

DEL ESPECTÁCULO DE LA RELIGIOSIDAD BARROCA (NOTAS SOBRE *PROPAGANDA FIDE* Y HALAGO A LOS SENTIDOS EN LA COMEDIA RELIGIOSA DE CALDERÓN)

Javier Aparicio Maydeu

Universitat Pompeu Fabra, Barcelona

Un *teatro para la fe* es lo que Calderón compuso a través de sus piezas marianas y hagiográficas, pero las soluciones escénicas concebidas para que la consigna de apostolado de la comedia religiosa no se desbaratase convergen en lo que podríamos denominar *experiencia sensitiva de lo sagrado*, que no es sino el resultado de poner en práctica las formas de la religiosidad contrarreformista, que imponen el uso y el abuso de lo audiovisual y de lo plástico en las tareas de la evangelización. La vieja idea de Spitzer de que el catolicismo barroco español encontraba “en la misma sensualidad la expresión de lo trascendente”¹ se ve encarnada, con mayor frecuencia entre las piezas posteriores a la década de 1630, en las convenciones y fórmulas de cierre con que los dramaturgos del Siglo de Oro resolvían sus comedias religiosas apuntalando el propósito *de propaganda fide* a través de las *apoteosis*, que constituyen un compendio breve de poética barroca y que no ocultan su parentesco con prácticas muy semejantes que los predicadores del siglo XVII hacían suyas para encaminar la religiosidad popular.

Sabido es que nobles viajeros europeos aprontaron el juicio de que el predicador barroco era hábil en el manejo de recursos audiovisuales y de lances melodramáticos, práctica

1.- Leo Spitzer, “El Barroco español”, *Estilo y estructura en la literatura española*, Editorial Crítica, Barcelona, 1980, pág. 315.

auspiciada por Trento para cimentar una respuesta contundente –y por eso perceptible sensorialmente– a la heterodoxia protestante. El aristócrata francés Barthélemy Joly intuye la cercanía de los modos teatrales a la oratoria sagrada española y afirma que le producen especial extrañeza dos aspectos del sermón, “esa impetuosidad extrema, casi turbulenta, del predicador, y los continuos suspiros de las mujeres, tan grandes y vehementes que perturban toda la atención”². Se trata de ejercicios de catarsis colectiva en los que el predicador, como hará el dramaturgo, se vale de recursos retóricos y gestuales para granjearse la complicidad emocional del auditorio enfervorizándolo respecto a la fe con una *mise en scène* en la que interviene toda suerte de estímulos sensoriales. La marquesa de Villars testimonia el alcance de estas prácticas subrayando que en ocasiones se puede llegar incluso al dolor físico, como ocurre en otras órbitas de la teatralidad barroca, como la procesión de penitencia³:

Voy a pasarme en una carroza de incógnito a un paseo público en medio del campo, donde hay un predicador que predica durante cuatro y cinco horas y que se abofetea desesperadamente; se oye, en cuanto comienza a darse los bofetones, un ruido terrible de todo el pueblo, que hace lo mismo (...). El detalle de las devociones de este país sería cosa divertida de contar.

Se entienden mejor las controversias eclesiásticas sobre la licitud del teatro en el siglo XVII español cuando se repara en que las formas de la religiosidad barroca se asientan en la teatralidad, que se convierte de este modo en la constante estética de cualquier práctica de apostolado. Así, sobre el árbol de la evangelización crece la hiedra del teatro.

El profesor Gómez-Centurión ha resumido atinadamente el clima dominante en la práctica religiosa de los primeros años del reinado de Felipe IV, que contrasta con el quietismo y con el ascetismo de raigambre erasmista que recorrió varias décadas anteriores:

Artificiosidad y efectismos teatrales, desmesura y ostentación parecen ser algunas de las claves de la religiosidad barroca española que, concediendo una importancia cada vez mayor a la expresión exterior y visual del sentimiento religioso (...), opera un amplio viraje con respecto a los años dorados de la expresión mística⁴.

Este golpe de timón en la práctica de la espiritualidad barroca española lo ilustran los sermones del padre Valentín de Céspedes o de Juan de Ribera, pero también las soluciones escénicas que adopta Calderón en las *apoteosis* de comedias religiosas como *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del sagrario*, *El mágico prodigioso* o *La exaltación de la*

2.- Marcellin Defourneaux, *La vida cotidiana en la España del Siglo de Oro*, Argos Vergara, Barcelona, 1983, pág. 111.

