

## ARTE Y SENTIDO EN EL UNIVERSO SACRAMENTAL DE CALDERÓN

**Enrique RULL**

(Kassel-Pamplona: Edition Reichenberger-Universidad de Navarra,  
2004, 435 páginas)

Desde hace alrededor de una década el GRISO de la Universidad de Navarra viene publicando la serie de *Autos Sacramentales Completos*, de Pedro Calderón de la Barca, la cual acaba de superar los cincuenta volúmenes. En dicha colección, además de las esmeradas ediciones críticas, se incluyen estudios y materiales diversos sobre el género y su práctica en manos del autor de *El gran teatro del mundo*. En este último apartado acaba de publicarse este libro, cuyo autor goza de la mayor solvencia crítica para abordar el teatro calderoniano; el mejor testimonio de ello es el número y calidad de trabajos que ha producido a lo largo de las últimas décadas. El origen de *Arte y sentido...* es la reunión de artículos, aunque Rull se ha preocupado en otorgarles unidad, agregando capítulos que, de hecho, constituyen poco menos de la mitad del libro, por lo que nos hallamos ante algo más que una miscelánea de trabajos anteriormente publicados.

El primer capítulo, escrito especialmente para este libro, «Trayectoria vital y creadora de Calderón», es una biografía sintética puesta al día con los

últimos hallazgos históricos al respecto. A continuación, el capítulo «El género sacramental en Calderón» se ocupa de los distintos aspectos del auto bajo la pluma calderoniana. Se resalta su inventiva en un género que, aunque poseía un tema fijo (el sacramento eucarístico), él dotó de argumentos cada vez más variados, así como su capacidad para integrar lo sagrado y lo profano. Este último aspecto fue motivo de rechazo en Ménendez y Pelayo, pero, al mismo tiempo, de reconocimiento por parte de Alexander Parker, en tanto que para Rull se vuelve el carácter trascendental del género, propio no obstante de un periodo histórico particular. El auto sacramental posee una dimensión festivo-teatral cuyo objetivo sería una celebración cíclica, una renovación del tiempo, que se remonta al pensamiento mítico. He ahí, la universalidad del género explotada por el dramaturgo.

En el capítulo siguiente («Caracteres en la evolución del auto sacramental calderoniano») se plantea la trayectoria de Calderón hacia el perfeccionamiento del género, tal como lo conocemos a través de sus piezas más populares. El autor distingue tres periodos: iniciación (1630-1646), que incluye, por ejemplo, *El gran teatro del mundo* y *La cena del rey Baltasar*; complicación técnica y escenográfica (1646-1666), que coincide con la ordenación sacerdotal de Calderón; y asentamiento definitivo de la técnica (1670-1681), con obras como *El jardín de Falerina* o *Andrómeda y Perseo*. Esta evolución se demuestra en el análisis integral, a nivel de contenido teológico, argumento y escenografía, de varios autos representativos.

El cuarto capítulo, «Ideología y teatro sacramental», uno de los más extensos, se ocupa de la concepción político-teológica que exhibe Calderón en la composición de los autos sacramentales. Éste exalta a la dinastía Habsburgo como predestinada a universalizar la fe católica; la propaganda, ya en sus últimos años de vida, llega hasta Carlos II, y propone a su vez una representación pía de la Casa de Borbón, quizás previendo la renovación dinástica que ocurriría años más tarde. La susodicha concepción se expresa de manera efectiva en la loa, función del género que Rull reivindica. De igual forma, defendiendo la atribución a Calderón, se estudia *El primer blasón del Austria*, el cual, a través de la descripción de la batalla de Nördlingen, se encarga de canalizar la propaganda de los Austrias como devotos defensores de la eucaristía; al respecto, el investigador defiende la hipótesis de una probable «fiesta» para la cual se habría compuesto precisamente dicho auto. La singularidad de *El primer blasón del Austria* se hace patente en su carácter histórico puesto en primer plano. El análisis del género loa se retoma para investigar en torno al público objetivo de los autos sacramentales: el pueblo. El capítulo se cierra con el estudio comparativo de *Ni amor se libra de amor*,

auto representado en Toledo, y *Psiquis y Cupido*, representado en Madrid, ambos autos sendas reelaboraciones del mito clásico. La comparación arroja interesantes conclusiones: mientras el auto de Toledo (*circa* 1640) incide en el antagonismo protestante, en razón de los años en que se representó, el de Madrid (*circa* 1665) promueve una visión armónica del mundo contemporáneo.

