Del parateatro litúrgico al teatro religioso: sobre la práctica escénica de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* de Calderón

Javier Aparicio Maydeu
Universidad Pompeu Fabra (Barcelona)

La *Segunda Parte* de Comedias de Calderón, sacada a la luz por María de Quiñones, a costa de Pedro Coello, en 1637, contiene la edición príncipe de la comedia mariana *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, que el dramaturgo escribió teniendo en la memoria el poema heroico *Sagrario de Toledo*, de José de Valdivielso. Es sin duda una comedia todavía juvenil[1], que bien podría haber sido escrita una década antes de la fecha de su publicación.

Algunos mecanismos de construcción y de configuración escénica de los que se sirve Calderón para concebir la pieza coinciden con formas parateatrales de la fiesta religiosa barroca: la procesión y la escenografía del *carro* triunfal con dramatización breve, por un lado, tratándose en ambos casos de representaciones ceremoniales dramatizadas y en ámbito celebrativo, y por otro la concepción de cada jornada como una pieza independiente, estructurada con las otras dos en forma de correlación, al modo en que los escenógrafos barrocos concebían los pasos procesionales con acción dramática en sucesión argumental o la ceremonia dramatizada del planto de via crucis, manifestaciones que se resolvían escenográficamente como retablos pictóricos en movimiento[2].

---

[1] *Cfr.* Valbuena-Briones, Á., «Una metodología para precisar los textos de la *Segunda Parte de Comedias* de Calderón», *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de Oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, p. 41.

[2] *Vid.* Ledda, G., «Forme e modi di teatralità nell´oratoria sacra del seicento», *Studi Ispanici*, 1982, pp. 87-107, y especialmente Rodríguez G. de Ceballos, A., «Espacio sacro teatralizado: el influjo de las técnicas escénicas en el retablo barroco», *En torno al teatro del Siglo de Oro*, Diputación de Almería, 1992, pp. 137-153. Á. Valbuena-Briones ya señaló que «la interpretación pictórica [...] supondría el retrato de la

AISO. Actas III (1993). Javier APARICIO MAYDEU. Del parateatro litúrgico al teat...
Centro Virtual Cervantes

Probablemente sea la temprana fecha de creación de esta comedia mariana la que explique la singular proximidad de los recursos dramáticos manejados aquí por Calderón a la práctica escénica que el espectador barroco español acostumbraba a ver en las festividades de la Iglesia bajo Felipe IV. Estamos ante un mecanismo mimético interesante si lo contemplamos a la luz de la cuestión de las órbitas de teatralidad y de las formas parateatrales del siglo XVII, pues por una vez, de la mano de Calderón, la fiesta religiosa se sube al escenario del corral y no a la inversa, por una vez el espectador advierte cómo el teatro se sirve del parateatro, convirtiéndose en espectador por partida doble, pues el dramaturgo identifica el espacio escénico de la comedia con el espacio ceremonial.

Ante la necesidad de tener que marcar lindes genéricas para acotar el terreno de las formas que componen el espectáculo barroco, Díez Borque señala que

> se nos escurren de las manos multitud de manifestaciones que, en una suerte de órbitas concéntricas de más a menos, formaban parte del espectro amplio de la teatralidad barroca, de lo que el hombre del XVII veía y oía más o menos como espectáculo, en las fronteras de lo que, habitualmente, viene siendo considerado como teatro.[3]

Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario ilustra muy oportunamente la certidumbre de Calderón en relación a estas órbitas de teatralidad y su consciencia lúcida de poder jugar con ellas para el buen fin de su propósito *de propaganda fide*, por lo que concibe una configuración escénica de la comedia en la que coinciden acción litúrgica y acción dramática: el Altar de la Virgen del Sagrario en la capilla de la Iglesia de Santa Leocadia de Toledo, en la Jornada I, tiene delante, arrodillado por la devoción, a San Ildefonso, actor-feligrés con el que Calderón pretenderá identificar al espectador de la comedia haciéndole sobrepasar el espacio escénico para alcanzar el litúrgico, convirtiéndolo así en espectador-feligrés. La jornada se cierra con la investidura de San Ildefonso ante un carro triunfal en el que sale la Virgen de la Capilla, rodeada de ángeles y ataviada conforme a los cánones que describen infinidad de *relaciones* de festejos del Corpus, carros móviles con dramatizaciones monográficas de carácter breve. La Jornada

