

CALDERÓN Y LA TEATRALIDAD DEL BARROCO

CALDERÓN AND BAROQUE THEATRICALITY

Sebastian Neumeister

Freie Universität Berlin

Institut für Romanische Philologie

Habelschwerdter Allee 45

14195 Berlin

ALEMANIA

seneu@zedat.fu-berlin.de

Resumen. La teatralidad del Barroco no solo español se puede ver en muchas obras maestras del Siglo de Oro: Rubens (*El intercambio de las princesas*), Bernini (*La transverberación de santa Teresa*), Velázquez (*Las hilanderas*), Calderón (*El gran teatro del mundo*) entre otras, todas realizadas en el ámbito de la corte o de la iglesia. Se caracterizan por la autorrepresentación del poder por un lado y por el desbordamiento expresivo de la escena por el otro. El teatro como mundo, el mundo como teatro.

Palabras clave. Teatralidad barroca; teatro de corte; fiesta de corte; desbordamiento expresivo; autorrepresentación del poder; Rubens; Bernini; Velázquez; Calderón.

Abstract. Theatricality is substantial of many masterpieces of European baroque literature and pictorial art such as created by Rubens, Bernini, Velázquez, and Calderón. Narrowly related to court theatre, court festivities and church festivities they are characterized by stage self-representation of power and expressive rhetorical impact.

Keywords. Baroque theatricality; court theatre; expressive transgression; self-representation of power; Rubens; Bernini; Velázquez; Calderón.

La época del Barroco europeo, una de las épocas más suntuosas y ricas de la cultura mundial, quedó subestimada, desacreditada y casi olvidada durante al menos dos siglos, el XVIII y el XIX. Todavía a mediados del siglo XX el historiador francés Victor Tapié confronta, en un libro con el título ya significativo *Baroque et classicisme*, el palacio

de Versailles con el arte barroco, a pesar de que incluso el palacio data de finales del siglo xvii. Elogia sobremanera «l'ordonnance du monument et du paysage: cet équilibre dans la majesté, cette grâce dans la puissance, cette mesure dans la grandeur» de Versailles y las compara con el «refus presque général de la ligne droite, la profusion des dorures, une sorte de danse sacrée qui entraîne les colonnes des retables et les personnages des statues et des tableaux, les perspectives peintes en trompe-l'œil sur les voûtes»¹. Victor Tapié resume en cierto sentido, sin saberlo, cómo se presentó el Barroco en los siglos xviii y xix no solo en Francia. Jacob Burckhardt por ejemplo, autor del célebre libro *La cultura del Renacimiento* (1860), escribió todavía a mediados del siglo xix: «Uno se preguntará cómo se puede exigir a un amigo del arte puro adentrarse hoy día en estas formas excéntricas las que el mundo moderno ha condenado desde hace mucho tiempo»².

Para acercarnos al fenómeno del Barroco español, escogemos como ejemplo uno de los cuadros más célebres y más discutidos del siglo xvii español, *Las hilanderas* de Diego Velázquez³.

¿En qué sentido la pintura de 1657, una de las últimas del artista, es una obra barroca? Figuró en el catálogo del Prado hasta 1945 con la sobria descripción siguiente:

Obrador de hilado y devanado y pieza para ventas en la fábrica de tapices de Santa Isabel, de Madrid. Cinco mujeres trabajando. En la habitación alta, tres damas contemplan un tapiz de tema mitológico, en el que se ve a Minerva y Juno⁴.

Desde un inventario de 1664 y hasta hoy día, el cuadro figura como *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne*. ¿Qué muestra el cuadro? Julián Gállego, autor del libro clave *Visión y símbolos en la Pintura española del Siglo de Oro* (1968/1972), confiesa, en el catálogo de la exposición *Velázquez* que tuvo lugar en el Museo del Prado en 1990, que la descripción del lienzo no es fácil:

¹ Tapié, 1980, pp. 53 y ss.

² Burckhardt, 1933, p. 324.

³ Ver, para la crítica más reciente, Hellwig, 2015, y Zollinger, 2020 con sus indicaciones bibliográficas.

⁴ Gállego, en *Velázquez*, 1990, p. 360.



Figura 1. Diego Velázquez, *Las hilanderas* o *La fábula de Aracne* (Museo del Prado)

[...] mirando el cuadro muy de cerca, apenas podemos distinguir, en la pieza de fondo, los personajes *reales* de los *pintados*: hay tres damas, que parecen reales (una de ellas mira hacia nosotros en ese cuidado de los barrocos de poner sus escenas en comunicación directa con el público), pero tras ellas hay dos personajes (Minerva armada y Aracne) y un tercero (un fragmento del Toro-Júpiter llevándose a Europa, según Tiziano) que [los historiadores del arte] Tolnay, Trapier, Azcárate, Harris y Angulo ven en campos distintos, los dos primeros en la *realidad* y los últimos, *tejidos*, mientras Harris cree que todos forman parte del tapiz que contemplan las damas *modernas*⁵.

