

## METÁFORA Y SÍMBOLO EN LA INTERPRETACIÓN DE CALDERÓN

HACE ochenta años el joven Menéndez Pelayo terminaba su serie de conferencias sobre *Calderón y su Teatro* resumiendo de esta manera los defectos artísticos del dramaturgo: “la palabrería, la vana pompa del lenguaje, la atención más al enredo y al movimiento escénico que a la paciente y laboriosa disección y análisis de un carácter”.<sup>1</sup> En los últimos treinta años han aparecido varios estudios sobre Calderón que encuentran sus méritos artísticos precisamente en el lenguaje y en la atención al enredo y al movimiento escénico. El propósito de esta conferencia es el de aclarar algo más un aspecto del estilo y de la técnica de Calderón que me parece fundamental para la interpretación de sus obras.

Hace catorce años publiqué un estudio de la comedia de Calderón, *La cisma de Ingalaterra*.<sup>2</sup> Para facilitar las definiciones preliminares, permítaseme recordar en forma distinta algunos detalles de ese análisis. Al principio de esta comedia el rey Enrique VIII recibe dos cartas, una del Papa y otra de Lutero; confundiéndolas, pone la de Lutero sobre la cabeza y la del Papa la echa a los pies. Luego, Ana Bolena, tan soberbia que aun ante el Rey le disgusta arrodillarse, al danzar tropieza y cae a sus pies. Al trocar las cartas dice Enrique VIII:

baje Lutero a mis pies  
y León suba a mi cabeza<sup>3</sup>

Esto en cuanto a dos actos o ademanes del actor, tiene un sentido literal; pero son también dos metáforas. “Subir a mi cabeza” es una variante de “poner sobre la cabeza”, que significa reverenciar; “bajar a mis pies” se relaciona semánticamente con “dar con el pie”, que significa despreciar o repudiar, de modo que cuando Ana Bolena tropieza y cae a los pies del Rey, este acto revela proféticamente que más tarde, siendo su mujer, será repu-

---

<sup>1</sup> *Calderón y su teatro*, en *Obras completas* (Edición Nacional), t. VIII (1941), pág. 303.

<sup>2</sup> “Henry VIII in Shakespeare and Calderón: An Appreciation of *La cisma de Ingalaterra*”, *MLR*, t. XLIII (1948), págs. 327-52.

<sup>3</sup> Calderón, *Obras completas*, t. I (Dramas), ed. Ángel Valbuena Briones (Madrid, 1959), pág. 560a.

diada por él y sentenciada a muerte. Estos son actos escénicos porque estas metáforas indican movimientos: el de levantar y el de bajar o caer. Ahora bien, en el diálogo de este drama hay muchas metáforas que denotan ascenso y descenso: los primeros se relacionan, como es natural, con el deseo de enaltecerse, es decir, con la ambición y la vanagloria; y las metáforas de descenso se relacionan con el desengaño, el fracaso, el desastre. Además, puesto que una imagen natural para el éxito y la gloria es el sol, el cual *sube*, y una imagen natural para el desastre es la noche, la cual *cae*; encontramos relacionada con la pareja metafórica de ascenso-descenso otra pareja de luz-sombra. Para denotar sus aspiraciones, ideales y ambiciones los personajes de *La cisma de Ingalaterra* emplean metáforas como éstas: “arder la luz”, “subir la llama en rayos dilatados”, “subir al sol”, “en el sol me considero”, “ceñidas las sienes de rayos del sol”, “tocar las luces santas del sol”, “ver la blanca aurora”. Para denotar sus temores y desgracias emplean metáforas como éstas: “deshacer su luz”, “cegar su luz”, “vivir en noche triste”, “tocar tinieblas y sombras”, “pisar las sombras de la muerte”. Finalmente, para denotar vacilación e incertidumbre dicen: “ver juntos la noche y el día”, “entre sombras”, “alumbrar a oscuras”, etc.

Estas imágenes, claro es, se enlazan con el sentido trágico del drama, pero lo único que quiero subrayar aquí es que, por medio de un proceso lingüística y poéticamente natural, Calderón pasa de las metáforas “subir a la cabeza” y “bajar a los pies” a dos símbolos, el Sol y la Noche. Luego hablaré de la función dramática de estos dos símbolos en otras comedias de Calderón. Por el momento sólo quiero que conste su existencia como símbolos.

Aunque el primero de estos actos era un ademán ceremonial en la vida real, el que una carta se ponga sobre la cabeza y otra se eche a los pies no tiene, naturalmente, ningún significado literal; no se llevan cartas en vez de sombreros o zapatos. La significación de estos actos estriba únicamente en el sentido metafórico de las frases. Por consiguiente, los actos de levantar y bajar las cartas son actos simbólicos. El simbolismo es lo contrario del realismo.<sup>4</sup> En general, aunque no siempre, el arte de Calderón no es

<sup>4</sup> Al emplear el término “simbolismo” me atengo al concepto tradicional, según el cual un símbolo es una intuición o visión penetrativa más bien que una representación directa o literal. Para un estudio filosófico del simbolismo que proporcione un fondo teórico para esta conferencia, véase W. M. Urban, *Language and Reality: the Philosophy of Language and the Principles of Symbolism* (Londres, 1939), págs. 401-502.

realista. La realidad que presenta no es la que ven los ojos del público, la acción visible exige que se le dé una interpretación, y ésta ha de hacerse por lo general de conformidad con las metáforas claves.<sup>5</sup>

Creo que, en general, se dan en Calderón tres tipos principales de símbolos. El primero, que es el más claro, es un lugar o un objeto alrededor del cual se desarrolla la acción, y que tiene una significación especial para el tema. Un ejemplo lo ofrecen las dos puertas en cada una de las dos moradas de *Casa con dos puertas mala es de guardar*: simbolizan, primero, la disimulación secreta, el salir desapercibido por donde no se ha entrado, y segundo, el doble filo del amor: el amor que se solicita a escondidas fácilmente se hunde en los celos. Un símbolo más profundo de este tipo es la cruz en *La devoción de la cruz*: la función dramática que tiene no es la de ser un objeto de devoción más o menos supersticiosa, sino la de simbolizar la clemencia: una vez que esto se percibe todo el sentido del drama se transforma. No hay tiempo para hablar de este tipo de símbolos: como ejemplo de lo que quiero decir me remito a lo que ya tengo publicado sobre *La devoción de la cruz*.<sup>6</sup>

El segundo tipo de símbolo es una situación anormal o fantástica en que se encuentra un personaje, situación que por ser repetida de comedia en comedia adquiere un significado que no se limita a uno solo de los casos en que ocurre. Tal es la prisión de Segismundo: la torre o cueva en que se ve recluido un individuo desde su nacimiento, se encuentra repetidas veces en Calderón. Doña Blanca de los Ríos fue quien primero llamó

<sup>5</sup> En el primer capítulo de su obra, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (Berna, 1946), Erich Auerbach compara dos métodos distintos de técnica narrativa, el uno en un episodio de la *Odisea*, el otro en el episodio bíblico del Sacrificio de Isaac. El primero no es más que realidad narrada —un primer plano detallado—; el segundo, en cambio, deja imprecisos tiempo, lugar, aspecto físico y motivo, pero tiene densidad de fondo y apunta al misterio: aquél puede analizarse pero no interpretarse, éste exige una interpretación. Ésta es la literatura simbólica; las acciones irreales de Calderón, por la mayor parte, lo son también.

