Prosémica y colocación en los autos de Calderón: valores dramáticos y simbólicos

J. Enrique Duarte
Universidad de Navarra (GRISO)

1. Introducción

Uno de los elementos que más llaman la atención a la hora de leer los autos sacramentales de Calderón y otros autores es la reiterada presencia de una serie de "desplazamientos escénicos" de los personajes con un alto valor simbólico. Estas repeticiones de movimientos y otros lances preocupaban bastante a don Pedro Calderón, quien en el "Prólogo" a la edición de sus autos de 1677 advertía:

> Hallaránse parecidos algunos pasos; también en la naturaleza se hallan algunos rostros parecidos y aunque esta razón salve este defecto, se añade a ella que este género de representación se hace una vez al año, y de una a otra de las que eran en esta primera parte ha habido distancia de más de veinte años, y no es lo mismo haberlos visto con tanto intermedio que hallarlos juntos debajo de un cuaderno y así podrán suplirse, si se miran, no como repetidos, sino como acordados.[1]

Estos desplazamientos de los actores con valores simbólicos se dan también en algún otro género, no solamente en el auto sacramental. El drama calderoniano *Las cadenas del demonio*, en la jornada II se produce un duelo entre san Bartolomé

[1] Pedro Calderón de la Barca, "Prólogo", en *Autos Sacramentales. Obras completas*, ed. de Á. Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, 1987, t. III, p. 42.

y el demonio disfrazado de sacerdotisa Selenisa. Acabado el combate dialéctico sobre las dos naturalezas de Cristo, el demonio queda derrotado ejemplificándose por medio de la caída del personaje a los pies del santo:

Cae el demonio a los pies del santo

Demonio — Cesa, cesa;
que ya sé que, hombre y Dios,
está sentado a la diestra
del Padre, hasta que por fuego
a juzgar el siglo venga.

San Bartolomé — Pues si tú mismo, tú mismo
lo publicas y confiesas,
después que mudo en la estatua
quedaste por mi obediencia,
ella postrada también
a mi voz, caiga y descienda,
no tenga altares estatua
que manda Dios que perezca.

Húndese el altar con el ídolo.

(Calderón, *Las cadenas del demonio*, p. 663a)[2]

En el acto tercero de la misma comedia, tras el triunfo de Bartolomé sobre el demonio, el Rey propone al santo que sea su privado. Los dos sobrinos del rey, Licanoro y Ceusis, se abalanzan sobre Bartolomé para intentar coger el cetro y el laurel: Licanoro, humilde, para convencer al santo de que acepte la privanza; Ceusis, soberbio, para quedarse con el poder. Al final, el soberbio Ceusis cae mientras que Licanoro se queda con el laurel, señal de que él será el heredero en una visión profética que da el santo:

Licanoro — Suelta, Ceusis, el laurel.

Ceusis — Suéltale tú, pues mejor
estará en mis manos... Pero
áspides en su valor
hay ocultos para mí. (*Cae*)

[2] En las citas de obras, en adelante solamente se indicará entre paréntesis, el autor, el título de la obra en cuestión y el número de página o verso.

Licanoro Suelta, que para mí no.
San Bartolomé Es verdad, pues tú serás
quien le goce de los dos.
Ceusis Temiera tus profecías,
cuando mirándome estoy
a tus pies, si no creyera
que encantos tus obras son.
(Calderón, *Las cadenas del demonio*, 665b)

En otra comedia de santos de Tirso de Molina, *Quien no cae, no se levanta*, Margarita, la protagonista, cae hasta tres veces en una escena del acto tercero, significando las veces que acepta la tentación y es finalmente levantada por el Ángel:

Margarita ¡Jesús, caí! ¿Dónde voy?
Mas, ¡ay, torpeza perdida,
si va de tres la vencida,
vencida y en tierra estoy!
No me puedo levantar,
¡ah, intenciones desbocadas!;
Dios os da de sofrenadas,
¿y el freno queréis quebrar?
Póngaos su castigo miedo.
Un mancebo muy galán que es el Ángel de la guarda, sale y levanta a Margarita.
Ángel Si su justicia os espanta,
mi Margarita, levanta.
Margarita Gallardo joven, no puedo.
Tullida estoy y con duda
de volver en mí jamás.
Ángel Por ti sola no podrás
si la gracia no te ayuda.[3]
(Tirso de Molina, *Quien no cae, no se levanta*, p. 888a)

[3] Agradezco a la profesora Lara Escudero, que prepara una edición crítica de la comedia, los útiles consejos que me ha ofrecido sobre el pasaje.

Lo que se representa en esta escena es la naturaleza dañada del Hombre, su tendencia natural al pecado y la necesidad de la Gracia de Dios para superar las tentaciones.[4]

Lo mismo ocurre en el género del auto sacramental desde su inicio. En un auto anónimo titulado *Auto sacramental de los amores del alma con el Príncipe de la luz,* se nos presenta al personaje Pensamiento vestido de villano y acompañado por la Sensualidad: el Alma, en pecado, tiene un Pensamiento abotargado, torpe y perezoso, que contrasta con la actividad y perspicacia que desarrolla el mismo Pensamiento cuando el Alma está en gracia de Dios. Esta torpeza del Pensamiento en pecado se representa en el escenario echándose a dormir el personaje:

> *Aquí se tiende en el suelo a dormir el Pensamiento cantando y en echándose, entra el Sosiego.* [...]
>
> Pensamiento: Habéis de saber, hermano Sosiego, que era cosa que no se podía sufrir los trabajos en que el Alma me solía poner. Mandábame escudriñar los cursos y movimientos del cielo, las virtudes de las estrellas, cursos y recursos de la luna. [...] Y no se podía sufrir. Y agora ha tomado otros amores nuevos con el Perturbador Sagaz, que lo primero que sacó en partido fue que me echasen al prado, porque no pensase en las cosas del cielo.
>
> (Anónimo, *Aucto sacramental de los amores del alma con el Príncipe de la luz,* p. 50)

En otro auto sacramental anónimo titulado *Auto de los hierros de Adán,*[5] el Albedrío, el Deseo, la Ignorancia y el Trabajo maldicen las consecuencias del pecado de Adán. La Sabiduría sale y empareja a los personajes con unas virtudes y caminan de la mano por el escenario: la Ignorancia va de la mano con la Fe, el Deseo con la Esperanza, el Albedrío, ciego, con la Caridad, bien asido a ella para no caer, y el Trabajo con la Sabiduría. Todos caminan dando vueltas por el escenario cuando el Error, es decir, el demonio, los tienta con preguntas para hacerlos tropezar, caer y parar en sus desplazamientos, pero la Fe, cantando, da las respuestas correctas que deben contestar al demonio.