¿En qué consiste la fascinación que la obra ejerce todavía sobre nosotros? Hay un comentario que quizás puede ayudarnos a comprender un poco mejor el encanto de la escena representada:

Lo que importa en el Barroco es el desbordamiento de la frontera y al mismo tiempo el camuflaje de este desbordamiento. Uno no debe saber exactamente si se encuentra todavía en el espacio tridimensional o ya en las apariencias duodimensionales del arte. Debe creer por ejemplo estar

⁵ Gállego, en *Velázquez*, 1990, pp. 362 y 366.

todavía a este lado mientras en realidad ya se encuentra al otro lado y no debe perder por completo la duda si está realmente al otro lado o posiblemente todavía a este lado. El camino barroco al más allá es un resbalar, no es un salto. Esta inseguridad produce una cierta preocupación que afecta también el núcleo de este mundo. Cuando uno no puede saber jamás dónde acaba la realidad y dónde comienza la ilusión, hay que cuestionar el mundo en general.

Esta cita, sin embargo, no es una descripción más de *Las hilanderas* de Velázquez. Son frases de un libro de Richard Alewyn y Karl Sälzle, *El gran teatro del mundo*, publicado ya en 1959 para caracterizar la época del Barroco europeo como *La época de las fiestas de corte*, como reza el subtítulo⁶. Introducen categorías —desbordamiento, apariencia duodimensional, inseguridad, realidad del mundo— que emplea también Emilio Orozco Díaz diez años más tarde, en su libro *El teatro y la teatralidad del Barroco* del 1969, para caracterizar la estética del Barroco. Orozco Díaz habla repetidamente en sus obras y artículos del «sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en la escena y en las Artes» del Barroco, de «la escena barroca como desbordamiento hacia arriba»⁷. La coincidencia sorprendente entre tales definiciones abstractas y la descripción de un cuadro de Velázquez demuestra con toda claridad el barroquismo de *Las hilanderas*.

Hay muchas tentativas de definir el Barroco como época y estilo desde los últimos decenios del siglo XIX, comenzando por el acercamiento estilístico de Heinrich Wölfflin, que intercedió en dos libros de 1888 y de 1915 en favor del Barroco⁸, y el acercamiento filosófico de Walter Benjamin en su libro *Ursprung des deutschen Trauerspiels* del año 1928 cuyo centro escondido, su «objeto virtual», como confesó en una carta al amigo Gershom Scholem, fue nada menos que Calderón⁹. Medio siglo más tarde destaca la tentativa sociológica de definir el Barroco por parte de José Antonio Maravall. Me refiero a su libro capital *La cultura del Barroco* (1975) y otros más de su mano, entre ellos un libro

⁶ Alewyn y Sälzle, 1959, p. 366.

⁷ Ver más abajo.

⁸ Wölfflin, 1986 [1888] y 1915.

⁹ «Der virtuelle Gegenstand der Abhandlung wird Calderón sein» (Benjamin, 1966, vol. I, p. 366). Ver, para mejor entender el pensamiento críptico de Walter Benjamin, el resumen del libro en Kluge, 2010, pp. 18–28.

de bolsillo sobre el teatro¹⁰. Sin olvidar a los franceses Gilles Deleuze y Benito Pelegrín, y al cubano José Lezama Lima con su creación de un «americano señor barroco»¹¹.

Uno de los más grandes representantes del teatro barroco europeo es sin duda Calderón. No por casualidad *El gran teatro del mundo* ha sobrevivido el Siglo de Oro español en representaciones teatrales y adaptaciones, sobre todo en los países de lengua alemana, por la adaptación del auto por Hugo von Hofmannsthal, por ejemplo, en el marco del festival de Salzburgo¹².