<sup>6</sup> *The Approach to the Spanish Drama of the Golden Age* (Diamante VI, Londres, 1957), págs. 17-22. Al hablar de tres tipos principales de símbolos calderonianos, me refiero únicamente al simbolismo dramático, el cual se relaciona con las formas en que las invenciones poéticas se plasman dentro de la imaginación del dramaturgo. Hay otra clase de simbolismo que es distinto, por no ser creación de la imaginativa del poeta, y que por eso no entra en este estudio. Éste es el simbolismo teológico de los autos sacramentales; el poeta ni lo inventa ni lo puede cambiar: lo que tiene que inventar es la manera de llevarlo a la escena. La mitología clásica, en cambio, puede originar un simbolismo dramático; aunque existía una tradición de interpretación simbólica de los mitos, Calderón no tiene que atenerse a ella; tiene completa libertad no sólo para interpretar las historias, sino para cambiarlas y elaborarlas de nuevo.

la atención sobre esto, pero a ella no le interesaba la prisión como tal; <sup>7</sup> a mí, en cambio, me interesa como símbolo, que es como yo lo interpreto. Lo llamaré el símbolo de la Cárcel; pero hay que tener en cuenta que esto no es una encarcelación para castigar un crimen, puesto que en ningún caso ha habido delito, lo cual, naturalmente, aumenta aún más el carácter metafórico de esta cárcel. Con este símbolo va unida una profecía —adivinación, agüero u horóscopo—. Cárcel y profecía forman un solo símbolo, pero la profecía sola, independiente de la Cárcel, se encuentra innumerables veces en las obras de Calderón; en estos casos no suele tener un sentido simbólico, sirviendo más bien para enfocar un problema moral.

El tercer tipo de símbolo surge cuando una metáfora se cuaja, por así decirlo, cuando se plasma en forma fija y sólida dentro de la estructura dramática. Esto sucede de dos maneras: primero, cuando la metáfora se hace parte de la acción o cuando es producida por ella; segundo, cuando la metáfora da origen a una serie entera de metáforas, siendo todas ellas variaciones sobre una imagen predominante. Ejemplos de cómo la metáfora se hace acción, es el “subir a la cabeza” y el “bajar a los pies” de *La cisma de Inglaterra*, que producen actos simbólicos. Un ejemplo de cómo la acción produce una metáfora nos lo da *La vida es sueño*: la acción presenta un suceso, Basilio inventa una metáfora para explicarlo, y esta metáfora, aceptada por Segismundo, influye luego en la conducta de éste, siendo el Sueño el símbolo a que da origen. Ejemplos de la serie de variaciones metafóricas sobre una imagen predominante son las metáforas del Sol y de la Noche en *La cisma de Inglaterra*. <sup>8</sup>

Además de *La vida es sueño* hay dos comedias cuyos títulos son metáforas que se relacionan directa e íntimamente con la acción, a saber, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*. Ninguna de estas frases es

<sup>7</sup> “*La vida es sueño*” y los diez *Segismundos de Calderón* (Madrid, 1926). En realidad hay más de diez. Esta repetición le interesaba a doña Blanca como expresión de “la idea dominante del poeta, su visión del sueño de la vida” (pág. 27).

<sup>8</sup> Para la relación entre metáfora y símbolo, compárese: “The general law of language development is, as we have seen, from copy to analogy (metaphor) and from metaphor to symbol... All poetic symbols are, then, metaphors and arise out of metaphor. *The metaphor becomes a symbol when by means of it we embody an ideal content not otherwise expressible.* The difference between mere metaphor and metaphor become a symbol may, I think, be expressed in this way. We often speak metaphorically and figuratively when we do not speak symbolically. In the former case, we use metaphor to *illustrate* ideas or assertions which are expressible wholly in abstract or non-figurative terms. The metaphor is a symbol when it *alone* expresses or embodies our ideal meaning. In other words, it is only as the metaphor is part of the intuition itself and functions in the intuition, that it is a symbol” (W. M. Urban, op. cit., págs. 470-71; lo subrayado es del autor).

una declaración literal; se es médico del cuerpo, no de la honra, y lo que se pinta es un cuadro, no una idea abstracta. La primera metáfora produce el símbolo de la cura, concretado en la sangría que es el asesinato de doña Mencía. La segunda metáfora produce el símbolo de la pintura, el cual se hace visible dos veces, al principio del segundo acto cuando el pintor, pintando el retrato de su mujer, se desespera porque no consigue retratarla parecida, y al final cuando, puesto a retratarla otra vez, la mata. Sobre la metáfora "la vida es sueño" no tendría yo nada nuevo que decir: acepto la interpretación de Wilson, como también la ha aceptado Sloman en su reciente edición.<sup>9</sup> El símbolo de la pintura en *El pintor de su deshonra* lo he estudiado ya en un artículo sobre el sentido de la tragedia en Calderón.<sup>10</sup> Queda *El médico de su honra*. Aunque mucho se ha escrito sobre esta obra famosa, creo que todavía queda algo por decir desde el punto de vista que ahora nos interesa. Así, pues, este drama me servirá para demostrar cómo una metáfora se funde con la acción dramática y cómo señala la interpretación que hay que darle. Los demás símbolos que explicaré después serán los de la Noche, la Cárcel y el Sol.

Wardropper es quien primero ha insistido sobre la importancia de la metáfora de "médico de su honra". Todo el drama, dice él, es una complicada y prolongada metáfora, en la cual don Gutierre es el médico, doña Mencía la enferma, y la deshonra la enfermedad. La diagnosis es errónea, lo cual sucede a veces en la vida real; la cura del médico mata a la enferma, lo cual también puede suceder en la vida. Pero aquí, dice Wardropper, falla la metáfora; los verdaderos médicos matan por accidente, Gutierre, en cambio, receta la muerte y cura la enfermedad pero no a la enferma. Wardropper mantiene que esta falsa analogía no afecta el valor poético y dramático de la metáfora.<sup>11</sup> Todo esto es muy exacto; sin em-

<sup>9</sup> E. M. Wilson, "La vida es sueño", *RUBA*, t. IV (1946), págs. 61-78; *La vida es sueño*, ed. A. E. Sloman (Manchester University Press, 1961).