---

[4] Otros movimientos prosémicos en las comedias de Calderón han sido estudiados por Ignacio Arellano, *Convención y recepción. Estudios sobre teatro del Siglo de Oro,* Gredos, Madrid, 1999, pp. 279 y ss.

[5] Anónimo, *Aucto de los hierros de Adán,* en *Autos sacramentales. (El auto sacramental antes de Calderón),* ed. de R. Arias y Arias, Porrúa, México, 1988, pp. 79-96.

La lista de ejemplos que podemos dar incluye autos de Sánchez de Badajoz,[6] Lope de Vega[7] o Valdivielso,[8] lo que parece confirmar lo común que son estos desplazamientos simbólicos en los autos sacramentales.

Se puede decir que estos desplazamientos por el escenario son un tipo de signo que unido a otros códigos (palabra, música, escenografía...) comunica una serie de significados,[9] a pesar de la peculiaridad comunicativa del teatro.[10] Para Umberto Eco, por ejemplo, "no existe la más mínima alteración de las distancias espaciales entre dos seres que no tenga un significado diferencial".[11]

---

[6] Por ejemplo en *Farsa de la Natividad* (t. I, pp. 250 y ss.), en la que la Ciencia abraza al Fraile y al Clérigo que discuten sobre cuando sintió la Virgen más placer: al concebir o al dar a luz. Al final del auto los dos se van tras la Ciencia, doncella, mientras que Juan, villano, se queda en el escenario. En la *Farsa racional del libre albedrío*, el cuerpo quiere ir tras los placeres y el Alma obliga al Albedrío a golpearlo para disciplinarlo. La Sensualidad intenta abrazar al Albedrío, pero este consigue escapar. En la *Farsa de la Iglesia* (p. 41), un pastor echa a empujones del escenario a la vieja Sinagoga indicando de ese modo la caducidad de sus enseñanzas.

[7] Por ejemplo en *El pastor lobo y cabaña celestial*, el Pastor Cordero, Cristo, recupera a la Cordera, el alma, de la guarida del lobo, el demonio, y huyen a lavarse en el Jordán. En *El bosque de amor* (pp. 179-181), Luzbel atrae al Alma hacia el pecado por medio de la música y la danza, alejándola de la Razón y el Amor divino.

[8] Por ejemplo en *El Villano en su rincón*, (pp. 55 y ss.), se pelean la Razón y el Apetito del Villano para ir a ver al Rey, es decir, a Cristo. La Razón quiere ir y al principio tumba en el suelo al Apetito. Pero cuando el Gusto se alía con el Apetito, este se levanta y los dos derrotan a la Razón y la hacen caer al suelo. En *El hospital de los locos*, se nos muestra a Luzbel, la Gula y el Género humano con capirotes de locos danzando desordenadamente en el hospital de los locos indicando la locura del pecado. O en *La amistad en el peligro*, el Hombre peregrina hacia la Jerusalén celestial.

[9] Ver, por ejemplo, Patrice Pavis, *Problems in the Semiology of Theatre*, University of Quebec, Montreal, 1976, p. 73: "However, gestural analysis should be undertaken precisely in this way —through a global approach to the gestual text as it extends over the syntagm of the performance and is linked dialectically to all the other stage systems".

[10] Ver José María Díez Borque, "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español", en J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), *Semiología del Teatro*, Planeta, Barcelona 1975, p. 52: "No hay intercomunicación escenario-espectador sino, a lo sumo, relación estímulo respuesta en cuanto que hay que entender, interpretando unos determinados índices que se dan en escena".

[11] Ver Umberto Eco, "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro", en J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo (eds.), *ibid.*, p. 101, y Tadeusz Kowzan, "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en C. Bobes Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Arco Libros, Madrid, 1997, p. 136: "Estas categorías del movimiento escénico del actor, consideradas desde el punto de vista semiológico, son susceptibles de configurar los signos más variados".

Sin embargo, uno de los problemas que plantea el análisis del movimiento de los actores es la multiplicidad de significados secundarios e interpretaciones que se pueden hacer de esa acción; es decir, un signo puede tener un significado primario (un tropiezo en escena de un personaje significa la inestabilidad del personaje) y después entre varios significados secundarios el del pecado. Díez Borque explica que a pesar de la equivocidad de estos signos, en el teatro se tiende a evitar la incomunicación y a buscar la univocidad:

> Podría definirse el signo escénico como un signo por naturaleza equívoco que tiende hacia la univocidad, y más tratándose de la puesta en escena de obras como las de nuestro Siglo de Oro [...]. El espectador del siglo XVII no busca la novedad ni, consecuentemente, encuentra la novedad en la puesta en escena, sino que va a ver lo conocido, o sea, hay un acuerdo tácito entre escenario y espectador, con lo que se reduce la equivocidad esencial del signo escénico.[12]

Lo que permite cierta univocidad del signo escénico en el género del auto sacramental, o mejor, lo que permite que el espectador escoja correctamente el significado secundario preciso es la estructura alegórica del género. La alegoría interpreta los significados de una serie signos que se producen en el plano historial y permite que el espectador conecte este plano con el alegórico y teológico, discriminando el significado teológico correcto, como muy bien lo expresa también Fothergill-Payne:

> Todos los recursos escénicos, como el cambio de vestidos, el abrazo, el acompañar o despedir a otro, el subir o bajar y, finalmente las visiones y cuadros vivos en la escena, son otros tantos vehículos de una idea específica y medios visuales para comunicar ciertos temas, mensajes e intenciones.[13]

Temas, mensajes e intenciones que se representan en el plano historial, pero que afectan al plano teológico e indican al espectador la manera correcta de interpretarlos. En algunos casos como en el de los autos de Calderón de la Barca, la alegoría es muy plástica, muy pictórica, como señala Bárbara Kurtz, por lo que no es de extrañar la proliferación de estos desplazamientos simbólicos:

> Personified Allegory's perspectival metaphor implies that the *auto*'s allegorical dramaturgy is visual in the same way that painting is: it translates a transcendent

[12] Ver Díez Borque, *op. cit.*, p. 55.