«Los límites entre los géneros comedia y auto» se denomina el capítulo quinto, tan extenso y exhaustivo como el anterior. En primer lugar, Rull estudia las transposiciones, que en Calderón son frecuentes, de comedias a autos. La posibilidad de realizar dicha operación residiría en que las obras eran capaces de sintetizar el universo humano, de forma que si en las comedias imperan los códigos sociales, en los autos se incide en la posibilidad de redención del hombre. Una suerte de excursus dentro de este capítulo lo constituye el análisis de la «trilogía salomónica» de Calderón, conformada por *Los cabellos de Absalón*, *La sibila de Oriente* y *El árbol del mejor fruto*, comprendidas como «un tratado simbólico en verdadera progresión» (224). El dramaturgo logra con estas tres piezas perfectamente engarzadas un aparato doctrinal coherente al trascender su sentido histórico inicial. Concluyendo el capítulo, Rull realiza el estudio comparativo de la comedia *La vida es sueño* y los dos autos homónimos. El primero, cronológicamente, de dichos autos trataba de ser mucho más fiel a la comedia, mientras que en el posterior —que ha merecido mayor aprobación de la crítica— la simbolización y el sentido teológico están mejor logrados.

En el sexto capítulo, «Aspectos profanos de los autos de Calderón», el investigador asume como moneda corriente la fusión de lo profano y lo religioso en la literatura barroca, pero resalta que en el dramaturgo esta permite observar el fenómeno de intertextualidad entre los géneros teatrales que practica. Calderón posee su propia teoría de cómo fusionar lo popular y lo sagrado propio del auto sacramental. En primer lugar, Rull desarrolla la defensa calderoniana de los cinco sentidos como medios de vincularse con la fe; esto también se percibe a través de la función de la música popular, que une las esferas de la religión y lo mundano; por último, se advierte sobre el empleo, en el auto sacramental de Calderón, de espacios típicos profanos (el caso más evidente de ello sería *El gran mercado del mundo*), así como la introducción de personajes y lenguaje que, a veces, como en el habla de los villanos, llega a ser vulgar. Como se ve, la presencia de lo profano en Calderón es realmente significativa, de ahí que Rull comente, con cierta extrañeza de su parte, la poca atención prestada por los críticos a este rasgo.

Los cuatro capítulos finales, del séptimo al décimo, son sendos estudios monográficos de los siguientes autos sacramentales: *El nuevo palacio del Retiro*, *Sueños hay que verdad son*, *El divino Orfeo* y *Psiquis y Cupido*. En ellos se enfatizan aspectos que, en cierta medida, ya han sido aludidos, aunque de forma general, en los capítulos precedentes. En el capítulo séptimo se estudia la mitologización sacra de Madrid en *El nuevo palacio...* que la convierte en otra Jerusalén, gracias a la capacidad calderoniana de explotar los elementos de la urbe madrileña como metáforas útiles para la disertación teológica. En efecto: «Tierra y cielo son para él [Calderón] la unidad del cosmos creado [...] y el hombre debe tender a integrarse en esa única realidad simbólica que abarca las dos esferas concéntricas del universo» (343). El capítulo octavo es un análisis global de *Sueños hay que verdad son* que apunta a la virtud de Calderón para representar mediante el lenguaje las dimensiones alegóricas, y por ende irreales, del episodio bíblico de José y sus hermanos, de forma que éstas sean perceptibles para su receptor. En el penúltimo capítulo se estudia la música en el auto *El divino Orfeo*, teniendo en cuenta sus dos versiones. Este auto está concebido como una síntesis, tanto en el aspecto doctrinal como en el histórico. El análisis comparativo de las versiones concluye la superioridad de la segunda, cronológicamente hablando, sobre la primera, la cual no posee el equilibrio de aquélla en lo que se refiere a la fusión de historia y alegoría. Asimismo, es más evidente la simbolización de la música en la versión de 1663, la segunda, en desmedro de lo mitológico, más presente en la de 1634.

Finalmente, el capítulo décimo estudia la representación en Madrid de *Psiquis y Cupido*, de la que existen indicaciones del propio Calderón, así como varios documentos más al respecto. Se destaca la función de los carros, que le brindan mayor dinamismo y artificio singular a la puesta en escena. Se demuestra con ello que en Calderón estos recursos mecánicos no son exclusivamente espectáculo, sino que guardan estrecha relación semántica con la alegoría que se exhibe ante el público. En conclusión, por la variedad y riqueza de los estudios reunidos y adecuadamente cohesionados, *Arte y sentido en el universo sacramental de Calderón* constituye un aporte imprescindible tanto para los investigadores del auto sacramental, en particular, como para los del teatro de Calderón de la Barca, en general.

Fernando Rodríguez Mansilla  
Pontificia Universidad Católica del Perú