

*EL GRAN TEATRO DEL MUNDO DE CALDERÓN,  
EN LAS ILUSTRACIONES DE ANDRÉS BARAJAS (1986)*

Emmanuel Marigno  
Université de Saint Etienne  
Faculté Arts, Lettres et Langues  
33, Rue du 11 Novembre  
42023 Saint Etienne Cedex 2. Francia  
emmanuel.marigno@univ-st-etienne.fr

INTRODUCCIÓN

Cuando uno piensa en Pedro Calderón de la Barca desde las artes, surge de inmediato *El gran teatro del mundo*, en cuanto que este auto sacramental —el mayor del dramaturgo en palabras de Arellano<sup>1</sup>— aún sustancialmente texto e imagen<sup>2</sup>; y cuando el drama barroco huella la imagen posmoderna, afloran una serie de problemáticas relativas a la recepción de la obra calderoniana desde las centurias del xx y xxi.

Propongo aquí un estudio de *El gran teatro del mundo* desde una perspectiva interdisciplinaria (Artes visuales/Filología). Sin descartar aspectos filológicos imprescindibles del calderonismo, mi intención en este artículo es proponer una apertura a lo que llamaré un calderonismo

<sup>1</sup> Arellano, 2005, p. 712.

<sup>2</sup> Díez Borque, 2001.

iconográfico posmoderno. El filólogo no hallará en la presente investigación una hermenéutica renovada desde el punto de vista filológico-filosófico, sino una propuesta de nuevos horizontes posibles de recepción calderoniana en las artes visuales desde la centuria del siglo xx y principios del xxi.

Estudiaré aquí la recepción de P. Calderón de la Barca en la España de la década de los ochenta, a partir de las ilustraciones de Andrés Barajas (Huelva, provincia de Jaén, 1941) a *El gran teatro del mundo*<sup>3</sup>: ¿en qué palimpsestos gráfico e iconográfico se inspira A. Barajas para crear las doce estampas —aguafuerte y aguatinta— con tirada a 175 ejemplares, en Madrid, por la Editorial Casariego? ¿En qué radica la singularidad plástica y hermenéutica de la reescritura semiótica de Calderón por Barajas? Y ¿hasta qué punto la dimensión atemporal y transmedia<sup>4</sup> de *El gran teatro del mundo* está influyendo en la mitopótesis de un *logos* y un *mitos* modernos?

Analizaré aquí la representación y la recepción de las alegorías calderonianas como «mitos modernos» desde la mitopótesis de Barajas, haciendo hincapié en la cadena de transmisión mitográfica que recorre las écfrasis dramáticas de Calderón hasta llegar a los mitologemas posmodernos de Barajas.

La capacidad de Calderón para crear «mitos literarios» no es una novedad, ya lo había intuido nada menos que el Fénix en su *laudatio* de *El laurel de Apolo*. Esta capacidad creadora estriba en lo que Ignacio Arellano llama el «valor visual de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro»<sup>5</sup>. Por cierto, y esta función mental de la imagen retórica<sup>6</sup> es tanto más eficiente en la écfrasis dramática cuanto que Calderón tenía gran interés por las artes visuales. El lenguaje del dramaturgo rebasa de referencias plásticas, sean líneas de fuerza, perspectivismo, cromatismo, todo ello recientemente demostrado por Frederick De Armas y condensado en su concepto de «pintura que habla»<sup>7</sup>, aplicado en especial a *El mayor encanto, amor*, en que el estudioso deja clara la inter-iconicidad de las pinturas de Juan de la Corte y Dosso Dossi en las écfrasis de Circe. De

<sup>3</sup> Barajas, 1986.

<sup>4</sup> Me refiero al concepto de los «Media Studies». Ver Domínguez Figaredo, 2012; Gil González, 2012; Jenkins, 2008; Merino Arribas, 2013; Remírez, 2012 y Scolari, 2013.

<sup>5</sup> Arellano, 1995.

<sup>6</sup> Me refiero a la teoría de Mitchell, 1984.

<sup>7</sup> De Armas, 2013; ver también las notas 18, 19 y 22.

Armas confirma este paradigma en demás obras de Calderón, señalando especialmente *La vida es sueño*, *Darlo todo y no dar nada* y, en menor grado, en *Auristela* y *Lisidante*<sup>8</sup>. Por su parte, Luis Iglesias Feijoo, recalca la muy probable colaboración entre Calderón y Velázquez, junto con los italianos Agostino Mitelli y Angelo Colonna, en el fresco de *La fábula de Pandora* del Alcázar de Madrid, «apenas una década antes de que Calderón escribiera su obra»<sup>9</sup> *La estatua de Prometeo*, en palabras de Feijoo.

El interés de Calderón por las figuras sagradas —sean mitológicas, sean religiosas— aparece desde sus primeras obras por los años 1620, dejando rastro de ello en concursos poéticos relacionados con san Isidro (1620 y 1622), san Ignacio y san Francisco Javier (1622); desde aquel entonces, no cesará su creatividad literaria hasta *La divina Filotea* publicada el mismo año de su muerte.

Culmina su pluma literaria por los años 1635-1650, tanto en la comedia gracias a *La vida es sueño*, como en el auto sacramental con *El gran teatro del mundo*. La obra del dramaturgo destaca por una coherencia irreprochable durante todo este fecundo periodo; siempre inspiran sus dramas los hipotextos<sup>10</sup> filosóficos junto con los preceptos postridentinos del catolicismo, ambos pensamientos entroncados en la temática del libre albedrío, lo cual justifica que se califique sus dramas de «morales». Esta orientación didáctica implica valor universal, alcance trascendental, transcultural y transmedia, lo cual permite entender en gran parte la presencia de Calderón en las artes de los siglos xx y xxi.



Figura 1.

Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - Calderón*, aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

<sup>8</sup> Ver también Cruickshank, 2009.

<sup>9</sup> Iglesias Feijoo, 2013, p. 214.

<sup>10</sup> Valbuena Prat, 1928 y 1950; enfoque desde una perspectiva icónica.