3.-Antonio Domínguez Ortiz, “Aspectos sociales de la vida eclesiástica en los siglos XVII y XVIII”, en *La Iglesia en la España de los siglos XVII y XVIII*, vol. IV de Ricardo García Villoslada, ed., *Historia de la Iglesia en España*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979, pág. 14. Spitzer tenía en la memoria las procesiones de la Semana Santa sevillana, ejemplo de ceremonial litúrgico en representaciones no dramatizadas, y no erraba el tiro cuando definía el catolicismo barroco español recordando que mezcla lo divino con los goces y desfallecimientos de la carne, y que su fenómeno humano y primordial es “la conciencia de lo carnal juntándose con la conciencia de lo eterno”, op. cit., pág. 317. Vid. José María Díez Borque, “Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII”, *Criticón*, 42, 1988, págs. 106-108 y 120.

4.- Carlos Gómez-Centurión Jiménez, “La Iglesia y la religiosidad”, en *La España de Velázquez*, José N. Alcalá-Zamora, ed., Temas de Hoy, Madrid, 1989, cap. XIII, pág. 271.

DEL ESPECTÁCULO DE LA RELIGIOSIDAD BARROCA

cruz, anteriores a 1650. El entramado de efectos escénicos sensoriales que constituye el funcionamiento de las tramoyas, la intervención de recitativos y de apoyaturas musicales y la probable presencia de pebeteros en el diseño escenográfico de la *apoteosis* litúrgica de *La Virgen del Sagrario* conforma, como sentenció Tirso —y con él preceptistas como el Pinciano o Jerónimo de Barrionuevo— un *banquete de los sentidos* al que acuden invitados la vista, el olfato y el oído. Un sermón de sexagésima del portugués Antonio de Vieira, de 1655, pone de manifiesto no sólo que ya no es posible separar, mediado el seiscientos, las formas de teatralidad de la práctica religiosa, sino la propia extraversion del sentimiento religioso:

Va un predicador predicando la Pasión, llega al pretorio de Pilatos, cuenta cómo a Cristo le hicieron rey de burlas, dice que tomaron una púrpura y se la pusieron sobre los hombros, oye aquello el auditorio muy atento; dice que tejieron una corona de espinas y que se la pusieron en la cabeza, oyéndolo todos con la misma atención (...). Córrese en este caso una cortina, aparece la imagen del *Ecce Homo*, y veis aquí a todos postrados por tierra, veis aquí a todos herirse los pechos, aquí las lágrimas, aquí los gritos, aquí los alaridos, aquí las bofetadas⁵.

La fuerza emocional desencadenada por la *apariencia* del *Ecce Homo* que describe Vieira no es sino el efecto de un recurso teatral tipificado con el que el predicador resuelve el sermón haciendo uso de un final climático que los dramaturgos frecuentarán también a través de las *apoteosis*. Para generar el vértigo de la fe, la oratoria sagrada acude a fórmulas dramáticas con las que el público del corral de comedias estaba familiarizado. Y la *apariencia* como golpe de efecto escénico final es una de ellas, como lo son también los recursos que facilitan la consolidación en la memoria del espectador del mensaje evangélico, y que podríamos denominar *rituales de la impostura*:

- a) Impostaciones o cambios de voz. Voces en off.
- b) Gestualidad añadida. Sobreactuación.
- c) Reiteración de los versos que concentran sentenciosamente el mensaje devoto. Salmodias, plegarias y recitativos. Apoyaturas musicales.

El predicador, como el comediante que sigue las acotaciones originales y las indicaciones escénicas que ha ido anotando entre los versos finales de la comedia el director de la compañía, que sabe que salir airoso de la *apoteosis* es saborear el éxito, cierra la actuación con el lujo del *fin de fête*. Lo sabía muy bien Francisco Terrones del Caño:

Con palabras más fuertes, más significativas y aun hiperbólicas, más apriesa, con voz más alta, mayor conato o afecto, con algunos apóstrofes, interrogaciones, exclamaciones sobre lo dicho y probado en el sermón, hasta acabar con gracia y gloria⁶.

