comedias de algunos dramaturgos del Siglo de Oro», *Bulletin of Spanish Studies*, 4-5, vol. XC, 2013, págs. 751-765.
- , «Estado actual de los estudios sobre teatro breve del Siglo de Oro», *Arbor*, 699-700, tomo CLXXVII, 2004, págs. 455-474.
- , «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en Mercedes De los Reyes Peña (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, op. cit., págs. 229-302.
- MAESTRE, Rafael, *Escenotecnia del barroco: el error de Gomar y Bayuca*, Murcia, Universidad de Murcia/Secretariado de Publicaciones, 1988.
- , «El actor calderoniano en el escenario palaciego» en *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, José María Díez Borque (ed.), Londres-Madrid, Tamesis Books, 1989, págs. 177-193.
- , «El actor cortesano en el escenario de los Austrias, 1492-1622», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, op. cit., págs. 190-213.
- , «Escenotecnia de los salones dorados: el del Alcázar, el del palacio del Buen Retiro», en José María Díez Borque (ed.), *Espacios teatrales del Barroco español: calle, iglesia, palacio, universidad. XIII Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 7-9 de julio*, Kassel, Reichenberger, 1991, págs. 185-197.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 2012 [1975].
- MARCHESE, Angelo, y FORRADELLAS, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 2013 [1986].

- MARTÍN MORENO, Antonio, «Música, pasión, razón: la teoría de los afectos en el teatro y la música del Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 22, 2003, págs. 321-360.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, María José, *El entremés: radiografía de un género*, Anejos de *Criticón*, 9, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1997.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Calderón y su teatro*, Emecé, Buenos Aires, 1946 [1881].
- MERINO PERAL, Esther, *Historia de la escenografía en el siglo XVII: creadores y tratadistas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.
- MOLINA JIMÉNEZ, María Belén, *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*, Lorca, Universidad de Murcia, 2008.
- MONZÓ, Clara, «El son de la firmeza: música y ruido en *El príncipe constante* de Calderón de la Barca», en *Entresiglos: De la Edad Media al Siglo de Oro (II). Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*, València, Anejos de *Diablotexto Digital*, 5, 2019 [en prensa].
- , «La actualización del texto en el escenario a través de las acotaciones. El caso de *El alcalde de Zalamea* de la CNTC (2015)», en Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Posside sapientiam*». *Actas del VI Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2016)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017, págs. 169-179.
- , «“Quien, subiendo, se despeña”: usos escénicos y poéticos de una escala en *La devoción de la cruz*», en Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Docendo discimus*», *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, págs. 247-256.
- MORRÁS, María y PONTÓN, Gonzalo, «Hacia una metodología crítica en la edición de las acotaciones: la *Parte primera* de comedias de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega*, 1, 1995, págs. 75-117.
- MOSCOSO, Javier, «La historia de las emociones, ¿de qué es historia?», *Vínculos de Historia*, 4, págs. 15-27.
- MOUNIN, George, *Introducción a la semiología*, Barcelona, Anagrama, 1982.
- MOUYEN, Jean, «Las casas de comedies en Valencia», en José M. Díez Borque (dir.), *Teatro del Siglo de Oro. Corrales y Coliseos en la Península Ibérica*, Cuadernos de Teatro Clásico, 6, 1991, págs. 91-122.