[13] L. Fothergill-Payne, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, Tamesis, London, 1977, p. 45.

reality into terms or within the bounds of a more limited domain; it analogizes the sacral and quotidian realms.[14]

Naturalmente, ha habido otros intentos de explicación de los movimientos en el auto sacramental, especialmente el calderoniano. Lucien-Paul Thomas, en 1925, explicaba estos desplazamientos según cierta interpretación psicologista. Muchos de los personajes de Calderón se presentan a menudo como la materialización de pensamientos o sentimientos. Los desplazamientos de estas entidades representan, bajo una forma sensible, los miles de combates que se libran en el cerebro, en el calor de la sangre.[15] Y en ciertos aspectos tiene razón. Muchos desplazamientos escénicos pueden ser interpretados de esta manera, como por ejemplo en la descripción del sueño del hombre, los conflictos morales, los errores de nuestro juicio... Pero muchos otros desplazamientos escénicos de personajes quedarían sin explicación: así en el auto sacramental *La hidalga del valle*, de Calderón, la Culpa va pidiendo a todas las edades el impuesto al que ha quedado sujeto el Hombre tras el pecado original. Sin embargo, cuando llega a casa de Joaquín y Ana, en el momento del nacimiento de la Virgen María, la Gracia coge de la mano a la Naturaleza humana y se entra cerrando la puerta para que no entre la Culpa. Ésta quiere entrar y el Furor, el demonio, intenta derribar la puerta, pero el Amor le quita la espada y se pone delante de la puerta de la casa para evitar que entren.[16] En este ejemplo, la imposibilidad de la entrada de la Culpa y el Furor a la casa de la Virgen María sólo se puede interpretar mediante una idea teológica del plano alegórico: la Inmaculada Concepción de la Nuestra Señora.

Thomas explicaba también la dificultad de delimitar las aportaciones y la originalidad de Calderón en estos movimientos escénicos. Incluso es muy difícil tratar de encontrar cierta esquematización en este signo, aunque se pueden encontrar ciertas categorías en el auto de Calderón que parecen extenderse al resto del género. No obstante, la precisión que tiene Calderón a la hora de utilizar este recurso no lo he encontrado en otros autores, por lo que me voy a centrar sobre todo en el auto calderoniano.

---

[14] Barbara Kurtz, *The Play of Allegory in the Autos sacramentales of Pedro Calderón de la Barca*, The Catholic University of America Press, Washington, 1991, p. 54.

[15] Lucien Paul Thomas, "Les jeux de scène et l'architecture des idées dans le théâtre allégorique de Calderón", en *Homenaje a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios*, Hernando, Madrid, 1925, t. II, pp. 508 y ss.

[16] Pedro Calderón de la Barca, *La hidalga del valle*, en *Obras completas. Autos sacramentales*, ed. de Á. Valbuena Prat, Aguilar, Madrid, t. II, p. 123b.

2. Descripción de los movimientos escénicos

2.1 Caracterización de personajes por medio del movimiento

Uno de los personajes que siempre queda caracterizado por el movimiento es el Pensamiento. Ya hemos visto más arriba como el Pensamiento en el *Auto sacramental de los amores del alma con el Príncipe de la luz* duerme cuando está paralizado por el pecado, mientras que se muestra muy activo con un Alma en gracia.

La misma actividad desarrolla este personaje en los autos de don Pedro Calderón.[17] En *La cena del rey Baltasar,* Daniel intenta detener al Pensamiento de Baltasar vestido de loco que está dando vueltas por el escenario:

Sale el Pensamiento, vestido de loco, de muchos colores, y Daniel tras él, deteniéndole.

Daniel Espera.
Pensamiento: ¿Qué he de esperar?
[...]
Y en fin, siendo loco yo,
no me he querido parar
a hablarte a ti, por mirar
que no es compatible, no,
que estemos juntos los dos
(Calderón, *La cena del Rey Baltasar*, t. III, pp. 155-156)

La misma caracterización del Pensamiento se produce en otros autos sacramentales: en *A Dios por razón de estado,* el Pensamiento sale igualmente de loco corriendo por el escenario mientras el Ingenio intenta detenerlo.[18] En *No hay instante sin milagro*, el Pensamiento de la Apostasía huye y esta se esfuerza por retenerlo a su lado y al final el Pensamiento acabará arrastrando a la misma Apostasía por el escenario.[19] De igual forma, en el auto *A María, el corazón*, el Pensamiento quiere huir del Peregrino e introducirse en la fiesta y música que

[17] Para el análisis del personaje, su caracterización y temas, ver E. Frutos, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1952, pp. 174-182.

[18] Calderón, *A Dios por razón de estado*, t. III, p. 850: "*Salen al tablado el Pensamiento, vestido de loco, como huyendo del Ingenio, que procura detenerle.* [...] Ingenio: ¿Dónde, Pensamiento, vas? / Detente. Pensamiento: Si eres tan necio / que haces pretensión de que / se detenga el Pensamiento".

[19] Calderón, *No hay instante sin milagro*, vv. 615-620: "Apostasía: Detente, Pensamiento. / Pensamiento: Más fácil es querer parar el viento, / que en él se da distancia / y en mí no, pues desde una misma estancia / bajar puedo y subir en un mismo vuelo / de la tierra al abismo y de él al cielo".

está oyendo.[20] Por lo tanto, con este movimiento escénico se muestra la inestabilidad de los pensamientos del hombre, quedando la imagen reforzada por el vestuario.[21] Como vemos, el vestuario también coincide con el comportamiento del personaje sobre el escenario.