El intercambio escenográfico entre el corral y el templo, y la complejidad de recursos sensoriales que ambos ámbitos comparten traspasando las lindes de la mera retórica de la pa-

5.- Antonio de Vieira, *Aprovechar deleytando. Nueva idea de pulpito christiano-politica; delineada en cinco Sermones varios, otros discursos: predicados por el Reverendissimo...*, Bernardo Nogués, Valencia, 1660, pág. 86.

6.- Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1976, pág. 89. Cfr. Julio Caro Baroja, "Religión, visiones del mundo, clases sociales y honor durante los siglos XVI y XVII en España", en Julian Pitt-Rivers y J.G.Peristiany, eds., *Honor y Gracia*, Alianza Editorial,

labra –de los *bodegones verbales* del Barroco– los puso en evidencia Emilio Orozco, que señalaba que “esa general teatralización del templo se produjo de una parte como fenómeno sicosociológico de época, pero también, unido a ello, como inevitable consecuencia de las disposiciones de Trento, que extremaron especialmente los jesuitas en su política artística y cultural literaria de atracción y conmoción sensorial”⁷. Las comedias religiosas calderonianas beben de estas aguas por las que navega la imaginería y la añagaza visual –de la que también supo la literatura espiritual de la mano del *diagrama*– el recitativo musical para el arrobamiento del espectador y las tentaciones olfativas llegadas de la liturgia, conformando una compleja sinestesia⁸. Este peculiar fenómeno puede observarse también en sentido contrario, esto es, en relación con la irrupción en la escena del corral o del coliseo palaciego no sólo de las técnicas empleadas por la Iglesia en las ceremonias litúrgicas, sino asimismo de la propia estructura de la ceremonia y de sus componentes sensitivos, alcanzando de la mano de Calderón una ilusión metateatral que encontramos en la *apoteosis* de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*:

Sube la Imagen y van en procesión todos; el Arzobispo la lleva, y luego, de rodillas, canta la Música, que han de ser los pajes con sobrepellices.

Doña Constanza: Yo la llevaré en mis hombros.
Las voces mis dichas canten.

Cant. 1.º: Salve Regina.

Madrid, 1993, pág. 127. Se nos recuerda aquí que la oratoria sagrada acudía en ocasiones a paisajes apocalípticos para arraigar entre la feligresía el mensaje evangélico. A los dramaturgos del XVII no les era ajeno el recurso, y varias comedias religiosas calderonianas, como *Los dos amantes del cielo*, *El mágico prodigioso*, *El Joseph de las mujeres* o *Las cadenas del demonio*, ilustran el triunfo de la fe cristiana escenificando la subida a los cielos del taumaturgo o del mártir entre la ira de la tempestad y el infierno de una naturaleza desbocada. Se trata de “exponer algún concepto doctrinal, y con eso se ha cumplido con la parte instructiva que debe tener todo sermón, y caldear psicológicamente el ambiente, algo necesario para introducir las consideraciones morales destinadas a conmover”, Manuel Morán y José Andrés-Gallego, “El predicador”, en Rosario Villari y otros, eds., *El hombre barroco*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pág. 192. “Con el concurso de la voz –volumen *in crescendo*– nuestro predicador utilizará el arsenal retórico habitual (...) e incluso algún recurso escénico”, misma página. Refiere también este particular Julio Caro Baroja, *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII*, Akal, Madrid, 1978, págs. 147-156.

7.- Emilio Orozco Díaz, “Sobre la teatralización del templo y la función religiosa en el Barroco: el predicador y el comediante”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3, 1980, págs. 171-188. Cito aquí por su *Introducción al Barroco I*, Universidad de Granada, Granada, 1988, pág. 269. Vid. Florencio Segura, “Calderón y la escenografía de los jesuitas”, *Razón y Fe*, 1.004, t. 205, enero 1982, págs. 15-32; Javier Aparicio Maydeu, “Anotaciones sobre Calderón y la moda hagiográfica de su tiempo”, *Scriptura*, 6/7, 1991, págs. 49-57.