- NAVASCUÉS, Pedro, ARIZA, María del Carmen y TEJERO, Beatriz, «La Casa del Campo», en Joaquín Fernández Pérez e Ignacio González Tascón (eds.), *A propósito de la Agricultura de Jardines de Gregorio de los Ríos*, Madrid, Tabapress, 1991, págs. 138-159.
- NEUMEISTER, Sebastian, «Calderón y el mito clásico (*Andrómeda y Perseo*, Auto sacramental y fiesta de corte)», en Luciano García Lorenzo (dir.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro, Madrid, 8-13 de junio de 1981*, Madrid, CSIC, 1983, págs. 713-721.
- , «Escenografía cortesana y orden estético-político del mundo», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco, op. cit.*, págs. 141-160.
- , *Mito clásico y ostentación: los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- NEWELS, Margarete, *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro*, Amadeo Sole-Leris (trad.), London, Tamesis Book, 1974 [1959].
- OLEZA, Joan, «Entre la corte y el mercado: las prácticas escénicas en la Europa de los siglos XVI y XVII», *Anuario Lope de Vega*, 23, 2017, págs. 6-33.
- , «Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI», en Joan Oleza (dir.), *Teatro y prácticas escénicas. I: El quinientos valenciano*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1984, págs. 9-42.
- , «La comedia a fantasía y los orígenes de la práctica escénica cortesana», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias, op. cit.*, págs. 13-30.
- OLEZA, Joan y ANTONUCCI, Fausta, «La arquitectura de géneros en la *Comedia Nueva*: diversidad y transformaciones», *RILCE*, 29, vol. 3, 2013, págs. 689-741.
- OLIVA, César, «Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda», *Criticón*, 42, 1988, págs. 65-79.
- OLIVA, César y TORRES MONREAL, Francisco, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 2006 [1990].
- OOSTENDORP, Enrique, «La estructura de la tragedia calderoniana», *Criticón*, 23, 1983, págs. 177-195.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.

- , «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, *op. cit.*, págs. 361-414.
- PALOMINO, A. Antonio., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1948.
- PARKER, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983.
- , «Santos y bandoleros en el teatro español del Siglo de Oro», *Arbor*, 43-44, tomo XIII, 1949, págs. 395-416.
- , «The Chronology of Calderón's Autos Sacramentales from 1647», *Hispanic Review*, 37, vol. 1, 1969, págs. 164-188.
- , «Towards a Definition of Calderonian Tragedy», *Bulletin of Hispanic Studies*, 39, 1962, págs. 222-237.
- MAS, Pasqual, *La práctica escénica del Barroco tardío: Alejandro Arboreda*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1987.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Fernando de Toro (trad.), Barcelona/Buenos Aires/Madrid, Paidós, 1980.
- , *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, Desiderio Navarro (selección y traducción), La Habana, UNEAC/Casa de las Américas, 1994.
- PEDRAZA, Felipe, «El teatro cortesano en el reinado de Felipe IV», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *op. cit.*, págs. 75-104.
- PLATÓN, *Diálogos*, Emilio Lledó (trad.), Madrid, Gredos, 2010.
- POLLIN, Alice M., «Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)», *Hispanic Review*, 41, vol. 2, 1973, págs. 362-370.
- PONTÓN, Gonzalo, «La acotación como texto. Con ejemplos de Lope de Vega», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, *op. cit.*, págs. 69-90.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- PRESOTTO, Marco, *Le commedie autografe di Lope de Vega. Catalogo e studio*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- PROFETI, Maria Grazia, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, Firenze, La casa Usher, 1994.
- QUEVEDO, Francisco de, *Teatro completo*, Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés (eds.), Madrid, Cátedra, 2011.

- QUEROL, Miquel, «La música en el teatro de Calderón», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I, *op. cit.*, págs., 415-441.
- , *Música Barroca Española VI. Teatro Musical de Calderón*, Barcelona, Instituto del Teatro, 1981.
- QUIRANTE, Luis, RODRÍGUEZ, Evangelina y SIRERA, Josep Lluís, *Pràctiques escèniques de l'edat mitjana als segles d'or*, València, Publicacions de l'Universitat de València, 1999.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de autoridades*, 6 vols., ed. facs. con motivo del III centenario, JdeJ editores, 2013 [1726-1739].
- RECOULES, Henri, «Cartas y papeles en el teatro del Siglo de Oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 54, 1974, págs. 479-496.
- , «Ruidos y efectos sonoros en el teatro español del siglo de oro», *Boletín de la Real Academia Española*, 55, 1975, págs. 109-145.
- REGALADO, Antonio, «Sobre Calderón y la modernidad», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. I., *op. cit.*, págs. 39-70.
- RIVERA DE ROSALES, Jacinto, «El idealismo práctico de Calderón: de Descartes a Kant», *Signos Filosóficos*, 19, vol. X, 2008, págs. 41-67.
- ROBLEDO ESTAIRE, Luis, «Felipe II y Felipe III como patronos musicales», *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, 53, 1998, págs. 95-110.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *Calderón*, Madrid, Síntesis, 2002.
- (dir.), *Diccionario crítico e histórico de la práctica escénica en el teatro de los Siglos de Oro* (DPESO), <<http://parnaseo.uv.es/Ars/ARST6/diccionario/inicio.html>>.
- , «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro», en Mercedes De los Reyes Peña (dir.), *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, *op. cit.*, págs. 109-137.
- , *El libro vivo que es el teatro. Canon, actor y palabra en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- , «La gran dramaturgia de un mundo abreviado», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, pág. 763-779.
- , *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- RODRÍGUEZ, Evangelina y TORDERA, Antonio, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books Limited, 1983.

- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de imagen simbólica*, Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Pablo L., *Música, poder y devoción. La Capilla Real de Carlos II (1665-1700)* [tesis doctoral], Universidad de Zaragoza, 2003.
- , «Servir para merecer», *Scherzo*, 142, vol. 15, 2000, págs. 139-142.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en Aurora Egido (ed.), *La escenografía del teatro barroco, op. cit.*, págs. 33-60.
- RODRÍGUEZ-GALLEGO, Fernando, «*El gran príncipe de Fez*, de Calderón: del autógrafo a la *Cuarta parte*», *Criticón*, 130, 2017, págs. 127-155.
- , «Las acotaciones de Calderón. De los autógrafos a las ediciones de Vera Tassis», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII), *op. cit.*, págs. 147-190.
- , «Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (Nápoles, 4-9 de abril de 1994)*, Napoli, SEIG, 1995, págs. 155-167.
- , «Las huellas textuales de Calderón en su *Segunda parte*», *Criticón*, 108, 2010, págs. 99-114.
- ROGERS, Daniel, ««¡Cielos! ¿Quién en Ninias habla?»: The Mother-Son Impersonation in *La hija del aire*», *Bulletin of Comediantes*, 20, 1968, págs. 1-4.
- , Daniel Rogers, ««Tienen los celos pasos de ladrones»: silence in Calderón's *El médico de su honra*», *Hispanic Review*, 33, 1965, págs. 273-289.
- ROIG TIÓ, Mònica, «La Muerte violenta en el teatro sacramental de Calderón», en Manfred Tietz y Gero Arnscheidt (eds.), *La violencia en el teatro de Calderón, op. cit.*, págs. 459-472.
- RONNINGSTAM, Elsa F., *Identifying and Understanding the Narcissistic Personality*, New York, Oxford University Press, 2005.
- ROSSENWEIN, Barbara, «Problems and Methods in the History of Emotions», *Passions in Context*, 1, 2010, págs. 1-32.
- , «'Worrying about Emotions in History'», *American Historical Review*, 107, vol. 3, 2002, págs. 821-825.
- ROUANET, Léo, «Un autographe inédit de Calderón», *Revue Hispanique*, 6, 1899, págs. 196-200.

- RUANO DE LA HAZA, José María, «Actores, decorador y accesorios escénicos en los teatros comerciales del Siglo de Oro», en José María Díez Borque (ed.), *Actor y técnica de representación en el Barroco*, London, Tamesis Books, págs. 77-97.
- , «Hacia una nueva definición de tragedia calderoniana», *Bulletin of Comediantes*, 35, vol. 2, 1983, págs. 165-180.
- , «Historias de los textos dramáticos en el Siglo de Oro: Calderón», *Las órdenes militares y la Inquisición*, en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, págs. 195-224.
- , «La escenografía del teatro cortesano», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *op. cit.*, págs. 136-167.
- , *La primera versión de La vida es sueño de Calderón*, Liverpool University Press, Liverpool, 1992.
- , *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- , «Los carros de los autos sacramentales de Calderón (1659-1681)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, vol. 1, 2000, págs. 317-340.
- , «The Staging of Calderon's *La vida es sueño* and *La dama duende*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 64, 1987, págs. 51-63.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John J., *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco/Libros, 2005.
- , «La edición de las acotaciones. El caso del aparte en los autógrafos de Lope de Vega», en Luigi Giuliani y Victoria Pineda (eds.), «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*, *op. cit.*, págs. 29-68.
- , «La movilidad espacial en la comedia española: el espacio itinerante», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito (eds.), *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, vol. II, págs. 1545-1554.
- SABIK, Kazimierz, «El teatro cortesano en el reinado de Carlos II», en José María Díez Borque (dir.), *Teatro cortesano en la España de los Austrias*, *op. cit.*, págs. 105-117.
- , «Las artes figurativas en el teatro cortesano español del ocaso del Siglo de Oro (1670-1690)», en Antonella Cancellier y Renata Londero (eds.), *Le arti figurative nelle*



