



La iglesia sale del limbo: un análisis de los  
espacios  
en el auto sacramental *El gran teatro del  
mundo*

María José Domínguez-Sullivan

Arizona State University  
[Maria.dominguez-sullivan@asu.edu](mailto:Maria.dominguez-sullivan@asu.edu)

---

**Palabras clave:** Calderón, teatro, espacio, limbo, postrimerías.

Los niños muertos sin bautizar van al limbo, donde no gozan de Dios pero no sufren, porque teniendo el pecado original, y sólo ése, no merecen el cielo, pero tampoco el infierno o el purgatorio. (*Catecismo* de Pío X, 1905)

Una Comisión Teológica Internacional encargada de examinar la utilidad del limbo parece inclinarse por la opción de abandonar para siempre el concepto límbico y, en cierta forma, cerrar el espacio que hasta el siglo XX acogió a los niños sin bautizar y a los justos precristianos. La nueva ubicación de las almas del limbo quedaría, si se siguiera el consejo del papa Juan Pablo II, en manos de "la misericordia de Dios". (*El País*, 30 Nov. 2005)

La actualidad acaba de poner de moda uno de los temas teológicos recogido por Pedro Calderón de la Barca en su auto sacramental *El gran teatro del mundo*. Dicha obra concluye con la distribución de los personajes en cuatro espacios diferentes según hubieran obrado bien o mal en el papel que les tocó representar durante su vida en la Tierra. Así, el Rico avaricioso acabará consumiendo su alma en el infierno; el Pobre y la Discreción gozarán del banquete de Dios en el Cielo; la Hermosura, el Rey y el Labrador, aguardarán la salvación en el purgatorio; finalmente, el Niño muerto antes de nacer terminará, como él mismo dice, "sin pena ni gloria", en un lugar indefinido conocido hasta nuestros días con el nombre de limbo.

Los medios de comunicación, por su parte, han sacado a la luz recientemente la noticia de que el Vaticano ha anunciado la inexistencia del limbo. Al parecer, ésta ha sido la conclusión a la que ha llegado la Comisión Teológica Internacional nombrada en octubre del 2004 por el papa Juan Pablo II con el fin de investigar "la suerte de los niños muertos sin bautismo en el contexto del diseño de salvación universal de Dios, de la unicidad de la mediación de Cristo y de la sacramentalidad de la Iglesia para la salvación". En el mismo artículo periodístico se recogen los pasos previos que se



*representación con dos puertas: en la una pintada una cuna y en la otra un ataúd). (73)*

Existen ya de entrada varios planos escénicos aludidos en el texto que representan a su vez lugares físicos como la tierra o las tablas del escenario y espacios intangibles como el cielo o la gloria desde donde Dios, Autor, contempla la obra. A su vez, las puertas delimitan aún más esta idea espacial indicando que al otro lado de ellas existe un cuarto más, otra dimensión. Urdiales llama a esta zona “territorio del concepto” y señala que en la puesta en escena original había tres planos de interpretación bien diferenciados: el escenario principal donde se desarrolla la introducción y el epílogo del auto [3]; un carro con un globo de unos cuatro metros de diámetro que se adosa y que contiene la “esfera sobre la comedia de la vida”; y finalmente otro carro de dimensiones similares simbolizando el “universo o cielo donde el Autor observa la vida” (Coloquio). Se aprecia entonces que realmente la arquitectura textual se traslada sin problemas al plano de la puesta en escena.

Eugenio Frutos analiza el espacio desde un punto de vista filosófico y dice que constituye un sentido de eternidad, una aspiración del hombre al infinito:

En la concepción del espacio se manifiesta el poder del hombre. Se extiende el espacio en todos sentidos, infinitamente, hasta el horizonte remotísimo. La mirada le traspasa, el entendimiento le vence, el sonido navega en su seno, envolviéndonos. (qtd. Frutos 50)

Realmente existe una relación muy estrecha que vincula al hombre con su espacio. Frutos sigue explicando que el ser humano es temporal y, para huir de la fugacidad que le impone el tiempo, se proyecta al nivel del espacio buscando la eternidad.