8.- Cfr. Silvia Carandini, “Il grande spettacolo sacro”, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Editori Laterza, Bari, 1990, pág. 60: “La Chiesa que già in epoca medievale aveva padroneggiato (...) le principali forme spettacolare, non può restare indietro nell’opera di riconquista spirituale e culturale della società cristiana, dopo la crisi e il grande scisma riformista. Le recenti meravigliose acquisizioni della scenotecnica, gli splendidi sviluppi della musica, le nuove efficaci tecniche spettacolare, espressive, gestuali e oratorie, la coinvolgente sinestesia che il grande teatro barocco è venuto sperimentando, piegati alle esigenze dell’ideologia controriformista e dello spettacolo sacro, diventano fondamentali ingredienti di ogni manifestazione religiosa, di alcune nuove forme devozionali, instaurate dopo il Concilio di Trento”.

DEL ESPECTÁCULO DE LA RELIGIOSIDAD BARROCA

<i>Todos:</i>	Precursora del sol, alba del día.
<i>Cant. 2.º:</i>	Mater Misericordiae.
<i>Todos:</i>	Estrella de la mar, luz de la noche.
<i>Rey:</i>	Alabanzas de María merezca el alma escuchar.
<i>Don Bernardo:</i>	Oye, volved a cantar.
<i>Doña Constanza:</i>	¡Qué placer!
<i>Rey:</i>	¡Y qué alegría!
<i>Cant. 3.º:</i>	Vita, dulcedo.
<i>Todos:</i>	Gran torre de David, puerta del cielo.
<i>Cant. 4.º:</i>	Spes nostra.
<i>Todos:</i>	Cedro, lirio, clavel, ciprés y rosa.

*Prosigue la procesión al son de chirimías*⁹.

Calderón traslada a la escena una procesión mariana en la que los versos se engalanan con un acompañamiento musical de chirimías. Pero al espectador se le presenta una escena desbordada en la que la música se completa con recitativos en latín, y un coro trae a la memoria un *jardín de flores curiosas* que cierra una escena vertebrada por relaciones sinestésicas semejantes a las que la Iglesia del XVII establecía en las ceremonias del culto¹⁰. No se han conservado copias de comediante de esta comedia, que sólo nos llega a través del texto de la *Segunda Parte* de 1637, ni disponemos de documentación sobre su práctica escénica, pero nos aventuramos a pensar que este final metateatral reconstruiría en escena el desarrollo de la procesión, y los espectadores no echarían de menos el incienso de los pebeteros móviles. El dramaturgo, como el alquimista, sabe del valor de la *varietas*, y el juego con las percepciones sensoriales es, en el ejemplo de esta comedia, especialmente revelador. Al sesgo de lo que comentamos, Orozco recuerda que “junto a las sensaciones visuales, sobre todo de luces y sombras y aparición de imágenes, el efecto complementario sonoro de cantos y músicas –y hasta olfativo, con las flores, el incienso y la cera– supone un refuerzo (...) de la expresividad de la palabra del orador sagrado”¹¹.

9.- Calderón de la Barca, *Obras completas. Dramas*, Aguilar, Madrid, 1987, pág. 601.

10.- Cfr. Silvia Carandini, op. cit., pág. 64: “Una forma devozionale simile, impennata su di un potente coinvolgimento sensoriale, auditivo e visivo insieme, si ha in occasione delle cerimonie del Sepolcro della Settimana Santa (...) a Firenze intorno al 1620...”.

11.- Emilio Orozco Díaz, op. cit., pág. 277. En su *Oración fúnebre en las exequias que el convento de San Sebastián de la ciudad de Xátiva, de la Orden de San Agustín, consagró al Venerable, y muy Reverendo Padre Fray Agustín Antonio Pascual, de la misma orden en 12 de Octubre de 1691...*, Francisco Mestre, Valencia, 1692, Francisco Caus relata cómo disponía el altar un predicador que, pretendiendo convertir el templo en escenario, se valía de toda suerte de tramoyas para encaminar su sermón escenificado hacia la eficacia evangelizadora que pretendía alcanzar. Vid. Gwendolyn Barnes-Karol, “Religious Oratory in a Culture of Control”, *Culture and Control in Counter-Reformation Spain, Hispanic Issues*, Volume 7, 1992, págs. 51-77, “the mani-