<sup>10</sup> "Towards a Definition of Calderonian Tragedy", *BHS*, t. XXXIX (1962), págs. 222-37.

<sup>11</sup> B. W. Wardropper "Poetry and Drama in Calderón's *El médico de su honra*", *RR*, t. XLIX (1958), págs. 4-6. Quiero insistir en la validez de las equivalencias que establece Wardropper. Es inadmisibile la objeción que se me ha hecho de que la honra, y no Mencía, es la enferma, y que por consiguiente la metáfora no falla, puesto que la enfermedad (la deshonra) desaparece y la enferma (la honra) está curada. Esto no distingue los dos planos que hay en toda metáfora, la ficción y la realidad. "Médico de su honra" es la ficción; hay que darle el verdadero sentido, buscando la correlación objetiva; una cura en el plano real necesita un médico, un enfermo y una enfermedad: en la acción del drama éstos no pueden ser sino Gutierre, Mencía y la deshonra de que ella (la depositaria de la honra de él), al parecer, adolece. "Gutierre cura la deshonra de Mencía" tiene, pues, un sentido real;

bargo, yo me atrevería a ir más lejos y a mantener que el valor poético y dramático estriba precisamente en la falsedad de la analogía. La única manera de descubrir si esta falsedad es accidental o intencional es ver cómo aparece la metáfora y cómo se desenvuelve dentro de la acción.

Claro está que la metáfora "médico de su honra" no la inventó Calderón. Es el título y la trama de la obra que Calderón refundió. En la fuente, la metáfora aparece sólo dos veces: la primera cuando el barbero, contándole al Rey la muerte de doña Mayor, cita las palabras de don Jacinto:

Mi honor adolece,  
y así, yo soy de mi honra  
médico, y para curarla,  
importa que hagas agora  
a esa enferma una sangría.<sup>12</sup>

Ocurre la segunda vez en los últimos versos de la obra:

Se da fin a aquesta historia  
del honor en la sangría  
y Médico de su honra.<sup>13</sup>

Nada más. La metáfora nace del modo de efectuar la venganza secreta: solamente describe el desenlace y nunca asoma en el curso de la acción, ni siquiera por sugestión. Es decir, que no desempeña ninguna función dramática. Calderón, al contrario, con su extraordinario concepto de la unidad dramática, habiendo aceptado el desenlace y por consiguiente la metáfora como título, hace que la idea de curar domine la acción desde el momento en que empieza el conflicto dramático.

El personaje que primero emplea una metáfora de curar no es don Gutierre, sino doña Mencía. Cuando él vuelve a casa inesperadamente, ella tiene que esconder a Enrique; pero entonces hace lo contrario de lo que se esperaría: ella hace que Gutierre se entere de la presencia de Enrique para que, dando la alarma ella misma, parezca que él ha estado allí sin que ella lo supiese. Aquí es donde la metáfora médica aparece por primera vez; al determinarse a esto ella dice: "En salud me he de cu-

---

en cambio, "Gutierre cura la deshonra de su honra" no lo tiene; el sentido, si es que tiene alguno, sigue siendo metafórico.

<sup>12</sup> *Obras de Lope de Vega*, ed. M. Menéndez Pelayo, t. IX (Madrid, 1899), pág. 436a.

<sup>13</sup> *Id.*, pág. 439b.

rar".<sup>14</sup> Esto, claro está, es una frase hecha. En sentido literal es un contrasentido, puesto que si uno está en salud no hay nada que curar; pero metafóricamente la frase significa dos cosas: precaverse de un daño antes de que suceda y justificarse antes de ser acusado. Tanto lo uno como lo otro suponía para Calderón conducta imprudente y peligrosa. En *La vida es sueño*, Basilio, queriendo precaverse del daño, lo atrae, y este carácter contraproducente de la prevención es un elemento constante en el símbolo calderoniano de la Cárcel. Asimismo Mencía, pensando evitar una acusación antes de ser acusada, hace que Gutierre encuentre la daga y piense en una acusación que antes no se le había ocurrido. Más tarde, cuando Mencía determina escribir la carta a Enrique, pidiéndole que no se marche de Sevilla, lo hace aconsejada por su criada, que dice:

el remedio mejor será, señora,  
prevenir este daño.<sup>15</sup>

Esto también es curarse en salud, y en efecto la carta causa el daño que pensaba prevenir. Donde quiera que Calderón emplee la metáfora de "curarse en salud" lo hace reprobándola. La cita más breve es de *Los hijos de la Fortuna*:

Curar en salud es medio  
muchas veces de enfermar.<sup>16</sup>

Lo cual es precisamente lo que hace Mencía. Estando sana produce el síntoma de una enfermedad mortal. Esto se relaciona íntimamente con la contradicción que en su sentido literal representa la frase "curarse en salud". De modo que el primer ejemplo de una metáfora médica establece una tensión entre el sentido literal y el sentido metafórico, lo cual equivale a una ambigüedad. Esta tensión o ambigüedad en las metáforas de curar se mantiene hasta el final.

<sup>14</sup> Acto II, v. 223; cito según la edición de C. A. Jones (Oxford, 1961). En *Obras*, t. I, se halla la cita en la pág. 640b.

<sup>15</sup> Acto III, vv. 344-45; *Obras*, pág. 653a.

<sup>16</sup> *Obras*, pág. 1168a. Compárese también: "Cúrese en salud quien teme, / quien se turba y desalienta, / y dé en fin satisfacción / la que necesita della; / porque no ha menester darla / quien no ha menester tenerla" (*Apolo y Climene*, t. I, pág. 1870b)

También para Gutierre, la primera vez que emplea una metáfora de curar, diciendo "y os he de curar, honor",<sup>17</sup> es cuestión de cura en el sentido de prevención. Así dice:

sea  
la primera medicina  
cerrar al daño las puertas,  
atajar al mal los pasos:  
y así os receta y ordena  
el médico de su honra  
primeramente la dieta  
del silencio, que es guardar  
la boca, tener paciencia.<sup>18</sup>

Hay que notar el contraste entre estos dos métodos de curarse en salud. Mencía lo intenta dando voces; Gutierre lo intentará callando; y mientras aquello es imprudente, esto sería cuerdo si entre Gutierre y su razón no se interpusiera el espectro de los celos: el pensar que los celos podrán tener fundamento le convierte de hombre racional en furia apasionada. Ahora es cuando empieza a hablar de "curar su deshonra".<sup>19</sup> En el tercer acto esto se convierte en "dar vida a la honra". Al principio esto es todavía el intento de prevenir. Acude al Rey para que éste prohíba que Enrique vuelva a ver a Mencía. Así le dice:

La vida de vos espero  
de mi honra; así la curo  
con prevención, y procuro  
que ésta la sane primero.<sup>20</sup>

Fijémonos en cómo la metáfora va cambiando: "recetar la dieta del silencio" es negativo, es no hacer nada, lo cual nunca podría producir una diagnosis equivocada; "curar la deshonra" es ya algo positivo, aunque no supone más que borrar un defecto; "dar vida a la honra" es mucho más positivo, puesto que significa fomentarla. La introducción de la palabra "vida" es muy significativa. "Esperar la vida de su honra", que es lo que Gutierre dice al Rey, significa esperar que Mencía viva, que no tenga que morir; sin embargo, cuando la evidencia de la deshonra llega a parecer incontrovertible, en vez de cambiar la metáfora le cambia el sentido, dán-

<sup>17</sup> Acto II, v. 645; *Obras*, pág. 645a.

<sup>18</sup> Acto II, vv. 648-56; *Obras*, id.

<sup>19</sup> Acto II, vv. 852-53; *Obras*, pág. 647a.

<sup>20</sup> Acto III, vv. 41-44; *Obras*, pág. 650a.



dole en lo metafórico un contrasentido análogo al contrasentido que tiene la frase "curarse en salud" en lo literal. Así dice:

Médico soy de mi honor,  
la vida pretendo darle  
con una sangría.<sup>21</sup>

Aquí, pues, con el contrasentido, es donde la metáfora llega a fallar por completo. "Dar vida con una sangría". ¿A quién? Al honor. Pero el plano figurado y el real se contradicen: al honor no se le sangra, a Mencía sí; pero a ella la sangría no le dará vida sino muerte. Ha llegado Gutierre a un estado de confusión en que lo positivo se identifica con lo negativo, en que una cosa equivale a lo contrario, en que dar vida es dar muerte, y dar muerte es dar vida. Lo terriblemente irónico de la confusión a que ha llegado la metáfora culmina en el horroroso diálogo que da fin a la obra. Mira, dice Gutierre a Leonor cuando el Rey le obliga a darle la mano de esposo:

Mira que médico he sido  
de mi honra: no está olvidada  
la ciencia.

Y ella contesta:

Cura con ella  
mi vida, en estando mala.<sup>22</sup>

Aquí, pues, tenemos la última etapa en el desarrollo de la metáfora médica: "curar la vida". Claro que esta frase, de por sí, es perfectamente racional: la vida se pone enferma cuando le amenaza la muerte. Pero la vida se cura salvándola, mientras que Leonor, aceptando la ciencia médica de Gutierre, acepta el que la vida se salve con la muerte. La metáfora "curar la vida" que emplea tan ufana, es en este contexto una monstruosidad.<sup>23</sup>

<sup>21</sup> Acto III, vv. 582-84; *Obras*, pág. 655b.

<sup>22</sup> Acto III, vv. 898-901; *Obras*, pág. 659.

<sup>23</sup> Hay que notar que Leonor no dice "cura mi vida en *siendo* mala". En realidad esto es lo que querrá decir, pero ella, igual que Gutierre, es llevada a un estado de confusión por la metáfora que exige "*estando mala*". "Cura mi vida" significa "cura mi honra", pero ésta es todavía una metáfora a la cual habría que dar un sentido literal; a ella sí se puede dar el significado de "mátame", pero no es la metáfora que Leonor emplea. "Cura mi vida" con el sentido literal de "mátame" es un *lapsus linguae* o, mejor dicho, *lapsus mentis* muy revelador.

Esto no es un fracaso de equivalencia metafórica que a Calderón le deje sin cuidado; es el efecto que él mismo ha producido con un arte deliberado. Repasemos las etapas metafóricas. "Curarse en salud"; "curar la deshonra"; "dar vida a la honra"; "curar la vida". Esta es una progresión consistente, que va desde una frase disparatada en el plano real, pero significativa en el plano metafórico, hasta una frase aceptable en el plano real, pero desatinada en el plano metafórico. Es decir, que el progreso de la acción se marca por una metáfora que se invierte o se pone al revés; en el tema también se pone al revés el recto sentido, o sea la verdad y la justicia.

El que esta inversión progresiva de la metáfora no es mera casualidad lo demuestra otro símbolo que Calderón emplea. Wardropper, Sloman y Dunn coinciden en designar la Noche como símbolo importante en *El médico de su honra*.<sup>24</sup> Es un símbolo en la acción, puesto que los lances que marcan el desarrollo de los celos y del deseo de venganza tienen lugar de noche, y la frase "matar la luz" cobra muchísima importancia en la obra, tanto metafórica como realmente. En los discursos de Gutierre predominan las imágenes de oscuridad, las cuales culminan en la relación que hace de la muerte de Mencía. Dunn explica cómo las imágenes de oscuridad ponen de manifiesto lo negativo que es el sacrificio de Mencía: Gutierre no crea más que tinieblas en el orden del espíritu.<sup>25</sup> Este concepto de negación, de *no-ser*, es adonde nos ha conducido también el análisis de la metáfora de la cura: a un contrasentido, a una sinrazón.

Para el argumento de esta conferencia sólo haré hincapié en dos de las imágenes que presentan el símbolo de la Noche. Las dos se hallan en el monólogo de Gutierre al final del segundo acto, que pronuncia al saltar de noche las tapias de su propio jardín para acechar a su mujer. Ella está dormida con una vela encendida al lado. El monólogo acaba cuando la despierta. Primero apaga él la luz, diciendo:

Mato la luz, y llego  
sin luz y sin razón, dos veces ciego.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> B. W. Wardropper, *op. cit.*, págs. 10-11; A. E. Sloman, *The Dramatic Craftsmanship of Calderón* (Oxford, 1958), págs. 52-4; P. N. Dunn, "Honour and the Christian Background in Calderón", *BHS*, t. XXVII (1960), págs. 85-7.

<sup>25</sup> P. N. Dunn, *op. cit.* Para él las imágenes de oscuridad no constituyen un símbolo, el de la Noche, sino que representan la destrucción del símbolo del Sol; creo que viene a ser lo mismo.

<sup>26</sup> Acto II, vv. 890-91; *Obras*, pág. 647b.