Barajas nos brinda una representación poética de Calderón, mediante los procedimientos de la sinécdoque y del fuera de campo, o sea, un procedimiento relativo al ámbito del texto y otro de la imagen. Barajas percibe al dramaturgo como una pluma mantenida por una mano que lo ilumina todo alrededor, una luz cuya figura perfila al mismo autor, un autor que al fin y al cabo esbozó su propio retrato como fuera de toda temporalidad: emerge de la masa negra del pasado en segundo plano, y está mirando hacia el futuro ubicado en el fuera de campo donde se sitúa el receptor.

De esta primera estampa, se desprende el sentimiento de una figura autorial llena de vitalidad, sensación sugerida por el movimiento de su mano izquierda, en un tiempo activa y como en suspensión, en una palabra: eterna.

Procedimiento muy velazqueño también, dado que el autor está escribiendo el auto cuyo texto va a leer el receptor junto con las ilustraciones de Barajas, un autor que le está observando desde el marco de la ficción. Se derrumban las fronteras temporales, espaciales y mentales: Barajas le proporciona al lector contemporáneo una representación sagrada —o mítica— de Calderón, verdadero boceto de lo que será la función mitopoyética de las estampas que vendrán a continuación. Las huellas de Velázquez en Calderón son numerosas y de diversas categorías; hace poco ponía de realce Margaret R. Greer algunas analogías posibles entre *Eco y Narciso* y *Las Meninas*<sup>11</sup>, afinando una hermenéutica de corte político en su concepto de «texto político» o sea, «un mensaje, discretamente velado, sobre algún tema relevante a la política y la práctica del rey, que era su espectador principal»<sup>12</sup>. No iré por estos caminos en la lectura de *Les mots et les choses* de Michel Foucault<sup>13</sup>, aun menos en el marco filosófico-moral del auto, pero, eso sí, resulta primordial la dialéctica que maneja el estudioso francés en la década de los sesenta entre lo idóneo —«les mots»— y la realidad —«les choses»— entorno a su interpretación de *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes y *Las Meninas* de Velázquez. La deconstrucción de los límites entre la realidad y la ficción que Foucault detecta en *Las Meninas* llega al punto de que el artificio —«les mots»— se sustituye a la realidad —«les choses»—. La ficción irrumpe en la realidad y viceversa, el marco ficcional, sea litera-

<sup>11</sup> Greer, 2013.

<sup>12</sup> Greer, 2013, p. 192.

<sup>13</sup> Foucault, 1966.

rio, sea gráfico, viene a ser una apertura entre lo real y lo ficticio. Algo parecido ocurre con la Figura 1 en que se desvanecen las fronteras entre el pasado y el presente, lo real y lo ficcional, lo inmóvil y lo movedido, debido a estos espacios en blanco de la parte inferior del aguafuerte, que le permiten al receptor penetrar en un ámbito calderoniano íntimo —el del retrato—.

Esta figura del escritor mítico ancla *El gran teatro del mundo* en dos grandes tradiciones: la filosófica y la teológica.

El tema del *theatrum mundi*, arraigado en la filosofía pitagórica, perdura hasta el neoplatonismo, pasando por el estoicismo. Esta problemática es objeto de numerosos textos filosóficos, como son la *Tabla de Cebes* de Epicteto<sup>14</sup>, retomada en las *Epístolas a Lucilio* de Séneca, hasta las neoplatónicas *Eneadas* de Plotino<sup>15</sup>.

La traducción *Epicteto y Focílides en español con consonantes* (1635) de Francisco de Quevedo y Villegas actualizó estos palimpsestos, que por otra parte habían dejado huella en el arte de la estampa desde el Medievo hasta el Barroco.

Muchos han sido los aguafuertes inspirados en la *Tabla de Cebes*, y que permanecieron grabados en la mente del receptor coetáneo como referente iconográfico.



Vaenius, Otto u Otto van Veen, *Tabla de Cebes*, aguafuerte, 1672.

<sup>14</sup> Epicteto, 1995.

<sup>15</sup> Sin pretender ser exhaustivo en las fuentes, lo cual sería salirse del tema, cabe recordar brevemente la probable influencia en Calderón de Salisbury, 2007 y de Samosata, 2006.

Fuera del arte de la stampa, esta alegoría moral alentada por Cebes inspiró de modo muy excepcional la pintura sobre óleo<sup>16</sup>, en la que ya imperaban otros temas por aquel entonces.



Quentin Varin, *Tabla de Cebes*,  
 óleo sobre lienzo, hacia 1600,  
 122 x 89 cm, Rouen, Museo de Bellas Artes.

Además de los palimpsestos de la tradición filosófica y del sustrato iconográfico de los grabados, cabe señalar la forma efrástica de la mayoría de estos relatos que, de por sí, alentaron toda una tradición gráfica que vino a continuación; disponemos de creaciones emblemáticas que entroncan texto e imagen, como es el ejemplar publicado en Amberes en 1607 con grabados del flamenco Otto van Veen (1556-1629)<sup>17</sup>.

A partir del barroco, la tradición escrita y la gráfica se hallan estrechamente vinculadas, afincándose la obra bibliófila de Barajas en este *continuum* de un diálogo entre imagen retórica y gráfica.

Profesor en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Madrid desde 1975 —ahí mismo donde había cursado la carrera—, Barajas conoce perfectamente las tres tradiciones: la emblemática, la gráfica y

<sup>16</sup> Ver Jan Sons, *Tabla de Cebes*, óleo sobre lienzo, hacia 1600, Nápoles, Museo del Palacio de Capodimonte; también Quentin Varin, *Tabla de Cebes*, óleo sobre lienzo, hacia 1600, 122 x 89 cm, Rouen, Museo de Bellas Artes.

