

# H/HPO GRIFO



revista de literatura  
y cultura del Siglo de Oro

#02 VOLUMEN 12 AÑO 2024  
ISSN: 2328-1308

# Hipogrifo

*Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*

Nueva York, EE.UU. Fundada en 2013.

2024. Volumen 12. Número 2. ISSN: 2328-1308

## Consejo Editorial

**Victoriano Roncero** (Director), Stony Brook U., EE. UU.  
**Mariela Insúa** (Editora), GRISO-Universidad de Navarra, ESPAÑA  
**Martina Vinatea**, Coordinadora Sección Indiana de Hipogrifo, Universidad del Pacífico, PERÚ  
**Tapsir Ba**, U. Cheikh Anta Diop, SENEGRAL  
**Piedad Bolaños Donoso**, U. de Sevilla, ESPAÑA  
**Enrica Cancelliere**, U. degli Studi di Palermo, ITALIA  
**Pierre Civil**, U. Sorbonne Nouvelle (Paris 3), FRANCIA  
**Miguel Donoso**, U. de los Andes, CHILE  
**Mercedes Fernández Valladares**, U. Complutense de Madrid, ESPAÑA  
**Francisco Florit**, U. de Murcia, ESPAÑA  
**Rafael González Cañal**, U. de Castilla-La Mancha, ESPAÑA

**Luis González Fernández**, U. de Toulouse, FRANCIA  
**Alejandro González Puche**, U. del Valle, COLOMBIA  
**Luis Iglesias Feijoo**, U. de Santiago de Compostela, ESPAÑA  
**María Luisa Lobato**, Grupo PROTEO-Universidad de Burgos, ESPAÑA  
**Beatriz Mariscal Hay**, El Colegio de México, MÉXICO  
**Vibha Maurya**, U. of Delhi, INDIA  
**Svetlana Piskunova**, Moscow University, RUSIA  
**Juan Luis Suárez**, The University of Western Ontario, CANADÁ  
**Manfred Tietz**, Ruhr Universität Bochum, ALEMANIA  
**Eugenio Urrutia Albisua**, U. Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP), MÉXICO  
**Edwin Williamson**, U. of Oxford, REINO UNIDO

## Consejo Asesor

**Carlos Alvar**, Universidad de Alcalá, ESPAÑA  
**Ignacio D. Arellano-Torres**, Adelphi University-New York, EE.UU  
**António Apolinário Lourenço**, U. de Coimbra, PORTUGAL  
**Beata Baczyńska**, U. Wrocławski, POLONIA  
**Carlos Cabanillas Cárdenas**, U. i Tromsø, NORUEGA  
**Sarissa Carneiro**, Pontificia Universidad Católica de Chile, CHILE  
**Bernat Castany Pardo**, U. de Barcelona, ESPAÑA  
**Antonio Cortijo Ocaña**, U. of California, Sta. Barbara, EE.UU  
**Andrés Eichmann Oehrli**, Universidad Mayor de San Andrés, BOLIVIA  
**Klaus Ertl**, Karl-Franzens-Universität Graz, AUSTRIA  
**Judith Farré Vidal**, CSIC-Centro de Ciencias Humanas, ESPAÑA  
**Djidiack Faye**, Universidad Gaston Berger, Saint-Louis, SENEGAL  
**Braulio Fernández Biggs**, Universidad de Los Andes-Instituto de Literatura, CHILE  
**Ruth Fine**, The Hebrew University-Jerusalem, ISRAEL  
**Paul Firbas**, Stony Brook University, EE. UU.  
**Almudena García González**, U. Castilla-La Mancha, ESPAÑA  
**Luciano García Lorenzo**, CSIC, ESPAÑA  
**José Elías Gutiérrez Meza**, Pontificia Universidad Católica del Perú, PERÚ  
**Isabel Hernando Morata**, Universidad de Santiago de Compostela, ESPAÑA  
**Arnulfo Herrera**, Universidad Nacional Autónoma de México, MÉXICO  
**Isabel Ibáñez**, Université de Pau et des Pays de l'Adour, FRANCIA  
**Maite Iraceburu**, Università degli Studi di Siena, ITALIA

**Naïma Lamari**, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, FRANCIA  
**Blanca López de Mariscal**, Tecnológico de Monterrey, MÉXICO  
**Elena E. Marcello**, U. degli Studi de Roma, ITALIA  
**Raúl Marrero-Fente**, U. of Minnesota, EE.UU  
**Juan Matas Caballero**, U. de León, ESPAÑA  
**Carmela Mattza**, Louisiana State University, EE.UU  
**Oriol Miró Martí**, U. Internacional de La Rioja, ESPAÑA  
**Gesine Müller**, U. zu Köln, ALEMANIA  
**María Nogués**, Universidad de Zaragoza, ESPAÑA  
**Cristina Osswald**, Macau Polytechnic Universit, MACAO/CITCEM-Universidade do Porto, PORTUGAL  
**Belinda Karen Palacios**, Université de Genève, SUIZA  
**Ángel Pérez Martínez**, CSIC, ESPAÑA  
**Marta Pilat Zuzankiewicz**, Universidad de Varsovia, POLONIA  
**Francisco Ramírez Santacruz**, Université de Fribourg, SUIZA  
**Robin Ann Rice**, U. Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP), MÉXICO  
**Lygia Rodrigues Vianna Peres**, U. Federal Fluminense-UFF, BRASIL  
**Fernando Rodríguez Mansilla**, Hobart and William Smith Colleges, NY, EE.UU.  
**Javier Rubiera**, U. de Montréal, CANADÁ  
**Juan Pablo Salazar Andreu**, U. Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP), MÉXICO  
**Oana Andreia Sâmbrian**, Academia Rumana-Craiova, RUMANIA  
**Leonardo Sancho**, Universidad de Costa Rica, COSTA RICA  
**Sara Santa-Aguilar**, Università degli Studi di Milano, ITALIA  
**Guillermo Serés**, U. Autónoma de Barcelona, ESPAÑA  
**Mercedes Serna**, U. de Barcelona, ESPAÑA  
**Silvia Tieffemberg**, U. de Buenos Aires, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, ARGENTINA  
**Miren Usunáriz Iribertegui**, Universidad Pública de Navarra, ESPAÑA

## Consorcio de instituciones:



Universitat de les  
Illes Balears  
Consell Social



Universidad de Navarra | GRUPO DE  
INVESTIGACIÓN SIGLO DE ORO



*De Hispania Baroque*



UCLM  
UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA  
Instituto Almagro de Teatro Clásico



- . Consell Social de la Universitat de les Illes Balears, ESPAÑA
- . Grupo de Investigación Calderón-Universidade de Santiago de Compostela, ESPAÑA
- . Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO)-Universidad de Navarra, ESPAÑA
- . Grupo PROTEO, ESPAÑA
- . Institut für Romanistik der Universität Wien, AUSTRIA
- . Instituto Almagro de teatro clásico - Universidad de Castilla-La Mancha, ESPAÑA
- . Proyecto Rojas Zorrilla II. Universidad de Valladolid, ESPAÑA
- . Romanisches Seminar. Universität Münster, ALEMANIA
- . Tecnológico de Monterrey, MÉXICO
- . The Hispanic Baroque Project, CANADÁ
- . Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla (UPAEP), MÉXICO
- . Université de Genève, SUIZA
- . Laboratorio Escénico Univalle. Departamento de Artes Escénicas. Universidad del Valle, COLOMBIA
- . Universidad del Pacífico, PERÚ
- . Instituto de Literatura, Universidad de los Andes, CHILE
- . Equipo BITAE - La Biblia en el teatro áureo español, ESPAÑA
- . Museo Internacional del Barroco (MIB), Puebla, MÉXICO
- . Fundación Obra Pía de los Pizarro, ESPAÑA

## Índice

Verdadera poesía y artificio metrificar de *La segunda parte del Parnaso antártico*  
(Coordinadoras: Esperanza López Parada y Sarissa Carneiro Araujo)

Esperanza López Parada y Sarissa Carneiro Araujo	
Presentación. Verdadera poesía y artificio metrificar de	
<i>La segunda parte del Parnaso antártico</i> .....	10
Tatiana Alvarado Teodorika	
Diego Mexía de Fernangil, los empeños de un mercader, lector	
y poeta sin fronteras .....	13
María José Brañes	
«Hacer algo más cumplida y perfecta la historia»: la composición	
de los sonetos de <i>La segunda parte del Parnaso antártico</i>	
de Diego Mexía de Fernangil como traducción de las	
<i>Evangelicae historiae imagines</i> .....	51
Martina Vinatea	
El monte Parnaso en dos cumbres dividido. En torno a la «Epístola	
a la Serenísima Reina de los Ángeles, santa María Virgen	
y madre de Dios» de Diego Mexía de Fernangil .....	73
Sarissa Carneiro Araujo	
«La perla de la vida de Santa Margarita, virgen y mártir»,	
de Diego Mexía de Fernangil, transposición antártica	
del humanismo italiano renacentista .....	93
Esperanza López Parada	
«Estrellas declinadas al sur»: mediación letrada en <i>La segunda</i>	
<i>parte del Parnaso antártico</i> .....	115
Joaquín Zuleta Carrandi	
El lugar de los incas en la «Epístola a don Diego de Portugal»	
(1617) de Diego Mexía de Fernangil .....	139

