

*EL NUEVO PALACIO DEL RETIRO DE CALDERÓN:
EL BARROCO COMO ANALYSIS SITUS DEL COSMOS*

Enrica Cancelliere
Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Scienze Umanistiche
Via delle Scienze-Edificio 12
90128. Palermo
ITALIA
enicacancelliere3@gmail.com

La confluencia en el auto de un importante episodio secular —la inauguración del nuevo palacio del Retiro en 1633— y del misterio eucarístico se realiza de manera que el primero se ofrece como signo material tangible y visible de valor simbólico con respecto al segundo, o sea, el rito y el sentido profundo del Corpus Christi. Lo que significa, por consiguiente, que el auto desarrolla una función didascálica y, al mismo tiempo, ecdótica. Ignacio Arellano ha elaborado un análisis cabal de los autos sacramentales con respecto al desarrollo histórico como género teatral; a los significados doctrinales, alegóricos y metafóricos; a los espacios dramáticos urbanos y escenográficos, y a todas las prácticas de una dramaturgia espectacular¹.

Si el misterio de la Eucaristía, pues, eje hermenéutico de la narración del Nuevo Testamento, ofrece un nuevo y profundo significado también a la narración del Viejo Testamento, la interpretación bíblica de los dos textos como «Historia de la Salvación» es una cuestión que el poeta en este auto ha interpretado según la doctrina hermenéutica entendida como exégesis bíblica. Y esta doctrina es la que el poeta plantea en la representación escénica, que enfoca el acontecimiento secular, ponien-

¹ Arellano, 2018.

do de manifiesto toda su específica cultura, filosófico-hermenéutica de ascendencia escolástica. Sin embargo, está claro que a Calderón la adhesión a la hermenéutica le sirve no solo como instrumento de interpretación de las Sagradas Escrituras, sino también como método exegético coherente con su vasta cultura humanística. *Ermeneia* es término ático y significa la acción a través de la cual el sujeto interpreta un signo —de un texto de cualquier materia y forma— para aclarar el objeto designado. De hecho, esta es la función metodológica que se encuentra en el *De Interpretatione*, de Aristóteles, el cual, además, subraya la facultad del intelecto, como actividad que interpreta las inclinaciones que los signos producen en el alma. Luego Boecio, en su *In Librum Aristotelis de Interpretatione*, sistematiza esta materia, que va a influir sobre el debate filosófico de la Primera Escolástica, afirmando que los signos no presentan ninguna relación natural con el objeto significado; este, en cambio, se conecta de manera indisoluble con su concepto en la mente humana: se afirma, pues, la arbitrariedad del signo como producción del intelecto.

La organización formal de los signos en la poética de Calderón se basa en aquellos fundamentos aristotélicos y en sus desarrollos en la filosofía escolástica. Este sistema formal caracteriza el auto y también su exégesis bíblica: así, Lucrecio, los Escépticos y, sobre todo, Pseudo Longino ofrecerán varias veces procedimientos retóricos útiles para la interpretación de los acontecimientos que el poeta pone en escena y dramatiza, gracias al valor que aquellos autores habían atribuido a la relación entre el concepto y la determinación del signo. Por consiguiente, el auto de Calderón es de hecho un texto construido a través de las elaboraciones de los signos como graffas ofrecidas a la vista y a la mente del lector/espectador que llega a interpretarlas a partir de conocimientos básicos compartidos. El texto poético en la forma del auto desarrolla un papel fundamental, puesto que atribuye a los signos su valor y su poder de visualización con respecto a la elaboración tanto de imágenes mentales —que solo parcialmente pueden realizarse en el escenario— como del significado de connotación de estas imágenes que, por consiguiente, se hacen metáforas de otras visiones cuya concreta *evidentia* implica una exégesis hermenéutica. Fundamentales son, por tanto, las funciones deícticas del espacio, del tiempo, de interpelación y mímico-gestuales que a través de sus dinámicas llegan a connotar las marcas escenográficas presentes en el tablado y de las suscitadas por la palabra como decorado verbal. Gracias a un atento análisis del texto será posible suscitar a la vista de la mente la escenografía de aquella puesta en escena sobre la cual

nos ha documentado Paterson², y por lo que se refiere al género teatral, Shergold³ y Varey⁴.

A partir de estos estudios se puede intentar una reconstrucción de la puesta en escena del auto, que se estrenó el 15 y 16 de junio de 1634, en la plaza de San Salvador. Aquí se instalaron por cierto dos tablados: uno en donde se desarrollaba la acción dramática, y otro en el que se sentaba el público de la corte, entre el que estaban los miembros del Consejo de Castilla y el rey y la reina.

En el fondo de la amplia plataforma escénica se elevaban dos carros. El mismo Calderón nos informa, a través de las acotaciones, que en un carro se instalaba una tramoya para construir la escenografía del estanque del Buen Retiro, alrededor del cual se veía en el fondo el simbólico parque de forma octogonal donde se levantaba una torre, de la cual descendía una cascada que producía incluso juegos de agua. En el segundo carro se colocaba una tramoya que representaba el palacio con dos escaleras: una para subir a la entrada; la otra para bajar. Sin embargo, toda la *scaenae frons* podía abrirse dejando a la vista, en el interior del palacio, dos columnas que enmarcan un suntuoso altar y de las cuales estará pendiente la hostia a manera de sortija.