- letterature iberiche e iberoamericane. Atti del XIX Convegno della Associazione Ispanisti Italiani (Roma, 16-18 settembre 1999)*, Padova, Unipress, 2001, págs. 87-96.
- SÁEZ, Adrián J., «Luces y sombras en la labor editorial de Vera Tassis: el caso de *La devoción de la cruz*», en Cristina Albizu et alii (eds.), *Variante et variété. Actes du VIe Dies Romanicus Turicensis (Zurich, 24-25 juin 2011)*, Pisa, ETS, 2013, págs. 251-265.
- , «“¿Todo lo que dicen, cantan?”: Las “fábulas pequeñas” de Calderón», en Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.), *La zarzuela y sus caminos. Del siglo XVII a la actualidad, op. cit.*, págs. 33-46.
- , «Una comedia religiosa frente al auto sacramental: *La devoción de la cruz*, de Calderón» en Carmen Pinillos (ed.), *Ingenio, teología y drama en los autos sacramentales de Calderón*, 2012, págs. 179-196.
- SAGE, Jack, «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, vol. 3, 1956, págs. 275-300.
- SALVADOR PLANS, Antonio, «Los lenguajes “especiales” y de las minorías en el Siglo de Oro», en Rafael Cano (ed.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel, 2004, págs. 771-797.
- SEGURA GARCÍA, Jaume, MIRASOL MENACHO, Sebastià, MONTAGUD CLIMENT, Mario y OLEZA SIMÓ, Joan, «Más allá de la Realidad Virtual. Reconstrucción Acústica Virtual de antiguos teatros del Siglo de Oro. Hacia una vivencia virtual del teatro en los albores de la ultra-realidad», *Diablotexto Digital*, 3, 2018, págs. 87-110.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre, de la fin du Moyen Age à la fin du XVIIème siècle*, 2 vol., Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.
- SERRALTA, Frédéric, «La comedia burlesca: datos y orientaciones», en Y. R. Fonquera (ed.), *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Paris, CNRS, 1980, págs. 99-114.
- SHERGOLD, Norman D., *A History of Spanish Stage: from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967, págs. 268-274.
- SHERGOLD, Norman D. y VAREY, John E., *Fuentes para la historia del teatro en España, I. Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudios y documentos*, Londres, Tamesis Books, 1982.

- , *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681. Estudio y documentos*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte S.L., 1961, pág. XXXI.
- , *Teatros y comedias en Madrid, 1666-1687*, London, Tamesis, 1979.
- SILIÓ, Elisa, «Lavelli estrena su versión de *La hija del aire*», *El País*, 17 de diciembre de 2004, <[https://elpais.com/diario/2004/12/17/espectaculos/1103238002\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2004/12/17/espectaculos/1103238002_850215.html)>.
- SIRERA, Josep Lluís, «La infraestructura teatral valenciana», en José Luis Canet (coord.), *Teatro y prácticas escénicas*, London, Tamesis Books, 1986, vol. II, págs. 26-49.
- SLOMAN, Albert E., «The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega», *Modern Language Review*, 44, 1949, págs. 207-217.
- SOUSA CONGOSTO, Francisco de, *Introducción a la historia de la indumentaria en España*, Madrid, Istmo, 2007.
- SOUTHERN, Richard, *The Seven Ages of the Theater*, Londres, Faber&Faber, 1962.
- STERNFELD, Frederick W., «A Note on 'Stile Recitativo'», *Proceedings of the Royal Musical Association*, 110, 1983-1984, págs. 41-44.
- SURÉDA, Francis, «Algunas tragedias del Siglo de Oro ante el público valenciano del XVIII», *Criticón*, 23, 1983, págs. 118-132.
- SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico*, Vidal Peña (Introducción, traducción y notas), Alianza, Madrid, 2017 [1987].
- STEIN, Louise K., «Calderón y el poder de la música», *Scherzo*, 142, vol. 15, 2000, págs. 144-148.
- , *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- STEVENS, John, *A New Spanish and English Dictionary*, London, 1706.
- SULLIVAN, Henry W., «Calderón and the Semi-Operistic Stage in Spain after 1651», en Kurt Levy et alii, *Calderón and The Baroque Tradition*, Waterloo/Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1985, págs. 69-90.
- TERREROS Y PANDO, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes*, Madrid, 1786-1789.
- TOBAR, María Luisa, «Lo maravilloso en Calderón: mitología, magia y hagiografía», *Actas del VII congreso de la AISO*, 2006, págs. 591-596.