En el texto original de Calderón es Dios quien sale en persona diciendo al Mundo:

Pues soy tu *Autor* y tú mi hechura eres,
 hoy de un *concepto* mío
 la *ejecución* a tus aplausos fío.
 Una *fiesta* hacer quiero
 a mi mismo *poder*, si considero
 que solo a *ostentación* de mi grandeza
fiestas hará la gran naturaleza,
 y como siempre ha sido
 lo que más ha alegrado y divertido
 la *representación* bien aplaudida,
 y es *representación* la humana vida,
 una *comedia* sea
 la que hoy el cielo en tu *teatro* vea.
 Si soy *autor* y si la *fiesta* es mía,
 por fuerza la ha de hacer mi *compañía*,
 y pues que yo escogí de los primeros
 los hombres, y ellos son mis compañeros,
 ellos en el *teatro*
del mundo, que contiene partes cuatro,
 con estilo oportuno
 han de *representar*. Yo a cada uno
 el *papel* le daré que le convenga,
 y porque en *fiesta* igual su parte tenga
 el hermoso *aparato*
de apariencias, de *trajes* el ornato,

¹⁰ Maravall, 1972.

¹¹ Deleuze, 1988; Pelegrín, 2000; Lezama Lima, 1969.

¹² Cf. Sullivan, 1998.

hoy prevenido quiero
 que alegre, liberal y lisonjero,
 fabriques *apariencias*
 que de dudas se pasen a *evidencias*.
 Seremos, yo el *autor*, en un instante,
 tú el *teatro*, y el hombre el *recitante*¹³.

La vida del hombre como comedia, comparación conocidísima, como ya observó Sancho cuando don Quijote compara «el trato de este mundo» con la comedia: «Brava comparación, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces»¹⁴. Hay otro aspecto del discurso introductorio de Dios, sin embargo, que podemos relacionar más cercano al Barroco. Porque no se trata, cuando examinamos detalladamente este pasaje de *El gran teatro del mundo*, de la metáfora corriente de la vida como representación de una comedia en general, sino claramente de una representación teatral cortesana. He aquí todos los elementos de una tal representación: un soberano que tiene a su disposición una compañía de teatro y las posibilidades técnicas de emplear un hermoso aparato de apariencias y de trajes. Y no encarga a su compañía hacer una simple comedia sino una fiesta cortesana con «el hermoso aparato de apariencias», una fiesta destinada a festejar su poder con el solo fin de ostentar su grandeza. Y para lograr bien este fin debe ser una representación que reúna el *prodesse* con el *delectare*, es decir, una representación bien aplaudida porque «siempre ha sido lo que más ha alegrado y divertido».

Es, como vemos con toda claridad, la descripción exacta de una fiesta cortesana al servicio de la autorrepresentación del soberano¹⁵. El soberano no se representa a sí mismo como persona individual como el papa en Roma no se representa a sí mismo como individuo. No, los dos representan, segundo sentido de la palabra, una entidad de carácter universal, la monarquía y la iglesia respectivamente, organizaciones jurídicas en la tradición del imperio romano¹⁶. No es por casualidad que la disposición espacial de los funcionarios cortesanos y eclesiásticos en el teatro de corte como en la misa en la capilla real sea parecida: el

¹³ Calderón, *El gran teatro del mundo*, vv. 36–66.

¹⁴ Cervantes, *Don Quijote*, Segunda parte, cap. XII, p. 784.

¹⁵ Ver, para entender mejor el género desde puntos de vista diferentes, O'Connor, 1988; Greer, 1991; Neumeister, 2000, y Marchante Aragón, 2017.

¹⁶ Ver Schmitt, 1984.

soberano está aislado porque tiene el oficio institucional de representar a la monarquía según la ley humana como la divina. Por esto no tiene el derecho de comportarse como una persona cualquiera, si bien en la primera fila del público, como en el estreno de la ópera *Il pomo d'oro* en Viena en 1668¹⁷, ni tampoco al contrario esconderse en el palco real de los teatros europeos más tarde o encomendar el estreno alemán de unas comedias de Calderón en representaciones particulares exclusivamente privadas como lo hizo el rey bávaro Luis II a finales del siglo XIX¹⁸. ¿Por qué? Porque los espectadores admitidos a una representación teatral cortesana o a la misa real no solo asistían a una simple representación teatral sino a un acto de representación institucional. Tienen por eso el deber de prestar atención no solo al estreno del drama, sino también al comportamiento del soberano, centro fijo e inalterable del acto. Y el soberano, por su parte, tiene el deber de comportarse conforme a esta situación. El diplomático francés François Bertaut nos ha dejado una descripción impresionante de este comportamiento con motivo de una representación particular en presencia de los reyes en Madrid:

Le Roi, la Reine & l'Infante sont entrez après une de ces Dames, qui portoit un Flambeau. En entrant il ôta son Chapeau à toutes ces Dames, & puis il s'est assis contre un paravent, la Reine à sa main gauche & et l'Infante aussi à la gauche de la Reine. Pendant toute la Comédie, hormis une parole qu'il a dite à la Reine, il n'a pas branlé ni des pies, ni des mains, ni de la tête; tournant seulement les yeux quelques fois d'un côté & de l'autre, & n'ayant personne auprès de lui qu'un Nain. Au sortir de la Comédie, toutes les dames se sont levées, & puis après sont parties une à une de chaque côté, & se joignant au milieu comme des Chanoines, qui quittent leurs chaises quand elles ont fait l'Office. Elles se sont prises par la main & ont fait leurs Révérences. qui durent un demi quart d'heure, & les unes les unes après les autres, sont sorties, pendant que le Roi a été toujours decouvert.