Por fin, la tramoya ostenta una doble función: cerrada, reproduce la fachada del palacio; abierta, el místico altar del Santísimo Sacramento, simbólicamente guardado en la parte interna del palacio. Y mientras la Fe, en su parlamento, está para anunciar el juego de la sortija, he aquí que, con un efecto de escenotécnica, aparece la sortija pendiente de dos columnas en ‘forma’ de hostia consagrada:

FE	Mira sobre dos columnas el blanco signo suspenso: círculo redondo es, sin fin ni principio hecho ⁵ . (vv. 1277-1281)
----	---

La diégesis del auto calderoniano se basa en la narración dramática de los festejos que habían acompañado la inauguración del palacio. Sin

² Paterson, 1998.

³ Shergold, 1961.

⁴ Varey, 1964.

⁵ Cito por la edición de Alan K. G. Paterson, 1998. Todas las citas se refieren a esta edición, con indicaciones de los versos.

embargo, la sucesión de ceremonias, procesiones, espectáculos, coreografías y torneos, en su conjunto llega a hacerse alegoría de un camino espiritual, que se hace patente en los diálogos hermenéuticos entre el Hombre, la Fe y el Judaísmo. El rey, pues, al entrar en el Palacio Real, se hace emblemáticamente alegoría del Sol y de la Justicia, y la reina de la Ley de la Gracia; por consiguiente, el banquete inaugural se describe como alegoría del ágape divino del misterio eucarístico. Dice el Hombre al Judaísmo:

HOMBRE [...] la Ley de Gracia
viene llena de placer
al Nuevo Palacio Real
para aposentarse en él,
adonde dicen que hoy
con el rey ha de comer
porque en un convite empiezan
las fiestas que se han de hacer.
(vv. 297-304)

Luego recuerda el cordero votivo poniendo en sucesión el banquete pascual judaico, la Última Cena y, por fin, la institución de la Eucaristía. A este propósito Arellano, al estudiar el valor de la cultura emblemática en los autos sacramentales, pone de relieve la simbología del cordero de Dios en su relación con la del león. Afirma el estudioso: «Esta relación de ambos animales simbólicos la explota Calderón escénicamente disponiendo composiciones emblemáticas que evidencian su sentido como en *Triunfar muriendo*. El interés del pasaje en TM se incrementa por la misma disposición escénica y las máquinas de la tramoya»⁶. Según este recorrido alegórico, el mismo palacio se hará metáfora del Edén, de todo lo creado y, finalmente, de la ‘Jerusalén Celeste’ profetizada por Ezequiel y que triunfará en el Apocalipsis. Hasta los Consejos de Estado que se reunieron dentro del Nuevo Palacio en aquella ocasión, y en presencia del rey y de la reina, ahora en el auto se transforman en Consejos del Cielo de la nueva Jerusalén Divina, donde reinan los monarcas según una visión mística y alegórica.

De hecho, cuando el Judaísmo, curioso, atisbando hacia dentro del palacio, pregunta a la Fe:

⁶ Arellano, 2015, p. 207.

acto de Dios, en el cual parece inspirarse el proyecto de la grande fábrica del Buen Retiro y luego el texto poético y la misma escenografía del auto. En el centro de estas diacronías —donde actúan otras marcas simbólicas connotadas gracias a elementos escénicos y poéticos: el Arca de Noé (vv. 279-286); la Torre de David (vv. 395-396); la ‘escala’ de Jacob (vv. 396-397); el Arca del Testamento y el Templo de Salomón (vv. 695-714), como nota Paterson⁷— se manifiesta el nudo fundamental, que es el tema eucarístico en su complejo significado de ‘Encarnación’, ‘Sacrificio’ y ‘Resurrección’ del Hijo de Dios.

Según Arellano⁸, en el corpus calderoniano se dan dos modalidades de escenografías: la mimética y la mística. La modalidad mimética caracteriza, gracias a su función analógica, tanto las obras que se representan en el corral como las que se representan en el teatro de corte, según una progresión que va de la *deixis en absentia* hasta las visionarias escenografías a la manera italiana. La modalidad mística, en cambio, caracteriza el auto, cuyo simbolismo alegórico no corresponde a una supuesta realidad empírica. De hecho, escribe Arellano:

Recordaré que Calderón distingue en sus autos los planos historial y alegórico, correspondientes respectivamente a lo que llama argumento y asunto; la dimensión mimética se reduce al plano historial, y ha de ser interpretada alegóricamente para descifrar un verdadero sentido místico⁹.