La Noche es, pues, la ceguera de la pasión; es la extinción de la luz de la razón. El comienzo de este monólogo une la noche con la negación de la razón en una imagen chocante:

En el mudo silencio  
de la noche, que adoro y reverencio,  
por sombra aborrecida  
como sepulcro de la humana vida,  
de secreto he venido  
hasta mi casa.<sup>27</sup>

Hartzenbusch quería enmendar el texto, alegando que es imposible adorar una cosa aborrecida.<sup>28</sup> Con muy poca atención había leído él la obra. Cuando Gutierre anuncia a Mencía la sentencia de muerte, escribe: "El amor te adora, el honor te aborrece". Lo que es imposible en el día de la razón es posible en la noche del pundonor. La noche, en cuanto sombra de la muerte, es aborrecible; Gutierre la ama porque le presta la ocasión para el deshonesto acecho de su mujer, porque, sin luz y sin razón, ya ama lo que aborrece, es decir, la muerte. Ahora comprendemos mejor lo espeluznante de las palabras finales de Leonor: "cura mi vida". La vida es el mayor de todos los dones de Dios, el que incluye y posibilita todos los demás. Curarla con la muerte es no sólo un trastorno de la razón, sino también, por eso mismo, una monstruosa blasfemia; como lo es aborrecer lo que se ama y adorar y aborrecer la noche a la vez por ser el sepulcro de la vida. "Adorar la noche", "curar la vida": símbolo y metáfora se unen en un acto visible sobre la escena, el de apagar la luz, la luz de la razón.

Por consiguiente, el que fracase al final la metáfora de ser don Gutierre médico de su honra no puede ser un defecto accidental, sino un efecto previsto y deseado. Mantengo, pues, que el análisis del lenguaje poético de Calderón, o sea el darse cuenta del alcance de sus metáforas y símbolos dramáticos, confirma la nueva interpretación de esta obra maestra que exonera a Calderón de querer aprobar la casuística de la venganza. Metáfora y símbolo, constituyendo otra dimensión crítica para la interpretación de Calderón, acreditan esta revalorización.

El simbolismo de Calderón culmina en las comedias mitológicas, la mayoría de las cuales son fruto de su última época. Ya hacía mucho tiempo que los comentaristas habían convertido el mundo de la mitología clásica en

<sup>27</sup> Acto II, vv. 841-46; *Obras*, pág. 647a.

<sup>28</sup> *Biblioteca de Autores Españoles*, t. VII, pág. 358c.

una colección de alegorías con moralejas didácticas. Calderón no podía menos de seguir esta tradición, lo cual no quiere decir que tuviese que aceptar las interpretaciones alegóricas. El ambiente irreal de estas historias apuntaba naturalmente a una poesía simbólica, y Calderón sacó de esto todo el partido posible. Por eso estas comedias suelen parecer a algunos disparatadas, a otros vagas y misteriosas. Recientemente, en sus valiosas ediciones de dos de ellas, Aubrun ha puesto de relieve el interés especial que ofrecen estas piezas y ha demostrado cuán injusto era el olvido en que habían caído.<sup>29</sup> En ellas culminan los dos símbolos que ahora quiero examinar: el de la Cárcel y el del Sol.

El símbolo de la Cárcel tiene un elemento más o menos constante: una profecía pronostica que cierto individuo causará daño en el mundo, y por consiguiente se le guarda aprisionado desde la infancia, privándole de la libertad para impedir que suceda lo previsto; pero este individuo, al comienzo del drama, es libertado y arrostra su fatal destino. El símbolo se relaciona íntimamente con el problema del libre albedrío y de la responsabilidad moral. Dentro de este contorno fijo el símbolo es variable. Las variaciones son múltiples, pero pueden dividirse en tres grupos principales. La predicción resulta falsa o verdadera. Si la profecía no se cumple o si se desvían sus efectos, es porque el individuo puede elegir libremente una conducta opuesta: un ejemplo de este tipo es Segismundo. En cambio, si la profecía se cumple es por una de dos razones: o el individuo elige libremente una conducta que le guía inevitablemente hacia el fin previsto (un ejemplo de este tipo es Semíramis en *La hija del aire*); o el individuo es víctima más o menos impotente: no motiva la desgracia, pero no puede eludirla (un ejemplo de este tipo es Narciso en *Eco y Narciso*). En breve, cuando se afirma la responsabilidad individual, el hado puede cumplirse o frustrarse; donde el individuo no es responsable, el hado tiene que cumplirse. Esta última es la forma más interesante del símbolo, y es la que se relaciona con el concepto calderoniano de la tragedia que he tratado de definir en otro estudio.

Ahora bien, ¿qué significa exactamente este símbolo de la Cárcel? Es un concepto análogo, en cierto sentido, al concepto teológico del pecado original. Éste es una imperfección o debilitamiento de la voluntad humana, que produce una inclinación al mal, la cual hace que el pecado sea natural sin ser por eso inevitable o invencible. El símbolo calderoniano de la Cárcel

<sup>29</sup> *La estatua de Prometeo* (París, 1961), y *Eco y Narciso* (Chefs d'Oeuvres des Lettres Hispaniques I, Flers 1961), ediciones de Charles V. Aubrun.

no significa una inclinación al mal en este sentido, pero sí una propensión a sufrir o causar la desdicha: no hay nada fatalista en este concepto, y ni siquiera se insiste en el aspecto moral, porque lo que se subraya es casi siempre el dolor más bien que la inmoralidad, que puede ser casi nula. Las causas de esta predisposición a la desdicha son muy numerosas: pueden ser el medio ambiente, el temperamento, un dote físico como la belleza en la mujer; puede ser un defecto inherente a la misma naturaleza humana, etc. Finalmente, aunque el símbolo se encarna solamente en uno o dos personajes de una obra, no por eso deja de ser universal: Calderón lo concibe, en realidad, como algo connatural a la vida humana: la humanidad está condenada al dolor, es decir, es prisionera en la Cárcel.

Antes de dar un ejemplo de esto quiero pasar a examinar el símbolo del Sol. Lo mencioné primero con respecto a *La cisma de Ingalaterra*, donde dije que denotaba las aspiraciones, ideales o ambiciones de los personajes. Otro ejemplo, de fecha posterior, sería *La hija del aire* (1653), donde es frecuente encontrar metáforas como "oponerse al sol", "querer la luz", y donde Semíramis, la protagonista, se llama "Reina del sol",<sup>30</sup> metáforas que denotan la ambiciosa soberbia que le incita a sus hazañas varoniles. Ella misma relaciona la humildad con vivir "del sol ignorada".<sup>31</sup> El Sol significa, pues, el ansia de felicidad, sea por la fama, por el poder o, como veremos, por el amor. Es lo contrario del símbolo de la Cárcel.