<sup>17</sup> Horacio y Vaemus, 1607; el texto, aumentado, se volverá a editar bajo el título *Theatro Moral de toda la Philosophia de los antiguos y modernos, con el Enchiridion de Epicteto, obra propia para enseñanza de Reyes y Príncipes*, Amberes, Foppens, 1669.

la pictórica. Prueba de ello, los múltiples ejemplos de inter-íconicidad entre sus estampas y la tradición grabada o pintada, especialmente a nivel del primer y segundo círculos de la *Tabla de Cebes* tal y como viene pintada en la versión del francés Quentin Varin (1570-1634), concretamente, en los personajes del «passeur» en primer plano y el desnudo en segundo plano.

Retoma también Barajas la tradición del grabado renacentista en cuanto a retórica de la luz en relación con la figura de la *Discreción*, pero con clara renovación gráfica desde el siglo xx, dado que se concentra el juego de claroscuro sobre la misma alegoría, cuando en el grabado de Vaenius la luz irradia el plano superior en su conjunto.



Vaenius  
*Theatro moral* (extracto).

La retórica luz/oscuridad presencia originalmente la imagen retórica del texto calderoniano, acorde con la tradición iconográfica; declara la Discreción que se aleja de la «cárcel tenebrosa», a la que alude el Labrador (v. 1500), subiendo a las alturas junto con el Rey, mientras que de momento permanece el Niño en una «noche medrosa» (v. 1508):

DISCRECIÓN	Autor divino, en medio de mis congojas el Rey me ofreció su mano
------------	--

y yo he de dársela ahora.  
(*Da la mano al Rey, y sube*)  
(vv. 1485-1488)

Por lo visto, Barajas nos brinda una representación de tradición gráfica de la *Discreción*, a diferencia de Remedios Varo<sup>18</sup>, ilustradora del auto en 2009, quien elige una técnica pictórica términantemente arraigada en la praxis textual o sea, traduce exactamente el texto calderoniano pintando la alegoría con máscara y sombrero de dos alas según reza el texto, cuando Barajas adopta una técnica más emocional e interpretativa de representación.



Figura 2.  
Remedios Varo, *La Discreción*, 1958,  
gouache sobre papel sobre masonite,  
17,5 x 15,5 cm, México, colección particular.

<sup>18</sup> Arellano, Farré y Mendoza, 2009.



Dos interpretaciones iconográficas de un mismo texto muy distintas pues. La plasticidad de la écfrasis dramática de Calderón inspira igualmente, aunque en función de contextos artísticos distintos, el lenguaje neosurrealista de Varo y el neoexpresionista de Barajas. La singularidad de Barajas está en pasar de la visión calderoniana de un mundo poblado de alegorías, a otra circense con animalizaciones de por medio. El escenario de Barajas tiene siempre una forma redonda, con espectadores alrededor; excepto en la Figura 10, más adelante, el mundo de Barajas nos traslada mucho más hacia el ámbito del circo que el dramático, lo cual también contribuye a resbalar del género del auto, elevado y noble, hacia un género más carnavalesco y popular, aunque se mantiene la hermenéutica moralizadora.



Figura 3.  
Andrés Barajas, *Epílogo de El gran teatro del mundo*,  
aguafuerte, 48 x 76 cm.

El hibridismo en determinadas figuras de Barajas equivale a una degradación de ciertos personajes del auto, y esto con la misma meta filosófica y moral que Calderón: cuerpos desnudos y deformados, algunos animalizados, como retórica plástica de un desengaño sobre apariencias, y todo esto orientado hacia la sátira en sus declinaciones socio-cultural, filosófica y moral.

Volviendo a consideraciones más teóricas, y en claves de *translatio* contemporánea<sup>19</sup>, diré que las ilustraciones de Varo son de tipo transmedial, o sea que las imágenes efrásticas del texto calderoniano se transfieren a las imágenes iconográficas de la pintora. Aquí, la imagen reproduce fielmente el texto. Sin embargo, las estampas de Barajas se distinguen por su carácter únicamente intermedial, en la medida en que la recepción que tiene el grabador del lenguaje calderoniano se traduce en representaciones visuales distintas de las imágenes retóricas hipotextuales.

Queda por averiguar si la percepción y recepción que tiene Barajas de Calderón está potencialmente en el auto, o si resulta del contexto socio-cultural del artista posmoderno. En todo caso, Barajas es totalmente grabador, cuando Varo es pintora y escritora<sup>20</sup>; el parentesco de Varo para con la imagen retórica a la vez que la plástica podría explicar en parte una técnica ilustrativa transmedial.

El substrato filosófico griego llega a Calderón que, tras tomar el hábito de la Orden Tercera el 16 de octubre de 1650, aúna la verdad filosófica y la revelación teológica, dándole a su teatro y especialmente a los autos sacramentales, un giro tajantemente eucarístico<sup>21</sup>. Anunciará el dramaturgo este entramado entre filosofía y teología<sup>22</sup>, escribiendo *El gran teatro del mundo* por los años 1635-1645<sup>23</sup>, aunque la obra fuese con certeza representada en Madrid en 1649; la vinculación teo-filosófica se confirmará en 1653 con *No hay más fortuna que Dios*, más apreciada por Parker que *El gran teatro del mundo*, siendo contraria la opinión de Valbuena Prat.

Barajas traduce lo filosófico-teológico en claves politeístas más que monoteístas. Vuelve a vincular el contenido hermenéutico con sus hipotextos helenísticos a la vez que confirma el alcance universal del

<sup>19</sup> Toro, 2013.

<sup>20</sup> Me refiero a las líneas de Edith Mendoza Bolio en que se precisa que «Aun cuando la obra pictórica de Remedios Varo realizada en México, entre los años 1955 a 1963, ha eclipsado su labor como escritora, el trabajo de recuperación de su obra escrita ha revelado otras facetas de su universo creativo y ha permitido identificar, en el conjunto de su obra total, diversos constructos creativos en los que su autora aglutinaba, como un todo, el lenguaje escrito con la pintura o con la escultura, y que presentaba a su público como una unidad significativa» (ver Arellano, Farré y Mendoza, 2009, p. 27).