La referencia a un dato material es ineludible, por ejemplo, en un auto cuya escenografía implica la presencia de una arquitectura material, evidenciada a partir del título. En el auto *El nuevo palacio del Retiro*, la connotación simbólica y alegórica, pues, de su arquitectura escénica corresponde a la ‘Nueva Jerusalén’ de acuerdo con Arellano, quien subraya que la nueva dimensión ultraterrenal no anula la histórica: «La importancia nuclear del sentido místico en la escenografía sacramental calderoniana no anula sus valores historiales o miméticos»; y concluye, aludiendo al auto *El nuevo palacio del Retiro* (vv. 185-192): «Lo que me interesa subrayar es cómo semejante construcción resulta imagen de la arquitectura celestial de la nueva Jerusalén, es decir, representa a la *Civitas Dei*, a la Sión Trunfante de la visión apocalíptica. Espacio y tiempo

⁷ Paterson, 1998, p. 33.

⁸ Arellano, 2015, pp. 89-107; y 2001, pp. 147-152.

⁹ Arellano, 2015, p. 91.

alcanzan otras dimensiones espirituales, pasan al plano del significado alegórico pero no anulan el significado historial»¹⁰.

Puesto que es imposible conocer el grado exacto de mimetismo de la escenografía del auto respecto a la concreta perspectiva arquitectónica del nuevo palacio del Retiro o a la del paisaje del estanque y del parque, podemos adelantar solo la hipótesis, a base de los códigos escenográficos conocidos respecto a este género, que palacio y estanque constituían en la escenografía dos marcas simbólicas del edificio arquitectónico celebrado, cuya valencia mimética llegaba hasta la ostentación de ‘panoramas’ realizados según perspectivas.

Sin embargo, la interpretación de estas marcas simbólicas manifiesta su valor místico y alegórico coherentemente con respecto a la diégesis del escenario y del texto: lujosos doseles transparentes en que se sentaban el rey y la reina; el Consejo Real; el juego de la sortija; la apertura de las dos columnas que hacen de marco al altar eucarístico, etc.; y aun con respecto a la función proxémica, o sea, el espacio de movimiento de los actores: salidas de los personajes de las dos torres simbólico-miméticas, la una frente a la otra; por fin, largos parlamentos que ostentan todo el repertorio retórico de la lengua poética barroca como decorado verbal. De hecho, también las funciones deícticas del tiempo, del espacio, *verba videndi*, etc. ponen en evidencia la ékfrasis de elementos simbólicos que connotan valores transcendentales¹¹. Y puesto que el objeto supuesto real y simbólico por excelencia es el palacio, podemos concluir que el texto está evocando a la vista una maqueta del mismo.

Si por una parte sabemos que es imposible establecer el grado de definición analógica de esta maqueta, que se concreta en el texto a la vista de la mente, por otra, en cambio, podemos afirmar que se mostraba en el escenario ‘en escala’ con respecto al modelo real, puesto que en última instancia esta maqueta exhibía por lo menos algunas marcas simbólico-miméticas fundamentales.

Sin embargo, el mismo palacio se había planificado según arquitecturas simbólicas que llegaban a connotar una maqueta de la Jerusalén Celeste, cuya visión como ‘Adviento’ está evocada en el Viejo Testamento. A partir de este modelo, el palacio se muestra en su función y en su significado transcendentales que traducen el proyecto histórico y político de los Austrias.

¹⁰ Arellano, 2015, pp. 98 y 100.

¹¹ Ver Arellano, 1995.

También la Jerusalén Celeste de las Sagradas Escrituras, a partir de sus declarados valores simbólicos, llegaba a la vista de la mente como ‘maqueta’ evocada a través de marcas simbólico-miméticas de la grandiosa y universal obra divina de la creación, o sea, de la originaria y fundamental transformación del caos en un cosmos ya concebido por Dios, como racional y articulada arquitectura inmaterial, pero que se hace orden y ley de toda la materia en su totalidad. Es este cosmos, como creación de Dios, el que, por fin, llega a su triunfante glorificación que se manifiesta en la *Ecclesia Universalis*. Esta es simbólicamente evocada, en el auto, en la visión de la Jerusalén Celeste, síntesis de un itinerario alegórico que aclara la coherencia escatológica entre el primer acto de la creación del cosmos y el último, o sea, el triunfo de la *Ecclesia Universalis*, más allá del tiempo de la Historia.

Pero, en fin, ¿de qué es maqueta la escenografía del auto? Este tema connota el texto de forma emblemática evidente; o, más bien, el poeta construye en torno a este eje su ideología trascendente: la escenografía es maqueta del palacio, que es maqueta de la Jerusalén Celeste, que es maqueta del cosmos; la escenografía, pues, es maqueta de tercer grado, puesto que, al atravesar con sus marcas simbólicas los dos modelos intermedios, se carga de ulteriores connotaciones hasta manifestarse como maqueta del cosmos de la creación que culmina en la apoteosis de la ‘Ciudad de Dios’.