Un lance que se suele representar mucho es la huida del Albedrío cuando algún personaje lo intenta forzar.[22] Así, por ejemplo, en el auto *Andrómeda y Perseo*, el demonio Aristeo intenta forzar al Albedrío para llegar hasta la Naturaleza humana Eurídice. Este lo evita escapando:

Demonio ¡Date, loco,
a prisión!
Albedrío ¿Cómo he de darme,
si soy libre? ¿No es un tonto
quien tal piensa?
Demonio ¡No des voces!
Albedrío A darlas mil veces torno.
¡Cielos! ¿No hay quien me socorra?
(Calderón, *Andrómeda y Perseo*, vv. 660-665)

Escenificaciones semejantes se dan en *Psiquis y Cupido para Toledo*[23] o *El año santo de Roma*. Esta movilidad que indica la libertad que tiene el Albedrío humano se acaba con el pecado. En el auto *El pintor de su deshonra* la Culpa sale con el Albedrío atado:

Sale la Culpa y el Albedrío como atado.
(Calderón, *El pintor de su deshonra*, p. 826)

---

[20] Calderón, *A María el corazón*, vv. 442-445: "Peregrino: Tente, Pensamiento, no / vayas tras ellos, aguarda. / Pensamiento: ¿Cómo, si soy Pensamiento, / me quieres tener a raya?".

[21] Ver el análisis del vestuario en los autos de Calderón realizado por Ignacio Arellano, *Estructuras en los autos*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2001, pp. 195 y ss. Básicamente, defiende el autor que hay dos niveles o grados. Un grado, el más simple es el que corresponde con el mimetismo, con la identificación de un vestido común a un personaje gracias a la cultura existente en el momento: la emblemática, la tradición patrística, etcétera. Un segundo grado, diferente es el signo que permite identificar ese elemento con un rasgo de la alegoría.

[22] Para un estudio sobre el libre albedrío, ver Frutos, *op. cit.*, pp. 199 y ss., en el que explica que en muchas ocasiones Calderón identifica el albedrío con el gusto por lo que hace el papel de gracioso o loco.

[23] Ver Calderón, *Psiquis y Cupido para Toledo*, p. 349a: "Apostasía: Prenderé yo al Albedrío. / Albedrío: ¿A mí? Aqueso será bueno; / libre soy, libre nací, / de nadie puedo ser preso. / (*Va a detenerle y huye, sin que le pueda coger y vase*)".

Otra caracterización de un personaje por medio del movimiento se da también en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma* con la Vida. El Alma recibe la influencia de la Muerte y queda aletargada por el sueño y a pesar de que todos los demás personajes se quedan parados (el Cuerpo, el Entendimiento, la Memoria y la Voluntad) la Vida da vueltas indicando que, incluso dormidos, la vida no se detiene:

Alma Vida, ¿cómo andas?
Vida No sé.
(Dando vueltas por el tablado).
Pecado Triste a la Memoria, luego
el Entendimiento ciego
y quieta a la Voluntad;
y a la Vida, aunque dormida
corriendo siempre, porque
nunca, aunque dormida esté,
deja de correr la vida.
(Calderón, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, p. 87b)

En otras ocasiones, el movimiento junto con el vestuario puede caracterizar toda la estructura del auto sacramental. Ocurre así cuando se identifica la vida con el peregrinaje. El Hombre es considerado en los autos sacramentales como un peregrino, reforzando esta visión la autoridad de la Biblia y de los Padres de la Iglesia.[24] Por eso, encontraremos al Hombre peregrinando por el escenario de los autos sacramentales (representando su vida hasta la muerte) en el anónimo *Auto sacramental de los amores del Alma con el Príncipe de la luz*.[25] También aparece la imagen en el auto *El Peregrino* de Valdivielso donde en la primera escena encontramos ya una lucha entre el Hombre peregrino y su madre la Tierra que no le deja partir a su patria celestial,[26] y en Calderón en los autos sacramentales

[24] Ver, para más citas y ejemplos, Ignacio Arellano, *Diccionario de los autos sacramentales*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 2000, p. 176.

[25] Anónimo, *Auto sacramental de los amores del alma*, p. 64, en la que la Fe entrega al Alma una librea y unas alpargatas para que inicie su camino a su verdadera patria.

[26] Ver *Valdivielso, El Peregrino*, pp. 307 y ss.

El gran mercado del mundo,[27] *El cordero de Isaías*,[28] *El año santo de Roma*[29] o *Los encantos de la Culpa*.[30] También Cristo puede aparecer como peregrino en la tierra en autos sacramentales de Calderón como *El diablo mudo*, *Andrómeda y Perseo*, *El año santo de Roma* y *La vacante general*.

Estos desplazamientos por el escenario pueden servir para distinguir las actitudes de unos personajes en un determinado momento frente a otras actitudes. Los días son personajes del auto sacramental de Calderón en *El divino Orfeo*, *1663*. Después de la creación, en el estado de justicia original, los días forman parte del cortejo de la Naturaleza humana y obedecen sus órdenes. Sin embargo, tras el pecado original, los días desobedecen las órdenes de la Naturaleza humana y ellos van pasando uno tras otro mientras la Envidia (vestida de negro y representando la noche y la culpa del pecado) los hace pasar deprisa uno tras otro:

> *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.*
>
> Envidia ¡Oh, quién hiciera que en culpa
> pasaran los días apriesa!
> Naturaleza Detente.
> Día 11 ¿Cómo es posible?
> Naturaleza ¿Qué?
> Día 11 ¿Que el día se detenga
> y más cuando está la noche
> haciendo a que pase fuerza?
> (Calderón, *El divino Orfeo*, vv. 904-949)

[27] Calderón, *El gran mercado del mundo*, donde el hombre queda caracterizado por dos genios, uno malo y otro bueno, que toman diferentes caminos (*Bibium*).

[28] Calderón, *El cordero de Isaías*, donde el hombre peregrino está representado en Behomud.

[29] Calderón, *El año santo de Roma*, donde la imagen estructura todo el auto.

[30] Calderón, *Los encantos de la culpa*, p. 407a, donde el Hombre es identificado a Ulises: "de Ulises siga en mí la alegoría, / y los que en una parte / me llamaron viador, viendo mi arte / y en otra navegante, que el camino / del mar discurro siempre peregrino / [...] / Y así nadie se espante / que Ulises, peregrino y navegante, / con inquietud violenta, / corra tanta tormenta, / confusos y perdidos / en mis tribulaciones mis sentidos".

Este movimiento escénico es una manera de expresar el paso de la inmortalidad a la mortalidad de la Naturaleza humana. Cuando Adán en el paraíso era inmortal, todos los días estaban unidos pues no pasaba el tiempo. Como consecuencia del pecado, todos los días han de pasar uno detrás de otro, expresando, de este modo, el paso del tiempo y la caducidad de la vida.