<sup>21</sup> Destacó a este propósito Arellano un antes y un después en el estilo calderoniano, definido por su ordenación sacerdotal.

<sup>22</sup> Primer ítem en la clasificación de Valbuena Prat; Parker afinca el auto en «Ético», o sea su cuarta y penúltima entrada.

<sup>23</sup> Valbuena Prat (1928) conjetura una fecha por los años 1633-1635.

mensaje calderoniano, insistiendo en el carácter moral del mensaje más que en el contenido postridentino, quizá demasiado ceñido en los códigos del Barroco para un receptor posmoderno. Ejemplo de ello será la *Hermosura*, que aparece bajo un trazo inspirado en el estilo de la Antigüedad griega y con aspecto incluso escultórico.



Figura 4.  
Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - III*,  
aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

En todo caso, y según impera en el género del auto sacramental, Calderón más que cualquier otro manifiesta una fuerte adscripción a la eucaristía como caso central, siguiendo en *El gran teatro del mundo* un argumento en cinco secuencias, que van desde la creación del *Mundo* por el *Autor* hasta el *excipit* eucarístico de la cena, a continuación de la cual solo el *Rico* recibirá castigo eterno.

El hipotexto religioso postridentino impera en el auto, arrancando con la *Creación* en la primera secuencia hasta el *Purgatorio* de la quinta,

pasando por las palabras de Job en boca del *Pobre* en la segunda parte, el concepto de libre albedrío en la segunda, la *Religión* en la tercera y los símbolos encarnados en la *Fe*, la *Gracia*, la *Herejía*, la *Gula*, etc.

Barajas por su parte define la figura del *Autor* más bien desde la perspectiva de la creación humana —o ficción—, dejando a cargo del lector la responsabilidad de representarse a sí mismo la máxima alegoría<sup>24</sup> del auto, la entidad *ex maquina*: el *Autor*. La figura de Calderón tal y como la representa Barajas, aparece al medio del grabado rodeada de seis rostros, siguiendo aquí la *compositio* una lógica totalmente simétrica —tres de cada lado del autor—; el formato panorámico situado en la parte superior llama la atención por su originalidad, como si el grabador solo quisiera mostrar esta parte del grabado, dejando en suspense —o a cargo de la imaginación del receptor co-autor— el resto de la estampa.



Figura 5.

Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - I*, aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

En las demás estampas, la alegoría del *Autor* parece presenciar la imagen de Barajas, pero siempre en segundo plano, como si quisiera el artista insistir en el peligro del primer plano —los infiernos— dejando la solución —el Autor— en segundo plano (Figura 6).



Figura 6.

Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - V*, aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

<sup>24</sup> Ver Parker, 1943.



Figura 7.  
Andrés Barajas,  
*El gran teatro del mundo - VI*,  
aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

Sin embargo, Barajas conserva la écfrasis calderoniana al momento de ilustrar los vv. 1437-1454 en su estampa *VI* (Figura 7); recordemos que así se dirige el *Autor* a las demás alegorías en la Cena que acontece durante la quinta y última secuencia del auto:

*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*

AUTOR	<p>Esta mesa, donde tengo pan que los cielos adoran y los infiernos veneran, os espera; mas importa saber los que han de llegar a cenar conmigo ahora, porque de mi compañía se han de ir los que no logran sus papeles, por faltarles entendimiento y memoria del bien que siempre les hice con tantas misericordias. Suban a cenar conmigo</p>
-------	--

el pobre y la religiosa  
 que, aunque por haber salido  
 del mundo este pan no coman,  
 sustento será adorarle  
 por ser objeto de gloria.  
 (*Suben los dos.*)  
 (vv. 1437-1454)

Notemos que los grabados *V* y *VI*, aunque sin ostento excesivo, traducen de manera perfectamente fiel los símbolos eucarísticos: el cáliz (*V* y *VI*), junto con el pan y el vino (*VI*), claramente representados en el nexo de las dos diagonales que estructuran la estampa *VI*, dejando en la parte inferior de la izquierda el «pobre y la religiosa» del verso 1450.

Aunque con dominante de carácter mitológico en el estilo, Barajas consigue entroncar en sus ilustraciones la doble vertiente filosófica y teológica del auto calderoniano, manteniendo códigos de lectura universales destinados a todo lector al que la hermenéutica moral va destinada.

Queda claro que este argumento moral estructurado en cinco secuencias consta de un paradigma que unifica el auto con una calculada constancia: los actantes del auto van emparejados según una estética oposicional que genera una tensión dramática con dialéctica binaria centrada en los conceptos del Bien y el Mal, verdadera concepción cosmológica del universo encarnada en parejas antagónicas, conocido paradigma dramático calderoniano, como recuerda Feijoo en su reciente artículo<sup>25</sup>; la traducción en claves escenográficas estriba en un lenguaje a base de simetrías oposicionales en la *compositio*, dualismos antitéticos en cuanto a cromatismos y juegos de luces y sombras, etc. Todos estos aspectos los volvemos a encontrar en el lenguaje plástico de Barajas, pero con una singularidad que iré revelando paulatinamente.

Las ilustraciones de Barajas traducen gráficamente el texto calderoniano, mediante una retórica coreográfica cuyo ritmo impone una tensión permanente, algo como un desgarre que divide los cuerpos en dos partes, cumpliendo con una hermenéutica filosófico-moral de la razón contra la pasión, lo espiritual contra lo material, etc.

<sup>25</sup> Iglesias Feijoo, 2013, p. 216.