**Escritura conventual y hagiográfica. El universo religioso y literario  
(Coordinadora: Mónica Montes-Betancourt)**

Mónica Montes-Betancourt

Escritura conventual y hagiográfica. El universo religioso y literario. Presentación .....	164
Jorge Felipe Camargo Hernández La opinión de santidad en las <i>Genealogías del Nuevo Reino de Granada</i> (1674). Apuntes para entender la construcción identitaria de la élite santafereña del siglo XVII .....	169
Felipe Cárdenas-Támara El actante eremítico en la novela <i>El desierto prodigioso y prodigo del desierto</i> de Pedro Solís y Valenzuela como universo trascendente del ethos cultural y religioso en la Nueva Granada en los siglos XVI-XVII .....	185
Pedro Javier Casas-Malagón La oratoria sagrada en Filipinas en el siglo XVII: un comentario lingüístico de cuatro sermones impresos en Manila entre 1628 y 1699 .....	217
Miguel Donoso Rodríguez Desastre y humor en la <i>Relación de la inundación del río Mapocho</i> (1783), de sor Tadea de San Joaquín .....	239
Pilar Consuelo Espitia Durán, Héctor Luis Pineda Cupa Beatas y porosidades en el Nuevo Reino de Granada: la <i>Vida ilustre de Antonia de Cabañas</i> (1670) escrita por Diego Solano .....	257
Arnulfo Herrera Carta apologética y la expulsión de un jesuita reacio .....	273
Cítlalli Luna Quintana Tradición clásica y religiosidad popular en la canonización de san Juan de Dios .....	287
Mónica Montes-Betancourt Corazón-arriba, corazón-abajo, símbolos de la mística en los <i>Afectos espirituales</i> de sor Francisca Josefa del Castillo .....	303
Manuel Salas Fernández, Raquel Soaje de Elías Don José Manuel Bermúdez (1742-1830): un caso paradigmático de clérigo, hagiógrafo e historiador, forjado entre el Virreinato y la República .....	321
Mercedes Serna Arnaiz Las primeras crónicas franciscanas de la conquista espiritual de América. «Motolinía» y los escritos de san Francisco de Asís .....	343

## Artículos

Júlia Benavent	
Nuevos datos biográficos sobre Juan de Verzosa .....	359
Mikel Berraondo Piudo	
«Sea puesto a rigurosa cuestión de tormento»: la tortura judicial como método para el esclarecimiento de casos de violencia interpersonal en la Navarra de los siglos XVI y XVII .....	375
Rafael Castillo Bejarano	
Visiones de El Escorial en tres poetas latinoamericanos: Girondo, Baquero y Mutis ante un símbolo del Siglo de Oro .....	393
Farah Dih	
Lázaro y el escudero: la denuncia de una sociedad determinada por «la negra que llaman honra» .....	407
Andrea Flores García	
Atuendos galanes para criaturas extrañas en los libros de caballerías (II): los enanos .....	421
Begoña Gómez Sánchez	
La lectura contemporánea de <i>El gran teatro del mundo</i> por Calixto Bieito .....	445
Henry A. Ibáñez Mogrovejo	
La fuente de <i>San Bartolomé en Armenia</i> de Cristóbal de Monroy y Silva y su relación con <i>Las cadenas del Demonio</i> de Pedro Calderón de la Barca .....	469
Andrés Felipe López Echeverri	
El vestido como ideologema en <i>Historia de la vida del Buscón</i> .....	489
Emmanuel Marigno	
<i>Road novel y road movie</i> . De nuevo sobre precinema en Cervantes: el caso del <i>Persiles</i> .....	511
Maria Muñoz Benavent	
Las dedicatorias del Dioscórides en la Italia renacentista .....	529
Concepción de la Peña Velasco	
Reivindicación de estatus por méritos y virtud: el retrato de Francisco Cascales en la edición príncipe de los <i>Discursos históricos</i> .....	541
Iñaki Pérez Ibáñez	
El matrimonio en las comedias de Guillén de Castro .....	561
Laura Paz Rescalta, Andrés Eichmann Oehrli	
Restos de un ocaso: el testamento de doña Francisca de Briviesca y Arellano .....	577

Fernando Rodríguez Mansilla	
«A una dama muy enemiga de gatos» de Jacinto Polo de Medina: ailurofobia y poesía burlesca (estudio y edición) .....	599
Iván Sánchez Llanes	
La metáfora del buen pastor en el siglo XVI: antecedentes medievales y definición confesional .....	613
Juan Francisco Torres Cubero	
Representar la Grandeza. Lujo y ostentación en la caballeriza de don Francisco Rodrigo Ponce de León, V duque de Arcos (1673) .....	633
Vijaya Venkataraman	
Vidas imaginadas, vidas reales: la bioficción cervantina de Ariel Dorfman .....	645
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Don Quijote, la aspiración heroica de un hidalgo manchego .....	665

### Artículos-reseña

Pedro J. Plaza González	
Prolegómenos y perspectivas para una relección de Francisco de Aldana: de la filología al canon y la hermenéutica .....	679

### Reseñas

Rocío Alonso Medel	
Reseña de Christoph Strosetzki, Isabel Hernando Morata y Christian Wehr (eds.), <i>El teólogo en la España de la temprana modernidad. Formas de vida seculares y espirituales. Impacto político, social y estético</i> , Berlin, J.B. Metzler Verlag, 2023, 402 pp. ISBN: 978-3-662-67087-3 .....	701
José Elías Gutiérrez Meza	
Reseña de María Gracia Ríos Taboada, <i>Disputas de altamar. Sir Francis Drake en la polémica española-inglesa sobre las Indias</i> , Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2021, 261 pp. ISBN: 978-84-9192-210-0 .....	709

- Henrry A. Ibáñez Mogrovejo  
Reseña de Pedro Calderón de la Barca, *El postrer duelo de España*, edición crítica de Victoriano Roncero López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2023, 266 pp. ISBN: 978-84-9192-349-7 ..... 713
- Edgar Antonio Mejía Ortiz  
Reseña de Iván Panduro Sáez, *Los Reales Palacios de México y Lima en la Edad Moderna*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2023, 311 pp. ISBN: 978-84-338-7138-1 ..... 719
- Pilar Navas Almohalla  
Reseña de Lope de Vega, *La bella malmaridada*, ed. Julián González-Barrera, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas 898, 2024, 392 pp. ISBN 978-84-376-4739-5 ..... 723
- Érika Redruello Vidal  
Reseña de Antonio Ramajo Caño, *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, Estudios filológicos 352, 2022, 614 pp. ISBN: 978-84-1311-695-2 ..... 727

### Noticias

- Sara Santa-Aguilar  
Publicado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes el portal *Acciones violentas en las novelas pastoriles escritas en español (1559-1633)* ..... 731

# La lectura contemporánea de *El gran teatro del mundo* por Calixto Bieito

## The Contemporary Reading of *El gran teatro del mundo* by Calixto Bieito

Begoña Gómez Sánchez

<https://orcid.org/0000-0001-5283-0813>  
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)  
begona.gomez@unir.net

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 12.2, 2024, pp. 445-467]

Recibido: 25-10-2023 / Aceptado: 17-01-2024

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2024.12.02.25>

**Resumen.** Este artículo se centra en el trabajo del director de escena español Calixto Bieito a causa de su incessante búsqueda por realizar una lectura contemporánea de los textos teatrales clásicos que, inevitablemente, le ha derivado a la necesaria reinterpretación que aproxima el contexto del tiempo pasado del texto fuente con el presente de la escenificación. En concreto, se ha seleccionado el espectáculo teatral que realizó en 2011 sobre uno de los autos sacramentales más célebres del teatro del Siglo de Oro, *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca para así poder desarrollar los recursos dramatúrgicos con los que modificó la obra original y los recursos escénicos que empleó en la puesta en escena.

**Palabras clave.** Calderón de la Barca; *El gran teatro del mundo*; lectura contemporánea; Calixto Bieito; puesta en escena española, siglo xxi.

**Abstract.** This article focuses on the work of the Spanish stage director Calixto Bieito because of his incessant search for a contemporary reading of classic theatrical texts that, inevitably, has led to the necessary reinterpretation that approximates the context of the past tense of the text. source with the present of the staging. Specifically, the theatrical show that he performed in 2011 about one of

the most famous sacramental autos of *El gran teatro del mundo* by Calderón de la Barca, has been selected in order to develop the dramaturgical resources with which he modified the original work and the scenic resources used in the staging.

**Keywords.** Calderón de la Barca; *El gran teatro del mundo*; Contemporary reading; Calixto Bieito; Spanish staging, 21<sup>st</sup> century.

## 1. INTRODUCCIÓN

La figura del director de escena es el eje central del espectáculo teatral del siglo xxi. Esta posición, adquirida a lo largo del siglo xx, genera bastante polémica en cierto sector de la crítica al cuestionar cómo la visión del director de escena sobre un texto fuente<sup>1</sup> se erige en demasiá frente al autor de este. Esta controversia se eleva considerablemente si la puesta en escena parte de lo que se denomina un texto clásico.