La mitología facilita la presentación de este símbolo en forma concreta por medio del dios Apolo y de su carro celestial. El Sol, es decir, el astro mismo, aparece en la escenografía de la comedia *El hijo del Sol, Faetón*. El título mismo indica que es ésta una de las comedias calderonianas de mayor espectáculo. Solamente el análisis del símbolo nos dirá si hay en ella algo más que espectáculo. Es la segunda parte de la comedia *Apolo y Climene*. Los dos dramas representan la plena madurez del poeta, probablemente alrededor de 1660. Hace treinta años escribió Pierre Paris un artículo sobre ambos que convendría sepultar en respetuoso olvido.<sup>32</sup>

Como es sabido, la fuente principal del mito de Faetón es Ovidio.<sup>33</sup> Calderón conserva todo lo que es esencial en Ovidio, pero añade mucho más de su propia invención. La tradición ha hecho de Faetón el ejemplo de

<sup>30</sup> *Obras*, t. I, ed. cit., pág. 1045a.

<sup>31</sup> "Tan sagrado es el preceto / tuyo, que humilde y postrada, / vivir del sol ignorada, / y aún de mí misma, prometo" (pág. 1022a).

<sup>32</sup> "La Mythologie de Calderón: *Apolo y Climene — El hijo del Sol, Faetón*", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal* (Madrid, 1925), t. I, págs. 557-70.

<sup>33</sup> *Metamorfosis*, Lib. I, v. 747. Lib. II, v. 328.

un hombre ambicioso pero heroico. Ovidio dice que aunque fue grande su fracaso, mayor fue su osadía; Villamediana dice de él: "a sobrado valor faltó ventura";<sup>34</sup> y Lope de Vega:

Dirá que ciego y ambicioso fuiste,  
pero no negará que confirmaste,  
muerto en el cielo, que del Sol naciste.<sup>35</sup>

El Faetón de Calderón, como es natural, es también ciego y ambicioso, y al final del drama dice el gracioso que

los discretos  
sacarán cuán peligroso  
es desvanecerse.<sup>36</sup>

La mayoría de los personajes del drama concurren en este juicio. Pero a pesar de todo esto, Calderón le presenta de una manera que desmiente este juicio, puesto que resulta casi del todo simpático. No es un joven violento ni arrogante, sino malaventurado sin culpa suya, un hombre a quien nada le sale bien. La competencia con Epafo, que en Ovidio sólo consiste en que éste se mofa de Faetón por creerse hijo del Sol, llega a mucho más en Calderón: las acciones nobles y heroicas las hace Faetón y todo el mundo cree que las ha hecho Epafo; cuando Faetón reclama el mérito para sí, le creen arrogante; cuando Epafo dice que no merece él la alabanza, le creen modesto y le alaban más. Finalmente, para colmar la amargura de Faetón, se descubre que Epafo es el hijo del Rey, a quien creían perdido, mientras que Faetón sigue siendo un expósito sin honra. Esta malaventura le impulsa a ganarse fama para que todos reconozcan sus méritos y para granjearse la estima de la dama a quien corteja. Cuando descubre indicios de que pueda ser hijo de Apolo y, lleno de entusiasmo, lo anuncia, le rechazan como loco. Sin embargo, es hijo de Apolo; pero la prueba de su nacimiento le acarrea la catástrofe, puesto que para aparecer en público como hijo del dios tiene que conducir el carro del Sol a través del cielo. Este exceso de ambición hace que el mundo esté a punto de incendiarse, y para salvarlo, Júpiter tiene que lanzar un rayo contra Faetón. Éste tiene toda nuestra sim-

<sup>34</sup> "Fábula de Faetón", en *Obras de Don Juan de Tarsis, Conde de Villamediana* (Zaragoza, 1629), pág. 231.

<sup>35</sup> *Rimas Humanas*, Soneto LXXV (*Obras sueltas*, Madrid, 1776, t. IV, página 226).

<sup>36</sup> *Obras*, ed. cit., pág. 1951b.

patía; es la víctima casi inocente de una mala estrella: rebelándose contra ella para comprobar la verdad, fracasa.

Por consiguiente, Faetón, el hijo del Sol, es abatido por lo que debiera enaltecerle. ¿Qué significa aquí el símbolo del Sol? La primera parte de este drama doble, o sea *Apolo y Climene*, nos da la respuesta, explicándonos el misterio del nacimiento de Faetón. Aquí tenemos el cambio más importante que Calderón introduce en su materia mitológica. Mientras que la mitología consigna que Climene es la madre de Faetón, ni Ovidio ni otra fuente alguna nos cuenta nada acerca de sus amores con Apolo. Calderón, sin embargo, escribe una comedia entera para contarnos esto, y su imaginación lo elabora presentando el símbolo de la Cárcel en una forma muy interesante.

Al principio de esta primera parte, Climene se lamenta de la reclusión en que tiene que vivir y añora la libertad en términos que recuerdan a Segismundo. Hija del Rey, está encarcelada en el templo de Diana, encerrada allí por Admeto, su padre, porque al nacer ella se predijo que pariría un hijo tan altivo y arrogante que incendiaría el reino de Etiopía. De modo que, para asegurar que no tenga ningún hijo, el padre la mantiene recluida, consagrada al culto de Diana como sacerdotisa; es decir, dedicada a la castidad. Pero andando el tiempo, Admeto no puede resistir más sus quejas y le da libertad para salir y entrar, con la condición de que nunca cese de ser sacerdotisa de Diana; si rompe el voto, él mismo la sacrificará en el altar de la diosa. Un encarcelamiento físico da lugar, pues, a un encarcelamiento moral. Pero por una serie de accidentes, de los cuales no tiene ella la culpa, parece estar comprometida con Apolo (que está desterrado en la tierra como pastor de Admeto). Él la salva cuando el padre intenta sacrificarla a Diana; llega ella a conocer el amor y da a luz un hijo que, separado de ella, se cría sin saber quiénes son sus padres.