Figura 8.  
Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - II*,  
aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

Si el receptor imaginase el tipo de textura sonora de estas danzas en que Barajas escenifica cuerpos cadavéricos (Figura 8), sería evidentemente de carácter cacofónico en cuanto a textura lingüística (cantos) e inarmónico en lo que a instrumentos se refiere<sup>26</sup>. Retomando la fórmula de De Armas, diría que las imágenes de Barajas son «pinturas que tocan», asociándose en ellas la imagen retórica de Calderón, la imagen gráfica de Barajas y un elemento sonoro que la ilustración transmedia del pintor posmoderno subraya como elemento inherente e imprescindible en la recepción del arte dramático calderoniano. Cabe recordar que en el auto calderoniano, la música es uno de los elementos que señala los dualismos en la obra, como vemos en la acotación que precede el verso 628: «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 con dos puertas: en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd». Con este «cadaverismo» corpóreo, coreográfico y musical subraya Barajas lo relativo e inmanente de la vida humana:

Hombres que salís al suelo  
por una cuna de yelo  
y por un sepulcro entráis,

<sup>26</sup> Evidentemente, al final del auto —y para superar la dialéctica oposicional— impera la armonía con el *Tantum ergo* eucarístico al son de la chirimías.

ved cómo representáis,  
 que os ve el Autor desde el cielo.  
 (vv. 633-637)

La ilustración *II* (Figura 8) comunica un sentimiento trágico, un sentido filosófico-moral que infunde terror, lo que Margaret R. Greer<sup>27</sup> llama «texto individual» a diferencia del «texto político» que, en el caso de Barajas, estaría más bien presente en la Figura 12.

Esta Figura 8 acaba formando un círculo que encarcela las mentes, como si los cuerpos dibujasen un escenario que aprisionara las alegorías en la forma geométrica del encerramiento omnipresente en la obra de Barajas, lo mismo que en muchas de Calderón.

En estos cuerpos dionisiacos se trata de contemplar el derecho y reverso de un mismo personaje desdoblado, en quien se unen manos y cabezas, a no ser que sea una metáfora esquizofrénica del enloquecer. En todo caso, «otra vez» «Con música se descubre el globo celeste [...]» en la acotación que encabeza el verso 1437 del *Autor*. Esta segunda irrupción de la música en el auto, funciona como un eco de la anterior secuencia, lo cual Barajas traduce gráficamente con un juego de sombras, verdadero eco visual de los cuerpos distorsionados. El dualismo que genera el claroscuro de la Figura 8 deja pensar, en claves neoplatónicas, que el cuerpo en el espacio oscuro podría simbolizar un reflejo corrupto del que está a la luz. Desde esta perspectiva, Barajas está de algún modo intuyendo y / o señalando la importancia de una forma de claroscuro como clave interpretativa esencial en el lenguaje calderoniano, cosa que aclara Feijoo en *La estatua de Prometeo*<sup>28</sup>.

En la Figura 8, permanecen inútiles unas piernas que no pueden huir del castigo que el *Autor* les inflige. Las acciones humanas (manos) neutralizan la razón (cabeza) y viceversa: representación del estancamiento humano del que solo libera el morir.

El palimpsesto medieval de las «Danzas de la muerte», que presencia la cuarta secuencia del auto, es pues arquetípico del conjunto de las ilustraciones de Barajas que funcionan por imbricación de círculos, con la misma perspectiva que las representaciones de la *Tabla de Cebes* en el Medievo y el Barroco, pero sin duda con trazo y estilo del siglo xx.

<sup>27</sup> Greer, 2013, p. 192.

<sup>28</sup> Feijoo, 2013, p. 221.





Figura 9.

Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - Prólogo*,  
aguafuerte, 48 x 76 cm.

El formato panorámico del *Prólogo* de Barajas manifiesta una tensión física que exhibe el dolor metafísico de los personajes. El cuerpo en Barajas se vuelve signo semiótico, y la lógica de la alteridad esconde la retórica coreográfica: piernas rígidas y estáticas contrastan con otras que corren; brazos en tensión se oponen a otros más flexibles; miradas que apuntan el suelo se desvían de las que miran el horizonte; también cuerpos masculinos sufren la separación de sus dobles femeninos.

Como es sabido, el auto de Calderón gozó de gran éxito entre sus contemporáneos y, aunque descartado de los escenarios cuando el clasicismo, será rescatado por los románticos alemanes, para gozar de excelente recepción en el siglo xx.

Con los aguafuertes de Barajas, *El gran teatro del mundo* se vuelve en el siglo xx *mitologema* y *mitema* modernos, es decir narración verbal y representación iconográfica en parte revisitados. No parece entonces descabrado preguntarse si la creación bibliófila de Barajas no estará creando lo que suele llamarse un «mito moderno» o, dicho de otra forma, si no está mitificando Barajas distintas figuras del auto calderoniano desde el siglo xx.

La mitopótesis formal en las estampas de Barajas radica en la reformulación de lo que había sido un relato filosófico-moral en la Antigüedad —la *Tabla de Cebes*— vuelto emblemática postridentina en el Barroco, para volverse mitologema transmedia en la obra de Barajas.

El grabador contemporáneo crea un prototipo de mitologema que imbrica en una misma estampa lo cultural y lo natural, o sea un escena-

rio símbolo de lo cultural junto con un árbol, rocas, plantas, flores, un cielo, un río, etc. como símbolos de lo natural. Pero lo singular radica en la perspectiva.

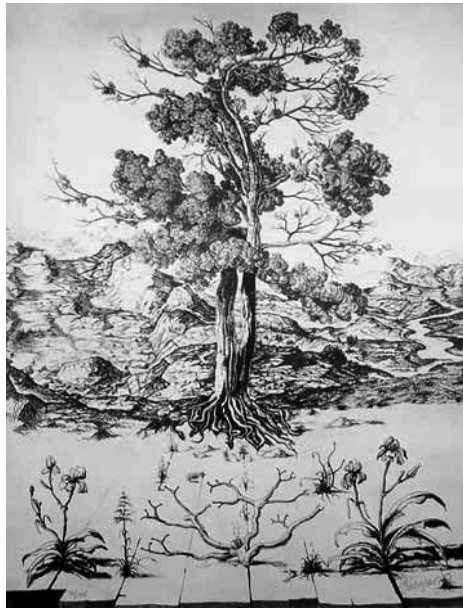


Figura 10.  
Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - VII*,  
aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