A la fin il s'est levé & a fait lui-même une Réverence raisonnable à la Reine, la Reine en a fait une à l'Infante, & se prenant aussi, ce me semble, par la main, elles se'en sont allées¹⁹.

Aún más: en la loa de la comedia *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, la última comedia de Calderón, los reyes se ven a sí mismos como en

¹⁷ Ver Aercke, 1994, cap. 6.

¹⁸ Ver Hommel, 1963.

¹⁹ Citado en Neumeister, 2000, p. 125.

un espejo, retratados en el fondo del tablado, como apogeo hereditario e institucional a la vez de sus antepasados colocados en dos filas laterales del tablado²⁰. La autorrepresentación acaba en el aislamiento total de los representantes. Si comparamos esta situación extremadamente estática en el Coliseo del Buen Retiro de Madrid con la escena cortesana pintada por Velázquez en *Las meninas*, podemos apreciar de veras la revolución que efectuó Velázquez colocándose a sí mismo en el centro del lienzo mientras que los reyes ya no se ven retratados directamente sino desplazados al espejo del fondo como figuras del lienzo invisibles para nosotros²¹.

Pero volvamos a la teatralidad barroca del Siglo de Oro. La hispanista americana Margaret Rich Greer ha visto en las comedias palaciegas de tema mitológico de Calderón un instrumento del dramaturgo para criticar a Felipe IV y al conde-duque de Olivares²². Según esta teoría el público cortesano debía y podía reconocer en las figuras mitológicas y sus acciones lo que sucedía en la realidad política. Santiago Fernández Mosquera ha protestado vivamente contra tal lectura en clave de algunos de los dramas más sofisticados de Calderón²³. El poeta, nominado director de representaciones en palacio después la muerte de Lope de Vega en 1635 y elegido Caballero de la Orden de Santiago un año más tarde, siempre tuvo relaciones muy estrechas con el poder, lo que le condujo a representarse en *Las meninas* con la cruz de la orden²⁴. No habría arriesgado por eso por tal crítica los privilegios de los que gozó. José Antonio Maravall cae en la trampa opuesta cuando dice que

el teatro español trata de imponer o de mantener la presión de un sistema de poder, y por consiguiente, una estratificación y jerarquía de grupos, sobre un pueblo que, en virtud del amplio desarrollo de su vida durante casi dos siglos anteriores, se salía de los cuadros tradicionales del orden social, o por lo menos, parecía amenazar seriamente con ello²⁵.

²⁰ Ver la planta en Neumeister, 2000, p. 299.

²¹ Ver, junto con la crítica abundante sobre esta obra, las sutiles observaciones de Antonio Buero Vallejo y su polémica contra la interpretación errónea por la cual abre Michel Foucault su libro conocidísimo *Les mots et les choses* (Buero Vallejo, 1994).

²² Greer, 1991.

²³ Fernández Mosquera, 2006 y 2008.

²⁴ Ver Zollinger, 2020, p. 24, y la descripción del lienzo por Antonio Palomino.

²⁵ Maravall, 1972, p. 29.



Figura 2. Diego Velázquez, *Las meninas* (Museo del Prado)

El teatro es un medio eficaz de representación, pero si las comedias mitológicas de Calderón serían sobre todo un instrumento de la política actual de su tiempo, ya no podrían ser leídas como obras literarias maestras.

Esto no quiere decir que los dramaturgos no tuvieran sus opiniones políticas y sus convicciones morales personales. Jamás, sin embargo, podían atreverse a criticar velada o abiertamente a los representantes del poder. Vale más bien lo que dice Francisco Bances Candamo a finales del siglo xvii en su *Theatro de los theatros de los pasados y presentes siglos*:

Son las comedias de los reyes unas historias vivas que, sin hablar con ellos, les han de instruir con tal respecto que sea su misma razón quien de los que ve tome las advertencias, y no el ingenio quien se las diga. Para este decir sin decir, ¿quién dudará que sea menester gran arte?²⁶

Cuando Calderón compuso, por ejemplo, los dos dramas mitológicos *Eco y Narciso* y *El monstruo de los jardines*, que se estrenaron juntos en julio del año 1661 en Madrid, los ideó «de estructura rigurosamente paralela», como ya constató con toda razón el hispanista francés Charles Vincent Aubrun, exactamente tres siglos más tarde en su edición de *Eco y Narciso*²⁷. ¿Por qué? Porque quería comunicar al público un mensaje moral, la responsabilidad del hombre frente a un destino al parecer inevitable, tema ya tratado magistralmente en *La vida es sueño*. Calderón lo demuestra en *Eco y Narciso* como fracaso del narcisismo de Narciso, y alternativamente como vida lograda sobre el modelo de la vida de Cristo en *El monstruo de los jardines*²⁸.

