

«A DOS LUCES, A DOS VISOS».
CALDERÓN Y EL GÉNERO
SACRAMENTAL
EN EL SIGLO DE ORO

Carlos Mata Induráin (ed.)

Edition Reichenberger · Kassel 2020

ÍNDICE GENERAL

| | |
|--|-----|
| Presentación | 7 |
| Teología y metafísica del auto sacramental: algunas interpretaciones francesas del teatro del mundo en contrapunto del maestro Calderón | 9 |
| <i>Dominique de Courcelles</i> | |
| El magisterio de la escritura calderoniana en sus autos sacramentales autógrafos | 19 |
| <i>Juan Manuel Escudero Baztán</i> | |
| Unas enmiendas para la posteridad: <i>El laberinto del mundo</i> y la reescritura de un género | 41 |
| <i>Santiago Fernández Mosquera</i> | |
| <i>El dote del rosario</i> de Claramonte, ¿un auto sacramental al uso? | 53 |
| <i>Delia Gavela García</i> | |
| El texto espectacular en <i>El gran teatro del mundo</i> | 69 |
| <i>Aurelio González</i> | |
| La percepción popular de <i>El gran teatro del mundo</i> | 89 |
| <i>Alejandro González Puche</i> | |
| Calderón y el metateatro | 103 |
| <i>Luis Iglesias Feijoo</i> | |
| <i>El laberinto de Creta</i> : de Lope de Vega a Tirso de Molina | 127 |
| <i>Näïma Lamari</i> | |
| Algo más sobre la construcción alegórica del auto sacramental de <i>La Araucana</i> , atribuido tradicionalmente a Lope de Vega (y más recientemente a Claramonte) | 141 |
| <i>Carlos Mata Induráin</i> | |

| | |
|---|-----|
| Clasificación de los autos sacramentales de Lope de Vega | 179 |
| <i>María Nogués Bruno</i> | |
| El Caballero de Gracia, en dos autos sacramentales y una comedia | 193 |
| <i>Blanca Oteiza</i> | |
| La morfología protocristológica de <i>El divino Orfeo</i> de Calderón (1663) | 211 |
| <i>Robin Ann Rice</i> | |
| El <i>Auto de la destrucción de Jerusalén</i> del <i>Códice</i> <i>de autos viejos</i> (1550-1575): una historia legendaria hecha teatro para el Corpus | 235 |
| <i>Teresa Rodríguez</i> | |
| La música y los músicos en un auto sacramental: <i>El primer refugio y probática piscina</i> de Calderón de la Barca | 255 |
| <i>Rafael Zafra</i> | |

PRESENTACIÓN

Se reúnen en este volumen, bajo el título «*A dos luces, a dos visos*». *Calderón y el género sacramental en el Siglo de Oro*, una serie de contribuciones sobre esta materia, la mayor parte de las cuales fueron expuestas en el Congreso Internacional «*El auto sacramental en el Siglo de Oro. El maestro Calderón*», organizado por el Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra, y celebrado en Pamplona los días 9-11 de abril de 2018¹. Aparte, se ha sumado al libro algún otro trabajo de distinta procedencia.

Los enfoques temáticos y metodológicos de estas contribuciones son diversos, igual que los dramaturgos considerados y las piezas sacramentales estudiadas: así, encontramos el análisis de una obra más antigua que forma parte del *Códice de autos viejos*, el *Auto de la destrucción de Jerusalén* (Teresa Rodríguez), y tenemos también, como es lógico, varios trabajos que se centran en los textos del maestro Calderón, del que se estudia el magisterio de su escritura en sus autos autógrafos (Juan Manuel Escudero Baztán), o cuestiones relacionadas con sus re-escrituras para la imprenta (Santiago Fernández Mosquera) o con el metateatro (Luis Iglesias Feijoo). Hay un par de análisis dedicados a *El gran teatro del mundo*, ya se trate de considerar su texto espectacular (Aurelio González), ya de la percepción popular contemporánea de esta pieza en Colombia (Alejandro González Puche), y otros se centran en la morfología protocristológica de *El divino Orfeo* (Robin Ann Rice), en la música y los músicos en *El primer refugio y probática piscina* (Rafael Zafra) o, en fin, en algunas interpretaciones francesas de la metáfora del gran teatro del mundo, siempre en relación con Calderón (Dominique de Courcelles). Por otra parte, varios de los trabajos aquí agavi-