Es el lenguaje efrástico del auto el que le proporciona al ilustrador el impulso gráfico, y esto, desde los versos del íncipit con «sombras» (v. 3), «flores bellas» (v. 5), «campaña de elementos, / con montes, rayos, piélagos y vientos» (vv. 9-10), eso sí, con excepción de las «aves» y «peces» de los respectivos vv. 12 y 14 que no figuran en el grabado de Barajas. El tipo de escenario-*Mundo* iconográfico se lo sugirió el mismo auto a Barajas:

AUTOR	[...] y como siempre ha sido lo que más ha alegrado y divertido la representación bien aplaudida,
-------	--

y es representación la humana vida,  
 una comedia sea  
 la que hoy el cielo en tu teatro vea.  
 (vv. 43-48)

Pero es que el grafismo de Barajas traduce de manera muy original la vinculación contrapuesta de lo inmanente y lo trascendental bien conocido en el lenguaje dramático de Calderón, y también presente en la emblemática en que se puede suponer se inspira Barajas. En ambos casos —el clásico y el posmoderno— el árbol está escenificado y la hermenéutica resulta de la articulación de los elementos iconográficos dramatizados. Aquí, el árbol de Barajas se está secando, como las flores del primer plano; los lirios símbolo de pureza se han marchitado en el ámbito terrenal, y quizá adelantan el porvenir del árbol en segundo plano, falto de la simbólica sabia que ya no parece correr por algunas ramas de la parte derecha e izquierda. Por lo visto, el balsamero de Barajas se enmarca en la dialéctica eucarística del auto calderoniano: por no haberse cuidado el árbol, por no haberse regado la fuente del bálsamo, se ha secado y se ha vuelto tablas de escenario; lo mismo ocurre con la fe, si no se riega, se desvanece.



Augustin Chesneau, Emblema XC,  
 «Liquori Duritatis inimica meo», 1667.

En el incipit encontramos este dualismo en palabras del *Autor*, que evoca un *Mundo* de «inferior arquitectura» (v 2) con un «humano cielo de caducas flores». El planteamiento neoplatónico de un escenario-

*Mundo* en que la sombra sensible vale como reflejo y degradación de la Idea inteligible presencia la estampa de Barajas, pero de modo gráficamente moderno pues el leve picado ubica al receptor en una situación análoga a la del *Autor* en el momento en que pronuncia los primeros versos del auto. La Figura 10 equivale entonces a una focalización interna —o sea, la del *Autor*— transformando el espacio del receptor en ámbito transcendental: el de las ideas y perfección.

Este enfoque, algo peligroso para el lector-receptor, viene matizado por la Figura 11, que trata del tema de la *hybris* propia del ser humano, contra la que hay que precaverse, especialmente, tumbando máscaras y apariencias. Cobran entonces especial protagonismo las señaladas *Danzas de la muerte*, que cristalizan todos los hipotextos según una estructura circular con meta de desengaño existencial<sup>29</sup>. Haré hincapié en las distintas formas que cobra el escenario en las imágenes de Barajas, sea lineal como en la Figura 10 en que la madera artificiosa de las tablas prolonga la madera viva del árbol, sea circular como en casi todas las demás estampas. Diría que la representación en llano, en que se percibe todo el escenario, remite a una recepción transcendental del Mundo, cuando la circular sería una percepción inmanente. Barajas le brinda entonces al receptor una doble representación de *El gran teatro del Mundo*: la divina y la humana.

Esta hermenéutica iconográfica del árbol en Barajas es original como mitologema paganizado y posmoderno, por lo demás, se arraiga en lo que Arellano llama el símbolo de «los dos árboles, el del pecado y el de la redención», en su estudio sobre *El árbol del mejor fruto*<sup>30</sup>. No se puede dejar de entroncar ambos autos calderonianos a partir de la Figura 10 que, de hecho, funciona como un paradigma gráfico entre los dos autos. Barajas representa además de modo sinóptico los citados árboles, con un tronco que se escinde por la mitad<sup>31</sup>.

A lo largo del auto, van cayendo las máscaras gracias a la *Vóz*, quien irrumpe de modo relativamente tardío en el escenario, pero con la rigurosa y esencial función de revelar la verdad interior de/a los personajes.

<sup>29</sup> Arellano, 2005, p. 714.

<sup>30</sup> Arellano, 2008, pp. 33 y 44.

<sup>31</sup> Por cierto, árbol doble (bien / mal) y no tríptico (cedro, ciprés y palma), con lo cual este último aspecto remata la posible comparación entre *El gran teatro del mundo*, *El árbol del mejor fruto*, *El jardín de Falerina* y el aguafuerte de Barajas tal y como lo plasma el artista. Permanece una pregunta: ¿en qué medida no son estas dos últimas obras las que le proporcionan a Barajas la inspiración para ilustrar *El gran teatro del mundo*?

Ella es quien derrumba apariencias, tumba máscaras y revela verdades intrínsecas, incluso asombrando a los mismos personajes mediante procedimientos especulares.

Todos los personajes prácticamente reciben aviso de la *Vóz*:

Rey de este caduco imperio,  
cese, cese, tu ambición,  
que en el teatro del mundo  
ya tu papel se acabó.  
(vv. 977-980)

(*Canta.*) Toda la hermosura humana  
es una marchita flor,  
marchítese, pues la noche  
ya de su aurora llegó.  
(vv. 1043-1046)

(*Canta.*) Labrador, a tu trabajo  
término fatal llegó;  
ya lo serás de otra tierra;  
dónde será, sabe Dios.  
(vv. 1107-1110)

(*Canta.*) Número tiene la dicha,  
número tiene el dolor;  
de ese dolor y esa dicha,  
venid a cuentas los dos.  
(vv. 1203-1206)

Barajas retoma esta función especular de la *Vóz* con mucha gracia: una personificación que implica a dos personajes subidos el uno sobre el otro, de modo a alcanzar el rostro de las demás alegorías, pero que también podría visualizar lo que el artista imaginará ser un sonido agudo y empinado. Esta *Vóz* se afana en mantenerse subida en unos zancos que le permiten alcanzar el rostro de quienes pretende desengañar.