En un trabajo donde he analizado las funciones simbólicas de la ciudad en el teatro de Calderón¹², he constatado que el tema de la ‘ciudad ideal’, que se explica a través de la hermenéutica doctrinal de la ‘*civitas Dei*’ de san Agustín, está representado en significativos ejemplos iconográficos connotados por la taxonomía de una maqueta. Ahora con respecto a este tema voy a citar una obra ejemplar: los frescos que Cimabue pintó en la Basílica Superior de San Francisco en Asís a partir de 1274. En la bóveda cuatrimpartita del transepto de la arcada central están pintados los cuatro evangelistas, que representan las cuatro ciudades de las regiones evangelizadas [Imagen 1]. Se trata de la helénica *Ipnacahia* con la imagen de san Lucas [Imagen 2]; de la asiática Éfeso con la imagen de san Juan [Imagen 3]; de Roma —según la tradición de las *Mirabilia Urbis* como mapas para los peregrinos— con la imagen de san Marcos; y, por fin, de la Jerusalén judaica con la imagen de san Mateo [Imagen 4]. Son ciudades-maquetas que ponen en correlación cuatro ciudades

¹² Cancelliere, 2005.

reales, metonímicamente representadas a través de los monumentos más emblemáticos, con la ‘Ciudad Celeste’, como demuestra la presencia de los cuatro evangelistas de pie junto a ellas.

En el auto las descripciones del palacio del Retiro parecen revelar el uso de esta técnica por parte de Calderón en varios pasajes; por ejemplo cuando el Judaísmo, cuyo destino es un perpetuo errar, mira con estupor la extraordinaria arquitectura del palacio:

JUDAÍSMO Su fábrica dorada
 con doce piedras se miró fundada.
 Doce puertas abiertas
 están; al aquilón miran tres puertas,
 al austro tres se rompen blandamente,
 tres al ocaso y tres hacia el oriente,
 y todas doce iguales,
 guarnecidas de cándidos cristales
 en quien mi Ley conoce
 doce vislumbres de mis tribus doce.
 (vv. 17-26)

No podemos excluir que esta *descriptio* del palacio se ofrezca a la vista a través de una *deixis en ausencia*, sin embargo, la arquitectura del nuevo palacio corresponde a la Nueva Jerusalén descrita en el *Libro de Ezequiel* y luego en el *Apocalipsis*¹³. Después una acotación nos informa que «*salen del carro del Estanque el rey y la reina*». Al abrirse las puertas del Palacio el rey describe a su esposa, con palabras de admiración, su nueva morada:

REY Ésta es, ¡oh divina esposa!,
 esta es, ¡oh reina bella!,
 aquella fábrica, aquella
 ciudad grande y populosa
 que el águila generosa
 aun no miró atentamente,
 aquella Torre eminente
 de David, aquella escala
 que el cielo y la tierra iguala
 con la planta y con la frente.
 (vv. 389-398)

¹³ Paterson, 1998.

Las palabras del rey afirman que el nuevo palacio es también el palacio real de David, por tanto, la prefiguración de la Jerusalén del *Apolipsis*.

Sin embargo, es evidente que la *deixis*, en el texto y en el escenario, suscita a la vista una sucesión ‘en escala’ de maquetas homólogas, a partir de la que en el tablado representa ‘realmente’ el palacio del Retiro donde llega el rey para presidir una Junta de Gobierno, presentes la reina y los cinco Sentidos, y aun la Fe, la Esperanza, la Caridad, como informa la acotación. Aquí el rey atiende, con justicia y *pietas*, todas las cuestiones de gobierno que regulan las relaciones con los indios, con los musulmanes, no solo en el interior del país, sino también en las costas de África; las intervenciones militares en contra de pretensiones que anhelan la libertad de conciencia, etc. Y con respecto al memorial que pedía para los judíos de ser admitidos con todos sus comercios, el rey a estas peticiones se opone de tal manera que ordena al Hombre romperlo: «En átomos dividido / a los vientos le arrojad» (vv. 1009–1010). La orden del rey confirma la idea de una monarquía española que coincide con el triunfo del catolicismo, pues ya había dicho: «reinar sin fe no es reinar» (v. 930).

Por tanto al Judaísmo se le niega el acceso al palacio, puesto que es también la Ciudad de Dios. La Junta de Gobierno, presidida por el rey, se desarrolla como rutinaria administración de la ley y se tiñe de una valencia de tipo ideológico por el hecho de que las sentencias reales parecen subordinadas a los ideogramas —sociales, políticos, religiosos— dominantes y compartidos por todos. Esta concepción determina el carácter ambivalente de los personajes, en el sentido de la ambivalencia entre su dimensión histórica y terrena y su dimensión sobrenatural. Ambivalencia que, luego, la Música pondrá de manifiesto:

Música	Oíd, mortales, oíd: ya el Nuevo Palacio es Palacio del Buen Retiro, adonde se abrevia el rey; el rey, en quien convinieron, o por su esposa, o por él, los dos misteriosos nombres de Felipe y de Isabel. (vv. 1485–1492)
--------	---

Aquí está claro que la función deíctica desarrolla un papel fundamental, puesto que suscita a la vista cosas y personas en forma ambivalente: el palacio del Buen Retiro, en el plano supuesto real, la fábrica, trasciende a la visión simbólica y alegórica; de forma homóloga, el rey y la reina entran en el palacio real, pero entran también como Cristo y la Iglesia, su esposa.