Otro de los casos curiosos en los que se asocian el movimiento escénico, el vestuario y la caracterización de la patrística es el personaje de la Sinagoga. Dominique Reyre, en su magnífico libro *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, ha sabido ver la unión de todos estos elementos para la caracterización del personaje:

> Se sabe cómo el imaginario cristiano relacionó la feminidad con la fragilidad y la vulnerabilidad. He aquí un tópico desde la caída de la primera mujer, Eva, que causó la expulsión del paraíso. Los artistas cristianos acostumbraron representar la desgracia del pueblo de Israel y la pérdida de su elección bajo los rasgos de una mujer abandonada y sometida, símbolo de la *Iudaea capta*. Calderón recoge dicha temática de la degradación que en la iconografía medieval se expresó en pinturas, grabados o tallas mostrando a la Sinagoga ciega, con los ojos vendados y el cetro roto frente a la Iglesia triunfante. Calderón no hace sino poner en movimiento estas imágenes, de suerte que en su escenario todas estas representaciones se ven en acción y, por consiguiente, en vida, adquiriendo un impacto total.
>
> Pues en el escenario calderoniano el personaje de la Sinagoga encarna el concepto de la caída tanto en su vestimenta como en su gestualidad.
>
> Sirvan de ejemplo las acotaciones con las cuales Calderón precisa los atributos y juegos escénicos del personaje en *El orden de Melchisedech*. Aparece vestida de negro como la esposa enlutada y desesperada por su repudio: "Sale la Sinagoga, de luto, suelto el cabello". En *El socorro general*, "Sale la Sinagoga vestida de negro" y luego aparece herida en el rostro, con sangre tras su combate contra la Iglesia y huye. La gestualidad del personaje visualiza el despojo y el repudio: pierde su bastón de mando, su capa, su palacio, cae y se desmaya. Expresa la desesperanza, la rabia, y desea vengarse de su humillación; en el auto Llamados y escogidos, la acotación indica que: "Sale la Sinagoga, haciendo los extremos que dicen los versos". Delira como una loca, se arranca la lengua y, por último, "cae y la detiene la mentira" y al final del auto "cae en el suelo".
>
> Así pues, la acción emblemática del personaje de la Sinagoga, en el escenario calderoniano, es la caída. Ésta expresa no sólo su degradación sino también su muerte.[31]

[31] Dominique Reyre, *Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón*, Universidad de Navarra-Reichenberger, Pamplona-Kassel, 1998, pp. 119-120.

2.2 Caracterización por la ausencia de movimiento

Otros personajes de los autos sacramentales pueden quedar caracterizados por la inmovilidad. En este caso, esta inmovilidad también comunica una serie de significados en el plano alegórico.

El Hombre al nacer queda caracterizado por esa ausencia de movimiento y se nos muestra dormido, normalmente en una cueva vestido con pieles. Un ejemplo lo encontramos en el auto *Tu prójimo como a ti*, en el que se nos presenta la siguiente escena:

> *Ábrese un peñasco y en él el Hombre, dormido, vestido de pieles y el deseo hablándole al oído, de pieles también.*
> (Calderón, *Tu prójimo como a ti*, p. 1412b)

La misma escena la encontramos en *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, donde el Cuerpo aparece dormido mientras el Alma desciende hacia él. Esta situación nos indica que el Hombre todavía no existe.

Una situación parecida la encontramos en la actitud del Hombre después del pecado. El pecado es capaz de enajenar los sentidos del Hombre de tal manera que lo deja inmóvil sin poder reaccionar.[32] Así ocurre en *Lo que va del hombre a Dios*, cuando el Hombre despilfarra sus talentos (sus sentidos) y después queda como una estatua:

Naturaleza ¡Ay de mí, que hecho una estatua
imperfectamente bruta,
boca tiene y no respira,
lengua tiene y no pronuncia,
plantas tiene y no se mueve,
tiene oídos y no escucha.
(Calderón, *Tu prójimo como a ti*, p. 1412b)

Lo mismo ocurre en el auto *El gran duque de Gandía* en el que tras el pecado, la Naturaleza humana se desmaya y queda como muerta:

[32] Calderón, *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, p. 77b: "Ábrese una gruta como de una peña y estará el Cuerpo como echado y dormido".

Cae en una silla
La gran Naturaleza
ya se muere, ya expira.
Estos son parasismos
últimos de sus días.
(Calderón, *El gran duque de Gandía*, p. 106)

2.3 Caracterización por la compañía de otro personaje

En muchas ocasiones, los personajes de los autos sacramentales quedan caracterizados por los personajes que les acompañan en el escenario, de tal forma que un cambio de compañero o una disolución de esta compañía indica cambios importantes en el plano alegórico.

Así, por ejemplo, en el auto *El divino Orfeo, 1663*, tras el pecado la Naturaleza humana se encuentra que la Envidia va siempre detrás de ella vestida de negro representando su Culpa, hasta que la va empujando y cae en manos del demonio:

Naturaleza ¡Qué horrible! ¡Qué oscura! ¡Qué triste! ¡Qué negra!
Mas, ¡ay que es imagen de mi inobediencia!
¿Quién pudiera de ella huir?
(Calderón, *El divino Orfeo*, vv. 918-920)

La Culpa persigue insistentemente al Hombre en autos como *El cordero de Isaías, El gran mercado del mundo, Lo que va del Hombre a Dios*... En el auto *El pintor de su deshonra* ocurre lo mismo:

Naturaleza Siempre a mí pegada, ¿tomas
mi lado por donde quiera
que voy?
Culpa ¿Pues de qué te asombras,
si Culpa y Naturaleza
son tan una misma cosa
que no puede ya ir la una
donde no vaya la otra?
(Calderón, *El pintor de su deshonra*, p. 841ab)

En *Lo que va del hombre a Dios*, se produce una escena muy curiosa. El Hombre ha decido empeñar y gastar sus cinco sentidos en servicio de la Naturaleza humana y busca la casa del mercader Apetito. Para ello se fía del Placer que va paseando por todo el escenario al cortejo de personajes ya que no se acuerda muy bien dónde quedaba la casa del mercader. Al final, tropieza en la Culpa y la Muerte que dirigen todo el cortejo hasta la perdición:

El Hombre, la Naturaleza, el Amor propio, la Vida, andan por el tablado tras el Placer, que va como sin tino, buscando la casa del Apetito; y salen la Muerte y la Culpa, de damas, con velos en los rostros.

