

## MITOLOGÍAS Y ESPACIOS MÍTICOS EN LOS AUTOS DE CALDERÓN

Ignacio Arellano

Universidad de Navarra,  
Grupo de Investigación Siglo de Oro. GRISO  
Campus Univetsitario, s/n. Pamplona, 31009  
ESPAÑA  
iarellano@unav.es

Si aceptamos la definición, sencilla pero útil, de García Gual, de que el mito es

una narración o un relato tradicional, memorable y ejemplar, paradigmático, de la actuación de personajes extraordinarios (en el mundo griego dioses y héroes) en un tiempo prestigioso y lejano<sup>1</sup>,

habrá que reparar en que estos personajes actúan en un ámbito igualmente mítico que conviene examinar, particularmente en el caso de los autos sacramentales de Calderón, donde el espacio (y el tiempo) alcanzan dimensiones desconocidas en otros géneros, gracias a la flexibilidad que les da la técnica alegórica<sup>2</sup>, que le permite la inclusión de numerosas categorías de espacios simbólicos y sobrenaturales, oníricos y mágicos<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> García Gual, 2008, s. p. Comp. Rull, 2012, p. 16: «Los orígenes de cualquier mito se remontan a las épocas más oscuras de la historia, a los más recónditos estadios de la psique colectiva y a los procesos históricos más complejos que imaginarse puedan».

<sup>2</sup> Para las estructuras dramáticas y alegóricas y el funcionamiento de los espacios en general, ver Arellano, 2001a.

<sup>3</sup> Realizo un acercamiento general al espacio dramático de los autos, no específicamente atento a la dimensión maravillosa, que se percibe a menudo, en Arellano, 2001a, pp. 147-194. Lo mismo para los dramas en Arellano, 2001b. Y para las dimensiones

La inclinación de la humanidad a lo maravilloso encuentra, por lo demás, uno de sus apoyos básicos en los lugares remotos capaces de acoger precisamente el prodigio, que vive preferentemente en «otro lugar» distinto de la cotidianeidad: islas, selvas, castillos y palacios, grutas y laberintos son los escenarios de cosas nunca vistas ni oídas que fascinan y alimentan el ansia de lo inhabitual. Rodrigo Fernández de Santaella<sup>4</sup>, canónigo de la catedral de Sevilla, al dedicar a principios del xvi al conde de Cifuentes su traducción del libro de los viajes de Marco Polo, consciente de esta afición, señala que

Entre las cosas que más deleitan los varones nobles deseosos de leer e saber [...] es leer por autor auténtico las partidas del mundo. Mayormente aquellas que no alcanzamos a ver y que de pocos fueron vistas e tratadas [...] Las cuales, según las que en nuestra Europa vemos, hobiéramos por consejas increíbles, si lo que en nuestros días de muchas islas del gran mar océano occidental por nuestros muy ínclitos reyes se ha descubierto...

Enrica Cancelliere<sup>5</sup> ha analizado con gran finura muchas dimensiones que se pueden considerar míticas de ciudades fantásticas, aberraciones y espacios maravillosos, conectándolos con la tradición de los *mirabilia*, y otras tradiciones culturales, o con textos tan relevantes como la *Ciudad de Dios* de san Agustín, que implica, por ejemplo, el contraste esencial de Babilonia y Jerusalén, aspectos que son componentes esenciales en los autos.

El mundo de la mitología pagana ofrece, sin duda, grandes posibilidades para la exploración de los lugares de la maravilla en las fabulosas ficciones y asuntos que constituyen la trama de las fiestas mitológicas del teatro palaciego, y lo mismo sucede con los autos<sup>6</sup>, añadiendo estos

maravillosos de los espacios en los dramas, ver Arellano, 2003. Uso algunos materiales de estos artículos, desde otras perspectivas, en lo que sigue.

<sup>4</sup> *Libro de las cosas maravillosas de Marco Polo*, p. 3.

<sup>5</sup> Cancelliere, 2006.

<sup>6</sup> Los autos mitológicos de Calderón son *El divino Jasón*, *Psiquis* y *Cupido* (versiones de Toledo y Madrid), *El divino Orfeo*, *El sacro Parnaso*, *El verdadero Dios Pan*, *Los encantos de la culpa*, *El laberinto del mundo*, *Andrómeda* y *Perseo*. Solo comentaré los autos y aspectos que me interesan más para mi objetivo. Para observaciones de otro tipo sobre estos autos ver las introducciones a los ya editados en la serie de autos completos de la Universidad de Navarra / Reichenberger, por las que citaré. En este caso haré referencia a la numeración de los versos; cuando indico páginas, si no especifico otra cosa, estoy

una faceta simbólica de índole religiosa, esencial para la interpretación del espacio en el marco del género.

Lo que define el espacio dramático de los autos es precisamente la sistemática dimensión alegórica que les es propia: todos los espacios significativos presentan un sentido que apunta a un universo espiritual, religioso. He distinguido en otras ocasiones dos variedades o funciones escenográficas integradas en el espacio autosacramental, la mimética o historial y la alegórica o mística<sup>7</sup>, distinción que puede servir de guía para el examen de los espacios.