No es, pues, casual que Calderón, aficionado a la pintura y teórico —recordemos *El informe sobre la pintura*¹⁴—, aluda varias veces, a propósito de la nueva fábrica y de sus connotaciones espirituales, al «divino pincel», puesto que las cualidades específicas del arte pictórico, tanto el realizado por los artistas como el metafóricamente atribuido a la Creación Divina, constituyen el fundamento de los procedimientos descriptivos e iconológicos calderonianos. Desde el punto de vista teológico la *quaestio* se plantea ya a partir del Segundo Concilio de Nicea (787), pero la Iglesia ortodoxa puso en tela de juicio la distinción entre las imágenes creadas por el artista y la imagen *acherotipa*, o sea la imagen realizada en sí por el artista pero guiada por Dios. La tradición bizantina es un extraordinario ejemplo de imágenes *acherotipas*.

En la historia de la pintura sagrada se encuentran varias obras con valor taxonómico —bizantinas, góticas, renacentistas, barrocas— en las cuales se muestran maquetas cuyo valor simbólico y espiritual acaba por connotar toda la imagen.

Entre los muchos ejemplos podemos citar: el mosaico bizantino del Duomo de Monreale en el cual el rey normando Guillermo II ofrece la maqueta de la catedral a la Virgen [Imagen 5]; el fresco de Giotto *Il Giudizio Finale*, [Imagen 6] que se encuentra en la Capilla Scrovegni en Padua, muestra en la base a Enrique Scrovegni que dona la maqueta de la capilla, dedicada a la Virgen, a tres ángeles; la famosa tela *Annunciazione* (1486), [Imagen 7] que Carlo Crivelli realiza con ocasión de la autonomía municipal de Ascoli Piceno otorgada por el reino de Nápoles en el día de la Anunciación, y que representa al santo patrono Emidio Obispo mostrando al arcángel Gabriel, que está a punto de anunciar a María Inmaculada, la maqueta en escala con respecto a la visión en perspectiva de la ciudad ideal. En fin, recordemos el lienzo al óleo *La inmaculada Concepción* (1608-1614) [Imagen 8] realizado por El Greco y su hijo, Jorge Manuel. La obra se articula, según la visión manierista propia de El Greco, en dos planos: en la parte baja hay algunas maquetas

¹⁴ Ver Curtius, 1936, pp. 89-136.

entre las cuales sobresale la de un templo sagrado como símbolo de la *Ecclesia*; en la parte alta, a lo largo de un eje vertical transcendente, resplandece la Inmaculada Concepción.

Sin embargo, es evidente que el uso de la maqueta, gracias a sus proporciones geométricas de tipo escalar, cumple con varias funciones, incluso estéticas: la maqueta es objeto que se ofrece al análisis de su modelo correspondiente; instrumento del procedimiento de connotación simbólica; vehículo hacia su valor transcendental. Además, en la topología constituida por la maqueta todas las formas de exégesis ponen de manifiesto su matriz matemática y geométrica en sus correspondencias escalares. En cuanto rama específica de la matemática, la topología se afirmará como *Analysis Situs* según la definición de Leibniz, que de esta teoría ha elaborado los parámetros aplicando el ‘cálculo infinitesimal’ a sus estudios de lógica matemática. Todas esas elaboraciones —se trata sobre todo de manuscritos y cartas— se publicarán al cuidado de Carl Immanuel Gerhardt con el título *Leibnizens Mathematische Schriften* (1849-1863). Sin embargo, hay que considerar que esta teoría es el resultado de investigaciones topológicas fundadas, en época renacentista, en el cálculo infinitesimal que llegará a las teorías galileianas sobre las propiedades topológicas de las funciones y ‘funciones de funciones’, a las proyecciones axonométricas cartesianas y, en fin, a los cálculos sobre las propiedades de la figura cónica de Blaise Pascal. Sobre estas nuevas ciencias matemáticas los arquitectos barrocos fundaban sus proyectos; también en el ámbito de las artes figurativas pintores como Raffaello, Tiziano, Tintoretto o El Greco muestran conocer las funciones topológicas elipsoidales de la figura cónica ya teorizadas por Apolonio Pergeo (siglo III antes de Cristo).

En una ocasión, al analizar los procedimientos diegéticos, micro y macrotextuales, de la *Fábula de Polifemo* y *Galatea* de Góngora, puse de manifiesto la estructura topológica del poema, en particular las topologías resultantes de las secciones de la figura cónica¹⁵. Estas topologías elipsoidales —que en las artes figurativas se muestran por primera vez en la pintura de Raffaello, véase *El triunfo de Galatea* de 1513 [Imágenes 9 y 10]— construyen las dinámicas de los versos que evocan la fuga de Galatea perseguida por Glaucos y Palemo.

La epistemología formalista del Barroco, pues, se manifiesta, fundamentalmente, como una ciencia de estructuración de las artes según

¹⁵ Cancelliere, 2005, pp. 19-51.

topologías de valor estético y simbólico. Por tanto, hay que considerar la maqueta escénico-textual de Calderón como parte integrante de este horizonte estético-científico peculiarmente barroco.