Sólo puede interpretarse el símbolo de la Cárcel dentro del contexto de la acción, a la luz de lo que en efecto le sucede a Climene. Ahora bien, lo interesante de este caso es que Climene no está en ningún momento libre, ni en la primera comedia ni en la segunda. Tan pronto como el padre la saca de la reclusión dentro del templo de Diana, Apolo y Fitón, para salvarla de la ira del padre, la esconden dentro del palacio de Venus, que ella llama su "nueva prisión" (pág. 1900b). Cuando Apolo vuelve al cielo, y cuando el padre descubre que ella vive todavía, Fitón la esconde otra vez, y en esta cueva permanece recluida mientras Faetón llega a ser hombre; de esta cueva sale solamente para cazar y proveerse así de alimento, lo cual, en la segunda parte, la hace la fiera misteriosa que todo el mundo

teme, hasta que su propio hijo la prende y ella se revela mujer. Toda la vida, por consiguiente, vive Climene en reclusión. Esto significa que durante toda su vida está sujeta a una especie de compulsión. La única cosa que le sucede al pasar de una prisión a otra es que experimenta el amor. No es que deje de temer la profecía, es que Fitón la engaña, diciéndole que él tiene el poder de impedir que se cumpla; solamente con esta promesa acepta Climene el amor de Apolo; es decir, acepta el amor creyendo, engañada, que la apartará del dolor amenazado: aun en esto es víctima. El hecho de conocer el amor bajo la compulsión significa, pues, que la salida de la primera prisión es la adolescencia, o sea el paso desde la inocencia a la experiencia de la pasión, lo cual es la compulsión de la naturaleza. En efecto, el padre de ella, al exigir el voto de castidad, no se había enterado de que las compañeras de ella, las otras sacerdotisas de Diana, ya tenían relaciones amorosas y secretas. La humanidad, en general, no tiene libertad para consagrarse a Diana; la pasión es una ley que es fuerza obedecer. Por consiguiente, en esta comedia de *Apolo y Climene*, el Sol es símbolo del amor. A medida que se desarrolla el símbolo nos encontramos con una paradoja muy curiosa. Esta compulsión al amor, que se representa cuando Climene deja de resistir a Apolo, es obra del mago Fitón. Este personaje es el Pitón (Python) del mito, la serpiente enemiga de Latona, la madre de Apolo.<sup>37</sup> Calderón dice explícitamente que representa el Demonio.<sup>38</sup> La compulsión al amor que siente Climene es, por lo tanto, la compulsión del mal; sin embargo, ama a un dios, es decir, el bien. El objeto es bueno, la fuerza que la inclina a él es mala.

Con esta paradoja entramos en el reino de la filosofía. Es la paradoja que se difunde, implícita o explícita, por toda la idealización del amor humano en la literatura, desde el amor cortés, especialmente desde mediados del siglo quince, a través del neoplatonismo hasta la poesía amorosa de Quevedo. La paradoja es que el hombre se compone de alma y cuerpo; aunque es de origen divino, está sujeto al mal ontológico puesto que, en el

<sup>37</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, Lib. I, vv. 438-47. Fray Baltasar de Vitoria le llama Pytón; la forma Fitón (Phiton) se encuentra en la *Philosophia secreta* (1585), de Juan Pérez de Moya, Lib. II, cap. xix, art. 1.

<sup>38</sup> Dice Sático, el gracioso: "el magro Fitón es / ermitaño del demonio" (página 1898b); luego le llama "un diablo de un pastor" (1904a), y dice de él "me deja sin señal, / con ser diablo" (1904b). Compárese lo que dice Fray Baltasar de Vitoria acerca de la Sibila Delfica: "estaba dentro una mesa riquísima de oro de tres pies, y debajo de ella se ponía la Serpiente Pytón, o (por mejor decir) el demonio a dar las respuestas" (*Teatro de los dioses de la Gentilidad*, Madrid, 1620, Primera Parte, Lib. V, cap. iv).



concepto platónico, la materia es mala porque es un defecto para el espíritu; por este defecto de su naturaleza el hombre siente proclividad al mal moral porque la parte sensual de su naturaleza puede oscurecer y cegar la parte racional. La paradoja del amor es (o era para la época de Calderón) que el espíritu humano no puede aceptar como perfecto ningún amor que no sea completamente espiritual, mientras que el cuerpo exige que el amor sea sensual y, por eso, imperfecto. Por consiguiente, compelida por la naturaleza a amar, Climene ama a un dios; pero no puede retenerle. Él tiene que abandonarla para volver al cielo; y ella tiene que quedarse en la reclusión que le prepara Fitón, privada de la libertad por las cadenas de la carne. Los amores de Apolo y Climene, como los presenta Calderón, no podrían ser más castos; pero la sensualidad inherente al amor humano es lo que hace que Climene sea prisionera de Fitón y, en la segunda comedia, una fiera temida.<sup>39</sup> Apolo, además del Sol, es el dios de la razón; para que él se haga hombre, tiene que ser desterrado de su divinidad, puesto que la razón sólo puede operar imperfectamente por medio del cuerpo. Apolo habla constantemente de su destierro y siempre insiste en la confusión del bien y el mal en el mundo de los hombres.<sup>40</sup> Por eso no puede durar la unión de Apolo y Climene. Al final el gracioso habla de la comedia en estos términos:

---

<sup>39</sup> Además de la intervención de Fitón y del contraste entre el Templo de Diana y el Palacio de Venus, Calderón se sirve de una sugestión delicada para indicar lo sensual de los amores de Climene y de las demás sacerdotisas. El gracioso se llama Sátiro; jardinero de las sacerdotisas, él es quien enseña a Céfito, amante de una de ellas, la mina secreta que da entrada al recinto del Templo de Diana, y quien le acompaña cuando está dentro de él. Cuando Apolo busca a Climene, después de haber sido escondida por Fitón, lo hace en compañía de Sátiro. Cuando Admeto y los demás personajes no encuentran a Climene y se vuelven, atravesando el río, Sátiro no puede seguirlos y se queda en el país de Fitón como testigo de los amores de Apolo y Climene. Entonces Fitón le dice: "sátiro fuiste y eres, / y sátiro al fin serás, / si a otra especie origen das" (pág. 1904a). Luego leemos la acotación "Sale Sátiro en traje que lo parezca", y Admeto exclama: "¿Qué terrible / monstruo, tan extraño y nuevo / es éste, Fitón?" (1907b), habiendo ya dejado su hija de ser virgen.

<sup>40</sup> "Más fácil es de argüir / que hay en el humano ser / tropiezo para caer / que escalón para subir. / Dígalo yo, pues el día / que como humano viví, / me dio sima en que caí / la trémula noche fría, / y ni ella ni el día me dan / el mismo despeño; pero / ¡qué mucho, si considero / cuánto distantes están / el bien y el mal para quien, / en la porción de mortal, / ve el bien convertirse en mal / más veces que el mal en bien!" (pág. 1888a). Apolo se llama a sí mismo "enigma" (1909b), insiste en que no sabe quién es (1872b, 1877b, 1896a), porque "negado a todas las ciencias / que me acreditaron dios" (1868b), destruido su noble ser, Júpiter "a que viva me reduce / humano monstruo" (1902a).