Otro ejemplo: en el drama mitológico *El mayor encanto amor* nos muestra al principio de la segunda jornada el palacio de Circe, posiblemente muy parecido en su construcción al palacio del Buen Retiro. Al final de la comedia mitológica, sin embargo, este palacio se hunde con estrépito, un mensaje moral para el público cortesano presente, según el hispanista inglés Jeremy Robbins:

²⁶ Bances Candamo, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos*, p. 57; modernizo las grafías.

²⁷ Calderón de la Barca, *Eco y Narciso*, «Préface».

²⁸ Ver Neumeister 2000, cap.VI.

In such instances not only does Calderón put the king figuratively on stage (by making his plays refer to their royal performative context or by using them as means of offering the king advice, criticism and moral guidelines) but he also puts the entire court via its setting on the stage as well²⁹.

El público se reconoce en lo que ve sobre el retablo, ve que la corte es también un teatro: la corte como teatro, como teatro en el teatro³⁰.

Calderón ideó sus dramas, no hay que olvidarlo, para un público inteligente, habituado a todos los recursos del teatro. Tres son al menos las técnicas dramáticas de desbordamiento hasta este público que utiliza Calderón (y con él los grandes dramaturgos del siglo XVII en España): el gracioso, el aparte y el soliloquio. El gracioso es el mediador entre el público y el drama, por su mera presencia y por sus comentarios que desencantan lo que se ve sobre el tablado. Garantiza de esa forma la teatralidad del teatro de corte, el «desbordamiento» del que hablan Emilio Orozco Díaz y Julián Gállego, atraviesa la frontera entre el tablado y el público reuniendo dos mundos, el mundo ilusorio del teatro y el mundo que parece ser real³¹. En este sentido el gracioso es, según Sofie Kluge, una figura poetológica clave de la comedia:

The *gracioso* performs this crucial task of suggesting the larger divine scheme behind the characters and the action on stage through his habitual linguistic wit and paradoxical wit, usual seen as mere nonsensical gibberish by the other characters, yet understood by the audience as decisive hints to the meaning of the play³².

²⁹ Robbins, 2007, p. 120. Véase Neumeister, 2000, pp. 289-302, sobre la autorrepresentación del soberano.

³⁰ Un dibujo del siglo XVIII muestra la visualización literal de este concepto en una ópera de Paolo Posi (Fagiolo dell'Arco y Carandini, 1978, vol. II, p. 211). Maurizio Fagiolo dell'Arco, autor del capítulo correspondiente (vol. II, pp. 203-210) relaciona con razón este «mirabile composto» con la capilla lateral de la iglesia romana de Santa Maria della Vittoria realizada por Gian Lorenzo Bernini (ver más abajo).

³¹ Ver el dibujo de Baccio del Bianco para el estreno de *Las fortunas de Andrómeda y Perseo* de Calderón (en Greer, 1991, p. 63).

³² Kluge, 2010, p. 256. Sofie Kluge se muestra escéptica, en el capítulo correspondiente de su libro (*Comedy and tragedy*), en cuanto a interpretaciones preponderantemente trágicas de la comedia por (Arellano, Vitse, entre otros). Ver también Sullivan, 2018.

Emilio Orozco Díaz concretiza aún más la escenificación espacial de la inquietud y agitación íntima de los personajes dramáticos incluso el gracioso por el soliloquio y el aparte:

[...] se concentraba y, como en un desbordamiento espacial, se proyectaba directa y violentamente con gestos y palabras hacia el espectador, como haciéndolo confidente y partícipe de su conflicto íntimo, lo que incluso se acentuaba en su efecto de acercamiento con el adelantarse el actor hacia el borde: en centro para el importante soliloquio, y al margen o borde lateral de la escena para algún aparte o escena paralela, con el recurso que se decía «estar al paño»³³.