Sin embargo, ¿por qué el interés en recrear un texto teatral clásico? José Gabriel López-Antuñano señala que este debe poseer una «perennidad [...] y su pertinencia a fin de su recuperación y puesta en escena para un espectador contemporáneo porque, evidentemente, no todo texto antiguo, aunque hayan transcurrido siglos desde su escritura, posee un valor contrastado»<sup>2</sup>. El receptor contemporáneo es pues el que determina la necesidad del director de escena por seleccionar textos clásicos que establezcan vínculos entre el pasado de estos y el contexto actual de la escenificación a través de la lectura contemporánea. Es decir, una mirada actual que reinterprete el material fuente clásico con el objeto de exponer ante el receptor unas formas y un contenido teatrales próximos al contexto contemporáneo.

En consecuencia, a la hora de abordar la puesta en escena de un texto fuente clásico el director de escena necesita buscar en este lo que López-Antuñano denomina «la polisemia, la propiedad de un signo lingüístico de tener varios significados y las diversas lecturas que ofrece una obra abierta». También ha de establecer las analogías entre la fuente y el contexto de la puesta en escena y «tomar conciencia», por medio de la contemporaneidad de cómo los mecanismos teatrales literarios

1. Para distinguir los diferentes elementos que intervienen en el hecho teatral se empleará en este artículo la siguiente terminología:

—Texto fuente. Se refiere al texto creado por el autor. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto literario o lipotexto.

—Texto dramático. Es el texto fuente tras el proceso de transformación dramatúrgica para la puesta en escena realizado por el dramaturgo. Puede estar publicado o no. También se le conoce como texto dramatúrgico.

—Puesta en escena. Alude al proceso creativo que remite al texto literario, y al proceso creativo que media entre el mismo y su traslación a escena.

—Escenificación: Se ciñe al resultado escénico, al hecho temporal de la comunicación con el público. Se denomina también texto espectacular.

Ver Pavis, 1998; Toro, 1989; Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021.

2. López-Antuñano, en Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, p. 111.

del texto clásico son vigentes para el espectador actual y así, finalmente, decidir si existe «posibilidad de escenificar un texto clásico porque los contenidos interpelan al espectador contemporáneo» y si son legibles para este<sup>3</sup>. En este punto es cuando se puede evidenciar una mayor distancia entre la fuente y la actualidad dando lugar a la modificación textual de este ya que los mecanismos literarios y escénicos insertos en el texto teatral lo alejan del receptor contemporáneo.

Por todo lo anterior, este artículo se centra en el trabajo del director de escena español Calixto Bieito a causa de su incesante búsqueda por realizar una lectura contemporánea de los textos teatrales clásicos que, inevitablemente, le ha derivado a la necesaria reinterpretación que aproxima el contexto del tiempo pasado de la fuente con el presente de la escenificación. En concreto, se ha seleccionado uno de los autos sacramentales más célebres del teatro del Siglo de Oro, *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, pero es importante indicar que esta investigación no estriba sobre un estudio filológico del texto fuente<sup>4</sup>, sino sobre el desarrollo de los recursos que el director de escena ha realizado; los recursos dramatúrgicos que modifican la obra original y los recursos escénicos que intervienen en la puesta en escena<sup>5</sup>. Mar Zubieto describe lo que para Bieito supone, a grandes rasgos, su lectura contemporánea:

La contemporaneidad, lo contemporáneo, es un concepto que parece fundamental para Bieito, puesto que hace referencia a ello frecuentemente. ¿Qué significa ser contemporáneo para él? ¿Hablaríamos de este término en el sentido de que se ocupa en sus montajes del rabioso presente, de la actualidad "periodística", simplemente? O quizás podríamos ver que el concepto sirve más bien para transparentar una preocupación del director por la realidad más inmediata del ser humano y por sus consecuencias. Esta preocupación puede abarcar los sentimientos y las emociones o ser moral y transformarse en "política", orientando a lo social los temas que trata en sus puestas en escena y modulando el punto de vista desde el que nos los muestra, y también conducir los aspectos formales del montaje, matizando sus espectáculos<sup>6</sup>.

3. García Fernández y López-Antuñano, 2022, pp. 77-87.

4. Para esta vertiente de investigación, se remite a los siguientes estudios y monografías: Valbuena Prat, 1928; Vilanova, 1950; Pollmann, 1970; Frutos Cortés, 1981; Parker, 1987; Souiller, 1992; Arellano, 2000a y 2000b.

5. Los materiales usados en este estudio, textos fuente, texto dramático y grabación de la escenificación, son los siguientes: *El gran teatro del mundo* de Calderón se ha seguido, para el análisis de los recursos dramatúrgicos, con la edición John J. Allen y Domingo Ynduráin (1997), si bien se han consultado todas las ediciones que aparecen en la bibliografía. El texto dramático no está publicado y para esta investigación se ha accedido al facilitado por uno de sus coautores, Marc Rosich (Bieito, Mackert y Rosich, 2011). La grabación consultada pertenece al fondo audiovisual del Theater Freiburg registrada el día del estreno mundial del espectáculo, el jueves 10 noviembre 2011 («*El gran teatro del mundo*. Dirección de Calixto Bieito», 2011). Para justificar el análisis de los recursos escénicos se indican los tiempos de grabación. Estos aparecen entre paréntesis en las notas a pie.

6. Zubieto Tabernero, 2018, p. 55.

En resumen, el concepto de lectura contemporánea de Calixto Bieito establece vínculos conceptuales y formales entre el texto fuente que aborda para su puesta en escena y la sociedad actual receptora de esta.

## 2. CALIXTO BIEITO Y EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

El origen y la evolución de los autos sacramentales están íntimamente relacionados con la celebración del sacramento de la Eucaristía y con la fiesta del Corpus Christi de la Iglesia católica<sup>7</sup>. En ambas, poseen en su naturaleza, la escenificación de una ficción, de ahí que el auto sacramental sea considerado como un género teatral. Kurt Spang lo define como:

La naturaleza dramática del auto [...], luego la temática litúrgico-edificante [...], tercero, estas enseñanzas deben aceptarse desde la fe porque son inalcanzables por la razón [...] y, por último, la obra se presenta de forma deleitosa [...] en la fiesta del Corpus. [...] Es una pieza de un solo acto, su elaboración se basa en la alegoría y sus figuras son personificaciones de conceptos barrocos. El tema se relaciona estrecha o remotamente con la Eucaristía aunque la trama, el argumento puede inspirarse en ámbitos que no guardan ninguna relación con el Sacramento del Altar<sup>8</sup>.

No obstante, el auto sacramental de *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca sí opta por introducir en su argumento el citado sacramento que aparece explícitamente en la siguiente acotación del texto fuente: «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»<sup>9</sup>. Este rasgo de la obra literaria ha sido recogido por la mayoría de las puestas en escena del auto sacramental si bien, la lectura contemporánea del director de escena Calixto Bieito, descartó totalmente la opción de la presencia física explícita.

Como primer antecedente escénico temporal de la lista de montajes teatrales que mantienen una relación muy estrecha con la fuente se sitúa la representación, por primera vez, de *El gran teatro del mundo* tras la prohibición de los autos sacramentales por Real Cédula en 1765. Su estreno fue el 27 de junio de 1927 en La Alhambra de Granada con dirección escénica de Antonio Gallego Burín y con música de Manuel de Falla. Tras la Guerra Civil española «a partir de 1939 y hasta los años setenta, las puestas en escena de los autos sacramentales de suceden con cierta asiduidad»<sup>10</sup>. De este periodo destaca la dirección de José Tamayo con la Compañía Lope de Vega estrenado el 21 de marzo de 1952 en el Teatro de la Comedia de

7. Si se desea profundizar en el origen y evolución del auto sacramental se sugiere la lectura de los siguientes estudios: González Ruiz, 1953; Shergold y Varey, 1961; Lázaro Carreter, 1965; Wardroppe, 1967; Dietz, 1973; Rull, 1986; Spang, 1993.

8. Spang, 1993, p. 147.

9. Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, p. 52.

10. García Lorenzo, 2002, p. 409.

Madrid, montaje con sucesivas reposiciones reproducidas hasta comienzos del siglo XXI. Con bastante éxito de público y con singulares espacios de representación, en 1999 se realizó en la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid y en el 2000 ante el Papa Juan Pablo II en el Vaticano<sup>11</sup>.

En los inicios de la Democracia española y dentro de las III Jornadas del Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro cuya edición data de 1980 el texto calderoniano contó con una puesta en escena clásica firmada por José María Morera en la dirección. Al año siguiente, se estrenó sin gran repercusión una versión en el Centro Cultural de la Villa de Madrid dirigida por Santiago Paredes cuyos rasgos se mantienen próximos a las anteriores producciones comentadas. Posteriormente, en 1989 la compañía Teatro Corsario estrenó el auto sacramental; compañía habitual en la recreación de textos clásicos del Siglo de Oro, muy próximos a los textos fuente y, a la vez, con una correcta labor de dirección escénica a cargo de Fernando Urdiales. A finales del siglo XX, en 1997 y cerca del año Calderón en el 2000, conmemoración de los cuatrocientos años del nacimiento del creador, Territorio Nuevos Tiempos TNT con dirección escénica de Etelvino Vázquez presentó un montaje con ciertos toques estéticos de innovación, de naturaleza expresionista pero que mantenía, como el resto de los espectáculos reseñados, la presencia explícita del Sacramento de la Eucaristía.