1 Algunas otras de las ponencias del congreso se han publicado en el número 12 del *Anuario calderoniano*, correspondiente al año 2019, en una sección monográfica titulada «Calderón y el auto sacramental».

llados se dedican a otros autores que cultivaron igualmente este género dramático. Así, se nos ofrece una clasificación de los autos sacramentales de Lope de Vega (María Nogués Bruno); se aborda el tratamiento de un mismo tema en distintos autores, el del laberinto de Creta (Naïma Lamari) y el del Caballero de Gracia (Blanca Oteiza), se analizan las principales características de *El dote del rosario* de Claramonte (Delia Gavela García) y, en fin, otro trabajo está dedicado al auto de *La Araucana*, tradicionalmente considerado de Lope, pero atribuido recientemente a Claramonte (Carlos Mata Induráin).

Así pues, los catorce trabajos que forman el libro recorren —por supuesto, no de forma exhaustiva— el largo camino del género sacramental, desde las obras más antiguas del siglo XVI hasta llegar —pasando por Lope de Vega, Tirso de Molina y Claramonte— a las piezas del maestro Calderón, culmen de calidad dramático-literaria y de profundidad teológica, verdadera cima del teatro religioso —del teatro, en general— del gran Barroco español. Confiamos en que este nuevo volumen de la colección «Autos sacramentales completos de Calderón de la Barca» —que se aproxima ya al centenar de títulos— alcance el interés del público, ya se trate de los especialistas en el género del auto sacramental, ya de todas aquellas personas que leen y disfrutan el espléndido corpus del teatro español del Siglo de Oro.

Carlos Mata Induráin
Barañáin (Navarra), agosto de 2019

TEOLOGÍA Y METAFÍSICA DEL AUTO SACRAMENTAL:
ALGUNAS INTERPRETACIONES FRANCESAS DEL
TEATRO DEL MUNDO EN CONTRAPUNTO
DEL MAESTRO CALDERÓN

Dominique de Courcelles
Centro Nacional de la Investigación Científica-Ecole Normale
Supérieure-Ecole Nationale des Chartes (París)

En el principio de la historia del pensamiento cristiano el motivo del teatro se encuentra en las epístolas del apóstol san Pablo, en tanto que el carácter público de la competición y de la lucha, de la corona de la victoria obtenida figura también en la literatura estoica. San Pablo escribe que todo es «teatro para el mundo, los ángeles y los seres humanos» (*1 Corintios*, 4, 9); no solo los ángeles se regocijan por el juego de la pasión y triunfo de Cristo (*1 Pedro*, 1, 12), sino también los seres humanos tienen que conocer y admirarlo en la luz del mundo (*Mateo*, 10, 27; *Juan*, 18, 20; *Hechos de los Apóstoles*, 4, 20; *Romanos*, 10, 18). Así el tema del «teatro del mundo» en el Renacimiento y la época barroca va profundizándose y desarrollándose.

Como es bien sabido, el teatro ha sido proscrito y prohibido, considerado vano y diabólico, una actividad pagana por excelencia: «Espectáculos fútiles, pérdida general de ética por los teatros, demencia del circo, crueldad del anfiteatro [...] todo eso es adoración de demonios»¹, declara san Agustín (354-430), cuya aversión al teatro ha influido muy largamente en el pensamiento cristiano. Y san Agustín dice también: «Están corriendo al teatro, estáis corriendo a la iglesia»².

1 *Sermo* 198, 3: PL, 38, 1, 026.

2 *Sermo* 198, 2: PL, 38, 1, 025.

El bizantino Máximo el Confesor (580-662) toma el motivo de la imagen del mundo como «juego de Dios» para subrayar su aspecto simbólico: Dios nos enseña a través del libro de imágenes de la naturaleza, después por la Escritura Sagrada, para llevarnos a la vista y verdadera contemplación de lo divino³. Son esos tres grados de la contemplación los que van a destacarse en el Gran Teatro del Mundo de Calderón: la ley de la Naturaleza, la ley de la Escritura y la ley de la Gracia. El carácter lúdico es el de todo el mundo efímero.