Solo un ejemplo del *Sacro Parnaso*: en esta pieza el primer carro representa una montaña, según un espacio escénico que podrá responder más o menos a las instrucciones de las memorias de apariencias, pero que en cualquier caso está bien definido en esas instrucciones, que si fueran seguidas con fidelidad, se materializarían como sigue<sup>8</sup>:

una montaña hermosa, pintada de árboles, fuentes y flores. Desta a su tiempo ha de subir en elevación otra montaña que en forma piramidal remate en disminución, y en lo eminente de la cumbre un sol entre nubarrones y rayos, y dentro dél un cáliz grande y una hostia. Lo demás deste segundo cuerpo ha de tener a manera de nichos o quiebras de la misma montaña, lugares compartidos para diez ninfas, de las cuales las cinco han de ser vivas y las otras cinco pinturas cortadas de tabla, del tamaño natural de una mujer...

Ese espacio *escénico* representa un espacio *dramático* que el Judaísmo cree el Paraíso y la Gentilidad los Campos Elíseos, pero que es, según el argumento del auto, el Monte Parnaso, donde va a tener lugar un certamen poético teológico con participación de Sibilas y Padres de la Iglesia. Es un monte admirable y maravilloso, poblado de ninfas y envuelto en músicas, teatro de flores y aves, esfera de rayos (vv. 515-516):

pues ya no solo de voces  
puebla el monte sus celajes,  
mas de bellísimas ninfas  
que en nichos de yedra y jaspe

remitiendo a la edición de Valbuena, *Obras completas de Calderón*, volumen de autos, de la editorial Aguilar.

<sup>7</sup> Arellano, 2009.

<sup>8</sup> Cortijo, 2006, p. 15.

con diversos instrumentos  
le cercan a todas partes.  
(vv. 102-107)

Este Parnaso (espacio dramático historial o mimético) tiene un nivel más profundo de lectura, ya que entendido «a dos visos, a dos haces» (v. 419, historial y alegórico) «es Parnaso y es Sión» (v. 422), cuya fuente Castalia es en esa lectura mística la fuente de la gracia divina y Cristo, su verdadero Apolo, de tal manera que ese Monte Parnaso es figura o concepto imaginado del cielo (espacio místico). Como indica Cortijo:

El Parnaso clásico pagano, símbolo de cultura y religiosidad, lugar donde moran las musas, se sacraliza haciendo del mismo una Jerusalén cristianizada (y por ende superación de la Sión judía, superación en la ley de gracia) que conlleva en su mismo nombre el significado del auto<sup>9</sup>.

Esa doble dimensión mimética y mística, que por abreviar, no siempre detallaré en lo que sigue, habrá de tenerse en cuenta para la completa percepción del manejo espacial de los autos calderonianos, de los cuales observaré aquí especialmente los mitológicos.

*El divino Jasón* parece el primer auto conocido de Calderón. Para el argumento se utiliza la sabida historia de Jasón y los argonautas en su búsqueda del vellocino de oro, que los llevará a la Cólquida.

Es una estructura mítica, de viaje, cuyas peripecias transcurren por espacios igualmente míticos. Conforme avanza la acción se adensan dichos elementos<sup>10</sup>: el Argo, tras navegar por sendas jamás surcadas antes («que no anduvieron / humanas plantas», vv. 183-184) arriba a una isla bárbara, que lo recibe con una tormenta convocada mágicamente por el rey de Tinieblas, y en cuyo ámbito radica un jardín (trasunto del Paraíso) en el que los toros de bronce y dragones, dominados por una maga (Medea), guardan el árbol del que pende el vellocino (objeto maravilloso) que el héroe ha de conquistar venciendo todos los peligos:

<sup>9</sup> Cortijo, 2006, p. 56. En el prólogo de esa edición se hallarán otros comentarios sobre las presencias y funciones del Monte Parnaso en la literatura del Siglo de Oro que ahora no me atañen directamente.

<sup>10</sup> Para el motivo concreto del viaje mítico en los autos de Calderón, ver Arellano, 2011a.

En esos mares salados,  
 esos piélagos undosos,  
 ese imperio de cristal,  
 yacen las islas de Colcos.  
 Tiene su rey en la corte  
 unos jardines hermosos,  
 y en la copa de una planta  
 está el Vellochino de oro.  
 Guardando están su riqueza  
 dragones fieros y monstruos...  
 (vv. 129-138)

La acotación correspondiente (tras v. 945) da algunos detalles escénicos:

Van subiendo donde estará un árbol con manzanas de oro, y en la copa el Vellochino, que es una corderilla blanca, y al pie del árbol un dragón y un toro y otros animales, que bramen y se meneen horribles.

Ya se advierten los principales componentes de los espacios míticos: el mar, la isla, los jardines, palacios y seres monstruosos o fantásticos que suelen constituir retos para los héroes.