Placer — Ya
cerca estamos; por aquí
ha de ser. No digo bien;
por esotra parte ven...
Tampoco; el tino perdí.
Placer no debo ser,
ir allá, pues yo me olvido.
(Calderón, *Lo que va del hombre a Dios*, p. 283-284)

Un cambio de compañía lo podemos encontrar el auto *Psiquis y Cupido para la ciudad de Madrid*. A lo largo del auto, La Ley de Gracia va siempre acompañada por la Sencillez, incluso cuando el Mundo la abandona en la isla desierta para que muera. Pero cuando esta Psiquis alegórica pierde la Fe y decide descubrir el rostro del amado Cupido tras el blanco velo, que representa la Eucaristía, la Sencillez no va a estar y quien le acompaña sosteniendo la luz es la Malicia:

Edad 30 — ¿qué mucho que me resuelva,
Sencillez?
Malicia — Dormida está,
y pues que la noche cierra,
por ella responderé:
¿qué me mandas?
Edad 30 — Que me tengas
aquí encendida la luz,
que Amor me apagó y alerta
a cuanto yo te pida.

Malicia sí haré, logré mi cautela,
puesto que habla con Malicia
cuando con sencillez piensa.
(Calderón, *Psiquis y Cupido para la villa de Madrid*, 384b)

Estos cambios de personajes son muy comunes. Una variante de este movimiento es la utilización de disfraces de los personajes diabólicos que así, camuflados, consiguen engañar a los demás personajes. En el auto *Llamados y escogidos*, la Mentira ataca a la Verdad y consigue arrebatarle la capa que la cubre. De esa manera, la Mentira disfrazada de Verdad conseguirá engañar a todos los personajes, especialmente a la Sinagoga:

Huye la Verdad y la mentira le quita el capote y queda como desnuda [...]
Mentira Tiemble el mundo de mi ira,
pues se viste la Mentira
la capa de la Verdad.

Esta Mentira disfrazada acompañará a los personajes engañándoles, pues ellos creerán estar en posesión de la Verdad. Otro ejemplo lo tenemos en *La viña del Señor*, donde la Malicia se viste con el traje de la Inocencia después de una lucha y engaña de ese modo al Hebraísmo con el que irá a partir de ese momento:

Malicia alerta, humana milicia,
que se viste la Malicia
el traje de la Inocencia.
¡Hebraísmo!
Pónese el pellico y sale el Hebraísmo

Otro cambio de personajes se produce en *Lo que va del hombre a Dios*, porque el que ha sido Placer durante la vida humana del Rico se convierte en Pesar y el Pesar de la vida del Pobre se convierte en Placer, acabando los dos hombres con sus acompañantes cambiados para toda la eternidad:

y porque veas
lo que va del hombre a Dios,
vuelve los ojos a esa
donde está el Placer

que tuvo el rico en aquesta
vida, hecho eterno pesar,
y el Pesar que tuvo en ella
el pobre eterno Placer,
pues sentándose a mi mesa,
su hambre y su sed satisface,
cuando en oscuras tinieblas
tomara el rico que sola
una gota de agua fuera
refrigerio de su sed.
(Calderón, *La viña del señor*, vv. 1153-1156)

2.4 Movimientos entre dos personajes contrarios

En muchas ocasiones, el Hombre y otros personajes se debaten entre dos contrarios y la escena nos muestra una duda, una vacilación del personaje situado en medio que no sabe a dónde acudir primero.

Esta modalidad es muy utilizada para representar las tentaciones del Hombre, la duda entre la virtud y el pecado y los combates musicales entre las fuerzas del bien y del mal para llevarse al hombre a su parte. Así, por ejemplo, en *Los encantos de la Culpa,* el Entendimiento, aconsejado por la Penitencia, toca al arma para despertar del hechizo de la Culpa al Hombre-Ulises:

Hombre En dos mitades estoy,
partido (¡pasión tirana!)
entre el horror de mañana
y la ventura de hoy;
a aquel sigo y a este voy,
y a uno y otro, en mal tan fuerte,
o me aflige o me divierte.
(Calderón, *Los encantos de la Culpa*, p. 419a)

Otro ejemplo de este combate y el despiste del Hombre que no sabe a quién atender y va de un lado a otro lo tenemos en *El cordero de Isaías*, donde Behomud se mueve entre los cantos de la Pitonisa y el Cuidado:

Behomund ¿Qué acero entre dos imanes
tirado, por acudir
a entrambos, no va a ninguno,
como yo, oyendo...
(Calderón, *El cordero de Isaías*, vv. 877-880)

El Hombre se puede encontrar entre las virtudes y el pecado, por lo que se pueden producir juegos de escena en los que un acercamiento al pecado supone un alejamiento de las virtudes. Un ejemplo muy curioso lo encontramos en *El divino Orfeo, 1634*, en el que un acercamiento del demonio supone un alejamiento de la Gracia:

Eurídice Mirando en los dos está
mi pecho varios efectos
de dos contrarios sujetos:
a cada paso que da
el pastor, Gracia se va
otro paso retirando;
ésta huyendo, aquel llegando.
El tiempo se están midiendo
y lo que él tarda viniendo,
ella se tarda apartando.
Fuerza es que misterio haya,
aunque a mis ojos se niegue,
pues para que éste se llegue,
conviene que ella se vaya
y en igual línea, igual raya,
en medio de los dos hoy
paralelo inmóvil soy
y debajo de un nivel,
cuanto estoy cerca de aquel
lejos de la Gracia estoy.
(Calderón, *El divino Orfeo, 1634*, vv. 465-484)

Y una situación muy parecida la tenemos en el auto *El pintor de su deshonra*, donde la Naturaleza se acerca a la manzana del pecado que le ha arrojado la Culpa y así se aleja de las virtudes:

Culpa Come y como Dios serás

Desde el árbol arroja una manzana dorada, asida de un listón, y al ir a cogerla, se va retirando, apartándola de las Virtudes, como dicen los versos

Naturaleza A mis plantas ha caído
de oro una manzana bella
que halaga a la vista [...]
fuerza es que la he de tocar,
de mí huye, alzadla vosotras.