---

Virgen morena del Sagrario en el frontón, y el cuerpo de las tablas del retablo vendría constituido por tres divisiones: en la primera se haría alusión al hallazgo de la imagen [...]; en la segunda se representaría la escena en la que el alcalde Godmán y Teodosio esconden la escultura, salvándola de la profanación; la tercera describiría el hallazgo milagroso con ángeles tocando instrumentos en su gloria», Calderón de la Barca, *Obras Completas*, Vol. II, ed. de Valbuena Briones, Á., Madrid, Aguilar, 1987, p. 571. La correspondencia entre la concepción calderoniana del espacio escénico en esta comedia y la técnica del retablo barroco podría ilustrarse convenientemente con los ejemplos del Retablo Mayor del Monasterio de la Encarnación de Madrid (1614), de Vicente Carducho, y del retablo que armaría años después en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada Alonso Cano (1652-1664), pintando una correlación de siete tablas marianas que representan otras tantas escenas de la vida de la Virgen —Concepción, Natividad, Presentación, Encarnación, Visitación, Purificación y Asunción— dispuestas siguiendo una técnica que Calderón ya había hecho suya a través de las tres jornadas independientes de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del sagrario. Cfr.* E. Orozco Díaz, «Calderón ante la pintura y su concepción del espacio escénico», *Introducción al Barroco*, Universidad de Granada, 1988, pp. 209-216.

[3] Díez Borque, J. M., «Órbitas de teatralidad y géneros fronterizos en la dramaturgia del XVII», *Criticón*, 42, 1988, p. 104.

AISO. Actas III (1993). Javier APARICIO MAYDEU. Del parateatro litúrgico al teat...
Centro Virtual Cervantes

II sigue pautas similares en el cierre, desdoblando el espacio dramático de la comedia en espacio litúrgico a través de la adopción de una forma parateatral adecuada al propósito evangelizador de la pieza, la procesión. Calderón repite el mecanismo en la última jornada, desdibujando definitivamente el espacio escénico de la comedia al insistir en la escenografía propia de la dramatización procesional en una apoteosis[4] que se acompaña de música y del recitativo del himno *Salve Regina Mater Misericordiae*. La acotación [*Prosigue la procesión al son de chirimías*], previa a los versos finales en boca del gracioso Domingo, pone fin a la comedia ultimando un proceso de asimilación de recursos parateatrales de la fiesta religiosa que no es frecuente, al menos tan nítidamente estructurada, en la comedia de propósito religioso en el siglo XVII.

Estos mecanismos de construcción escénica que incorporan a la comedia las formas parateatrales de la religiosidad barroca suscitan un análisis desde la perspectiva de la recepción, pues no en vano el espectador contempla dos representaciones superpuestas correspondientes a órbitas distintas de teatralidad, interviniendo en la menor de ellas, la de las representaciones dramatizadas en ámbito celebrativo, según la terminología de Díez Borque, la de las formas parateatrales propiamente litúrgicas, y no interviniendo en la mayor, la del género canónico. Y cumple aplicar a este posible análisis los distingos que tienen en cuenta algunos enfoques antropológicos de las manifestaciones religiosas: frente a la *commemoratio* y la *contemplatio*, que no englobarían al espectador en la dramatización, y que por lo tanto respetarían la linde divisoria que delimita el ámbito de la representación del de la recepción, la comedia que nos ocupa permitiría hablar de la *repraesentatio*, pues Calderón concibe un proceso de asimilación mutua teatro-parateatro que permite contemplar un ámbito dramático único que engloba acción y recepción indistintamente[5]. La concepción de esta pieza calderoniana permite entrever que la influencia entre formas no canónicas de dramatización y formas teatrales bien definidas funciona en ambos sentidos, y la incorporación a la comedia de manifestaciones parateatrales de la fiesta necesariamente exige una revisión de la recepción de la propia pieza mayor y del funcionamiento de los distintos ámbitos dramáticos que en ella conviven, «formas paralitúrgicas en que se dieron relevantes grados de dramatización, [...] las dramatizaciones procesionales, los plantos del via crucis, las ceremonias dramatizadas de Navidad, Pasión, Pascua, Pentecostés»[6], las ceremonias de celebración mariana, los carros, túmulos y triunfos y otras formas parateatrales del ceremonial religioso del XVII, que Calderón conoció bien en sus años de estudio en el Colegio Imperial de Madrid y particularmente a lo largo de la década de 1620, con las sucesivas fiestas de canonización que impulsó la Compañía de Jesús atendiendo a las pautas que