Ya en el siglo XXI, el director cinematográfico Carlos Saura estrenó en 2013 en las Naves del Español una propuesta muy pictórica, con tintes cinematográficos e indumentaria actual que, fuera de todo esto, dejaba evidente la próxima relación con el texto fuente; a pesar de calificar al texto dramático como «versión libre»<sup>12</sup> igualmente contenía claros signos escénicos alusivos a la Eucaristía.

*El gran teatro del mundo* dirigido por Calixto Bieito se llevó a escena por primera vez dos años antes de la creación de Saura. Desde 2011 con el auto de Calderón, Bieito gestó su segunda creación basada en un texto calderoniano ya que su primer y único precedente era la puesta en escena del drama *La vida es sueño* en 1998. A pesar de las escasas producciones del director sobre Calderón de la Barca, este lo considera «un autor de cabecera», en el mismo nivel que «Racine, Shakespeare o de las pinturas de Velázquez y Rubens»<sup>13</sup>.

La producción de *El gran teatro del mundo* se estrenó mundialmente en el Theater Freiburg de Alemania, el jueves 10 noviembre 2011 a las 19.30 horas con la traducción del título en alemán, *Das große Welttheater* puesto que se trataba de una coproducción del Barcelona International Teatre (BIT) y el Theater Freiburg, con el apoyo del Institut Ramon Llull y el Ayuntamiento de Barcelona. Con un equipo técnico y artístico internacional, como suele ser habitual en los montajes de Calixto Bieito, destacaba la música original de Carles Santos, formando así un binomio que

11. García Lorenzo, 2002, p. 412.

12. «*El gran teatro del mundo*. Dirección de Calixto Bieito», 2012.

13. Sorribes, 2012.

se repetía tras el éxito del espectáculo *Tirant lo Blanc* en 2007. En el heterogéneo reparto formado por siete actores y cuatro cantantes, el tenor catalán Xavier Sabata y la mezzosoprano serbia Leandra Overmann compartían cartel con actores de la compañía del Theater Freiburg<sup>14</sup>.

El director de escena gestó este texto clásico de Calderón debido a que creía en su pertinencia, concepto elaborado en el epígrafe precedente, de cara a la recepción del público contemporáneo. El propio Bieito afirmaba: «un clásico tiene una capacidad visionaria [...] tiene capacidad de conmover cuando uno la lee ahora, de explicarnos algo de nosotros mismos, con lo que nos podemos identificar»<sup>15</sup>. En concreto, a través del proceso de la también mencionada analogía, este configuró su núcleo de convicción dramática a partir de «la lectura concreta y contemporánea y» creó, «en una sola idea, [...] un concepto dominante»<sup>16</sup>: el reflejo de la apatía existencial del siglo XXI como medio para interpelar al receptor contemporáneo hacia la reflexión de su contexto. Algunas declaraciones del director sirven para desarrollar el núcleo de convicción dramática de su puesta en escena de *El gran teatro del mundo*:

L'obra és una reflexió de l'home, de si és lliure de prendre les seves decisions, de siestà determinat<sup>17</sup>.

Vivimos un momento que tiene mucho de barroco, con el hombre perdido en la oscuridad. Somos marionetas de no sabemos qué, aunque igual lo sabemos y es mejor ignorarlo<sup>18</sup>.

Sin embargo, al estudiar Bieito la posible legibilidad del texto fuente para el receptor contemporáneo hubo de configurar un texto dramático con profundas variaciones. Es lo que el director ha declarado en varias ocasiones, «a los clásicos hay que removerlos y zarandearlos» para despojarles de las ideas preconcebidas producto de sus sucesivas interpretaciones teóricas y puestas en escena y así po-

14. La ficha técnica artística completa es la siguiente («*El gran teatro del mundo*. Dirección de Calixto Bieito», 2012):

Libreto y dramaturgia: Marc Rosich y Josef Mackert.

Versión en alemán de la obra original: Gerhard Poppenberg.

Reparto: Xavier Sabata (El Autor), Leandra Overmann, solo en el estreno mundial, y Claudia Schneider (El Mundo), Víctor Calero (El Rey), Iris Melamed (La Discreción), Jana Havranová (La Ley de Gracia), Nicole Reitzenstein (La Hermosura), Konrad Singer (El Rico), Martin Weigel (El Labrador), Frank Albrecht (El Pobre), Lena Drieschner (Un Alma Perdida) y Víctor Najas (Un Niño).

Coro infantil del Orfeó Català.

Interpretación musical: Clemens Flick (órgano y armonio), Benjamin Lyko (armonio) y Michael Kiedaisch (percusión).

Composición música: Carles Santos, dirección musical: Clemens Flick, diseño de escenografía: Rebecca Ringst, diseño de vestuario: Ingo Krügler y diseño de iluminación: Markus Bönzli.

15. «Bieito (II): Mátrix tiene muchas cosas de *La vida es sueño*», 2007.

16. López-Antuñano, en Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, p. 149.

17. Serra, 2012.

18. Sorribes, 2012.

der mostrar a «Calderón con ojos nuevos»<sup>19</sup>. En consecuencia, el director estableció un diálogo entre Calderón y el siglo XXI por medio de una serie de recursos dramáticos y escénicos y sumó a su trayectoria profesional un espectáculo más a la nómina de montajes controvertidos. Cuestionado, a lo largo de su carrera artística, por un sector de la crítica más conservadora y alabado por otro, *El gran teatro del mundo* obtuvo éxito de crítica y público; por ejemplo, en su estreno mundial en Alemania «es va guanyar 10 minuts d'aplaudiments»<sup>20</sup>. En los siguientes titulares y fragmentos, procedentes de sus representaciones en Barcelona, se evidencia la recepción positiva de la crítica:

*Titulares*: El gran teatro de Bieito<sup>21</sup>, Bieito triunfa con su visión descarnada de Calderón<sup>22</sup> y Gran èxit en l'estrena del Barcelona International Teatre amb *El gran teatro del mundo*<sup>23</sup>.

*Fragmentos*: Pesimismo, nihilismo, desazón, emociones desbordadas... Toda la carga filosófica, más que su adoctrinamiento religioso<sup>24</sup> y Fins al punt de colpir el més profund de la nostra ànima vagabunda<sup>25</sup>.

A pesar de lo anterior, esta lectura contemporánea del auto sacramental *El gran teatro del mundo*, no gozó del beneplácito de los programadores de teatros públicos y privados que no se atrevieron a contar en sus espacios con este montaje; aparte de las funciones en el Theater Freiburg, solo giró por dos espacios más para su puesta en escena: en el Festival Grec de Barcelona en 2012 y, lo más próximo a la capital de España, la función única que se realizó en el mismo año dentro del Festival de Verano del Teatro Auditorio San Lorenzo de El Escorial quedándose fuera del espacio dedicado a nuestros clásicos por excelencia, la Compañía Nacional de Teatro Clásico (CNTC), entonces dirigida por la también directora de escena Helena Pimenta<sup>26</sup>.

19. Ley, 1998.

20. Gomila, 2011.

21. Sorribes, 2011.

22. Barranco, 2011.

23. Gomila, 2011.

24. Sorribes, 2011.

25. Gomila, 2011.

26. Los datos completos de las funciones de *El gran teatro del mundo* de Calixto Bieito han sido facilitados por el Grup Focus, productora responsable de uno de los coproductores, el ya desaparecido Barcelona International Teatre (BIT):

–Theater Freiburg (Alemania). Del 10 al 27 de noviembre de 2011 y del 27 al 28 de junio de 2012.

–Teatre Lliure (Barcelona) dentro del Festival Grec. Del 20 al 21 de julio 2012.

–Teatro Auditorio San Lorenzo de El Escorial (Madrid) dentro de su Festival de Verano. El 3 de agosto de 2012.

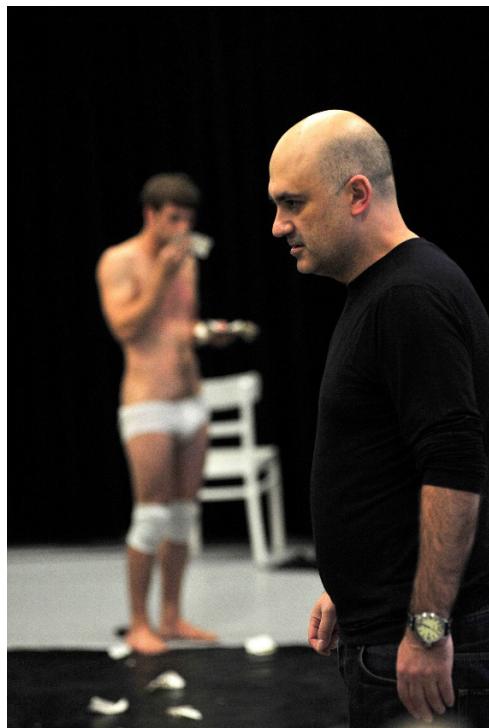
### 3. RECURSOS DRAMATÚRGICOS

La lectura contemporánea de Bieito sobre *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca se realizó a través de una serie de recursos dramatúrgicos que configuraron un texto dramático cuya tipología se trataba de una intervención con el uso de la intertextualidad<sup>27</sup>. Este fue firmado junto a Marc Rosich, habitual codramaturgo de cierta etapa en la trayectoria del director, Josef Mackert, entonces dramaturgista jefe del Theater Freiburg y el propio Calixto Bieito.