La abundancia de los recursos de desbordamiento y de continuidad espacial no solo en el teatro, sino en general en el arte barroco en general es evidente. Ya lo vimos en *Las hilanderas* de Velázquez. En el lienzo *El intercambio de las princesas* de Rubens, por ejemplo, la teatralidad ya se impone por el orden y la disposición espacial (fig. 3).

El cuadro, encargado por María de Medici, festeja las bodas de Luis XIII de Francia con Ana de Austria y del futuro Felipe IV con Isabel de Borbón, acuerdo diplomático realizado para acabar las enemistades entre España y Francia en 1615. Los dos caballeros, personificaciones de Francia (a la derecha) y España, se encuentran en el centro del cuadro como sobre un tablado. Las figuras alegóricas representan el acuerdo entre los dos reinos fomentado por Fortuna, que vacía una cornucopia llena de oro sobre ellos, «representación extremadamente teatral, que mantiene pocos contactos con la forma en la que sucedió el evento», como observa el historiador del arte Alejandro Vergara³⁴. Rubens nos tiene a distancia de esta alegoría por el marco, las cortinas laterales y sobre todo por el tablado elevado donde se celebra el encuentro de Francia y España, pero confirma el desbordamiento teatral al mismo tiempo por la presencia de un público situado delante del tablado como los mosqueteros en los corrales. Somos espectadores de un acontecimiento en un mundo superior, físicamente inaccesible como una acción teatral, pero al mismo tiempo de gran relevancia actual política para todos. El desbordamiento y la teatralidad del Barroco se ven en todas partes, en el teatro y en la iglesia, en el arte y en la retórica —¿no recibió Baltasar Gracián una reprimenda de su orden

³³ Orozco Díaz, 1988, p. 233.

³⁴ Velázquez, *Rubens y Van Dyck*, 2000, p. 78.



Figura 3. Peter Paul Rubens, *El intercambio de las princesas* (Museo del Louvre)

porque había pretendido en un sermón haber recibido una carta del infierno con detalles que espantaron a su público?³⁵—. El desbordamiento metafísico es un movimiento originalmente terrestre hacia arriba: «Le Baroque invente l'œuvre ou l'opération infinies. Le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment le continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini»³⁶.

³⁵ Ver Gracián, *El Criticón*, «Introducción», p. xvii.

³⁶ Deleuze, 1988, p. 48.



Figura 4. Gian Lorenzo Bernini, *La transverberación de santa Teresa* (Santa Maria della Vittoria, Roma)

Para ver físicamente un tal movimiento debemos desplazarnos a Roma, a una de las capillas laterales de la iglesia de Santa Maria della Vittoria. Es allí donde encontramos a santa Teresa de Jesús. Pero no es la santa histórica del siglo XVI, primera doctora de la Iglesia católica, sino una Teresa muy barroca. En este caso el retrato fue ideado por uno de los genios más importantes del arte barroco, Gian Lorenzo Bernini, arquitecto de la plaza de San Pedro y de la fontana di Trevi en Roma, entre otros³⁷.

Lo que Bernini visualiza en la iglesia Santa Maria della Vittoria corresponde en gran parte exactamente a las visiones místicas que la misma santa ha descrito en su *Libro de la vida*:

³⁷ Existe una literatura crítica abundante sobre esta obra de arte. Recordamos como presentación modélica las páginas que le dedica Charles Avery en su monografía sobre el artista, acompañado por las fotografías de David Finn (Avery, 1997, pp. 141-152).

Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal; lo que no suelo ver sino por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. [...] Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan excesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto. Es un requiebro tan suave que pasa entre el alma y Dios, que suplico yo a su bondad lo dé a gustar a quien pensare que miento³⁸.

Bernini probablemente habría conocido este pasaje del *Libro de la vida* de santa Teresa. Stendhal, autor de un libro sobre el amor (*De l'amour*), visitó la iglesia en 1829 y tomó nota de su impresión en su diario *Promenades dans Rome*:

Sainte Thérèse est représentée dans l'extase de l'amour divin, c'est l'expression la plus vive et la plus naturelle. Un ange, qui tient en main une flèche semble découvrir sa poitrine pour la percer au cœur, il la regarde d'un air tranquille et en souriant. Quel art divin! Quelle volupté!³⁹

Diríamos hoy día que lo que describe aquí santa Teresa como experiencia personal es claramente un orgasmo. La combinación de arte divino y voluptuosidad despertó también la atención de otros turistas en Roma. Jacob Burckhardt, por ejemplo, habló a mediados del siglo XIX respecto al retablo de una «degradación indignante de lo sobrenatural». Y Helmut Hatzfeld juzgó cien años más tarde en sus *Estudios sobre el Barroco* que el «misticismo de la Santa se nos presenta en forma casi pornográfica, en una transfusión erótica conceptual de la carne al espíritu, en vez de traspasar a aquélla con el misticismo de este»⁴⁰. ¿Qué es la pornografía? ¿Y la representación de Gian Lorenzo Bernini sería pornográfica? No parece útil aplicar tal palabra a una obra de arte impregnada de la sensualidad rebosante del Barroco.