---

4 *Vid.* Aparicio Maydeu, J., «Calderón y el *banquete de los sentidos*. (De la escenografía de las *apoteosis* en la comedia religiosa del siglo XVII)», *Perfiles. Revista Insular de Literatura*, 1 (en prensa).

5 *Vid.* Cea Gutiérrez, A., «Del rito al teatro: restos de representaciones litúrgicas en la provincia de Salamanca», *Actas de las jornadas sobre teatro popular en España*, Madrid, CSIC, 1987, pp. 25 y ss. *Cfr.* Rodríguez Becerra, S., «Rituales festivos en torno a la Virgen de Gracia», *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990, pp. 115-127; Moreno Navarro, I., «Fiesta y teatralidad. De la escenificación de lo simbólico a la simbolización de lo escénico», *Teatro y fiesta en el Barroco*, J. M. Díez Borque (comp.), Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 179-185.

6 Díez Borque, J. M., *op. cit.*, p. 114.

AISO. Actas III (1993). Javier APARICIO MAYDEU. Del parateatro litúrgico al teat...
Centro Virtual Cervantes

dictó Trento en relación a una nueva iconografía, «favoreciendo [...] una serie de ceremonias de fuerte raíz populista: romerías, procesiones, culto a las imágenes»[7] y manifestaciones parateatrales de carácter religioso que Calderón tenía muy presentes aún en la fecha de redacción de la comedia, anterior seguramente a 1630, y que venían a coincidir con la fortuna que alcanzaba en ese momento la *demostratio ad oculos* en la pedagogía barroca, como apuntaron de uno u otro modo Suárez de Figueroa, Saavedra Fajardo o Pellicer, sabedores de que del concepto imaginado es preciso pasar, según lo formula Calderón, a práctico concepto[8].

De estas formas ceremoniales de práctica escénica, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* reproduce en su escena de género canónico tres representaciones parateatrales.

En la Jornada I Calderón incorpora a la escena el Altar de la Virgen del Sagrario a través de la didascalia [*Descubre San Ildefonso el Altar de la Virgen del Sagrario, e hincado de rodillas va subiendo hasta que iguala con ella*]. Se trata de una imagen próxima a la *apariencia*, una representación no dramatizada correspondiente al ceremonial litúrgico, como el canto con apariencia, el sermón con apariencia, el carro fijo o el túmulo y el triunfo. La aparición del Altar desdobla el ámbito escénico de la comedia creando dos espacios superpuestos, el dramático y el litúrgico.

La segunda representación es el carro triunfal que describe la acotación escénica [*Sale en un carro triunfal, y rodeada de ángeles, la Virgen, de suerte que quede entre la imagen de bulto y San Ildefonso, y que pueda tocar a uno y a otro, y trae una casulla*]. La acotación no es prolija, pero sí suficientemente precisa como para que el director escénico pudiera reproducir en la escena un carromato de nave de los que usábanse en el Corpus y que describen las *relaciones* de Torre Farfán o Pellicer[9]. Este último, con motivo de la traslación de Nuestra Señora del Buen Suceso, en 1641, señala que «la procesión fue general, con carros triunfales, que con personajes vivos y supuestos declaraban el aparecimiento de Nuestra Señora»[10]. El dramaturgo se vale de su personaje Teudio para describir el ornato del carro que entra en escena: «¿Y no ves / la puerta, que sin impulso / violento se abrió, y por ella / (¡ya de mirarlo me turbo!) / entra en un carro triunfante / armado escuadrón, a cuyo / arnés da luces el sol, / repetido en los escudos?», y el procedimiento mimético que utiliza la comedia reclama la complicidad de un espectador que lo ha sido ya, en representaciones similares, fuera del corral. Calderón