El principio de la proporción de la escala constituye el eje fundamental de toda la visión, sobre todo cuando los objetos topológicos, colocados en forma escalar, se manifiestan de forma compleja: de hecho, el principio afirma que las topologías de fenómenos complejos presentan dinámicas que se reproducen siempre análogas, cualquiera que sea el grado escalar, o sea, de correspondencia entre la escala y el espacio reproducido. Este planteamiento explica, en fin, desde un punto de vista analítico, por qué la calderoniana maqueta escenográfica del palacio del Retiro establece relaciones de analogía escalar con respecto a sus modelos: las ciencias respaldan la simbología, incluso la sagrada, y todo esto representa de veras la quintaesencia del Barroco.

En el auto, el modelo escalar máximo culmina en el cosmos creado: se trata, pues, de la universal arquitectura elaborada conceptuosamente y luego realizada en el milagro de la Creación por el supremo arquitecto, concepto este fundamental de la filosofía tomista. De hecho, el *Génesis* había puesto de relieve la acción ordenadora de Dios en el paso del caos primordial al cosmos divino, como explicaba la hermenéutica bíblica. En el auto, el personaje del Judaísmo, depositario del Antiguo Testamento, evoca el evento:

JUDAÍSMO [...] el supremo pincel
que corrió desde la idea
del primer ser, sin ser,
rasgos de omnipotencia
y líneas de su poder.
La segunda obra que hizo,
dividir las cosas fue,
y así, porque en sus estancias
todas por orden estén [...].
(vv. 61-71)

Y es a partir de esta obra divina de creación según una visión de orden perfecto como el neoescolástico Calderón piensa que este cosmos, en su factura y orden, pueda reflejarse de forma especular en maquetas a escala, emanaciones del modelo divino, y aun hasta arquitecturas, escenografías, textos dramáticos, obras artísticas.

Sin embargo, ¿cómo suscitar en la percepción del lector-espectador un procedimiento que lo mueva a ascender los grados de la escalaridad, a partir de las marcas simbólicas esenciales ofrecidas por la maqueta, hasta la última visión transcendental?

El procedimiento que, en nuestra opinión, pone en acto Calderón consiste en la retórica del ‘Sublime’, que los griegos definían como un particular procedimiento oratorio, literario y artístico con el cual expresar, a través de hipérbolos, o inopinadas reticencias, sentimientos elevados y nobles.

El texto en que se compendia esta doctrina, fundamental para todos los humanistas, es el Περὶ δψους (*Sobre lo Sublime*) de Pseudo Longino (siglo I después de Cristo). El autor pone de relieve en su análisis la Oratoria, Demóstenes, subrayando, sin embargo, que a veces también el silencio es sublime, como han demostrado los trágicos con respecto a acontecimientos inconmensurables. El sentimiento suscitado por la retórica del Sublime implica el campo de la Ética (τὰ ηθικὰ) puesto que llega a generar un proceso de purificación.

Hace falta, pues, recordar la catarsis aristotélica que se genera en la tragedia como manifestación del ‘deber ser’. Afirma el Estagirita en la *Poética*: «[...] no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio. Y puesto que el poeta debe proporcionar por la imitación el placer que nace de la compasión y del temor, es claro que esto hay que introducirlo en los hechos»¹⁶. No es necesario, pues, que el espectador llegue a un mayor conocimiento respecto a la diégesis, sino a la confirmación y la manifiesta explicación de lo que ya conoce. Según la interpretación utilitarista de la catarsis aristotélica elaborada por los escépticos y los empiristas, Lucrecio, en *De Rerum Natura*, evocando la retórica del Sublime como retórica de la contemplación, escribe¹⁷:

Suave, mari magno turbantibus aequora ventis,
e terra magnum alterius spectare laborem.
(II, vv. 1-2)

La retórica del ‘Sublime’, según esas modalidades, está presente en todas las obras dramáticas de Calderón seculares y sagradas; pero es fundamental en este auto por su valencia textual diegética que se desarrolla

¹⁶ Ver la edición de García Yerba, 1999, *Poética*, 14, 1453b10, p. 174.

¹⁷ Lucreti, *De Rerum Natura*, Libro II, vv. 1-2.

Sin embargo, el sentimiento de ‘piedad y terror’ que ha suscitado la narración del Judaísmo de su errática existencia, mueve a todos los espectadores, allí reunidos, hacia aquel sentimiento del ‘Sublime utilitarista’, formulado por Lucrecio: o sea, la elevación del intelecto que procede de la contemplación del error y de la imperturbabilidad que permite llegar a esa contemplación.

El largo parlamento en que el Hombre describe el fin del cosmos, creación de Dios, descripción que comienza con los versos «hasta aquel último día / que todo el orbe se ofusque / al gemido de una trompa» y termina con: «porque todo, todo a un tiempo / ha de expirar» (vv. 721-828), es un extraordinario ejemplo, de ‘Sublime dinámico’ que, por otra parte, parafrasea el *Libro del Apocalipsis*. El parlamento, en fin, se cierra con la visión de la ‘Ciudad Celeste’ triunfante; ejemplo, este, de ‘Sublime matemático’, que, sin embargo, se presenta en proporciones escalares, a partir de la fábrica del palacio del rey, hasta la *Ecclesia Universalis*:

HOMBRE [...] que a esta fábrica de hoy
no habrá tiempos que la muden,
que es figura de la Iglesia
donde en rasgos y vislumbres
el rey es un Dios humano [...].
(vv. 863-867)

El Sublime, además, puede ser ‘inefable’: cuando el Judaísmo, atisbando hacia el interior del palacio, llega a ver la hostia consagrada que pende de las dos columnas del templo real, se maravilla con estupor sin posibilidad de llegar a comprender esta sorprendente visión, antes le suscita unas cuantas exclamaciones y preguntas que se suceden sin respuesta alguna:

JUDAÍSMO ¡Oh purpúreo clavel! ¡Oh blanco azahar!
¡Luciente rosa! ¡Cándido jazmín
que sobre dos columnas de un altar,
que entre las varias flores de un jardín,
jeroglífico eres singular,
pues que no constas de principio y fin!
¿Quién eres, que te miro y no lo sé,
porque a la Fe he escuchado sin la Fe?
¿Eres aquel maná que dio neutral
a la sed y a la hambre la sazón?

¿Eres aquel rocío celestial
 conservado en la piel de Gedeón?
 ¿Eres aquel suavísimo panal
 que colmena a la boca del león
 hizo? Que yo decirlo no podré,
 porque a la Fe he escuchado sin la Fe.
 (vv. 1297-1312)

Se le niega, pues, al Judaísmo la posibilidad de conseguir un sentimiento catártico que se origina en la repetición del rito del sacrificio de Cristo, puesto que lo determina el *pathos* del alma que se acompaña con un sentimiento de angustia sin fin: la catarsis, en cambio, afecta a toda la comunidad de los espectadores, que representa a la comunidad de los fieles.

Ya Eugenio Frutos había notado que tanto el auto como la tragedia antigua evocan el rito del sacrificio, puesto que en la representación de lo que ya se conoce como acaecimiento ineluctable y necesario radica la causa del procedimiento catártico¹⁸.

En fin, tanto el auto como la tragedia antigua reproducen en el escenario el acontecimiento de un ‘deber ser’ cuyo valor alegórico se da como necesidad: «El *carácter alegórico* es esencial al auto y a su juego abstracto de “puro concepto representable”»¹⁹. Por consiguiente, Calderón encuentra en el género del auto la forma más adecuada para manifestar una concepción del mundo que revela su misma poética. Su visión humanística, pues, pone al hombre en el centro de esta *Welterschauung* como paradigma del universo: microcosmos físico, cuya dimensión ética se manifiesta en la modalidad escalar que lo pone en relación con el macrocosmos creado por Dios. La problemática existencial que deriva de esta concepción —las preguntas sobre la naturaleza y las facultades humanas, sobre el misterio de la vida y de la muerte, de la realidad y del sueño— llega a conferir a la poética del autor lo que Frutos define como «la tónica barroca». Con Calderón, pues, el auto se manifiesta como una «concreción poética» donde cada actante se realiza de veras como ‘persona’ gracias a su dimensión alegórica. Como se ve, la ‘persona’ calderoniana actúa en la diégesis del auto según varias valencias: por cierto, el rey está en correlación con el monarca Felipe IV, sentado en su

¹⁸ Ver Frutos, 1981, p. 57.

¹⁹ Frutos, 1981, p. 57.

trono y protegido por un suntuoso abrigo, frente a la representación del auto. Desde aquí se contempla a sí mismo como persona que actúa en la torre, pero connotando también al Cristo de la Eucaristía y al Salvador, y aun al Supremo Creador del cosmos que en Cristo realiza su finalidad humana. La reina duplica en el escenario a Isabel de Borbón, pero al mismo tiempo es personificación de la Inmaculada y, por necesaria traslación, también de la Iglesia Ecuménica; por consiguiente, personificación de la Gracia, o sea, la Tercera Ley que gobierna toda la Creación. Sin embargo, el mismo Calderón subraya que en el nombre de Felipe está incluido el de la Fe: dice el Hombre: «Pues ninguno pronunció / Felipe sin decir Fe» (vv. 209-210), y esta es el fundamento de la Iglesia Ecuménica, con que la reina es consubstancial al mismo rey, y gracias a sus valencias transcendentales ‘persona’ que evoca a la ‘mujer cósmica’ del *Apocalipsis*. El Hombre en pocos versos aclara de forma incisiva la cuestión central:

HOMBRE [...] que en el esposo y la esposa
no hay duda quién puedan ser,
pues que son Cristo y la Iglesia,
y son la reina y el rey.
(vv. 237-240)

El mismo Hombre, por tanto, es la representación del conde duque de Olivares y, juntamente, de toda la humanidad. De hecho, el Judaísmo, gracias a su conocimiento del Antiguo Testamento, recuerda la creación del Hombre con estas palabras:

JUDAÍSMO Al hombre, que su valido
y que su privado es,
hizo alcaide desde entonces
de este divino vergel.
(vv. 81-84)

Luego, volviendo a representar al Hombre como el conde de Olivares, como nota Paterson²⁰, dice el Judaísmo: «Pero ¿cuál privado, ¿cuál / no supo del mal y el bien?» (vv. 87-88).

²⁰ Paterson, 1998, p. 36.