En *Andrómeda y Perseo*, el héroe ha de enfrentarse a los agentes diabólicos que tienen su guarida en otro espacio frecuente en los autos calderonianos, el tenebroso Monte de la Luna, ominoso territorio de la muerte, el sueño, la magia diabólica y la perdición. El Demonio invoca a Medusa, que habita en el antro de ese monte:

¡oh tú, que el pavoroso obscuro seno  
 de esa bruta coluna  
 del venenoso Monte de la luna  
 habitas, ponzoñosa y escondida,  
 mágico parasismo de la vida,  
 madre horrible del sueño,  
 alimentada furia del beleño...  
 (vv. 335-341)

En el *Quijote*, I, 20 se mencionan estos montes como el lugar de nacimiento del Nílo, («aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos Montes de la Luna»), según

recoge Torquemada en *Jardín de flores curiosas*, basándose en errores de interpretación de textos clásicos que ahora no hacen al caso<sup>11</sup>, pero son sobre todo montes míticos, connotados de hechicería, y citados por Calderón siempre en este sentido<sup>12</sup>: en *La vida es sueño* (auto), la Sombra dice que aprendió magia en «el Monte de la Luna, / templo de la noche»; en *El tesoro escondido* aparece el «lóbrego seno / del Monte de la Luna, / de cuyo vientre abortos / son el beleño, el opio y la cicuta»; en *El pintor de su deshonra*, el Lucero apostrofa a la Culpa: «madre letal del sueño, / alimentando monstruos del beleño, / que engendra el negro Monte de la Luna...»; las primeras palabras que pronuncia el Demonio en *El valle de la Zarzuela* son: «¡Oh tú, parda columna / del tenebroso Monte de la Luna, / cuya pálida luz, trémula y fría, / sobre las yerbas y áspides que cría / de la cicuta, el opio y el beleño / catres le mulle a la deidad del sueño»; en *El divino dios Pan*, Pan reside en el comienzo de la obra en el Monte de la Luna —esta vez situado en Tesalia, proverbial tierra de hechizos—, que exhibe en este caso una doble dimensión, ya que al representar el mundo debe integrar el horror y la abundancia:

Este Monte, que a la Luna  
consagró en templo Tesalia  
—más de miedo que de amor,  
por ser el que en sus entrañas,  
siendo asilo de las fieras,  
es veneno de las plantas—  
no obstante su horror, abriga  
a la sombra de su falda  
tan numerosos rebaños,  
que apuran, roban y talan  
tal vez su cristal al río,  
tal al valle su esmeralda.  
Con que, habiendo dicho que es  
en una parte abundancias  
y en otra horrores, no habré  
menester decir con cuánta

<sup>11</sup> Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, pp. 691–692: «el río Nilo nace, según se ha dicho, en África, cerca del monte Atlas [...] aunque según parece por la navegación de los portugueses que lo descubrieron es en los montes que llama de la Luna, acercándose hacia mediodía».

<sup>12</sup> Para los lugares siguientes, que ahora no localizo uno por uno, ver Arellano, 2011b, s. v.

propiedad se representa,  
 como en abreviado mapa,  
 el Mundo en él.

(vv. 191-208)

Aunque *El jardín de Falerina*<sup>13</sup> no es exactamente un auto mitológico, comparte su mismo estatuto de fantasía, mitificación y maravilla a efectos de los espacios dramáticos. En el Monte de la Luna tiene su cueva la Culpa, invocada por Lucero (el Demonio) en el arranque de la obra:

¡Oh tú, parda columna  
 del venenoso Monte de la Luna,  
 cuya pálida tez lóbrega y fría  
 sobre los verdes tósigos que cría  
 de la cicuta, el opio y el beleño  
 catres le mulle a la deidad del sueño!

(vv. 1-6)

Los espacios principales son sin embargo los jardines contrapuestos de la maga Falerina y de la Gracia. El de la Culpa se presenta como un paraíso, lleno de flores, con eterna primavera (vv. 870 y ss.), en cuyo centro se alza un maravilloso palacio:

U dígalo ese alcázar  
 que labró para ti  
 arquitecto el amor,  
 en cuyo camarín  
 son el bronce y el jaspe  
 el material más vil,  
 pues de pórvido y oro  
 contienen entre sí  
 columnas y dinteles...

Música ... razón de competir  
 cuál desangró más venas,

<sup>13</sup> Este personaje y jardín proceden del *Orlando innamorato*, de Matteo Maria Boiardo. Ver el prólogo de la edición de Galván. A Calderón, Coello y Rojas Zorrilla, se debe una versión en forma de comedia. Añádanse para trazar las coordenadas de este auto las estrechas relaciones que mantiene con otro tan mitológico como *Los encantos de la Culpa*. Ver el prólogo de Egido a la ed. de Escudero Baztán.

el Catay o el Ofir.  
(vv. 894-905)