Los dramaturgos siguen, en la concepción escénica de la *apoteosis*, los cánones barrocos de la *inventio*, adalid de la novedad y la maravilla que proclaman preceptistas como el Pinciano, en su *Philosophia Antigua Poetica*: “mas quando es de cosa no oyda, ni vista, admira mucho más y deleita. Y assí soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro”¹². Con estas mimbres retóricas harán sus cestos los escenógrafos, seguros de que “se podía asombrar al público de muchas maneras, pero sobre todo operando desde la modificación genérica que registra en el espectador teatral (...) la sensación de algo nuevo”¹³. La escenografía de las *apoteosis* constituye la ilustración dramática de la *admiratio* que las retóricas barrocas ensalzaban una y otra vez; los logros de la devoción dependían en gran medida de la novedad de las tramoyas y del desbordamiento sensorial que dificultara un razonamiento individualizado del desarrollo doctrinal de la comedia religiosa, de ahí que muchas piezas tuviesen su desenlace entre los gritos de asombro, admiración y maravilla que los graciosos prorrumpan desencadenando los del auditorio, que se deja llevar¹⁴. Nótese entre los versos finales de *La devoción de la cruz* y de *El mágico prodigioso*.

La creación escenográfica de *maravillas* se sirve de la predisposición sensorial del espectador, al que se le halaga con la vista, pero también con los oídos y el olfato, y cumple en la comedia religiosa del XVII el cometido de desdibujar la lucidez de la recepción en aras de impedir interpretaciones críticas que malbaratasen el propósito del género. Barnes-Karol señala “the ability of sermons to engulf their listeners in a wave of emotions that would impede any type of critical reception of the verbal message”¹⁵. La filosofía que ampara las hiperbólicas escenografías con las que se cierra la jornada tercera de las comedias de *propaganda fide* es, claramente, la de la creación, manipulación y ostentación de imágenes simbólicas en movimiento que configuren una naturaleza armónica y homogénea de la fe cris-

pulation of images through sermons as a vehicle for disseminating ideas that would facilitate the reconsolidation of the eroding power base of the Church, Monarchy, and nobility was ultimately tied to the preservation of the aura of authority, grandeur and infallibility of these three institutions in order to halt the increasing autonomy of the individual and/or new social groups”, pág. 61. Es ésta una cuestión a tener en cuenta a la hora de comprender el sentido de la *apoteosis* como instrumento escenográfico de control ideológico; el desbordamiento dramático de la percepción sensorial del espectador impide la reflexión individual a la vez que propicia la devoción colectiva; Giuseppina Ledda, “Forme e modi di teatralità nell’oratoria sacra del seicento”, *Studi ispanici*, 1982, págs. 87-107; Lucette Elyane Roux, “Quelques aperçus sur la mise en scène de la ‘comedia de santos’ au XVIIème siècle”, en Jean Jacquot, ed., *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1964, págs. 253-258; John E. Varey, “Valores visuales de la comedia española en la época de Calderón”, *Cosmovisión y escenografía: el teatro español en el Siglo de Oro*, Castalia, Madrid, 1987, págs. 231-233; Ferruccio Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall’età barocca al Settecento*, Bulzoni, Roma, 1974.

12.- López Pinciano, *Philosophia Antigua Poetica*, Madrid, 1973, vol. II, pág. 56.

13.- Aurora Egido, “La *Hidra Bocal*. Sobre la palabra poética en el Barroco”, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Editorial Crítica, Barcelona, pág. 21. Para entrever las hechuras teatrales de la oratoria sagrada a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII, vid. Otis H. Green, “Se acicalaron los auditorios: an aspect of the Spanish Literary Baroque”, *Hispanic Review*, XXVII (1959), págs. 413-422.

14.- Cfr., Antonio Domínguez Ortiz, “Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca”, *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, Granada, 1990, pág. 13: “Iglesia y pueblo comulgaban en la misma fe en lo maravilloso, en el mismo afán de ver prodigios e intervenciones de la divinidad en todas partes”.

15.- Gwendolyn Barnes-Karol, op. cit., pág. 57. Vid. Gerald R. Cragg, “Christianity and Culture in the Baroque Age”, *The Church and the Age of Reason (1648-1789)*, Penguin, 1978, págs. 256-278.

DEL ESPECTÁCULO DE LA RELIGIOSIDAD BARROCA

tiana, generando una devoción colectiva, unívoca y simultánea que anule brotes de heterodoxia que pudieran desencadenar un nuevo orden social. Las *apoteosis* deben entenderse, puesta la mirada en lo político-religioso, como una herramienta de control ideológico.