La lucha entre la Iglesia y el teatro se inscribe según san Agustín dentro de la lucha general entre los dos principios mayores de la historia, la ciudad terrestre y la Ciudad de Dios. Pero ambas ciudades se mezclan y entremezclan aquí, y las personas

cumplen con los enemigos de Dios, aunque parcialmente, en el teatro, con nosotros, aunque parcialmente, en la iglesia⁴.

Cada estado en la Iglesia tiene a sus comediantes; no afirmo que cada ser humano lo sea, pero todos los estados tienen a miembros que lo son⁵.

Tal es el drama del mundo.

Ernst-Robert Curtius nota que Juan de Salisbury en su *Policraticus*, libro de filosofía moral y política escrito hacia 1159, muy admirado y comentado en su época, empieza citando un verso de Petronio: «La compañía está en una obra del teatro en la escena...». Después Salisbury considera que existen tres escenas. En la escena inferior se mueven la mayor parte de los seres humanos, que hacen de la vida una comedia más que una lucha seria y no pueden más que cambiar sus papeles. En la escena superior figuran los elegidos por Dios, «cuya conversación está en el cielo» y que rechazan la comedia. Entre las dos está el «mundo», con su vanidad, a la escena del cual cada uno entra y de donde cada uno sale, que es el lugar de la tragedia. Los tiempos que cambian dividen la pieza teatral en actos. Detrás de todo está Dios, quien ve todo y dirige todo, a quien van a ir los que actúan virtuosamente en la obra y desprecian las falsas ilusiones de la Fortuna⁶. Así la

3 Máximo el Confesor, *Ambigua*, PG, 91, 1 413 CD.

4 *De Civitate Dei*, I, 34: PL, 41, 46.

5 En *Salmos*, 99, 12 y ss.

6 Ver Curtius, 1986, p. 172.

Edad Media va a desarrollar juegos de misterios; el teatro de la vida se representa no solo en su sentido teológico, sino también en triunfos, danzas de muertos, fiestas de locos.

Esta doctrina especular de la realidad confirma la correspondencia perfecta entre las palabras y las cosas, entre la lógica, que permite reflejar las estructuras del mundo, y la ontología. El *Policraticus* de Juan de Salisbury se inscribe dentro de una continuidad, desde la tradición de los textos herméticos y la teología de Juan Escoto Erígena hasta los temas del lulismo, de la cábala, la magia y la astrología, desde la *ars combinatoria* de Raimundo Lulio hasta los misterios de Nicolás de Cusa y la medicina de Paracelso.

Lutero y Erasmo, a comienzos del siglo XVI, inciden sobre el mismo tema del drama del mundo. Para Lutero, quien anula la dialéctica entre Dios o la Providencia y la Fortuna o *Fatum* —Destino, la historia del mundo es la máscara de Dios, la “mascarada” o “farsa” de Dios, tanto disfraz como juego o trabajo de máscaras. Y esta historia la hace tanto el campesino que siembra o ara como Alejandro o Aníbal⁷. Dios, escondido y “enmascarado”, asume el carácter de los seres humanos pecadores; no existe Fortuna. Cristo muere y desciende al infierno de los pecadores, justificando su disfraz por su redención del mundo, y los seres humanos fieles se inscriben en su juego, en su drama propio. Erasmo en el *Elogio de la locura* —escrito en 1509 y publicado por primera vez en París en la imprenta de Jean Petit— evoca «ambas caras de todas las cosas humanas»: «La cara exterior marca la muerte; mira dentro, hay la vida...». Es muy peligroso querer mirar detrás de la máscara:

Los comediantes están en la escena... alguien intenta arrancar su máscara para enseñar su rostro natural a los espectadores; ¿no va a perturbar toda la representación teatral? ¿No merece ser echado del teatro?... Así es la vida. La vida no es otra cosa sino una representación teatral en la cual cada uno, bajo la máscara, hace su personaje, hasta que se resuelva la historia, hasta que el director lo aleje del teatro... Hay solo disfrazados por todas partes...⁸

7 Luther, *WA* 15, 373, 1.5.

8 Erasmo, *Elogio de la locura*, pp. 53-57.