Figura 11.  
Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - IX*,  
aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

El camino hacia el desencanto presencia la estructura de las estampas de Barajas, concretamente, la escena con las alegorías del *Pobre* y el *Rico*. Reza el *Pobre* en Calderón:

POBRE	En fin, este mundo triste al que está vestido viste y al desnudo le desnuda. (vv. 605-607)
-------	---

Así lo ilustra Barajas con la estampa *IV*, en que el *Rico* pulcramente esmerado y de pie, se deleita con la limosna que pretende ofrecerle al *Pobre* famélico derrumbado en el suelo. Esta escena responde a un cromatismo sobrio, que concentra el sentido en el grafismo y la estructura.

La luz estructura la retórica espacial guiando la mirada del espectador desde el primer plano sombrío y desesperante hacia el punto de fuga del tercer plano iluminado de claridad.



Figura 12.  
Andrés Barajas, *El gran teatro del mundo - IV*,  
aguafuerte, 48,5 x 38 cm.

Este perspectivismo formal de Barajas genera reflexión en el receptor en quien Barajas suscita un sentimiento trágico, o sea el castigo debido al incumplimiento de los valores caritativos expresados en su vertiente moral a la vez que social, todo ello justificado en el *exipit* del auto donde el *Rico* será el único personaje castigado con escarmiento infernal:

RICO	Si el poder y la hermosura por aquella vanagloria que tuvieron, con haber llorado, tanto te asombran, y el labrador que a gemidos enterneciera una roca está templando de ver la presencia poderosa de la vista del Autor, ¿cómo oso mirarla ahora? Mas es preciso llegar,
------	--

- pues no hay adonde me esconda  
de su riguroso juicio.  
¡Autor!
- AUTOR                   ¿Cómo así me nombras?  
Que aunque soy tu Autor, es bien  
que de decirlo te corras,  
pues que ya en mi compañía  
no has de estar. De ella te arroja  
mi poder. Desciende adonde  
te atormente tu ambiciosa  
condición eternamente  
entre penas y congojas.
- RICO                    ¡Ay de mí! Que envuelto en fuego  
caigo arrastrando mi sombra  
donde ya que no me vea  
yo a mí mismo, duras rocas  
sepultarán mis entrañas  
en tenebrosas alcobas.  
(vv. 1511-1538)

La semiótica de los espacios separados y / o encajados que vemos en distintas estampas de Barajas aparece como un *continuum* iconológico, que traduce una cisión conceptual entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el Bien y el Mal, el Paraíso y los Infiernos. Sea cual sea el referente politeísta o monoteísta, las imágenes de Barajas y el texto de Calderón se refieren a un mismo valor sagrado y trascendental.

En la misma Figura 12, la luz es el lugar que cobija la *Discreción*, la misma que la dará al *Pobre* la simbólica barra de pan, zanjando con la antitética figura del *Rico*:

- POBRE                   Pues, que tanta hacienda os sobra,  
dadme una limosna vos.
- RICO                    ¿No hay puertas dónde llamar?  
¿Así os entráis donde estoy?  
(vv. 869-872)
- POBRE                   Dadme vos algún consuelo.
- DISCRECIÓN           Tomad, y dadme perdón. (*Dale un pan.*)



POBRE                    Limosna de pan, señora,  
                               era fuerza hallarla en vos,  
                               porque el pan que nos sustenta  
                               ha de dar la Religión.  
                                   (vv. 917-922)

Estética y ética de la distorsión propia a Barajas, cuyo rasgo neo-expresionista ya se hallaba en otras ilustraciones, como son los *Sonetos* de Lope de Vega, obra publicada en 1978 en la misma Editorial Casariego, donde editará ocho años después *El gran teatro del mundo*.

Esto significa que Barajas experimentó un parentesco sensible a la vez que inteligible con Calderón; significa también que las referencias estéticas y éticas compartidas por Calderón y su ilustrador Barajas revelan la existencia de un «neo-barroco» posmoderno —conforme el concepto derridiano—, neo-barroquismo curiosamente arraigado en referentes textuales y gráficos clásicos que paradójicamente se pretende deconstruir.

#### CONCLUSIONES

Las ilustraciones de Andrés Barajas a *El gran teatro del mundo* muestran el inmenso interés que las artes gráficas del siglo xx le manifiestan no solo a Pedro Calderón de la Barca, sino incluso al auto sacramental como forma dramaturgica de clara modernidad.

Las estampas de Andrés Barajas se arraigan en unas tradiciones filológicas y religiosas perfectamente conocidas por el artista, quien se ha inspirado preferentemente en los referentes iconográficos del grabado, la emblemática y la pintura del Renacimiento y Barroco español, francés y flamenco.

Barajas transmite en sus obras valores humanistas que extrae de los clásicos, entendidos como referencia axiológica atemporal; esta hermenéutica se inspira en el neo-expresionismo por ser el idiolecto del propio artista a la vez que uno de los códigos iconográficos vigentes por la década de los ochenta en España.

Más allá del tiempo, espacio y códigos, *El gran teatro del mundo* consta como un prototipo estético-ético donde se articula toda una tradición griega y cristiana y que, desde aquel entonces hasta estas líneas, funciona con las características del *logos* (narración del texto) y del *mitos* (representaciones mentales que engendra), proporcionándole a cada época

una base etiológica que da lugar a arquetipos —en su sentido jungiano<sup>32</sup>— contemporáneos reveladores de las preocupaciones poéticas y políticas de la contemporaneidad.

Saliendo de las estampas de Barajas, *El gran teatro del mundo* tuvo y sigue teniendo eco en muchas formas de expresiones artísticas contemporáneas, incluso fuera de España<sup>33</sup>; baste con citar la reciente exposición titulada *El gran teatro del mundo* de Nino Lupica, magníficos cuadros contemporáneos abstractos, radicalmente telúricos y de una conmovedora sensibilidad, exposición inaugurada en la Real Academia de España en Roma el último mes de marzo de 2014, celebrando así el arte de Calderón en su máxima contemporaneidad.