³⁸ Santa Teresa de Jesús, *Libro de la vida*, cap. XXIX, 13, pp. 352 y ss.

³⁹ Stendhal, *Promenades dans Rome*, p. 807.

⁴⁰ Hatzfeld, 1966, p. 123.

La capilla de la familia Cornaro en la iglesia de Santa Maria della Vittoria de Roma nos suministra no solo un ejemplo sumamente sugestivo de la transverberación de santa Teresa, un caso más del desbordamiento barroco, sino de la teatralidad barroca en general. La santa berniniana figura en todos los manuales y monografías de la historia del arte barroco, pero en la mayoría solo se reproduce el retablo o exclusivamente su centro, la figura de santa Teresa. Un tal *zoom* cinematográfico, sin embargo, es una mutilación irresponsable de la obra de arte de Bernini. Porque en la capilla lateral de la iglesia de Santa Maria della Vittoria se ven, como apunta justamente Emilio Orozco Díaz, citando al historiador del arte Nikolaus Pevsner, a los dos lados del retablo, tras dos balcones o antepechos, varias personas que —*jironía del artista!*— salvo un señor en el balcón derecho no parecen interesarse tanto por lo que sucede en el retablo⁴¹:



Figura 5. Gian Lorenzo Bernini, *La transverberación de santa Teresa* (Santa Maria della Vittoria, Roma). Detalle.

⁴¹ Ver, en el libro de Charles Avery sobre Bernini, la fotografía que muestra el conjunto completo del retablo (Avery, 1997, pp. 146-147).

Desde allí contemplan a nuestro lado la milagrosa escena, exactamente como si ellos estuvieran en los palcos y nosotros en el patio de un teatro. «Son, así, esas figuras unos elementos que contribuyen aún más a romper los límites entre el mundo de la ficción artística y el de la realidad». Como nuestra atención y la de las figuras en mármol se dirigen hacia el mismo término, tenemos necesariamente que concederles a ellas el mismo grado de realidad que nos concedemos a nosotros⁴².

Presenciamos en la capilla un desbordamiento existencial que también nos afecta a nosotros en persona. Gian Lorenzo Bernini fue el creador no solo de tantas obras maestras del arte plástico como este sino —hecho que no se sabe normalmente— es también autor de una veintena de comedias que por desgracia no se conservaron excepto una comedia cuyo protagonista principal es un escenógrafo, es decir, el artista mismo⁴³. Es por eso un dramaturgo experto que nos invita aquí a una capilla-teatro donde se estrena, tras un arco que se abre como la embocadura de un teatro, una escena dramática. Pero el retablo y su contexto arquitectónico, es decir la capilla, representan un acontecimiento de la mayor intimidad posible, una auténtica experiencia mística. Se efectúa así no solo un desbordamiento entre realidad y ficción como en *Las hilanderas* de Velázquez sino también un desbordamiento metafísico⁴⁴, no es un obrador de hilado sino una iglesia, una iglesia que es un teatro: ¡teatralidad barroca!

BIBLIOGRAFÍA

- ALEWYN, Richard, y Karl Sälzle, *El gran teatro del mundo*, Hamburg, Rowohlt, 1959. Reed.: München, C. H. Beck, 1989.
- AVERY, Charles, *Bernini. Genius of the Baroque*, Special photography by David Finn, London, Tames & Hudson, 2006.
- BANCES CANDAMO, Francisco, *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos [1690-1694]*, ed. Duncan W. Moir, London, Tamesis, 1979.

⁴² Orozco Díaz, 1966, p. 128. El autor andaluz alega varios ejemplos más del retablo barroco y su desarrollo escenográfico (pp. 123-136).

⁴³ Bernini, *L'impresario*.

⁴⁴ Sobre el desbordamiento como transfiguración metafísica de la evidencia estética, una experiencia religiosa sin sacrificar la inmanencia estética, en el arte italiano del Quattrocento ver Krüger, 2016, cap. I.