---

7 Domínguez Ortiz, A., «Iglesia institucional y religiosidad popular en la España barroca», *La fiesta, la ceremonia, el rito*, Casa de Velázquez-Universidad de Granada, 1990, p. 10.

8 Maravall, J. A., «Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales», *La Cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1986, pp. 502-503: «el hombre barroco [...] no tiene suficiente confianza en la fuerza de atracción de la pura esencia intelectual y se esfuerza en revestirla de aquellos elementos sensibles que la graben indeleblemente en la imaginación».

9 *Vid.* Díez Borque, J. M., «Fiesta sacramental barroca de *El Gran Mercado del Mundo* de don Pedro Calderón de la Barca», *Fiesta Barroca*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1992, pp. 27, 28 y 29; y para la descripción de carros triunfales Varey, J. E. y Shergold, N. D., «Documentos sobre los autos sacramentales en Madrid hasta 1636», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, 24, 1955, pp. 203-313 y Varey, J. E. y Shergold, N. D., *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón 1637-1681*, Madrid, 1961.

10 Pellicer, J. de, *Avisos históricos*, Madrid, Taurus, 1965, p. 134.

AISO. Actas III (1993). Javier APARICIO MAYDEU. Del parateatro litúrgico al teat...
Centro Virtual Cervantes

convierte la imagen de la Virgen en personaje viviente, y establece la escena de la investidura de San Ildefonso partiendo de la actuación de la Virgen, que recompensa su devoción cerrando la jornada con una larga tirada de versos laudatorios. Se trata, pues, de una representación dramatizada en ámbito celebrativo, un carro con dramatización breve de carácter litúrgico.

La tercera suerte de representación es la procesión. Calderón la incorpora a la comedia en las jornadas segunda y tercera. Tras haber escondido la imagen de la Virgen para preservarla de la profanación que llevarían a cabo las tropas árabes recién llegadas a Toledo, el alcalde Godmán y Teodosio, según la acotación, [*van en procesión y tocan cajas roncas y en acabando cantan*]. Entra la Música con un recitativo propio de las salmodias procesionales y del miserere barroco:

¡Oh, cómo está la ciudad,
sin consuelo y sin placer!
¡Oh, cómo yace postrada
la altiva Jerusalén!

La pieza concluye en apoteosis con la incorporación a la escena del género canónico de la segunda procesión, precedida de una acotación escénica que marca definitivamente la suplantación del ámbito dramático por el propiamente litúrgico-ceremonial: [*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*]. El Rey, la Reina Dª. Constanza y el Arzobispo D. Bernardo celebran el hallazgo de la imagen de la Virgen del Sagrario con versos de júbilo que interrumpen voces de recitativo entonando el himno *Salve Regina Mater Misericordiae*:

Dª. CONSTANZA	Yo la llevaré en mis hombros.
	Las voces mis dichas canten.
CANT. 1°	Salve Regina.
TODOS	Precursora del Sol, alba del día.
CANT. 2°	Mater Misericordiae.
TODOS	Estrella de la mar, luz de la noche.
REY	Alabanzas de María
	merezca el alma escuchar.
D. BERNARDO	Oye, volved a cantar.
Dª. CONSTANZA	¡Qué placer!
REY	¡Y qué alegría!
CANT. 3°	Vita dulcedo.
TODOS	Gran torre de David, puerta del cielo.
CANT. 4°	Spes nostra.
TODOS	Cedro, lirio, clavel, ciprés y rosa.
[*Prosigue la procesión al son de chirimías*]	
DOMINGO	Y perdonad al poeta,
	si sus defectos son grandes,
	y en esta parte la fe
	y la devoción le salve.