- TORO, Francisco de, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- TORRENTE, Álvaro, «La monodia acompañada en España», *Scherzo*, 142, vol. 15, 2000, págs. 150-153.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo: atti del 1° seminario internazionale sui Secoli d'Oro [Firenze, 8-12 settembre 1997]*, Firenze, Alinea Editrice, 1998, págs. 287-303, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tonalidades-entremesiles-en-el-teatro-palaciego-de-caldern-0/html/>>.
- TRASTOY, Beatriz y ZAYAS DE LIMA, Perla, *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2006.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, París, Belin, 1996 [1977].
- ULLA LORENZO, Alejandra, «La fortuna editorial de los entremeses de Calderón», en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena M. Marcello (eds.), *El entremés y sus intérpretes. XXXVIII Jornadas de teatro clásico (Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 2015)*, Cuenca, UCLM, 2017, págs. 167-198.
- ULLMANN, Stephen, *Semántica. Introducción a la ciencia del significado*, Juan Martín Ruiz-Werner (trad.), Madrid, Taurus, 1991 [1962].
- UMBRAL, Francisco, «Ana del aire», *El País*, 22 de octubre de 1981, <[https://elpais.com/diario/1981/10/22/sociedad/372553208\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1981/10/22/sociedad/372553208_850215.html)>.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «La primera zarzuela», *RILCE*, 4, vol. 1, 1988, págs. 129-137.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «Los autos sacramentales de Calderón, su clasificación y su análisis», *Revue Hispanique*, 61, 1924, págs. 1-302.
- VALLEJO, Javier, «El “calderón” de Grotowski», *El País. Babelia*, 11 de marzo de 2006, <[http://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142035585\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/03/11/babelia/1142035585_850215.html)>.
- VAREY, John E., «Autos sacramentales y comedias en las fiestas de pueblo: actores y escenografía», *Diablotexto*, 4-5, 1998, págs. 15-26.
- , «L'auditoire du *Salón dorado* de l'Alcázar de Madrid au XVIIIe siècle», en Jean Jacquot (ed.), *Dramaturgie et société*, vol. I, París, 1968, págs. 71-91.
- , «*La dama duende*, de Calderón: símbolos y escenografía», en Javier Aparicio Maydeu (ed.), *Estudios sobre Calderón*, vol. II, *op. cit.*, págs. 227-251.
- , «La mayordomía mayor y los festejos palaciegos del siglo XVII», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 4, 1969, págs. 145-168.

- , «Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón», en *Edad de Oro*, I, vol. 5, 1986, págs. 271-298.
- VEGA, Lope de, *El caballero de Olmedo*, Alfredo Hermenegildo (ed.), Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1992.
- , *La Dorotea*, Edwin S. Morby (ed.), Madrid, Castalia, 1987.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», en Elisa García-Lara y Antonio Serrano (coords.), *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In Memoriam Ricard Salvat*, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, págs. 237-256.
- VILBOR, Ricardo, SANZ, Alberto y CEBALLOS, Mario, *La vida es sueño*, Panini, Barcelona, 2018.
- VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *RILCE*, 12, 2, 1995, págs. 337-356.
- VV. AA., *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*, Anejos de *Segismundo*, Madrid, CSIC, 1983.
- VV. AA., *Teatro breve del siglo de oro*, *Criticón*, 37, 1987.
- WARDROPPER, Bruce W., *La comedia española del Siglo de Oro*, Barcelona, Ariel, 1978.
- ZUGASTI, Miguel, «Deslinde de un género dramático mayor: comedia palatina cómica y comedia palatina seria en el Siglo de Oro», en Miguel Zugasti (dir.), *La comedia palatina del Siglo de Oro*, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 31, 2015, págs. 13-64.