Las intervenciones más relevantes sobre el texto fuente calderoniano se construyeron sobre la base de este, una obra teatral que adolece de trama y que ayudaba con esto, a plasmar el núcleo de convicción dramática del director: la existencia anodina de la humanidad en el siglo XXI. A nivel general, los versos de Calderón se transformaron en un libreto musical para siete actores y cuatro cantantes líricos. En este se mezclaban lo versos recitados en alemán, asignados a los personajes de los Mortales, con las partes cantadas en castellano asignados a los personajes divinos, El Autor, El Mundo y La Ley de Gracia y, como excepción, a Un Niño. Todos ellos entonaban arias compuestas por Carles Santos sobre los versos de la fuente. La selección de la lengua estuvo muy determinada por los actores del grupo de los Mortales ya que eran intérpretes alemanes del Theater Freiburg. Zubietta argumenta esta distinción del siguiente modo: «la música vocal se reserva a los personajes en la esfera de lo divino (Un Niño, El Autor, El Mundo, La Ley de Gracia), mientras que el teatro de texto corresponde al grupo de los Mortales, encargados de representar la comedia de la vida»<sup>28</sup>.

27. La tipología de textos dramáticos se clasifica en: versión, adaptación, intervención, deconstrucción, textos dramáticos procedentes de una novela y los denominados textos fuente de las Nuevas Escrituras Escénicas. También se contempla dentro de estos, el uso de la intertextualidad. Sobre el tipo de texto dramático identificado para *El gran teatro del mundo*, intervención con el uso de la intertextualidad, la intervención se define como un proceso dramatúrgico que transforma el texto fuente para la puesta en escena en el mayor grado posible en comparación con la versión y la adaptación. Se considera una adaptación más extrema de ahí su denominación sinónima de «versión libre» que actúa sobre el texto fuente afectando a la fábula, el tema principal, la estructura, la trama, los personajes y el lenguaje. Por último, el uso de la intertextualidad es un procedimiento de transformación dramatúrgica que, junto con la deconstrucción, entraña una de las formas más complejas de actuación sobre un texto fuente. El proceso de intertextualidad construye un texto dramático mediante la inserción de materiales textuales de distinta naturaleza (de cualquier género literario considerado canónico o sin serlo, del mismo o de otro autor del texto, de nueva creación y de textos no literarios). Estas adhesiones potencian y enriquecen la fuente en base al núcleo de convicción dramática e, igualmente, persiguen una vinculación temática entre los textos a través del diálogo, yuxtaposición dialéctica de los mismos o de la formulación de un nuevo significado. Ver Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, pp. 122-126.

28. Zubietta Tabernero, 2018, p. 28.



Fotografía 1. Calixto Bieito durante los ensayos. Maurice Korbel, Grup Focus

Por otra parte, como ya se ha ido apuntando en este artículo, otro de los rasgos generales del texto dramático y que destaca este montaje sobre sus predecesores, es la desaparición de los episodios que intentan adoctrinar en la religión católica para potenciar en el pesimismo existencialista que el núcleo de convicción dramática evidencia por medio de las analogías con el texto de Calderón. Marc Rosich argumentaba en este sentido «hemos borrado todas las respuestas eclesiásticas porque creemos que es más interesante que este Dios no dé respuestas»<sup>29</sup> y poder dirigir hacia el patio de butacas de *El gran teatro del mundo* un nihilismo extremo y cruel. A continuación se presentan aquellas intervenciones más profundas sobre el texto fuente y que, en base al núcleo de convicción dramática, configuraron un texto dramático en el que la representación de la vida como teatro se mostraba desolador<sup>30</sup>.

Para comenzar, y acorde a otros espectáculos del director, al título de la obra se le añadió un subtítulo que ilustraba aspectos de la propuesta y daba a la puesta en escena forma de «una cantata contemporánea»<sup>31</sup>. El aspecto musical se ponía

29. Güell, 2012.

30. Para no extender en exceso este artículo se indica en cada tipo de intervención la referencia del texto fuente y el texto dramático para su consulta. Se inserta fragmento textual para aquellos casos que se consideren esenciales para la comprensión del discurso.

31. «*El gran teatro del mundo*. Dirección de Calixto Bieito», 2012.

en primer plano como base de la estructura del texto dramático y de la puesta en escena. Con la incorporación de la música original de Carles Santos, se conjugaban la tradición barroca alemana, en las cantatas italianas de Georg Friedrich Händel, con la tradición española, en el texto teatral del Siglo de Oro de Calderón de la Barca. Como resultado, la estructura externa del texto dramático<sup>32</sup> se dividió según la «relación de piezas musicales» y, a su vez, en «cinco momentos»<sup>33</sup>. Estos últimos se dividieron por momentos musicales tales como, arias, instrumentales, cantos corales, variaciones, etc., que corresponden a las denominadas escenas de la dramaturgia tradicional<sup>34</sup>.

Otros de los procesos de intervención fue la reasignación de réplicas. La primera, para potenciar al personaje de La Ley de Gracia tanto con los recursos dramáturgicos como en los escénicos que se expondrán en el siguiente epígrafe. En el texto fuente aparece «Una Voz» que en el texto dramático se eliminó y se reasignaron sus versos al personaje de La Ley de Gracia. Principalmente, se desarrolló en el tercer momento al emitir el texto de la extinta Voz y al encargarse de eliminar a cada uno de los Mortales<sup>35</sup>.

32. Relación de piezas musicales:

Primer Momento

- (1) Invocación del Mundo «Hermosa compostura» (Autor)
- (2) Aparición del Mundo «¿Quién me llama?» (Mundo / Autor)
- (3) Primer canto del Mundo «Autor generoso mío» (Mundo)
- (4) Instrumental de las tres edades del Mundo
- (5) Segundo canto del Mundo «Prodigios verán los hombres» (Mundo / Mortales)

Segundo Momento

- (6) Invocación y Chorale de los Mortales «Mortales que aún no vivís» (Autor / Mundo / Mortales)
- (7) Canto del Niño «Poco estudio el papel tiene» (Niño)
- (8) «A obrar bien, que Dios es Dios» (Autor / Mortales)
- (9) Aria del Niño «Sin hacer he de morir» (Niño)

Tercer Momento

- (10) Entrada de la Ley de Gracia «¡Sal divino Autor!» (Ley de Gracia)
- (11) Variaciones de «A obrar bien, que Dios es Dios» (Ley de Gracia)
- (12) Gran Intermedio de los Mortales (Instrumental)
- (13) Se despoja al rey de sus hábitos: «Rey de este caduco imperio» (Ley de Gracia)
- (14) Se despoja a hermosura de sus hábitos «Toda la hermosura humana» (Ley de Gracia)
- (15) Se despoja al labrador de sus hábitos «Labrador, a tu trabajo» (Ley de Gracia)
- (16) Se despoja a rico y pobre de sus hábitos «Número tiene la dicha» (Ley de Gracia)

Cuarto Momento

- (17) «Las tres edades del Mundo» (aria del Alma)
- (18) «Corta fue la comedia» (Mundo)

Quinto Momento

- (19) Aria del Autor
- (20) Finale: «Si yo no erré mi papel» (Autor / Niño / Mortales) / Tantum ergo (Compañía) (Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 1).

33. Esta coincide con la división en cinco momentos que del texto fuente realizó Ángel Valbuena Prat. Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Domingo Ynduráin, pp. 62-63.

34. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 1.

35. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, pp. 25-30. Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, pp. 36-43.



Fotografía 2. *La Ley de Gracia con los Mortales*. Maurice Korbel, Grup Focus

De igual manera, en el texto dramático se insertó un personaje ausente en la fuente. Se trata de Un Alma Perdida y se caracterizaba escénicamente como uno más de los Mortales. Textualmente tenía un extenso monólogo que pertenecía a la primera escena del auto sacramental de *El Mundo y El Autor*. En la reasignación de réplicas, *El Alma Perdida* emitía los versos originarios de *El Mundo* a modo de monólogo interior y se denominó esta escena como «Las tres edades del mundo»<sup>36</sup>. Al crear este motivo estático<sup>37</sup> en la primera parte del cuarto momento resultaba aún más desolador el cierre de la representación que se había visto en las escenas previas y, además, estructuralmente marcaba el comienzo del desenlace de la puesta en escena.