Las Tres De quien huye es de nosotras
para poderte engañar.
(Calderón, *El pintor de su deshonra*, p. 837a)

Este movimiento es tan común que lo vamos a encontrar en muchos autos sacramentales. Un último ejemplo: en *Los misterios de la misa*, Adán se encuentra con la Ignorancia de su pecado y la rechaza para llegar hasta la Sabiduría:

Huye de la Ignorancia y se acerca a la Sabiduría

Sabiduría Bien haces, pues cuanto huyeres
de ella te acercas a mí.

Ignorancia Tu vista me retiró
de él, aun más que sus extremos
porque vi cuando llegó
que en un hombre no podemos
hallarnos juntas tú y yo.[33]
(Calderón, *Los misterios de la misa*, vv. 203-209)

[33] En otros autos: en *Lo que va del hombre a Dios*, p. 291b, la Naturaleza humana se encuentra atrapada por la Culpa y la Muerte y pide clemencia al Príncipe, Cristo, y hasta que este, vuelto de espaldas, no le muestre la cara a la Naturaleza, no se alejan la Culpa y la Muerte. En *Llamados y escogidos*, p. 462a, la Sinagoga se encuentra entre la Verdad desnuda y la Mentira disfrazada con la capa de la Verdad y tras dudar se pone en el lado de la Mentira: "Salen la Verdad y la Mentira y la cogen en medio". En *La humildad coronada de las plantas*, 1987, p. 398b, estando el Cedro, que representa a Cristo, en el escenario se colocan a un lado el Moral, la prudencia, y el Almendro, la locura, y las plantas han de elegir entre un extremo y otro. En *La Cena del Rey Baltasar*, p. 167, Baltasar está con su Vanidad y con su Idolatría, pero al acercarse la Muerte, el desengaño de la vanidad de la vida, se retiran del lado de Baltasar.

2.5 El abrazo y la lucha

Este es uno de los movimientos más comunes en todos los autos sacramentales desde los orígenes del género. En la teología, la primera batalla se da entre los ángeles confirmados en gracia y el demonio y sus huestes, siendo rechazados y sepultados en el infierno. A partir de ahí, el demonio trasladará el combate al hombre.[34] Muchos de los autos de Calderón tienen la estructura de una batalla como *La iglesia sitiada* o *El socorro general,* donde los enemigos de la Iglesia la atacan y ella los rechaza hasta que llegan los suministros.

Pero luchas entre personajes contrarios tenemos en muchos autos sacramentales. En *La devoción de la misa,* el Ángel protector de Castilla y la Secta de Mahoma llega a las manos:

> *Dentro cajas y trompetas a una parte y a otra música y, después de las primeras voces, salen luchando el* ÁNGEL *y la* SETA *de Mahoma*
> (Calderón, *La devoción de la misa,* v. 1)

Los ejemplos de combates y luchas son innumerables. Más interesante me parece el movimiento del abrazo que en la mayoría de los casos supone una identificación de los dos personajes.[35] En *La cena del rey Baltasar,* la Muerte se acerca a Baltasar para matarlo y lo hace clavándole una espada y abrazándose a él, a pesar de la resistencia de Baltasar:

> *Saca la espada y dale una estocada y luego se abraza con él, como que luchan.*[36]
> (Calderón, *La cena del rey Baltasar*, p. 176b)

Una variante puede ser la caída de un personaje en brazos de otro. En *Lo que va del hombre a Dios,* el Pesar, expulsado del lado del Hombre virrey de Dios, cae en brazos del pobre:

---

[34] Ver Fothergill-Payne, *op. cit.*, pp. 48 y ss., con los ejemplos que allí se citan.

[35] *Ibid.*, p. 41: "siendo este otro recurso visual para la idea de fusión e identidad".

[36] Lo mismo ocurre en *El gran mercado del mundo*, p. 242b, donde el Mal Genio se hunde en el infierno abrazado a la Culpa: "*se abre un escotillón y salen llamas de fuego y se hunde el Mal Genio y la Culpa, abrazados como estaban*".

va el Pesar arrojando al Placer, y él, como tropezando, viene a dar en los brazos del Pobre, que saldrá a este tiempo vestido de mendigo, con un plato y en el un papel.[37]

(Calderón, *Lo que va del hombre a Dios*, p. 282a)

2.6 Juegos escénicos y figuras

En muchos autos sacramentales se representan diferentes juegos para mostrar las condiciones de los personajes. En el auto sacramental *La primer flor del Carmelo* (vv. 833 y ss.), se va a representar el juego de los colores en el que van a participar todos los personajes y se expulsa al que se equivoca. El primero en equivocarse es Luzbel, el primer pecador, pero Abigaíl, que representa la Virgen, no se equivoca nunca, puesto que nunca ha caído en pecado.

Un juego parecido se desarrolla el auto *El segundo blasón del Austria* (vv. 669 y ss.), donde el Pensamiento sienta a todos los personajes y les va preguntar qué planta les gustaría ser si no existieran. Naturalmente, el juego acaba con la equivocación del Áspid, el Basilisco y el Demonio, su expulsión del grupo y su persecución por el tablado.

Otro juego semejante en forma de baile se desarrolla en el auto *Las espigas de Ruth* (pp. 1100 y ss.). El baile es tan alocado que al final, uno tras otro van cayendo al suelo: el primero que cae es el demonio Lucero y no puede levantarse (significa la naturaleza caída del demonio y su imposibilidad de arrepentimiento). Luego cae la anciana Noemí, que representa la Naturaleza humana. La última en tropezar es Ruth, que representa la Virgen María, pero no cae (es decir, no padece el pecado original) porque Booz, Dios, la sostiene y se forma una especie de cuadro en el escenario:

Hace como que va a caer Ruth y Booz impide el baile a tiempo que yendo ella a pasar por donde está el Lucero, queda a sus pies.

(Calderón, *Las espigas de Ruth*, p. 1101b)

La imagen que se nos ha formado en el escenario es la que recuerda a *Génesis*, 3, 15: "Yo pongo enemistad entre ti y la mujer, entre tu linaje y el suyo; él te aplastará la cabeza mientras tú te abalances a su calcañal".