APÉNDICE.  
FIGURAS



APÉNDICE. Figuras.



Figura 1-Representación de la tapada en la sociedad española



Figura 2-El gesto y sus significados





Figura 3-El francés. Tipos dramáticos de acuerdo con un criterio geográfico



Figuras 4 y 5-Moras y moriscas en el imaginario del XVI



*Figura 6*-Personajes colectivos I. Soldados



Figura 7-Personajes colectivos II. Villanos



Figura 8-Secuencia del descubrimiento de Segismundo



Figura 9-Visión completa de Segismundo





Figura 13-Referentes visuales para el Demonio corsario





Emblema I.V      Emblema LV  
TEMERITAS      LA TEMERIDAD

*Figura 14-Tentación y contención.*



Figura 15-Movimientos complejos de la maquinaria escénica



Figura 16-Bato en el proscenio



FIGURAS. TABLA DE FUENTES

- Fig. 1 Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diversi parti del mondo*, ed. facs., Bastiani Editori, Vittorio Veneto, 2016 [1598], pág. 661.
- Fig. 2 John Bulwer, *Chirologia or the Natural Language of the Hand and Chrironomia or the Art of Manual Rhetoric*, Londres, Thomas Harper, 1644, pág. 151.
- Fig. 3 Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diversi parti del mondo*, *op. cit.*, pág. 582.
- Figs. 4 y 5 Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diversi parti del mondo*, *op. cit.*, págs. 1006, 618.
- Figs. 6 y 7 Mar Zubieta (ed.), *El alcalde de Zalamea*, Cuadernos Pedagógicos, vol. 52, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, 2015, pág. 49; 62-63.
- Figs. 8 y 9 Ricardo Vilbor, Alberto Sanz y Mario Ceballos, *La vida es sueño*, Panini, Barcelona, 2018, págs. 15-16.
- Figs. 10, 11 y 12 *Ibid.*, págs. 12, 14 y 54.
- Fig. 13 Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi et moderni di diversi parti del mondo*, *op. cit.*, pág. 844.
- Fig. 14 Alciato, *Emblemas*, Santiago Sebastián [ed.], Madrid, Akal, 1993, Pág. 91.
- Fig. 15 Calderón de la Barca, *Andrómeda y Perseo*, Houghton Library, Harvard University, MS Typ 258, fol. 88.
- Fig. 16 *Ibid.*, fol. 76.



## AGRADECIMIENTOS





## **AGRADECIMIENTOS**

Evangelina me dijo que una tesis se mide por lo que queda en las manos cuando se acaba. Un poso pegado a los dedos que es la huella de Calderón y forma su propia biblioteca, ampliada poco a poco durante un puñado de años. Una búsqueda de tomos que se acumulan por el afán irresoluble de explorar los caminos que se van abriendo con cada nueva lectura. He ahí la paradoja del investigador: cuanto más se lee, más se reduce el mapa explorado. Y sin embargo, en los (muchos) momentos en que la tesis se imponía inabarcable, volvía a Calderón como cuando en verano me quedaba despierta, a escondidas de mi madre, con un tomo de aventuras. Lo que queda en las manos. Hacer una tesis (lo sabemos) es algo extraño, ahora que las humanidades, el vago prestigio del conocimiento y lo laboral vuelven a cortar sus lazos; arte y oficio. Mantenerse en esa esfera indefinida del becario que no es becario, del mileurista afortunado-porque-lee, del calderonista a sueldo, es difícil de explicar en las reuniones familiares. Por eso, una tesis no es posible sin aquellos que a pesar de no entenderlo del todo (a cambio de qué o para qué) siguen preguntando. Desde la bibliotecaria que me encontró un volumen mientras vagaba por estanterías extranjeras hasta mi profesora de pilates, Yolanda, que no se dio por vencida con mi catastrófica coordinación. Si hay algo que en este proceso de erosión emocional me sigue pillando desprevenida es esa generosidad ajena (a cambio de nada). Mi agradecimiento principal es para vosotros, la gente que se queda.

Con gratitud y admiración, a Evangelina Rodríguez Cuadros, que reúne esa cualidad única en el universo académico de ser tan buena investigadora como profesora. Evangelina me confió a Calderón y sus acotaciones, y confió después en mis decisiones mientras me abría las puertas de su casa, me enviaba a pasar el otoño a sus países favoritos y me hablaba de jazmines y patios olorosos. A Evangelina, desde la platea.