Más adelante se revelará la verdadera condición de ese lugar, asimilado al Edén donde el Hombre comete el primer pecado e introduce la muerte en el mundo: el *locus amoenus* se corrompe en un desierto de abrojos, según el *Génesis*<sup>14</sup>:

vuelve a ver el pensil  
que tan florido viste  
y verás presidir  
de sus ya mustias flores  
al caduco matiz  
aquel árbol de cuya  
infestada raíz  
la desdichada herencia  
te quedó de seguir  
a mi voz tus sentidos  
y tú a ellos; mira allí  
la enroscada serpiente  
en su tronco.  
(vv. 1105-1117)

Al pie de ese árbol, ahora en el centro de una tierra yerma y desolada (vv. 1579 y ss.), cae el hombre encantado por la maga. Solo después de la Redención podrá acceder al jardín de la gracia, trasunto del cielo, en una naturaleza trascendida y regenerada que canta la victoria de la cruz y la Eucaristía:

Canten la victoria  
las flores bellas  
a los árboles dando  
la enhorabuena,  
pues en uno vencida  
la Culpa queda,  
perdonándose en otro

<sup>14</sup> *Génesis*, 3, 17-18: «Al hombre le dijo [Dios]: Por haber escuchado la voz de tu mujer y haber comido del árbol que te prohibí comer: maldita sea la tierra por tu causa [...]. Te producirá espinas y zarzas».

las faltas nuestras.  
(vv. 1883-1890)

Se habrá advertido que los espacios meramente escénicos, por muy elaborados que fueren, no podrían dar cuenta del sentido total que los autos requieren. El texto poético debe orientar el sentido de los jardines, los palacios o las tierras desérticas y espinosas, en las míticas islas de Colcos o Trinacria.

De esta manera se comprende el palacio de *Psiquis y Cupido* (Toledo), gracias a la explicación textual, a menudo apoyada o confirmado en tradiciones y / o textos culturales, iconográficos, emblemáticos o doctrinales, como el *Apocalipsis* (una de las referencias fundamentales para los autos calderonianos) fuente principal para la concepción de la Jerusalén Celeste. En este caso de *Psiquis y Cupido*, como escribe Enriquer Rull<sup>15</sup>, la fusión de materiales es compleja:

Calderón ha entendido el sentido de la fábula de Psique atendiendo al eje motivico del «palacio encantado», el templo místico, o, como el mismo Calderón dice, la «nueva Jerusalén». Mito, leyenda medieval, cuento popular, están intuidos en este episodio, que además enlaza con una trama misteriosa [...]. Aquí se funden los elementos profanos (o mejor, paganos) del cuento popular y la fábula mitológica con los sagrados del texto apocalíptico de Juan (*Apocalipsis*, 21, 1-27). El dramaturgo madrileño, con perfecto conocimiento e intuición, ha relacionado el palacio encantado apuleyano con el de la tradición medieval (tipo *Conde Partinuplés*), y los ha sacralizado en la síntesis teológica del edificio de la Nueva Jerusalén. [...] Ese castillo será así el ámbito de transmundo [...], ámbito perteneciente al folklore fantástico y a la literatura medieval...

En el auto, *Idolatría* (nacida en Babilonia: «Babilonia te dio primera cuna», v. 40), junto a Gentilidad, Judaísmo y sus aliados, pretenden corromper a la Fe, esposa de Cupido. La Fe, arrojada del Mundo por sus enemigos, vive en un hermoso palacio que Cupido le proporciona, palacio descrito sobre el modelo de la Jerusalén del *Apocalipsis*, mencionada de modo explícito en el texto:

Este murado alcázar,  
que con el capitel

<sup>15</sup> Rull, 2012, pp. 65-66.

toca al sol, es tan grande,  
 tan dilatado es,  
 que aunque parece que hoy  
 fuera del Mundo esté,  
 tan grande es como el Mundo,  
 pues los términos dél  
 comprehende, porque aquese  
 pequeño, al parecer,  
 edificio, es la hermosa,  
 nueva Jerusalén,  
 que verás dibujada  
 del celestial pincel  
 en bosquejos, si acaso  
 la Apocalipsi lees...

(vv. 903-918)

En la segunda redacción del texto para su representación madrileña (1665) Calderón amplía la descripción del palacio. Ahora es la Ley de la Gracia la que vive en él, asediada por el Odio, Malicia, Gentilismo y Hebraísmo. La Edad Primera (Ley Natural) prevaricó precisamente en Babilonia (p. 369), pero en la tercera (de Gracia) la esposa vive en un rico alcázar que asombra al Odio, quien describe la «nueva Jerusalén» que desciende del aire a ser paraíso, según paráfrasis muy ceñida del *Apocalipsis*:

¿Qué nueva Jerusalén  
 es la que en el aire miro  
 que parece que desciende  
 del cielo a ser paraíso  
 de la tierra, pues sus muros  
 [...]
 son amatistas, topacios,  
 crisólitos y jacintos?  
 El foso que los guarnece  
 mar es de cuajado vidrio  
 siendo sus calles y plazas  
 losas de cristales limpios.  
 Doce puertas, tres a oriente  
 tiene su hermoso recinto,  
 a poniente tres y tres  
 al austro, a quien han ceñido

las tres del septentrión.  
 ¡Oh, no sean doce tribus  
 a quien tengan después doce  
 apóstoles en su juicio!  
 (p. 378)

Tenemos así dos ciudades simbólicas, Babilonia y la santa Jerusalén, la mística Sión, cuyos sentidos se insertan en la antítesis general del mal y el bien, el pecado y la redención. Se trata de una corografía a lo divino que se podría relacionar con otras formas de sacralización espacial incrementadas, como apunta Rodríguez de la Flor<sup>16</sup>, tras la «ordenación tridentina».