Si a ésta perdonáis los yerros,  
 por la novedad siquiera,  
 dama y galán dividiendo,  
 de acabar ella en divorcio,  
 cuando otras en casamiento. (pág. 1908b)

Cuando Calderón alude a sus convenciones dramáticas, generalmente lo hace en tono humorístico: el humor aquí encubre un concepto serio. Lo humano y lo divino están forzosamente divorciados porque la materia se pone en medio; es Fitón quien persuade a Apolo que tiene que volver al cielo cuando éste no quiere abandonar a Climene. En el amor lo divino y lo humano se rozan, pero no pueden unirse. O, para decirlo en los términos poéticos del simbolismo calderoniano, el hombre ansía alcanzar el Sol, en el amor es donde más siente el calor de sus rayos, pero el Sol se va, dejando la Noche. Al irse Apolo, Climene se esconde en la oscuridad de su cueva, prisionera, es decir, víctima de la imperfección de la vida.

También su hijo, Faetón, es víctima de la vida, pero de una manera distinta: es víctima de las circunstancias, del carácter fortuito de los acontecimientos. Todo le sale mal, y él no tiene la culpa. Por eso, su libertad de acción está también circunscrita, puesto que ninguna acción suya produce el resultado esperado: él no puede hacer lo que quiere, no puede tener éxito. Esta restricción de su libertad está simbolizada en la profecía que le condena a incendiar el mundo. Claro que esto señala también la inclinación de su temperamento: si no fuera demasiado brioso para abatirse, podría aceptar con humildad la malaventura. Pero tiene que demostrar lo que vale. La ambición que le acucia y le arruina nace, pues, del carácter mismo de la vida por una parte, y de sus mismas virtudes naturales por otra. El mundo le defrauda siempre; por eso aspira al Sol, y se hunde. Él también enseña la paradoja de la condición humana. Es hijo de un dios; su brío y la conciencia de su propio valor son la centella del origen divino que enciende el deseo de romper las cadenas que le cohiben la libertad. La paradoja de la condición humana tanto en Faetón como en Climene es trágica: en los dos es el elemento divino lo que promete una consumación que la vida misma imposibilita. No pueden dejar los hombres de ansiar la perfección de su ser; pero no pueden ser perfectos ni el mundo ni el amor.

Ahora bien, ¿cómo podemos resumir el significado del símbolo del Sol en estas dos obras? Cuando Climene y Faetón, subiendo por el arco iris, llegan ante el Sol que amanece, prorrumpen en este himno de alabanza:

*Clim.* Sagrado dios de Delo...  
*Faet.* Alma del mundo...

- Clim.* Corazón del cielo...  
*Faet.* Vida de las humanas monarquías...  
*Clim.* Árbitro de las noches y los días...  
*Faet.* Espíritu admirable...  
*Clim.* De racional, sensible y vegetable...  
*Faet.* Esplendor de esplendores...  
*Clim.* Aliento de los frutos y las flores...  
*Faet.* Anhelito suave...  
*Clim.* Del bruto, de la fiera, el pez y el ave...  
*Faet.* Padre común del hombre... (pág. 1945a-b)

El Sol, pues, es la fuente creadora de la vida, de toda la belleza y la energía del vivir: señala la divinidad que está detrás del universo. Puesto que es Apolo, el Sol es también el impulso detrás del arte, de la ciencia, de la civilización: es el anhelo que siente la humanidad por perfeccionarse, el anhelo que siente cada hombre hacia la libertad y el logro de su ser. Pero el Sol quema si uno se le acerca: el hombre no debe querer regirlo, no debe desvanecerse y querer ser como Dios; tiene que aceptar la bajeza y los desengaños de la vida; <sup>41</sup> es decir, tiene que aceptar lo que le priva de libertad completa, tiene que aceptar su encarcelación en los defectos que impone la materia a la perfecta operación del espíritu. Tiene que resignarse a sufrir.

En esta conferencia he tratado de llamar la atención, sumariamente, sobre un aspecto del desarrollo de la técnica calderoniana, desde metáforas preñadas de ideas que iluminan los temas, a metáforas que se hacen símbolos, luego a símbolos que se hacen visibles en la acción, hasta llegar finalmente a símbolos que se encarnan en los mismos personajes. Sostengo que los símbolos son una clave importante para la interpretación de Calderón, puesto que nos apartan de la realidad material y nos abren la puerta de

---

<sup>41</sup> Al final de *El hijo del Sol* Epafo, el rival de Faetón, se casa con Tetis a quien éste amaba, pero a quien no pudo ganar. Con esto se relaciona uno de los muchos cambios, siempre significativos, que Calderón introduce en los mitos: hace que Epafo sea reconocido como hijo perdido del Rey, quien le cambia el nombre en Peleo. Tetis es la nereida que se casó con Peleo, pudiendo hacerlo por ser él mortal y no un dios. En el drama de Calderón, Epafo, para cortejar a Tetis, se favorece de las driades; por lo tanto él representa la tierra. Tetis siempre sale a la escena acompañada de las náyades. Él y ella pueden casarse porque la unión de la tierra y el agua es una unión natural. En cambio, la unión de Tetis con Faetón, hijo del Sol —la unión del fuego y el agua— es contranatural e imposible. También con esto simboliza Calderón el negarse Faetón a aceptar las limitaciones de la vida. Compárese: "Las bodas de Tetis y Peleo denotan que todos los cuerpos naturalmente se engendran de la comistura del agua y tierra... Que Júpiter quisiese juntarse con Tetis, y lo dejase porque no engendrarse otro mayor que él, que le echase del reino, denota que el fuego, que es Júpiter, mezclándose sólo con el agua, es apagado por ser de calidades contrarias" (Pérez de Moya, *op. cit.*, Lib. IV, cap. xliii).

la realidad artística, en donde únicamente podemos comprender la visión poética que Calderón nos ofrece del destino humano. Supongo que sus comedias mitológicas no llegarán nunca a ser populares con la mayoría de los lectores del teatro español; sin embargo, no cabe duda de que el simbolismo es uno de los medios más potentes de que se vale el arte para captar la universalidad. Para *Pierre Paris*, *Climene* y *Faetón*, como representantes de la antigüedad clásica, eran personajes disparatados; para mí, esta madre encarcelada perpetuamente por tener que divorciarse del dios a quien ama, y este hijo que para probar su filiación divina, se lanza ufano en un vuelo cósmico y se aniquila, amenazando aniquilar el mundo en un incendio cuya posibilidad, gracias al progreso de la ciencia, ya no es mera fantasía, son símbolos universales y, por lo tanto, personajes que conmueven.

ALEXANDER A. PARKER

*Universidad de Londres.*

---

NOTA: Quiero dar las gracias a mis amigos Edward M. Wilson, Robert Prin-Mill y Rafael Nadal por la ayuda que me han dado en la preparación de este artículo.