Igualmente, se potenciaba la figura del personaje de Un Niño con el objeto de añadir más crueldad a la propuesta de Bieito a causa del destino fatal de alguien que no tiene la oportunidad de nacer. Los recursos dramatúrgicos que se emplean

36. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, pp. 30-32 (1 h 26'). Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, p. 5.

37. Motivo estático: episodio que caracteriza al personaje y neutraliza provisionalmente la acción. Ver Pavis, 1998, p. 302.

ron fueron la asignación de réplicas de El Autor a Un Niño<sup>38</sup> y la creación de un momento musical, un aria, al final del segundo momento<sup>39</sup>. En el desenlace del espectáculo este personaje también tenía suma importancia, aspecto que se tratará en el estudio de las intervenciones más profundas de este epígrafe.

El personaje de El Mundo contenía otra de las variaciones de personajes más interesantes. Este se configuraba como una mujer que mantenía relaciones sexuales con El Autor de los que nacían los Mortales y, a partir de ahí, se convertía en una madre sufridora por el destino de sus hijos que deambulaba por escena viéndolos actuar y padecer sus fatales desenlaces. Para poner en primer plano esta interpretación, en el tercer momento del texto dramático se eliminaron todos los versos de El Mundo durante la representación de los papeles asignados y su cruel desenlace y se añadió una nueva réplica «¡mis hijos!»<sup>40</sup>.

Otros recursos dramatúrgicos que entrañaban una menor intervención del texto fuente estaban relacionados con la eliminación de versos reiterativos, la división de monólogos en diálogos y la modificación de la salida de personajes. Si bien fueron leves cambios del texto calderoniano, se trataban de cambios esenciales para la creación del texto dramático según el núcleo de convicción dramática de Calixto Bieito. La supresión de versos se producía desde el comienzo pues ya en la presentación del personaje de El Mundo se suprimieron aquellas ideas reiterativas<sup>41</sup>. De igual modo, en el número musical dieciocho perteneciente al cuarto momento se realizaba lo que comúnmente se denomina como «peinado»<sup>42</sup> del texto para acortar el tiempo de recepción del espectador contemporáneo<sup>43</sup>.

En cuanto a la división de algunos monólogos en diálogos, estos últimos estaban compuestos de intervenciones cortas para dotar a la escena de un mayor ritmo y tensión dramáticas. En el texto dramático de *El gran teatro del mundo* aparecía este procedimiento en la presentación de Mortales<sup>44</sup>. En cuanto al apelativo de estos personajes, posee una doble vertiente. Antes y durante la repartición de los papeles a representar se denominaban «Mortales»<sup>45</sup>. Tras la salida de El Autor adoptaban los apelativos asignados por Calderón según su rol a interpretar. Esta modificación dramatúrgica se convertía en un acierto perfectamente conjugado

38. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 10.

39. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 15 (44').

40. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 33. Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, pp. 4-5.

41. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 3. Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, pp. 12-14 y 17-18.

42. Este proceso dramatúrgico está relacionado con el tipo de texto dramático que se denomina 'versión' del texto fuente. Consiste en la transformación en menor grado para la puesta en escena en relación con el resto de posibles actuaciones sobre él. A nivel coloquial se le conoce como «peinado» del texto en el ámbito de la creación teatral. En general, las transformaciones del texto fuente no afectan al tema principal ni a los subtemas de la fábula, sino a cuestiones de índole formal.

43. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 32-36. Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, pp. 45-49.

44. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, pp. 5-6.

45. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, pp. 5-8 y 11-12.

con la puesta en escena. Durante el despojo de su identidad, los Mortales acababan de nacer y se presentaban desnudos e indefensos, como entes sin alma<sup>46</sup> y tras la adopción de sus denominaciones reproducían los comportamientos acordes al papel asignado.



Fotografía 3. Los recién nacidos Mortales con su madre El Mundo.  
Maurice Korbel, Grup Focus

Para acabar con las intervenciones de menor envergadura sobre el texto fuente estaba la modificación de la salida del personaje de El Autor que potenciaba uno de los planteamientos de la propuesta, la angustia que les generaba a los Mortales la no respuesta de un dios. En el texto dramático y, por supuesto, en la puesta en escena, se adelantaba la salida de El Autor, quedando en escena los Mortales sin su presencia durante un mayor periodo de tiempo de la representación de sus roles mientras que en el texto de Calderón su salida es posterior ya que permanece en escena emitiendo réplicas que responden a las cuitas de los Mortales<sup>47</sup>.

46. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 4 (35'). Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, pp. 17-18.

47. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 12. Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, pp. 17-18.

El uso de la intertextualidad aparecía en dos episodios del texto dramático. El primero de ellos fue la inserción del poema de Santa Teresa de Jesús «Vuestra soy, por vos nací» para el personaje de La Discreción en el tercer momento<sup>48</sup>. El resultado dramatúrgico reforzaba otra figura femenina más del reparto de *El gran teatro del mundo*, en este caso para la muestra del amor incondicional. Muy importante fue el uso de la intertextualidad en la creación del quinto momento y final del texto dramático de Bieito para el auto sacramental de Calderón<sup>49</sup>. Este argumentaba:

48. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 23. Ver Teresa de Jesús, *Obras completas*, pp. 967-970.

49. Quinto Momento

(19) Aria del autor [...]

(20) Finale: «Si yo no erré mi papel» (Autor / Ley de Gracia)

(I) «Si yo no erré mi papel» [...]

Autor: Es mucho lo que aquí se desconoce,  
y mucho más aún lo que quedará inexplicado.  
Hubiera sido mejor ser río o nube,  
o rama o pradera, antes que conciencia  
que descubre que nuestras vidas  
parecen no tener sentido.

(II) Tantum ergo (Autor / Ley de Gracia / Mundo)

Los tres: (*Himno I*)

TANTUM ERGO SACRAMENTUM  
VENEREMUR CERNUI:  
ET ANTIQUAM DOCUMENTUM  
NOVO CEDAT RITUI:  
PRAESTET FIDES SUPPLEMENTUM  
SENSUUM DEFECTUI.

GENITORI, GENITOQUE  
LAUS ET IUBILATIO,  
SALUS, HONOR, VIRTUS QUOQUE  
SIT ET BENEDICTIO:  
PROCEDENTI AB UTROQUE  
COMPAR SIT LAUDATIO.

Mundo: (*Recitativo*)

Y pues representaciones  
es aquesta vida toda,  
merezca perdón  
¡de las unas,  
y las otras!

Los tres: (*Himno II*)

TANTUM ERGO SACRAMENTUM  
VENEREMUR CERNUI:  
ET ANTIQUAM DOCUMENTUM  
NOVO CEDAT RITUI:

«eliminamos el tono moralizante y la publicidad eclesiástica del final»<sup>50</sup>. Con las siguientes modificaciones y adhesiones de la fuente se cerraba el montaje teatral incidiendo en la angustia existencial del hombre contemporáneo que durante su periodo vital divaga sin obtener respuestas a sus preocupaciones más profundas. En primer lugar, se partió de la caracterización de El Autor y El Mundo como padre y madre respectivos de los Mortales fallecidos en un estado de dolor y desolación extremos. Textualmente, se creaba el número musical «Si yo no erré mi papel», una sucesión de intervenciones cortas cantadas por El Autor y el personaje de Un Niño llenas de lamento y desolación a partir de apenas diez versos de la fuente<sup>51</sup>. En la reiteración de las palabras de Calderón se exponía frente al receptor la siguiente pregunta: ¿por qué ha de morir un inocente que todavía no ha nacido?

La segunda intervención profunda en el desenlace, previa al *Tantum ergo*, se trataba de una adhesión intertextual, los versos del poeta contemporáneo Charles Wright<sup>52</sup> recitados por el personaje de El Autor los cuales incidían en la falta de sentido de la existencia humana. Seguidamente se insertó dos veces el *Tantum ergo*, la última parte del himno eucarístico *Pange lingua*, escrito por Santo Tomás de Aquino. Este himno se emite durante la adoración a la Eucaristía con lo que, en la propuesta de Bieito, se trataba de la única presencia, no física, de este sacramento. Lo entonaban los personajes de El Autor, La Ley de Gracia y El Mundo con distintas actitudes bien diferenciadas que evidenciaban la evolución de los personajes: El

PRAESTET FIDES SUPPLEMENTUM  
SENSUUM DEFECTUI.

GENITORI, GENITOQUE  
LAUS ET IUBILATIO,  
SALUS, HONOR, VIRTUS QUOQUE  
SIT ET BENEDICTIO:  
PROCEDENTI AB UTROQUE  
COMPAR SIT LAUDATIO.

(Hablado en alemán:)

Mundo: Es mucho lo que aquí se desconoce,  
y mucho más aún lo que quedará inexplicado.  
Hubiera sido mejor ser río o nube,  
o rama o pradera, antes que conciencia  
que descubre que nuestras vidas  
parecen no tener sentido.

(Amen)

Los tres: ¡AMEN! ¡AMEN! ¡AMEN! ¡AMEN! ¡AMEN! ¡AMEN! (Bieito, Mackert y Rosich, 2001, pp. 38-39).

50. Sorribes, 2012.

51. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, pp. 37-38. Ver Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, ed. Allen e Ynduráin, p. 53, vv. 1500-1510.