*El gran teatro del mundo* presenta esta idea en distintos planos: hay un antes de nacer, una vida y un después de la muerte. Cada uno de estos periodos se corresponde con un sitio específico. Cuando los personajes aparecen en escena, todos vienen del mismo lugar, donde se encuentran al mismo nivel. Es éste el “territorio del concepto” que se mencionaba anteriormente, un espacio etéreo localizado quizá en la imaginación del Autor. Sea como fuere, se trata de un ambiente informe, vago, neutro, sin límites específicos, pero siempre en presencia de Dios:

AUTOR:        Mortales        que        aún        no        vivís  
                  y        ya        os        llamo        yo        mortales,  
                  pues        en        mi        concepto        iguales  
                  antes de ser asistís. [...]

REY:        Ya        estamos        a        tu        obediencia,  
                  Autor        nuestro,        que        no        ha        sido  
                  necesario        haber        nacido  
                  para        estar        en        tu        presencia.  
                  Alma,        sentido,        potencia,  
                  vida,        ni        razón        tenemos;  
                  todos informes nos vemos [...]

HERMOSURA:        Sólo        en        tu        concepto        estamos,  
                  ni        animamos        ni        vivimos,  
                  ni        tocamos        ni        sentimos,  
                  ni        del        bien        ni        el        mal        gozamos,  
                  pero si hacia el mundo vamos [...] (vv. 279-303)

Este espacio homogéneo cambia completamente en el momento en que los hombres aparecen por la puerta de la cuna y hasta su salida por el sepulcro. Gracias a los papeles que el Autor les ha otorgado y a los atributos con que el Mundo los ha vestido, los personajes comienzan su representación. Se observa que desde el momento de nacer, de salir a escena, cada uno ocupa un lugar diferente dentro de la sociedad. El Rey aparece en un plano superior al resto de los mortales: “los vasallos de mi imperio / se postran por donde voy” (vv. 829-30). El Rico acepta de mala gana estar por debajo del Rey: “¡Cuánto siente mi ambición / postrarse a nadie!” (vv. 812-13). La Hermosura se planta si no por encima, sí delante del Soberano: “Delante / de él he de ponerme yo” (vv. 813-14). El Labrador, a la retaguardia: “Yo detrás; no se le antoje, / viendo que soy labrador, / darme con un nuevo arbitrio”. (vv. 817-19). La Discreción se aparta de la sociedad y se encierra por voluntad propia: “pues ya en vida / me sepulté” (vv. 1245-46). El Pobre ocupa el último peldaño del escalafón social: “y solo, en el mundo, yo / hoy de todos necesito [...] porque ellos viven sin mí / pero yo sin ellos no” (vv. 854-58).

Si bien es cierto que con la burguesía se había conseguido algún tipo de movilidad social en comparación a la rigidez estamental reinante en la edad media, el siglo XVII no deja por ello de seguir presentando una estructura firme y jerarquizada conforme a la clase u oficio que a cada uno le corresponde por su nacimiento. Según Alexander Parker, Calderón realiza en este auto un análisis primordialmente social:

This takes the form of an analysis of human life in terms of social classes: an analysis of the relation of social classes to each other and to the final end of human existence, and of the nature of a moral life in terms of individual social status. [...] The distinctions of social status are thus not arbitrary creations of men but correspond to the needs of social life. [...] Social distinctions are therefore necessary. (113-21)

Parker señala acertadamente que Calderón no cuestiona la estructura social de su época. Es más, realiza una comparación entre el orden terrenal pre-establecido y el orden divino, que también está pre-visto de antemano. El interés de Calderón no se enfoca en el espacio terrenal, sino en aquello que espera al hombre cuando acabe su representación en este mundo. Ése es el territorio que verdaderamente importa.

El problema del Niño resulta peculiar porque no recibe atributos ni llega a representar ningún papel ya que nunca sale por la puerta de la cuna. Se trata del único personaje que no tiene cabida en el teatro del mundo como todos los demás. No hay ningún recinto dispuesto para él en el escenario de la vida y así se lamenta ante el Mundo: “sin nacer he de morir, / en ti no tengo de estar / más tiempo que el de pasar / de una cárcel a otra oscura” (vv. 542-46). Irá directamente del indefinido territorio del concepto a otro espacio no menos aséptico como es el del limbo.