Palacio, selva y jardín son los espacios predominantes en otro auto importante, *Los encantos de la Culpa*, sobre el mito de Circe y la peregrinación de Ulises en su regreso a Ítaca después de la guerra de Troya. Como sucede con otros mitos, el viaje de Ulises y su aventura en la isla de la maga Circe fue interpretado en clave moralizada. Circe es símbolo de la tentación, la mujer malvada y lasciva que incita al pecado y a los vicios, los cuales transforman a los hombres en bestias. En el auto, Ulises es figura de Cristo y Circe, de la Culpa.

La aventura reitera rasgos fundamentales de los viajes fabulosos en territorios míticos, ya advertidos en otras ocasiones: la isla misteriosa («¿Qué tierra es esta?— No sé», v. 120), músicas extrañas, las metamorfosis en bestias de los marineros de Ulises (los cinco sentidos), jardines deliciosos de cuyo suelo brotan mesas cubiertas de manjares («Sale por debajo del tablado una mesa con muchas viandas», v. 1065), la aparición portentosa de un palacio («Descúbrese un palacio muy vistoso», v. 899), al que llegan los exploradores para ser recibidos por hermosas mujeres, etc.; baste un ejemplo de la descripción que hace el Entendimiento, único salvado de la transformación animal:

Apenas fuimos, Ulises,  
 vagando a queste horizonte,  
 tus compañeros del monte  
 penetrando los países,  
 cuando un palacio eminente

<sup>16</sup> Rodríguez de la Flor, 2000. Para estas ciudades, ver Cancelliere, 2006 y Arellano, «Corografía mística. Babilonia y Sión en los autos de Calderón», en prensa en *Bulletin of Spanish Studies*.

nuestra vista descubrió,  
 cuya eminencia tocó  
 a las nubes con la frente.  
 Llegamos a sus umbrales,  
 y habiendo llegado a ellos,  
 en dos escuadrones bellos  
 de hermosuras celestiales,  
 vimos salirnos a hacer  
 fiestas a nuestra fortuna  
 con varias músicas una  
 hermosísima mujer.

(vv. 299-314)

Por algún pasaje del auto esta isla misteriosa y mágica de Circe, la mítica isla de Eea, se identifica precisamente con Trinacria, en donde Circe pretende mantener a sus cautivos:

Vientos, que sopláis del norte  
 no le saquéis de Tinacria,  
 y chocad, cascado el pino,  
 en aquellas peñas altas.

(vv. 1302-1305)

Lo mismo sucede en la obra que podemos considerar en cierto paralelo con este auto, la comedia de *El mayor encanto amor*. Para la comedia tenemos muchos más datos sobre la escenificación, que podrían sugerir algunos aspectos del espacio escénico del auto, con el que coincide en algunas escenas y recursos, *mutatis mutandis*. Sobre la comedia una noticia de la época, fechada en 31 de julio de 1635, da algunos detalles:

Antes de ayer se hicieron las tramoyas en el Buen Retiro, que se habían suspendido por los varios sucesos que corrían los días pasados de desgracias, que no fueron verdaderos, y ya que estaba hecha la costa, les ha parecido lograrla. Hicieron en medio del estanque un tablado grande y en él un bosque muy espeso, con grandes montañas y árboles, fuentes, volcanes de fuego. La comedia fue *Los encantos de Circe* y peregrinación de Ulises y sus compañeros a tomar tierra en el bosque, donde dio principio la comedia, en la cual hubo gran variedad de aventuras con excelentes tramoyas y muy exquisitas. Luego vino en un caro triunfal Circe [Galatea] por el agua, tirado de dos delfines, a deshacer los encantos, cosa de peregrina invención. Rematose la fiesta con danzas en tierra y en el agua. La riqueza de los ves-

tidos fue increíble y la variedad de las cosas prodigiosa. Duró seis horas y se acabó a la una de la noche<sup>17</sup>.

Lotti había preparado un esquema completo de los efectos especiales, recogido en un memorial. El escenario original era una isla (Trinacria), en medio del estanque, con grutas y bosque, en cuyo espacio un monte debía deshacerse para exhibir el palacio de Circe. La diosa Agua debía llegar a la isla en un carro triunfal tirado por bestias marinas, con abundantes efectos de luz y juegos de agua, entre músicas y coros de ninfas de ríos y fuentes. La nave de Ulises sería recibida a su llegada por un *ballet* animal. Un rayo anunciaría la aparición del palacio de la maga, transformándose el bosque salvaje en un deleitoso jardín. Debían sucederse abundantes transformaciones de los compañeros de Ulises en animales (cerdos, monos, gracioso con orejas de asno...), la alegoría de la Virtud acudiría sobre una tortuga marina, un gigante en figura de ermitaño representaría al Buen Retiro, etc.