- BENJAMIN, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1963.
- BENJAMIN, Walter, *Briefe*, ed. Gershom Sholem y Theodor W. Adorno, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1966.
- BERNINI, Gian Lorenzo, *L'impresario*, ed. Massimo Ciavolella, Roma, Salerno Editrice, 1992.
- BURCKHARDT, Jacob, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens* [1855], Stuttgart, DVA, 1933.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «Acerca de *Las Meninas*», en *Poesía, narrativa y artículos* (Obra completa, vol. II), ed. Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, pp. 1219-1232.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Eco y Narciso*, ed. Charles V. Aubrun, Paris, Centre de recherches de l'Institut d'études hispaniques, 1961.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. Ignacio Arellano, Kassel / Pamplona, Edition Reichenberger / Universidad de Navarra, 2021.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Instituto de Cervantes, Madrid, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les éditions de Minuit, 1988.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, y Silvia Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, catálogo, Roma, Bulzoni, 1978.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Libertad hermenéutica y modernidad: las primeras fiestas cortesanas de Calderón», en *El Siglo de Oro en escena*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 263-282.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «El significado de las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca», en *Calderón y el pensamiento ideológico y cultural de su época*. XIV coloquio Anglogermano sobre Calderón, Heidelberg 24-28 de julio de 2005, ed. Manfred Tietz y Gero Arnscheidt, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, pp. 209-232.
- GRACIÁN, Baltasar, *El Criticón*, ed. Evaristo Correa Calderón, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
- GREER, Margaret Rich, *The Play of Power. Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- HATZFELD, Helmut, *Estudios sobre el Barroco*, 2.^a ed., Madrid, Gredos, 1966.
- HELLWIG, Karin, *Aby Warburg und Fritz Saxl enträtseln Velázquez*, Berlin / Boston, De Gruyter, 2015.
- HOMMEL, Kurt, *Die Separatvorstellungen vor König Ludwig II. von Bayern*, München, Laokoon-Verlag, 1963.
- KLUGE, Sofie, *Baroque, Allegory, Comedia. The Transfiguration of Tragedy in Seventeenth-Century Spain*, Kassel, Edition Reichenberger, 2010.

- KRÜGER, Klaus, *Grazia. Religiöse Erfahrung und ästhetische Evidenz*, Göttingen, Wallstein, 2015.
- LEZAMA LIMA, José, «La curiosidad barroca», en *La expresión americana*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1969, pp. 33-57.
- MARCHANTE ARAGÓN, Lucas A., *Performing the King Divine. The Early Modern Spanish Aulic Festival*, Kassel, Edition Reichenberger, 2017.
- MARAVALL, José Antonio *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1975.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000 [1978].
- O'CONNOR, Thomas, *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, Austin, Trinity University Press, 1988.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Sentido de continuidad espacial y desbordamiento expresivo en el teatro de Calderón. El soliloquio y el aparte», en *Introducción al Barroco*, ed. José Lara Garrido, Granada, Universidad de Granada, 1988, vol. II, pp. 209-258.
- PELEGRÍN, Benito, *Figuration de l'infini. L'âge baroque européen*, Paris, Seuil, 2000.
- ROBBINS, Jeremy, «Pedro Calderón de la Barca's *Eco* y *Narciso*: Court Drama and the Poetics of Reflexion», en *Rewriting Classical Mythology in the Hispanic Baroque*, ed. Isabel Torres, Woodbridge, Tamesis, 2007, pp. 119-127.
- SCHMITT, Carl, *Römischer Katholizismus und politische Form*, Stuttgart, Klett / Cotta, 1984 [1923-1925].
- STENDHAL, *Promenades dans Rome*, en *Voyages en Italie*, ed. Victor del Litto, Paris, Gallimard, 1973.
- SULLIVAN, Henry W., *El Calderón alemán. Recepción e influencia de un gran genio hispano (1654-1980)*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
- SULLIVAN, Henry W., *Tragic Drama in the Golden Age of Spain. Seven Essays on the Definition of a Genre*, Kassel, Edition Reichenberger, 2018.
- TAPIÉ, Victor L., *Baroque et classicisme*, Paris, Le livre de poche, 1980.
- TERESA DE JESÚS, santa, *Libro de la vida*, ed. Dámaso Chicharro, Madrid, Cátedra, 1990.
- Velázquez*, catálogo, ed. Antonio Domínguez Ortiz, Alfonso E. Pérez Sánchez y Julián Gállego, Madrid, Ministerio Cultura, 1990.
- Velázquez, Rubens y Van Dyck, pintores cortesanos del siglo XVII*, catálogo, ed. Jonathan Brown, Madrid, Museo Nacional del Prado / Ediciones del Viso, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München, Bruckmann, 1915.

WÖLFFLIN, Heinrich, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1986 [1888].

ZOLLINGER, Edi, *Herkules am Spinnrad. Rubens / Velázquez / Picasso*, München, Hanser, 2020.