Agradecimientos de rigor para el Departamento de Filología Española, que nos acogió y acomodó en las asignaturas más amables; nunca he visto un becariado con menos ganas de abandonar la facultad para volver a casa. A las chicas de Secretaría, especialmente a Míriam, cuya paciencia y eficacia aplaca la burocracia hostil. A Rafael Beltrán, que no abandonó el gesto bondadoso cuando lo asediamos con los trámites de matrículas y preadmisiones. Al Becariado, compañeras de pasillo y manifestación,

persistentes en la hermandad. A Karolina Zygmunt, que nos avisó en seguida de la FPU, a quien debo todavía un pastel de chocolate.

Al *Department of Spanish, Italian and Portuguese* de la University of Virginia y, en especial, a Alison Weber y Fernando Operé, quienes me permitieron pasear sobre las hojas de Charlottesville.

Al *Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati* de Ca'Foscari y, en especial, a María del Valle Ojeda Calvo, cuyas críticas (con vistas al canal) volvieron más sólido el apartado metodológico.

A Gemma Burgos, compañera de hazañas y desventuras, contacto omnipresente de whatsapp en el estado emergencia permanente, conductora bajo la lluvia, cazadora de hospicios y ventas, practicante del frikismo refinado. A Gem, que comprendió, que concedió hacer conmigo todo el viaje en la montaña rusa. Esta tesis es casi tan tuya como mía.

A Amparo García Ramón, la amiga inasible, que se dejó engatusar y me salvó del desastre en pleno agosto. Emp, que me vació una estantería y nos montó una dejadería a todos mientras acababa su tesis y ofrecía una familia para la mía. A Guillem i Ona, que m'obriren les portes de sa casa i sa nevera. A MiniEmp, que no lo sabe todavía, pero a quien tendré mucho que agradecer.

A Silvia Millán, que nos inspiró con el espíritu de las Amazonas.

A Cristina Carballal, que me guió desde el principio y me reveló la estrategia «Ryan Gosling».

A los Jisos, que lo hicieron un poco más divertido, lunes incluidos.

A la promoción 2013-2014 del Máster, que volvió aquel un año tolerable.

A Rosa Álvarez, que me presentó en la sociedad neoyorquina.

A Andrea Rivadulla, que me envió audios en el momento justo.

Al dream team virginiano: Sara, Zai, Espe, Elena y Sandra, que me cuidaron y se apuntaron a redescubrir el país conmigo.

A Loreto, mi compi, que me incluyó en su rincón y me compró galletas para el camino de vuelta.

A Estela, que me invitó al sofá de su palazzo.

A Mariano, empeñado en que brille.

A Jordi, que me enseñó lo de Valente y me recogió de unas escaleras. A Davide, elegante nato.

A Serg, que me dedicó un poema y vio a los unicornios.

A Francisco Javier, que quiso ser mi amigo.

A Sara y Pim, desde que el mundo cambió, estamos mucho más unidos.

A la Secteta, que llora y mata: Fer, Celes, Patri, Jordi, con los que perseguí y persigo la imposibilidad del soparet. Y a Elena, con la que trabajé por lo menos dos días seguidos, que encontró tiempo para mi caos en medio del suyo.

A Lucía, que me riñó cuando tocaba y sacó a bailar mi parte libre. A Irene, que arremetió contra mis prejuicios.

A Elisabet, hoy has vuelto a salvarme la vida (y tú...).

A Anna i Pepe, que volaren i feren una casa allà lluny, amb el seu impuls. Orgullosa de nosaltres.

A Carlos, que eligió mi banda sonora. Me caes bien.

A Julio Barrantes, un buen profesor.

A Sirius, *in memoriam*, que se sentó encima de mis deberes.

A tía Rosa, un cuerpo pequeñito desbordante de ternura.

A los Monzó, que me han permitido quererlos desde lejos.

Als Ribes. Als qui esperen amb mi a la cua per a entrar al menjador.

A Marién, que em parlà de Lope la primera.

A Adán, Laura i Noel, germanets.

A papá, que me dejó elegir y me esperó con un helado.

A mamá. I serem i serem.