Calderón consideró excesivas las tramoyas, lo que atentaba, a su juicio, contra la coherencia poética de la fábula, y así lo comenta en una carta del 30 de abril de 1635: «aunque está trazada con mucho ingenio la traza de ella no es representable por mirar más a la invención de las tramoyas que al gusto de la representación»<sup>18</sup>.

En cualquier caso esta fabulosa Trinacria es una isla instalada en una fuerte tradición mágica y mitológica, tumba de los huesos de Tifeo, como la describe Góngora en la *Fábula de Polifemo y Galatea*, patria de

<sup>17</sup> Citado en Cotarelo, 2001, p. 158. Ver también Egido, 2004.

<sup>18</sup> Calderón propone las siguientes apariencias: el teatro en el estanque; la primera vista del bosque oscuro, con todo el adorno que él le pinta de formas humanas en vez de árboles; el carro plateado, que ha de venir sobre el agua, y la senda para que anden junto a él los que han de venir acompañando con música; la nave de manera que de ella se pueda saltar al tablado; la nube en que ha de venir Mercurio o un arco del cielo en que venga como embajador de Júpiter; el trocarse todo el monte en palacio con jardines y edificio suntuoso; el confundirse todo esto a tiempo y quedar todo destruido con un incendio; la diversidad de animales vivos o imitados; la mesa que se ha de aparecer; el juguete del cochino en que se ha de transformar el gracioso y la mona para otro gracioso; el Gigante (ver Chaves, 2004, p. 119). Ni la memoria de Lotti ni la calderoniana responden exactamente al texto de la comedia conservado: no hay alegoría de la Virtud montada en tortuga, ni diosa Agua (cuyo carro acaba siendo vehículo de Galatea), ni Mercurio mensajero de Júpiter (sustituido por Iris, mensajera de Juno), ni juguete de cochino para metamorfosis de un gracioso, ni gigante ermitaño alegoría del Retiro (transformado en Brutamonte, con papel sobre todo cómico)...

cíclopes y ninfas, ámbito de los monstruos Scila y Caribdis... y acoge la acción, entera o parcial, de comedias calderonianas como *El mayor encanto amor*, *La fiera, el rayo y la piedra*, *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, *Argenis y Poliarco*, *El golfo de las sirenas*, etc.

La capacidad mítica de Trinacria es tal para Calderón que llega a situar en ella el mismo laberinto de Creta (auto de *El laberinto del mundo*), o mejor dicho, la versión alegórica del laberinto, es decir, el Hades-Infierno (en uno de sus significados<sup>19</sup>), lo que se justifica también por la consideración de los volcanes —especialmente el Etna— como bocas del infierno<sup>20</sup>.

Semejante transmutación mítica de la geografía requiere ciertos artificios conceptistas. *Creta*, mediante un juego paronomástico y etimológico<sup>21</sup>, se identifica con *creata*, es decir, 'la creación, el mundo, la naturaleza creada por Dios':

Esta fábrica inferior,  
que crió la omnipotencia  
de Dios, por quien de *creata*  
la da la latina lengua  
nombre, bien que vulgarmente,  
porque dos sentidos tenga,  
no sé que concepto hoy muda  
la síncopa el *creata* en Creta.  
(vv. 592-599)

La corrupción de pecado hace que la Naturaleza Humana quede, por adúltera, condenada a la reclusión en el laberinto, convertido en trasunto del infierno (el Hades en un argumento mitológico), y descrito como una fábrica oscura y funesta situada en el centro de la tierra (lugar del infierno<sup>22</sup>) cuyo único respiradero es el Etna:

<sup>19</sup> Otro sentido alegórico del laberinto es el mundo, como expresa el mismo título de *El laberinto del mundo*. Sobre los valores emblemáticos de la imagen del laberinto, ver Arellano, 2011a, donde se comenta desde otros puntos de vista el laberinto de este auto, o el prólogo a *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina.

<sup>20</sup> En Vezélay y los *Otia imperialia* de Gervais de Tilbury (1210) el Etna es boca del infierno: ver Ladero Quesada, 2000, p. 298. Cito el auto por la edición de Escudero Baztán.

<sup>21</sup> Para este recurso en los autos ver Engelbert, 1970.

<sup>22</sup> «Infernus est in centro terrae»: ver C. a Lapide, XVI, 226, 1; XX, 661, 2; etc.

en un ciego Laberinto,  
 que en el centro de la tierra,  
 labró ingeniero el que dio,  
 cuando intentó su imprudencia  
 oponerse a todo el sol  
 alas a Ícaro de cera  
 con que despeñado al mar,  
 le arrojase su soberbia.  
 Su fábrica es tan oscura,  
 tan pavorosa y funesta,  
 que aún para espirar no tiene  
 mas claraboya que el Etna,  
 intrincados sus espacios  
 están de tantas revueltas,  
 que ninguno que entra dentro  
 vuelve a encontrar con la puerta,  
 con que allí no hay redención  
 dada una vez la sentencia.