<sup>32</sup> Jung, 2002.

<sup>33</sup> Ver Reichenberber, 2001; ver también Arellano, Farré y Mendoza, 2009.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3, 1995, pp. 411-442.
- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2005.
- ARELLANO, Ignacio, «El árbol del mejor fruto de Calderón y la leyenda del árbol de la cruz. Contexto y adaptación», *Anuario Calderoniano*, 1, 2008, pp. 27-65.
- ARELLANO, Ignacio, Judith FARRÉ y Edith MENDOZA, *Una lectura en imágenes de «El Gran Teatro del Mundo» de Calderón: los diseños de Remedios Váro*, Pamplona, Universidad de Navarra / GRISO, 2009.
- BARAJAS, Andrés, *Lope de Vega, Sonetos*, Con doce grabados de Andrés Barajas (aguafuerte), Madrid, Casariego, 1978, Tirada a 195 ejemplares + XXV para colaboradores.
- BARAJAS, Andrés, *El gran teatro del mundo*, Con doce grabados (aguafuerte y aguatinta) de Andrés Barajas, Madrid, Casariego, 1986, Tirada a 175 ejemplares + XII para los colaboradores.
- BELTING, Hans, *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales. El divino Jasón. El gran mercado del mundo. El gran teatro del mundo. La viña del Señor*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Homologens, 2010.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla Arroyo, Barcelona, Planeta, 1991.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. Eugenio Frutos Cortés, Madrid, Cátedra, 1985.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo: auto sacramental*, ed. Ignacio Arellano, Madrid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014 [[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo-auto-sacramental/html/75d628c1-8ccb-4dbd-9efecb9ae343955b\\_2.html#I\\_0\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-gran-teatro-del-mundo-auto-sacramental/html/75d628c1-8ccb-4dbd-9efecb9ae343955b_2.html#I_0_>)].
- CHESNEAU, Augustin, *Emblèmes sacrez sur le très Saint et le très adorable Sacrement de l'Eucharistie*, Paris, Florentin Lambert, 1667.
- CRUICKSHANK, Don W., *Don Pedro Calderón de la Barca*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages* [1953], Princeton, Princeton University Press, 1990.
- DE ARMAS, Frederick, «Timantes y la pintura que habla en *El mayor encanto, amor*», *Anuario Calderoniano*, vol. extra 1, 2013, pp. 97-113.

- DÍEZ BORQUE, José María, «Calderón y el “imaginario” visual: teatro y pintura», en *Calderón desde el 2000*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 321-345.
- DOMÍNGUEZ FIGAREDO, Daniel, «Escenarios híbridos, narrativas transmedia, etnografía expandida», *Revista de Antropología Social*, 21, 2012, pp. 197-215.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GIL GONZÁLEZ, Antonio J., *Narrativa(s). Intermediaciones novela, cine, cómic y videojuego en el ámbito hispánico*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2012.
- GREER, Margaret R., «Los reflejos del poder: *Eco* y *Narciso* de Calderón frente a *Las Meninas* de Velázquez», *Anuario Calderoniano*, vol. extra 1, 2013, pp. 191-212.
- HORACIO Y VAEMUS, Otto, *Quinti Horacii Flacci Emblemata*, Amberes, J. Verdussen, 1607.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, «De luces, sombras y asombros: una lectura de *La estatua de Prometeo*», *Anuario Calderoniano*, vol. extra 1, 2013, pp. 213-231.
- JENKINS, Henry, *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós, 2008.
- JUNG, Carl Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*, Madrid, Trotta, 2002.
- MERINO ARRIBAS, María Adoración, «El factor emocional en la narrativa transmedia y la televisión social», *Fonseca. Journal of Communication*, 2, 2013, pp. 234-257.
- MITCHELL, William J. T., «What is an Image?», *New Literary History*, 15, 3, 1984, pp. 503-537.
- MUSONIO RUFO, Cayo y Epicteto, *Tabla de Cebes. Disertaciones, Fragmentos menores, Manual, Fragmentos*, Madrid, Gredos, 1995.
- PARKER, Alexander A., *The allegorical drama of Calderón. An introduction to the autos sacramentales*, Oxford / London, The Dolphin Book, 1943.
- REICHENBERGER, Eva, «Recepción e influencia de Calderón fuera de España», en *Calderón desde el 2000*, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 61-74.
- REMÍREZ, Félix, «Reflexiones sobre narrativa transmedia», *Biblumliteraria*, 2012 [<http://biblumliteraria.blogspot.com/2012/01/reflexiones-sobre-narrativa-transmedia.html>].
- RULL, Enrique, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2004.
- SALISBURY, Juan de, *Policraticus o De las frivolidades de los cortesanos y de los vestigios de los filósofos*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- SAMOSATA, Luciano de, *Diálogo de los letrados vendibles y tratado de que no se ha de dar crédito con facilidad a los émulos y calumniadores*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- SCOLARI, Carlos, *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*, Barcelona, Deusto, 2013.

- TIETZ, Manfred (ed.), *Téxto e imagen en Calderón*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1998.
- TORO, Alfonso de (dir.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma (Amériques Europe Maghreb)*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «Una representación de *El gran teatro del mundo*. La fuente de este auto», *Revista de Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid*, 5, 1928, pp. 79-82.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «El tema de *El gran teatro del mundo*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, 22, 2, 1950, pp. 153-155.
- VAREY, John E. y Norman David SHERGOLD, *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudios y documentos*, London, Tamesis, 1971.
- VV. AA., *Theatro Moral de toda la Philosophia de los antiguos y modernos, con el Enchiridion de Epicteto, obra propia para enseñanza de Reyes y Príncipes*, Amberes, Foppens, 1669.
- WOLFENZON, Carolyn, «Calderón, Velázquez y el arte de develar las formas de construcción de la realidad», *Bulletin of the Comediantes*, 59, 1, 2007, pp. 109-130.