---

[37] En *El divino Orfeo*, vv. 990 y ss., la Naturaleza humana cae en brazos del demonio Príncipe de las Tinieblas: "Príncipe: A mis brazos (*Sale el Príncipe a tiempo que ella, tropezando, cay en sus brazos desmayada*)".

En algunos casos más extraordinarios se forman figuras con los personajes en el escenario. En *Lo que va del hombre a Dios,* todos los personajes, arrepentidos del pecado y instados por la Naturaleza humana a que le ayuden a encontrar el perdón de Dios, se arrodillan formando en el escenario una cruz:

> *Al Pesar y al Placer los postra de la misma suerte y han de estar todos en forma que hagan una cruz, y la cabeza de ella ha de ser el Príncipe; la Muerte y la Culpa no entran en esta planta.*
>
> (Calderón, *Lo que va del hombre a Dios*, p. 292b)

En *El año santo de Roma,* el Hombre en peregrinación abandona el camino y entra en el palacio de los deleites, que se hunde dejándole tendido en el suelo sin poderse levantar. Entonces pide ayuda y todos los personajes van haciendo una fila, dadas las manos, para poder sacar al Hombre:

> *El Hombre, en el suelo, tiene dada la mano al Albedrío, el Albedrío al Temor, el Temor al Culto, el Culto al Perdón, con que el Perdón alcanza al Amor que estaba retirado.*
>
> (Calderón, *El año santo de Roma*, v. 1667 acot.)

Un último ejemplo puede servir para entender estas escenografías. En la *Loa al divino Orfeo, 1663,* aparece una serie de personajes con carteles en los que figura escrita una letra y van luchando entre ellos por la preeminencia de su letra. Al final, bailan y forman la palabra EUCHARISTIA, para deshacerla después en otro baile y formar la palabra CITHARA IESU:

> *Canta la música y a su compás bailando todos hacen una mudanza, de cuyo lazo resulte que al impedirlos el Placer queden en ala, en tal orden que juntos los escudos formen un renglón que diga EUCHARISTIA*
>
> *(Calderón,* Loa al divino Orfeo, 1663, *v. 239 acot.)*
>
> *Con esta repetición vuelven a bailar y trocándose de lugares hacen segundo renglón que diga al impedirlos el Placer: CITHARA IESU*
>
> (Calderón, *Loa al divino Orfeo, 1663*, v. 275 acot.)

Otra variante de estos juegos escénicos es un acercamiento progresivo o escalonado de los personajes a otro de tal manera que formen una especie de escalera de conocimiento. El que esté más de acuerdo con el personaje principal estará más cerca y, por el contrario, más alejado el que tenga menos puntos

doctrinales en común. En el auto *El socorro general* (pp. 330 y ss.), la Iglesia sitiada coloca como postas para defenderse al Bautismo, la Penitencia y el Orden sacerdotal y se van acercando los tres enemigos: la Gentilidad, el Judaísmo y la Apostasía. Primero se acerca la Gentilidad, pero como ya no acierta la primera seña, es expulsado de allí por el Bautismo. El Judaísmo se acerca y da la primera seña, "Solo hay un Dios", pero niega la segunda, "humanado", por lo que es rechazado por la Penitencia. Se acerca el tercero, la Apostasía, que pasa los dos primeros, pero no puede aceptar la seña del Orden sacerdotal, el "sacramentado", por lo que al final son expulsados.

Otro ejemplo muy semejante lo tenemos en el auto *Psiquis y Cupido para Toledo*. Todos los personajes se van a acercar a Cupido que está en el escenario con el rostro tapado. Primero se acerca el Mundo, pero no puede llegar a él, porque el Mundo no conoce a Cristo.[38] Más tarde, se acercan la Gentilidad y la Idolatría, pero tampoco pueden acercarse mucho más porque confiesan la existencia de muchos dioses, no uno sólo. Pasan a estos dos la Sinagoga y el Judaísmo que se acercan algo más que los anteriores y hablan con Cupido-Cristo: "Judaísmo: Yo, que sólo un Dios confieso, / ya he dado otro paso más / que la Gentilidad"(p. 350b). Pero no puede acercarse más porque todavía espera la venida de Dios y cuenta que mató a uno que llegó llamándose hijo de Dios, por lo que quedan tan parados y hechos estatuas como los demás. Al final, la Apostasía es la que más se puede acercar a él, aunque tampoco lo puede alcanzar porque no le reconoce sacramentado:

Yo confieso un solo Dios.

(Pasa adelante)

La Idolatría atrás dejo,
y le confieso humanado
en un puro virgen pecho.

(Pasa adelante)

Yo he pasado al Judaísmo;
pero que tú seas, te niego,
el dios que adoro; pues no
estás detrás de ese velo
en Cuerpo y Alma; y así,
pues más cerca llegué, quiero

[38] Ver *Juan*, 1, 10.

correrle: ¡el brazo y la acción
se me ha suspendido a un tiempo!

(Párase delante de todos, de suerte que queda el Mundo solo el primero; luego, Gentilidad e Idolatría, Judaísmo y Sinagoga; después, la Apostasía)

(Calderón, *Psiquis y Cupido para Toledo*, 351a)

3. Conclusión

Como hemos visto a lo largo de estas páginas, los desplazamientos escénicos en los autos sacramentales, y especialmente los de Calderón, son uno de los recursos más utilizados por parte del género. Estos movimientos constituyen signos que comunican al espectador significados secundarios precisos gracias a la estructura alegórica del género. De esa forma, la interpretación de estos desplazamientos es sencilla, porque se refieren a realidades espirituales teológicas experimentadas y conocidas por el público. Cada movimiento de los personajes refleja una realidad de la doctrina teológica y por medio de la alegoría estos signos pueden ser correctamente interpretados.

Sin embargo, creo que una de las dificultades con las que nos encontramos es la imposibilidad de la sistematización de todos estos signos. El *corpus* sacramental es tan grande, tanto en obras como en autores, que es una tarea muy dificultosa intentar reducir la expresividad teatral a formas simples. No obstante, el presente trabajo ha intentado analizar un aspecto, creo que descuidado, de la literatura sacramental hispánica.