Mayor presencia, aunque semejante singularidad, corresponde al espacio ocupado por el Mundo. Se trata de una figura alegórica que representa un lugar global personificado por un actor y a la vez constituye el recinto donde se desarrolla la acción. En la obra se observa claramente que el Mundo es el teatro: “yo, el gran Teatro del Mundo, / para que en mí representen / los hombres [...]” (vv. 70-73). A la vez, su función es la de ejercer como escenógrafo y regidor de la obra metateatral [4]. Incidiendo aún más en el espacio que ocupa el Mundo a lo largo del auto, vemos que éste es el primer ente a quien convoca el Autor. Ya en el comienzo de la obra el Mundo indica cómo se hallaba dentro de sí mismo, pero se ve forzado a salir de su núcleo cuando escucha el llamado de la voz divina, que le da la forma:

MUNDO:	¿Quién	me	llama
que	desde	el	duro
de	aqueste	globo	que me esconde
			dentro





Enlazando con lo que se dijo al comienzo de este ensayo, el auto calderoniano contiene en su texto toda la plasticidad del arte barroco. La voz poética va definiendo los distintos niveles de organización pictórica, arquitectónica y escultórica. Las luces y sombras, el punto de mira o la profundidad crean una perspectiva que absorbe al público al interior del drama. Además, el dramaturgo llena este espacio con música, que se expande inundándolo todo con sus acordes, para dar mayor relieve a la composición y crear una obra estructural completa y barroquizante que agudice los sentidos.

Calderón construye una obra arquitectónica donde todas las líneas trazadas en el plano confluyen en un final apoteósico. Su intención es didáctica y religiosa: mostrar al pueblo los valores y las enseñanzas del catolicismo. Para ello hace uso de su amplio conocimiento teológico y lo aplica al teatro como medio de difusión: “dogma becomes in Calderón’s hands dramatic poetry, organically fused with all the resources of poetry and the stage into a dramatic action which is a poetic interpretation of Christian life” (Parker 52).

No cabe duda pues de la gran habilidad que despliega el dramaturgo en el manejo de los recursos escénicos y, principalmente en este caso, de los espacios. Como ya se ha visto a lo largo de este estudio, *El gran teatro del mundo* juega con distintos planos. Por nombrar algunos de ellos, se pueden citar: la dualidad entre la realidad y la ficción, la vida y el papel que a cada uno le toca representar en ella, el auto como obra dramática y la representación metateatral que se desarrolla dentro de él; además, los distintos niveles sociales y la distribución de los personajes en el escenario. Esta organización se refiere en muchos casos a lugares físicos, que ocupan en la práctica un espacio real. Sin embargo, se pueden leer también desde el plano teórico o conceptual donde el espacio tiene un sentido metafórico. Siguiendo esta línea, Barbara Kurtz, distingue asimismo entre lo real y lo ficticio del teatro y concluye hablando de un “espacio imaginario”:

Calderón’s *auto sacramental* is an ‘imagined space’ in the sense that any dramatic production is. However, its action can also be seen as a very particular form of ‘imagined space’; for, the *auto*’s allegory frequently serves to dramatize the inner workings and theological and ethical implications of human thought itself, thought conceived as the interior site of the imagination and understanding. (177)

Pasando ahora a contestar la pregunta que se planteaba al principio de este ensayo, es cierto que Calderón utiliza con maestría el espacio físico al elaborar los temas y la estructura de *El gran teatro del mundo*. Da profundidad a su trabajo, emplea con acierto la técnica de la perspectiva, coloca cada elemento en su lugar correspondiente y crea una armonía global que da sentido a todo el conjunto. Sin embargo, no se queda sólo aquí. Su obra trasciende el plano de lo espacial como límite o medida terrenal y pasa al terreno de la imaginación, del concepto. De este modo, lugares tales como el cielo, el infierno o el purgatorio, pueden entenderse como una metáfora que no representa exactamente un territorio específico, sino que admite la lectura más actual de considerarlos estados anímicos. Espacio físico versus estado de ánimo no son sustitutivos uno del otro, sino que aparecen como una dualidad integrada dentro de la obra.

## Notas

- [1] Esta misma idea aparece desarrollada por Eugenio Frutos: “recuérdese que en este tiempo la pintura logra dominar por completo la perspectiva; la matemática crea el cálculo; los paños escultóricos se despliegan musicalmente, obedeciendo en su vuelo, rigurosamente, a medidas



matemáticas; la música polifónica nace. El espacio es inmensidad que invita siempre al hombre a un nuevo avance” (qtd. Frutos 50).