Vestir con ropajes plásticos y sensoriales lo espiritual fue la consigna que imprimieron los talleres de Trento. Y Calderón sacaría provechoso fruto de ella dejando en estas comedias algunas muestras de su mejor inspiración. Sirven de ejemplo los versos de *Las cadenas del demonio* que el Príncipe Licanoro pronuncia anunciando la inmediata presencia en escena de San Bartolomé:

Rey: ¿Luego oísteis las músicas varias?

Licanoro: Sí, señor, y no eso solo
nos admira y nos espanta,
sino el ver que allí una nube
hojas de púrpura y nácar
despliega, y un trono en ella
sobre cuya ardiente basa,
triumfante Bartolomé
—los coros el viento rasgan—
roja púrpura se viste,
y un monstruo trae a sus plantas,
a quien con una cadena
aprisionado acompaña.
Aladas, divinas voces
dicen en cláusulas blandas...

*Descúbrese el Santo, y el Demonio a los pies*¹⁶.

En este caso, la acotación escenográfica está en boca de Licanoro, que describe la admiración que le produce la visión de una nube —*carpinteril*, pues la encarama un pescante— en la que aparece la figura del santo, entre la música de un coro y los recitativos que, a modo de salmodia sentenciosa, proclaman *a quien con fe le llama, siempre socorre y nunca desampara*, leyenda en la que se deposita el núcleo primordial del sentido evangélico de la comedia. Calderón consigue aquí, en palabras de Jerónimo de Barrionuevo en sus *Avisos*¹⁷, “dar un hartazgo a todos los sentidos”, conmover al espectador colmándolo de sensaciones que atenacen su razonamiento y faciliten la comunión con el mensaje evangélico¹⁸. El *banquete de los sentidos* que celebró Tirso lo convocó el espíritu contrarreformista del seiscientos para asegurar la adquisición de la fe.

16.- Calderón de la Barca, op. cit., pág. 672.

17.- Jerónimo de Barrionuevo, *Avisos (1654-1658)*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1968, tomo I, pág. 141.

18.- Cfr. Isidoro Moreno Navarro, “Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico”, en José María Díez Borque, ed., *Teatro y fiesta en el Barroco*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1986, pág. 181: “Religiosidad barroca que es, a la vez, festiva y teatral: dar forma plástica, sensorial, a lo ideológico, a lo simbólico o sacramental. Visualizar, dar volumen, sonido, olor, tacto y sabor a las ideas, a través de las representaciones plásticas, la música, la danza, los aromas, las sensaciones, los colores..., todos los estímulos de la sensualidad, en un a modo de teatro total en que los propios espectadores son también parte integrante de la representación del ‘gran teatro del mundo’”.

En los versos finales de *El José de las mujeres* es posible advertir cómo se establece una asociación de elementos de distinto dominio sensitivo con un propósito catequístico que la práctica escénica no hará más que facilitar:

Descúbrese en un trono de nubes Eugenia con ángeles, y va subiendo arriba

Música: Éste es el triunfo de Eugenia;
que esotro no era su triunfo,
porque solamente el Cielo
es el templo de los Justos.

Eugenia: ¡Feliz yo, que en galardón
de ansias, miserias y sustos
que padecí, de los cielos
a gozar la gloria subo!

Dentro en lo profundo

Melancia: ¡Infeliz yo, que en castigo
de testimonios e insultos
que intenté, de los infiernos
las eternas penas sufro!

Música y todos: Éste es el triunfo de Eugenia;
que esotro no era su triunfo,
porque solamente el cielo
es el templo de los justos¹⁹.