(vv. 792-809)

En el paralelo de los dos visos (literal mitológico y alegórico místico) el Minotauro de la leyenda se transforma en un monstruo proteico que reúne numerosos simbolismos diabólicos, que se resumen en la imagen de la hidra del *Apocalipsis*<sup>23</sup>:

un monstruo  
 de tan horrible extrañeza  
 que todos sus señas dicen,  
 y nadie dice sus señas:  
 serpiente, Moisés, la llama,  
 por su astucia y su cautela;  
 David, basilisco y áspid,  
 sobre quien el justo güella;  
 Pedro rugiente león,  
 que devora cuanto encuentra;  
 hambriento lobo, Mateo;  
 Ambrosio, traidora hiena;  
 rabioso perro Augustino,

<sup>23</sup> Para estos animales y sus simbolismos asociados a textos patrísticos, ver Arellano, 2000 y 2011b. Para la hidra en particular, Escudero Baztán, 2002.

y dejando otras diversas  
 señas tuyas de que está  
 la sacra página llena,  
 para abrazarlas a todos,  
 Juan que le vio de más cerca  
 allá en Patmos, dice, que es  
 hidra de siete cabezas.  
 (vv. 754-773)

El héroe, mediante un nuevo juego paronomástico y etimológico, se llama *Teos* ('Dios'), y toma, por humano (doctrina de la unión hipostática), el apellido de *Teseo*<sup>24</sup>. El descenso al laberinto es figura del descenso de Cristo a los infiernos, y el hilo de Teseo es en el auto una cinta de color de sangre que simboliza la vertida por Cristo en la cruz<sup>25</sup>. Se integra el modelo de la *Eneida* en el descenso de Eneas al Hades: Calderón, con su acostumbrada habilidad, adapta el motivo de la torta somnífica que la Sibila ofrece al Cancerbero<sup>26</sup>, convertido en el auto en un pan, imagen de la Eucaristía, que hace enmudecer a la Culpa.

El espacio dramático de este auto es, pues, un laberinto infernal de complejas facetas que funden materiales mitológicos y religiosos cristianos. El escénico queda materializado en un «carro de cárcel» con una reja («Llega al carro donde habrá una puerta como de cárcel, y abriéndose su reja sale la Culpa de ella, vestida de pieles, con un bastón», v. 906; «Embisten todos con el hombre, y al irle a entrar en la cárcel, sale Teos con la cinta encarnada prendida en el costado», v. 1621...). Otras representaciones escénicas del infierno son variantes que se encuentran en *El divino Jasón*, donde la Idolatría se hunde por el escotillón, con ruido de cohetes y llamas, mientras invoca desesperada al mismo infierno (vv. 1113-116), o en otros varios autos donde proliferan las grutas o quiebras de un peñasco montaraz.

<sup>24</sup> «Que de la voz Teos, que es Dios, / el nombre tomas, y en estas/ raras peregrinaciones, / para que humano te crean, / siendo Divino, del Teos / te apellidas Teseo, en muestra» (vv. 570-575).

<sup>25</sup> También en *El laberinto de Creta* de Tirso de Molina el hilo de Teseo está teñido en la sangre del héroe (Cristo).

<sup>26</sup> *Eneida*, VI, 419-422: «cui vates horrere videns iam colla colubris / melle soporatum et medicatis frugibus offam / obicit. ille fame rabida tria guttura pandens / corripit obiectam...».



calabozo de horror, casa de muerte,  
centro de la miseria es aunque inundo,  
bóveda tenebrosa, prisión fuerte,  
Tártaro horrible, corazón del mundo,  
Báratro triste, miserable suerte,  
perpetua confusión, dolor eterno,  
pena sin redención es el infierno.

(vv. 1246-1261)

En la barca de Aqueronte Orfeo atraviesa el río del olvido, el Leteo:

Este piélago feo,  
selva de negras ondas, es Leteo  
que significa olvido  
y es río de la muerte su apellido.

(vv. 1190-1193)

En el auto se ofrecen algunos detalles (decorado verbal fundamentalmente) del territorio subterráneo por el que debe transitar Orfeo —es una senda llena de abrojos, que lleva a la ribera del Leteo, poblada de víboras—, pero no se detiene especialmente en una descripción de los lugares.

En conclusión, puede decirse que el manejo de los espacios dramáticos en los autos inspirados en la mitología es especialmente apto para la adaptación alegórica en la línea de una síntesis cultural que constituye quizá unos de los rasgos más significativos de las piezas sacramentales de Calderón. Los mitos paganos y los espacios a ellos correspondientes son leídos a través de textos bíblicos y patrísticos, de manera que partiendo de su dimensión historial (argumental) han de ser interpretados en sentido místico: islas, palacios, jardines o abismos resultan así figuras de la Jerusalén Celestial, el paraíso terrenal o eterno, o el infierno de los precitos, orientando el vuelo de la fantasía hacia el territorio del Sacramento, el mayor misterio de los misterios.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.  
— *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2001a.