Análogamente, el *Analysis Situs* ha sido fundamental con respecto a la representación del Palacio gracias a los valores escalares de sus topologías. La estructura formal última radica, pues, en la escatología que pone en secuencia vertical las tres edades de la Creación presentes en las Sagradas Escrituras: la ‘Ley Natural’, ‘la Ley Escrita’, la ‘Ley de la Gracia’; esta última constituye por tanto el εσχρατος final en el tiempo de la historia y fuera de todo tiempo.

La escatología testamentaria connota a Calderón como el poeta que interpreta la arquitectura formalista y lógico-matemática en su valor de estructura y articulación grandiosa y compleja en la cual, por fin, llega a manifestarse y representarse la dinámica escatológica.

Esa arquitectura pone de relieve una articulación rigurosa en el espacio y en el tiempo de las matemáticas funcionales y topológicas que en la época barroca estructuran todas las artes, especialmente la música. De hecho, esta constituye el modelo paradigmático para todas las formas artísticas que intentan elaborar la complejidad de sus estructuras hasta conseguir una forma trascendental, o sea una forma que, a partir de datos sensibles pueda llegar a la plenitud de la metáfora.

Esta *Missa solemnis* del Apocalipsis y de la Salvación que es el auto de Calderón interpreta, pues, a partir de un evento que celebra la institución monárquica, la *Weltanschauung* de la época, por el hecho de que constituye una forma jerárquica y compleja representativa del Barroco en sus manifestaciones epistemológicas: la lógica y la matemática; y en sus manifestaciones artísticas: la música, la arquitectura, las artes figurativas, la poesía.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, núm. 3, 1995, pp. 411-442.
- *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2001.
- *Dando luces a las sombras. Estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 2018.
- ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El nuevo palacio del Retiro*, ed. Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 1998.
- CANCELLIERE, Enrica, «Funciones dramáticas y simbólicas de la ciudad en el teatro de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras. (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, ed. Ignacio Arellano y Enrica Cancelliere, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2005a, pp. 81-113.
- «La imaginación científica y el *Polifemo* de Góngora», en *Góngora hoy VII. El Polifemo*, coordinación y edición de Joaquín Roses, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2005b, pp. 19-51.
- CURTIUS, Ernst Robert, «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 50, 1936, pp. 89-136.
- LUCRETI, *De Rerum Natura*, Libro Secondo, ediderunt Hector Paratore y Hucbaldus Pizzani, Romae in Aedibus Athenaei, 1960.
- SHERGOLD, Norman D., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1687*, Madrid, Ediciones de Historia, Geografía y Arte, 1961.
- VAREY, John E., «La mise en scène de l'auto sacramental a Madrid aux xvi^e et xvii^e siècles», en *Le lieu théâtral à la Renaissance*, ed. Jean Jacquot, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1964, pp. 235-252.



Imagen 1. Cimabue, bóveda cuatripartita con los cuatro evangelistas (1278)
Basílica de san Francisco de Asís



Imagen 2. Cimabue, *Ipnacchaia-San Lucas*
Basílica de san Francisco de Asís



Imagen 3. Cimabue, *Éfeso-San Juan* (1278)
Basílica de san Francisco de Asís



Imagen 4. Cimabue, *Judea-San Mateo* (1278)
Basílica de san Francisco de Asís



Imagen 5. Catedral de Monreale, siglo XII
Guillermo II ofrece la maqueta de la catedral a la Virgen

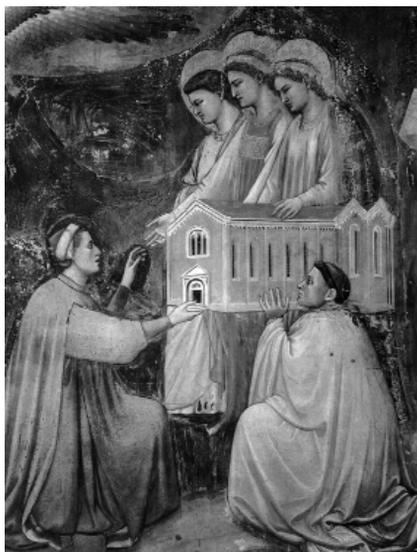


Imagen 6. Giotto, *El juicio universal* (hacia 1306)
Capilla de los Scrovegni, Padua



Imagen 7. Carlo Crivelli, *Anunciación* (1486). London National Gallery



Imagen 8. El Greco y Jorge Manuel, *La Inmaculada Concepción* (1608-1614)
Museo Thyssen-Bornemisza. Madrid



Imagen 9. Rafael, *Galatea* (1511)
Palacio de la Farnesina



Imagen 10. Rafael, *Galatea* (1511)
Elaboración de las secciones de la figura cónica



Imagen 11. Velázquez, *Felipe IV a caballo* (1634-1635)
Museo del Prado. Madrid



Imagen 12. Velázquez, *conde-duque de Olivares a caballo* (1634-1635)
Museo del Prado. Madrid



Imagen 13. Velázquez, *Retrato alegórico de Felipe IV* (hacia 1645)
Galería de los Uffizi. Florencia