El espectador contempla la imagen de Eugenia ascendiendo al Cielo remontada por el pescante y acompañada de los ángeles, pero lo hace con simultaneidad a la audición de unos versos musicados en los que Calderón concentra, como si de una suerte de emblema sonoro se tratase, el mensaje evangélico de la comedia. Estos versos acompañados de música se repiten durante el tiempo necesario para que la tramoya eleve a Eugenia, de manera que el espectador contempla la ascensión simbólica de la santa a la vez que penetra en su memoria la moralina del recitativo. Una vez más, se observa cómo la percepción sensorial a la que se ve obligado el espectador impide su reflexión individual facilitando un estado de arrobamiento que a su vez allana el terreno para una devoción colectiva. Calderón era consciente de que este proceso de *experiencia sensitiva de lo sagrado* sólo respaldaría el propósito catequístico de la comedia, atenazando el razonamiento del espectador, si se conseguía introducir a éste en la propia escena anulando, de este modo, el distanciamiento crítico espectador-espectador. De la mano de la *apoteosis* se consigue “una expresión desbordante, una emoción comunicativa; incorporar al espectador como ser vivo y real a una escena que se ofrece como tangible realidad con una plena intercomunicación espacial. Esa tendencia a emocionar con la expresividad desbordante, envolvente y comunicativa es rasgo esencial de la voluntad artística del Barroco”²⁰, y el teatro religioso del XVII supo sin duda ejercer la evangelización introduciendo al espectador en el paisaje devoto que se le ponía en escena, de modo muy se-

19.- Calderón de la Barca, op. cit., pág. 938.

20.- Emilio Orozco Díaz, “La emoción desbordante comunicativa de las artes en el Barroco: la oratoria sagrada y sus recursos plástico-teatrales”, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Planeta, Barcelona, 1969, pág. 146.

DEL ESPECTÁCULO DE LA RELIGIOSIDAD BARROCA

mejante a como los *Ejercicios* ignacianos envolvían al lector en las *compositio loci*, o a como la oración mental de las *Meditaciones* del padre Luis de la Puente englobaban al receptor del texto espiritual.

La contribución de la música a la fijación del mensaje evangélico de las piezas religiosas del XVII no debe entenderse sino en relación con el *oratorio sacro* que triunfaba en Italia como composición dramática sagrada, en la que se presentaba un tema bíblico o cristiano desarrollado en la forma de recitativo, *arioso*, aria, conjunto y coro sirviéndose de un narrador o *testo*, constituyendo un género heredero de los *lauda*. El oratorio barroco italiano se servía del texto religioso hilvanándolo con la música y los coros o enriqueciéndolo con la forma del recitativo únicamente, como las composiciones dialogadas de Giovanni Anerio²¹ en su *Teatro Armonico Spirituale* (1619). Calderón ilustra con la *apoteosis* de *La exaltación de la cruz* el comportamiento del recitativo y del verso cantado en el propósito catequístico de la pieza:

Pone la Cruz en el altar con la misma música y representación de todos; vuelven las chirimías, y se cierra la montaña, y vuelven los ángeles a dejar en tierra a Anastasio, y ellos vuelven a subir en la nube.

Música: En hora dichosa vuelva
el soberano madero,
que fue redención del mundo,
restituído a su templo.

Ángel 1.º: Ya que el triunfo de este día
viste, queda donde el Cielo...

Ángel 2.º: ... la corona del martirio
para tu frente ha dispuesto²².

El mensaje evangélico de los versos musicados venía repitiéndose desde la acotación *suenan las chirimías y baja una nube con los dos ángeles, tomando a Anastasio de las manos, y suben hasta la mitad del teatro...*, y como en *El José de las mujeres*, Calderón hace simultánea la audición de los versos moldeados a modo de recitativo con la contemplación de Anastasio poniendo la cruz en el altar²³ y la posterior elevación al cielo de los ángeles. Agavillando recursos audiovisuales, el dramaturgo sale airoso del empeño de producir con el halago a los sentidos la convicción en los sentimientos.

21.- Vid. Silvia Carandini, op. cit., págs. 68-69; Manfred F. Bukofzer, *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, Alianza, Madrid, 1992, págs. 134 y *passim*.

22.- Calderón de la Barca, op. cit., pág. 1.018.

23.- A la ósmosis que se advierte entre formas litúrgicas y teatro religioso barroco nos dedicamos en el artículo "Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* de Calderón", *Criticón* (en prensa). Existía entre los dramaturgos sacros del XVII "l'esigenza di muovere le strutture portanti degli edifizii sacri in modo che da queste quasi naturalmente escano presenze mirabili di angeli e santi, ed effluvi di musici avvolgenti", Alberto Vecchi, "Barocco e Controriforma", Vittore Branca, ed., *Venezia e Ungheria nel contesto del barocco europeo*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1979, pág. 124.