52. Charles Wright (1935) es un poeta estadounidense, «caracterizado por su honda espiritualidad y su interrogativa y dubitativa trascendencia» y los versos agregados al texto dramático pertenecen a su poemario *Potrillo*. Ver Rupérez, 2011.

Mundo y El Autor, como padres desolados de los Mortales desaparecidos y La Ley de Gracia, como ejecutora o instigadora del final trágico de estos, frívola y preocupada por su aspecto físico.

Entre la primera emisión del *Tantum ergo* y su repetición se producía el diálogo final del texto dramático con la fuente, la emisión de los últimos versos del texto calderoniano recitados por El Mundo. Posteriormente, aparecía de nuevo el poema de Wright pero esta vez recitado en alemán y en *sotto voce* por El Mundo, la madre descarnada que lamentaba la pérdida injusta de todos sus hijos. Recordemos que en un principio se encargó de recitarlos El Autor, padre de los Mortales. El texto dramático se cerraba con la reiteración de la expresión desiderativa cristiana de «¡Amén!» con lo que se daba por concluido el auto sacramental de Calderón y se corroboraban los últimos versos de la intervención intertextual del poema contemporáneo mencionado: «que descubre que nuestras vidas / parecen no tener sentido»<sup>53</sup>.

#### 4. RECURSOS ESCÉNICOS

La lectura contemporánea de Calixto Bieito sobre *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca se concretó con los recursos dramatúrgicos desarrollados en el epígrafe anterior junto con los recursos escénicos que ocupan este apartado. El siguiente paso en el procedimiento creativo del hecho teatral es cuando el director «transforma el texto que se ofrece a la contemplación sensorial» en lo que se denomina opción estilística<sup>54</sup>. Según declaraba el propio Bieito sobre el texto de Calderón: «per mi, és un precursor del que Wagner anomenaria después l'obra d'art total»<sup>55</sup>. Además, avisaba de que «entendre tot el text és impossible. Recomano no seguir-lo gaire i estar pel que passa al'escenari»<sup>56</sup>.

A partir de estas palabras y tras el análisis de la puesta en escena se puede afirmar que la opción estilística de Bieito se caracterizó por la profusión semiológica de elementos escénicos y por el uso de la violencia para dirigir sin filtros hacia el espectador la dureza del planteamiento de su núcleo de convicción dramática. Durante una hora y cincuenta y cinco minutos sin descanso, el receptor se sumergía en un espectáculo pleno de recursos sensoriales que invadían la zona de confort del patio de butacas. En este sentido, es muy útil acudir a una de las afirmaciones más reiteradas por el director: «el teatro debe ir al estómago, como la música: primero golpear y luego pensar»<sup>57</sup>.

Otra de las vertientes de su opción estilística fue el empleo de la representación de «una cierta estética de la violencia» como medio para «golpear»<sup>58</sup>, e incluso se podría decir, para arrojar su espectáculo sobre el patio de butacas. «La crudeza de

53. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 39.

54. Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, p. 182.

55. Serra, 2012.

56. Serra, 2012.

57. Víllora, 2002.

58. Bieito, 2001.

la palabra o de la plástica puesto que simplemente, él encuentra en la realidad diaria que nos rodea esa violencia, sexo y crueldad que aparecen en sus montajes como reflejo de la naturaleza humana»<sup>59</sup> se traducía sobre el escenario de *El gran teatro del Mundo* en violencia física, gritos y en la recreación de la sangre dentro de las relaciones entre los personajes marcadas por la exasperación que les generaba su angustiosa existencia. Como claro ejemplo de ello, podemos acudir a la escena del segundo momento del texto dramático en el que el «Autor reparte los papeles»<sup>60</sup>.

La concreción de la opción estilística creada por Calixto Bieito recurrió a unos recursos escénicos que potenciaban la atmósfera opresiva con la elevada tensión dramática generada por los elementos visuales y sonoros en conjunción con el texto dramático. Para empezar, el trabajo actoral era extremadamente físico, los actores que interpretaban a los Mortales siempre permanecían sobre el escenario, desde la escena del parto hasta la muerte y custodia de sus cuerpos dentro de grandes bolsas de plástico. También se les exigió una rigurosa cohesión entre el trabajo actoral físico y la emisión vocal, ya sea cantada o recitada puesto que habían de reflejar el primitivismo y la animalización de los comportamientos humanos devorados por la desesperación bajo un incesante fondo sonoro.



Fotografía 4. Los Mortales dentro de grandes bolsas de plástico.  
Maurice Korbel, Grup Focus

59. Zubieta Tabernero, 2018, p. 61.

60. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, pp. 9-10 (28' a 30').

Sobre el espacio escénico, definido como la composición de la plástica escénica y el espacio sonoro<sup>61</sup>, este se diseñó para conseguir el objetivo de plasmar la tesis<sup>62</sup> del núcleo de convicción dramática debido a que contenía «ideas intelectuales o bien marcadamente estéticas, que pretenden ahondar en la atmósfera. En todo caso [...], no al lugar»<sup>63</sup>. Los elementos escénicos del montaje de Bieito que más incidían en lo anterior fueron la escenografía y el espacio sonoro.

La escenografía era una instalación firmada por Rebecca Ringst, habitual colaboradora de Bieito. A modo de instalación, estaba compuesta por un conjunto de doscientos tubos metálicos que sugerían los de un órgano de una catedral colocados de manera vertical. Estos tubos emitían su propio sonido en directo cuando los intérpretes los movían unos con otros potenciando la atmósfera de angustia y opresión.

El espacio sonoro, presente desde la propia escenografía, generaba un gran número de posibilidades expresivas del núcleo de convicción dramática. No fue una opción estilística arbitraria de Calixto Bieito, sino todo lo contrario pues gran parte de los teóricos especialistas en los autos sacramentales destacan la importancia musical. Por ejemplo, Alice Pollin argumenta: «the form and diction of his autos, or sacred operas, as I believe they might well be called»<sup>64</sup>. El espectáculo estaba configurado por música en directo con sonoridades barrocas emitidas por el órgano, el armonio y la percusión interpretados por músicos colocados en un lateral de la escena. La música, compuesta por Carles Santos, fue un elemento escénico vital para la recreación del núcleo de convicción dramática con una partitura de música incidental y lírica de una tonalidad contemporánea con reminiscencias a Schönberg<sup>65</sup>. La prensa nacional destacaba la instrumentación de este montaje «junto a dos harmonios, órgano y percusión, el genial valenciano no duda en usar el sonido de un taladro eléctrico para acompañar la atmósfera de *El gran teatro del mundo* en su trepidante tránsito del siglo xvii al siglo xxi en manos de un director sin límites»<sup>66</sup>.

De igual modo, el diseño de vestuario completaba los signos escénicos empleados para el reflejo de la propuesta del director. Existían tres grandes grupos: El Autor y El Mundo, los Mortales y La Ley de Gracia. El primero de ellos, con tonalidades de color blanco y negro; El Autor, con pantalón negro y camisa blanca y El Mundo, con un vestido negro de luto y una cadena con una cruz al cuello que desde el comienzo del espectáculo era una prefiguración del desarrollo y desenlace. Todos los Mortales iban semidesnudos, con marcas de suciedad y sangre en sus cuerpos y solo portaban un elemento de vestuario para identificarlos con el papel a representar. En el último grupo se encontraba La Ley de Gracia y era el único personaje que

61. Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, p. 301.

62. Según Martínez, «el espacio puede ser diseñado en función de tres objetivos: Ambiente, personaje y Tesis» (Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, p. 259).

63. Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021, p. 259.

64. Pollin, 1973, p. 362.

65. Bordes, 2012.

66. Sorribes, 2011.

vestía de la época coetánea a la escritura del texto fuente; con las reminiscencias a *Las Meninas* de Velázquez se creó un puente de diálogo entre la reinterpretación contemporánea de Bieito y el texto fuente de Calderón. Esta caracterización dispar a la línea del resto es otro rasgo más de la citada potenciación del personaje.

Por último, resulta interesante el comentario de dos de los momentos de la puesta en escena de Calixto Bieito en los que la conjugación de los signos escénicos junto al texto dramático permitía al espectador recibir sobre el patio de butacas la potencia visual, sonora e intelectual del núcleo de convicción dramática. En el número musical «(4) Instrumental de las tres edades del Mundo» del primer momento se producía el nacimiento de los Mortales. El texto dramático lo recogía en la acotación: «*(Durante el instrumental aparece la estructura escenográfica. El Mundo trae a los Mortales.)*»<sup>67</sup>. Durante esta escena instrumental se conjugaba perfectamente el espacio sonoro con la aparición de la escenografía y de los Mortales. Se trataba de un parto y los actores que interpretaban a los Mortales se encontraban dentro de una gran bolsa de plástico que, a modo de placenta, los retenía y expulsaba para ser luego acogidos por su madre El Mundo que los lavaba.



Fotografía 5. *El nacimiento de los Mortales* junto a su padre *El Autor*.  
Maurice Korbel, Grup Focus

67. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, p. 4 (13').