- «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón, sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez et al., Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001b, pp. 77-106.
- «Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón», en *Loca ficta. Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2003, pp. 41-56.
- «Doctrina y espectáculo: escenografía mimética y escenografía mística en los autos de Calderón», en *Dramaturgia y espectáculo teatral en la época de los Austrias*, ed. Judith Farré, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2009, pp. 21-46.
- «El motivo del viaje en los autos sacramentales de Calderón. I», *Revista de Literatura*, 73, 145, 2011a, pp. 165-182.
- *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011b (Publicaciones digitales del GRISO). En <<http://dspace.unav.es/dspace/handle/10171/20441>>.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perseo*, ed. José María Ruano de la Haza, Kassel, Reichenberger, 1995.
- *El divino Jasón*, ed. Ignacio Arellano y Ángel Cilveti, Kassel, Reichenberger, 1992.
- *El divino Orfeo*, ed. Enrique Duarte, Kassel, Reichenberger, 1999.
- *El jardín de Falerina*, ed. Luis Galván, Kassel, Reichenberger, 2007.
- *El sacro Pernaso*, estudio introductorio de Antonio Cortijo. Edición crítica de Alberto Rodríguez Rípodas, Kassel, Reichenberger, 2006.
- *El verdadero Dios Pan*, ed. Fausta Antonucci, Kassel, Reichenberger, 2005.
- *Los encantos de la Culpa*, prólogo Aurora Egido, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Kassel, Reichenberger, 2004.
- *Obras completas, Autos*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, vol. III.
- *Psiquis y Cupido (Madrid)* en *Obras completas, Autos*, ed. Ángel Valbuena Prat, vol. III, Madrid, Aguilar, 1987.
- *Psiquis y Cupido (Toledo)*, ed. Enrique Rull, Kassel, Reichenberger, 2012.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, ANTONIO COELLO, y FRANCISCO DE ROJAS ZORRILLA, *El jardín de Falerina*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Barcelona, Octaedro, 2010.
- 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, 2006, pp. 81-113.
- CHAVES, María Teresa, *El espectáculo teatral en la corte de Felipe IV*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004.

- CORTIJO, Antonio, Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *El sacro Pernaso*, estudio introductorio de Antonio Cortijo. Edición crítica de Alberto Rodríguez Rípodas, Kassel, Reichenberger, 2006.
- COTARELO, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de Don Pedro Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001.
- EGIDO, Aurora, Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *Los encantos de la Culpa*, prólogo Aurora Egido, ed. Juan Manuel Escudero Baztán, Kassel, Reichenberger, 2004.
- ENGELBERT, Manfred, «Etimologías calderonianas», en *Hacia Calderón*, I, ed. Hans Flasche, Berlin, W. de Gruyter, 1970, pp. 113-122.
- ESCUADERO BAZTÁN, Juan Manuel, «El bestiario fantástico en los autos sacramentales de Calderón (I: La hidra)», en *Calderón 1600-2000. Jornadas de investigación calderoniana*, ed. Aurelio González, Ciudad de México, El Colegio de México / Fondo Eulalio Ferrer, 2002, pp. 109-128.
- GARCÍA GUAL, Carlos, «Mitología y literatura en el mundo griego», *Amaltea*, 0, 2008. En <[http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/01\\_Gual.pdf](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/cero/01_Gual.pdf)>.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel, «Espacios reales y espacios imaginados», en *Tópicos y realidades de la Edad Media*, ed. Eloy Benito Ruano, Madrid, RAH, 2000, vol. II, pp. 231-306.
- LAPIDE, Cornelius a, *Commentarii... R. P. Cornelii a Lapide*, Paris, Ludovicum Vives, 1878.
- MARCO POLO, *Libro de las cosas maravillosas*, trad. de Rodrigo de Santaella [1503], Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1947.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, «La imagen corográfica de la ciudad penitencial contrarreformista: El Greco, Toledo (h. 1610)», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, ed. Víctor Mínguez, Valencia, Universitat Jaume I, 2000, vol. I, pp. 59-94.
- RULL, Enrique, Introducción a Pedro Calderón de la Barca, *Psiquis y Cupido (Toledo)*, ed. Enrique Rull, Kassel, Reichenberger, 2012.
- TIRSO DE MOLINA, *Obras completas de Tirso de Molina. Autos sacramentales II*, ed. Ignacio Arellano, Blanca Oteiza y Miguel Zugasti, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2000.
- TORQUEMADA, Antonio, *Jardín de flores curiosas*, ed. Enrique Suárez Figaredo; <[http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07\\_Jardin\\_Flores\\_Torquemada.pdf](http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/07_Jardin_Flores_Torquemada.pdf)>.