- [2] Buen ejemplo de esta distribución en distintos espacios sería *El entierro del Conde de Orgaz*, de El Greco: arriba las figuras celestiales, abajo las terrenales y Dios el centro de lo más alto.
- [3] Enrique Rull realiza un análisis bien documentado acerca de la estructura de El gran teatro del mundo. Él se inclina por una división tripartita, al igual que G. Cirot, Leo Pollman o Alberto Sánchez. Destaca también otros críticos, como Valbuena Prat, que ven en la obra cinco partes diferenciadas, a lo que él responde que “la única consideración teórica que se le puede oponer a esta división es que la primera parte, en realidad, puede considerarse un verdadero prólogo, y la última un auténtico epílogo” (32).
- [4] El director de teatro Fernando Urdiales atribuía ambos oficios al personaje del Mundo tal y como aparece en el montaje preparado por su compañía (Coloquio). Alexander Parker, por su parte, señala asimismo que “the stage-manager, who is responsible for the scenery and costumes, is the World” (116).
- [5] Según la fe católica las postrimerías son cuatro: muerte, juicio, infierno y paraíso. Para más información se puede acudir a la página web de Vaticano <http://www.vatican.va>
- [6] Dr. Pujol. “Teología fundamental: Dios consumidor o escatología”. Ya se anunció anteriormente que este estudio no pretende realizar un análisis teológico, sino una aproximación laica al tema de los espacios que se presentan en *El gran teatro del mundo*, pero para aquéllos interesados en la escatología, la página del Dr. Pujol (ver obras consultadas) puede servir de introducción al tema, que se encuentra más desarrollado en los archivos actualizados constantemente del servidor de la Santa Sede <http://www.vatican.va>

## Obras consultadas

Agencias. “Del limbo al cielo sin pasar por el purgatorio”. *El País*. 29 Nov. 05. Ed. Nacional: Sociedad. 1 Dec. 2005. <http://www.elpais.es/articulo/elpporsoc/>

Calderón de la Barca, Pedro. *El gran teatro del mundo*. Ed. Enrique Rull. Barcelona: Debolsillo, 2005.

Coloquio con los miembros de Teatro Corsario. Festival Anual de Teatro Clásico. El Paso, TX. 10 Mar. 2001.

Frutos, Eugenio. *La filosofía de Calderón en sus ‘Autos Sacramentales’*. Zaragoza: Fernando el Católico, 1981.

González, Enric. “El limbo está en las últimas”. *El País*. 30 Nov. 2005. Ed. Nacional: Sociedad. 1 Dec. 2005. <http://www.elpais.es.ezproxy1.lib.asu.edu/>

*El gran teatro del mundo*. By Calderón de la Barca. Dir. Fernando Urdiales. Perf. Luis Miguel García, Pedro Vergara, and Susana Andrés. Teatro Corsario. Festival Anual de Teatro Clásico. El Paso, TX. 10 Mar. 2001.

Kurtz, Barbara E. *The Play of Allegory in the 'Autos Sacramentales' of Pedro Calderón de la Barca*. Washington, D.C: The Catholic U of America P, 1991.

McGarry, M. Francis de Sales. *The Allegorical and Metaphorical Language in the 'Autos Sacramentales' of Calderón*. Washington, DC: The Catholic U of America P, 1937. New York: AMS Press, 1968.

Parker, Alexander A. *The Allegorical Drama of Calderón: An Introduction to the 'Autos Sacramentales'*. Oxford: The Dolphin Book, 1968.

Pujol. "Teología fundamental: Dios consumidor o escatología". *Teología y espiritualidad*. Web page by Enrique Casas. 8 Dec. 2005. [http://peerso.wanadoo.es/enriquecasas/teologia\\_fundamental/13.htm](http://peerso.wanadoo.es/enriquecasas/teologia_fundamental/13.htm).

Rull Enrique. Introduction. *El gran teatro del mundo*. By Pedro Calderón de la Barca. Barcelona: Debolsillo, 2005. 9-49.

© *María José Domínguez-Sullivan 2006*

*Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)



**editorial del cardo**