El desenlace del espectáculo «(20) Finale: II. Tantum ergo (Autor / Mundo / Ley de Gracia)» fue un digno punto final a la profusión de recursos dramatúrgicos y escénicos de la propuesta de Bieito<sup>68</sup>. La tensión dramática se elevaba a su punto más álgido; se bajaban todos los tubos de la escenografía generando un ruido estremecedor sumado a la feroz interpretación en directo del resto de instrumentos. La escena permanecía totalmente desordenada, llena de restos de objetos y poblada de los Mortales fallecidos ante la exasperación de El Autor y El Mundo y la inquietante y frívola La Ley de Gracia. El núcleo de convicción dramática quedaba servido para el espectador que, tras el oscuro final, podía comenzar a respirar con cierta tranquilidad y digerir la dureza semiológica y sensitiva de lo que acababa de visualizar.

## 5. CONCLUSIÓN

A lo largo del estudio del espectáculo de Calixto Bieito sobre el auto sacramental de Calderón de la Barca *El gran teatro del mundo* se ha corroborado cómo este texto clásico teatral tiene absoluta vigencia en la actualidad. Sin embargo, a través del establecimiento de analogías y el análisis de la legibilidad por parte del director de escena entre el texto fuente y el contexto contemporáneo configuró un texto dramático en el que incluyó la necesaria transformación del texto fuente que la lectura contemporánea demandaba. La contundente definición del núcleo de convicción dramática, la apatía existencial del siglo XXI, fue el punto de partida y génesis de su lectura contemporánea materializado con un conjunto armonioso de recursos dramatúrgicos y escénicos.

El texto dramático de *El gran teatro del mundo* contenía una profunda intervención del texto teatral calderoniano e insertaba fragmentos de otras obras literarias a través del uso de la intertextualidad. La potenciación de determinados personajes, sobre todos los femeninos como fueron La Ley de Gracia, Un Alma Perdida y la conversión del personaje de El Mundo en una madre sufridora, aportaba una preponderancia de este género en la acción dramática; aspecto este muy interesante como punto de partida a futuros estudios del teatro español del Siglo de Oro desde la perspectiva de género.

El componente religioso y moralista de la fuente fue desterrado del texto dramático a favor de unos personajes inmersos en el vacío de una existencia de la que no obtenían respuestas de un ser superior. Para ello, se realizaron modificaciones en el auto sacramental con acertados resultados para la plasmación del núcleo de convicción dramática. Estas fueron la desaparición del personaje de El Autor en la representación de los papeles de los Mortales, la total modificación del final del texto fuente y la supresión de la presencia física explícita de la celebración del sacramento de la Eucaristía. A diferencia de los antecedentes escénicos que se han desarrollado en este artículo, la propuesta de Bieito innovó en este punto tan importante para el texto teatral fuente.

68. Bieito, Mackert y Rosich, 2011, pp. 39-40 (1h. 54').

Por otro lado, los recursos escénicos se enmarcaron en una opción estilística en la que predominaban la profusión semiológica y el uso de la violencia como mecanismos de la puesta en escena para recrear el núcleo de convicción dramática. El aplastante espacio escénico, en especial la escenografía, y el espacio sonoro que reconvertía el auto de Calderón en una cantata contemporánea que determinó tanto la configuración del texto dramático como su transposición escénica en un libreto musical para siete actores y cuatro cantantes líricos.

Por toda la coherente cohesión de los elementos descritos, fruto de la lectura contemporánea de *El gran teatro del mundo* de Calixto Bieito, el espectáculo establecía un diálogo entre el pasado del texto fuente y el presente de la escenificación que golpeaba sobre el patio de butacas la atmósfera de angustia y opresión necesaria para plasmar el núcleo de convicción dramática. Tras la visualización de esta original intervención sobre el texto teatral calderoniano, el receptor se aproximaba al comienzo del precipicio del cuestionamiento de su propia existencia dentro del mundo globalizado occidental del siglo xxi. Sin lugar a duda, un total acierto de la lectura contemporánea de *El gran teatro del mundo* por Calixto Bieito.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arellano, Ignacio, «El Calderón de los autos sacramentales», *El Siglo que viene*, 41-42, 2000a, pp. 33-37.
- Arellano, Ignacio, «Los estudios sobre los autos sacramentales de Calderón», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000b, pp. 325-349.
- Barranco, Justo, «Bieito triunfa con su visión descarnada de Calderón», *La Vanguardia*, 11-11-2011.
- Bieito, Calixto, «La violencia como representación», *El Cultural de El Mundo*, 4-12-2001.
- Bieito, Calixto, Josef Mackert y Marc Rosich, *Texto dramático de «El gran teatro del mundo»*, texto inédito, 2011.
- «Bieito (II): Mátrix tiene muchas cosas de *La vida es sueño*», *Blog Dana & Fox*, 11-4-2007. Recuperado de [https://theefiles.blogspot.com/2007\\_04\\_01\\_archive.html](https://theefiles.blogspot.com/2007_04_01_archive.html).
- Bordes, Jordi, «Bieito mutila la religió a Calderón», *El Punt Avui*, 17-7-2012.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. Domingo Ynduráin, Madrid, Ediciones Itsmo, 1974.
- 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. John J. Allen y Domingo Ynduráin, Barcelona, Crítica, 1997.

- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, en *Obras completas*, coord. José Alcalá-Zamora y José María Díez Borque, Madrid, Castalia, 2000.
- Dietz, Donald Thaddeus, *The Auto sacramental and the Parable in Spanish Golden Age Literatura*, Chapell Hill, University, 1973.
- «*El gran teatro del mundo*. Dirección de Calixto Bieito», grabación del estreno mundial realizada el 10 noviembre 2011 en el Theater Freiburg. Fondo Audiovisual del Theater Freiburg, 2011.
- «*El gran teatro del mundo*. Dirección de Calixto Bieito», programa de mano del Festival de Verano. Teatro Auditorio San Lorenzo de El Escorial, 2012.
- «*El gran teatro del mundo*. Dirección de Carlos Saura», programa de mano de las Naves del Español, Matadero, 2013.
- Frutos Cortes, Eugenio, *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, CSIC, 1981.
- García Fernández, Ignacio, y José Gabriel López-Antuñano, *Teatro clásico contemporáneo. Una mirada al Siglo de Oro desde la escenificación*, Madrid, Antígona, 2022.
- García Lorenzo, Luciano, «Los autos sacramentales en España (1939-2000). Recepción escénica y respuesta crítica», en *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica: encuentros y revisiones*, coord. Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 405-426.
- Gomila, Andreu, «La vida és un somni», Ara, 11-11-2011.
- Güell, María, «*El Gran Teatro del Mundo*, en versión de Calixto Bieito», ABC, 17-7-2012.
- Lázaro Carreter, Fernando, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1965.
- Ley, Pablo, «"A los clásicos hay que removerlos y zarandearlos", afirma Calixto Bieito», *El País*, 8-6-1998.
- Martínez Valderas, Jara, y José Gabriel López-Antuñano (eds.), *El análisis de la escenificación*, Madrid, Fundamentos, 2021.
- Parker, Alexander A., *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1987.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Pollin, Alice M., «Calderón de la Barca and Music: Theory and Examples in the Autos (1675-1681)», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 362-370.
- Pollmann, Leo, «Análisis estructural comparado de *El gran teatro del mundo* y *No hay más fortuna que Dios*», en *Hacia Calderón*, ed. Hans Flasche, Berlín, Gruyter, 1970, pp. 86-90.

- Rull, Enrique (ed.), *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Barcelona, Plaza & Janés, 1986.
- Rupérez, Ángel, «El enigma de la existencia», *Babelia de El País*, 22-10-2011.
- Serra, Laura, «Calixto Bieito estrena en casa», *Ara*, 17-7-2012.
- Shergold, Norman D., y John E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón (1637-1681). Estudios y documentos*, Madrid, C. Edhigar, 1961.
- Sorribes, José Carlos, «El gran teatro de Bieito», *El Periódico*, 11-11-2011.
- Sorribes, José Carlos, «Bieito exhibe su devoción por Calderón», *El Periódico*, 19-7-2012.
- Souiller, Didier, *Calderón et le gran théâtre du monde*, París, PUF, 1992.
- Spang, Kurt, *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis, 1993.
- Teresa de Jesús, santa, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1997.
- Toro, Fernando de, *Semiotica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- Valbuena Prat, Ángel, «Una representación de *El gran teatro del mundo*. La fuente de este auto», *Revista de Bibliotecas, Archivos y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 5, 1928, pp. 79-82.
- Vilanova, Antonio, «El tema de "El gran teatro del mundo"», *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, XXIII, 1950, pp. 153-155.
- Víllora, Pedro Manuel, «El teatro debe ir al estómago, como la música: primero golpear y luego pensar», *ABC*, 15-7-2002.
- Wardropper, Bruce W., *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro (La evolución del auto sacramental, 1500-1648)*, Salamanca, Anaya, 1967.
- Wheeler, Duncan, *Golden Age Drama in Contemporary in Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2012.
- Zubieta Tabernero, Mar, «Calixto Bieito y los clásicos: coherencia y evolución de un director de escena», *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, 21, 2018, pp. 47-93.