AISO. Actas III (1993). Javier APARICIO MAYDEU. Del parateatro litúrgico al teat...
Centro Virtual Cervantes

Esta tercera representación parateatral es una dramatización procesional de carácter litúrgico, en ámbito ceremonial. Calderón la escoge para cerrar la pieza porque con ella identifica definitivamente la acción dramática de la comedia con la acción litúrgica que en ella se inserta, fundiendo el espacio teatral y el espacio ceremonial en uno solo, cuestión que por fuerza nos lleva a recuperar aquí la dialéctica intencionalidad fantástica-intencionalidad realista o realidad-fantasía en relación con la recepción del teatro religioso barroco, de suerte que podamos valernos de ella para tratar de averiguar hasta qué punto la contemplación del espectáculo de la comedia religiosa es sentida por el espectador como *vivencia religiosa* o como *simulación*[11]. Ya el jesuita Agustín de Herrera se apresuró a señalar, culpando de falsedad a la comedia *a lo divino*, que

> Los que asisten a las comedias se engañan en lo que lloran y en la devoción que a su parecer experimentan. No son lágrimas verdaderas: no es en la realidad devoción eficaz cristiana. Todo es una pura representación falsa y engañosa[12].

En cualquier caso esta breve comunicación no es más que el esbozo de lo que está siendo un estudio más amplio, y con ella pretendemos ilustrar, en la medida de lo posible, cómo enriquece Calderón su teatro religioso valiéndose de la práctica escénica del ceremonial litúrgico barroco para reforzar el propósito catequístico de las piezas, atendiendo al contexto de su recepción y teniendo muy presente que «la literatura catequística, el teatro religioso, sagrado, teológico, hagiográfico, se niegan a sí mismos la posibilidad que toda literatura fantástica se atribuye, ya que da por real lo que es irreal o percibido como tal por otros niveles de percepción o por otras épocas de recepción, por otros contratos de veridicción»[13]. El juego escenográfico con formas parateatrales del ámbito litúrgico ayuda a perfilar el natural hibridismo de la comedia religiosa del siglo XVII, a la vez que contribuye a enredar definitivamente la madeja de la recepción del teatro *de propaganda fide*, pues determina el que algunos textos dramáticos religiosos del seiscientos que ahora percibimos como literarios, como fantásticos, pudieran ser percibidos en la época como propiamente religiosos, esto es, como verdaderos.

---

[11] *Cfr.* Hermenegildo, A., «Teatro, fantasía y catequesis en la Edad Media castellana», *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XV, 3, 1991, pp. 429-451. Confieso estar en deuda con mi amigo Alfredo Hermenegildo por haberme sugerido que la *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique no está lejos de los mecanismos calderonianos que venimos señalando aquí a la hora de aquilatar la cuestión de lo que denominaríamos *literatura dramática paralitúrgica* y de sus modos de recepción. Acuda el lector interesado a este artículo, fundamental para lo que nos ocupa. *Vid.* también Zimic, S., «El teatro religioso de Gómez Manrique (1412-1491)», *Boletín de la Real Academia Española*, 57, 1977, pp. 382-399; Hermenegildo, A., «Conflicto dramático /vs/ liturgia en el teatro medieval castellano: el *Auto de los reyes Magos*», *Studia Hispanica Medievalia*, Buenos Aires, 1987, pp. 51-59; Rull, E., «Instrucción y concelebración populares en el auto sacramental», *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, eds. Álvarez Barrientos, J. y Cea Gutiérrez, A., Madrid, CSIC, 1987, pp. 53-63; Ch. Poletto, *Art et pouvoirs à l'Age Baroque*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1990, pp. 56-92.

[12] Fray Agustín de Herrera, *Discurso theológico y político sobre la apología de las comedias*, Alcalá, Viuda de Juan Gracián, 1682, p. 68.

[13] Hermenegildo, A., «Teatro, fantasía y catequesis en la Edad media castellana», art. cit., p. 433.

AISO. Actas III (1993). Javier APARICIO MAYDEU. Del parateatro litúrgico al teat...
Centro Virtual Cervantes