

Don F. Calderón
Alta Barca

CALDERÓN DE LA BARCA
AUTOS SACRAMENTALES

Separata

J. ENRIQUE DUARTE

El mito de Orfeo y su simbología cristológica
en la tradición y en Calderón

DIVINAS Y HUMANAS LETRAS.
DOCTRINA Y POESÍA
EN LOS AUTOS SACRAMENTALES
DE CALDERÓN

Actas del Congreso Internacional, Pamplona,
Universidad de Navarra, 26 febrero-1 marzo, 1997

I. Arellano, J. M. Escudero,
B. Oteiza y M. C. Pinillos (Eds.)

EL MITO DE ORFEO Y SU SIMBOLOGÍA CRISTOLÓGICA EN LA TRADICIÓN Y EN CALDERÓN

J. ENRIQUE DUARTE
Universidad de Navarra

Uno de los mitos que más ha impresionado a la humanidad a lo largo de la historia es el del músico Orfeo¹. Esta figura la podemos encontrar en toda la historia del arte y del pensamiento en múltiples manifestaciones artísticas y gozando de una eterna juventud. Calderón también escribió dos autos sacramentales, uno fechado hacia 1634² y otro de 1663, que llevan el título del *Divino Orfeo*. En estos dos autos sacramentales Orfeo es identificado con Cristo y en ellos Calderón coloca en escena la historia de la redención humana. Lo que intentamos aquí es desbrozar las principales líneas de esta identificación de Orfeo y Cristo a lo largo de la historia y en Calderón.

A pesar de la extrañeza de algún eminente crítico por la utilización de la mitología en el auto sacramental³, las leyendas míticas han estado presentes en todas las manifestaciones culturales de la humanidad. Los mitos clásicos, como bien es sabido, han pasado a la posteridad por medio de tres vías: a) la histórica, que considera los seres míticos

-
- 1 Vid. parte de la bibliografía sobre el tema y las distintas manifestaciones de este mito (las citas bibliográficas completas se recogen al final del trabajo): Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*; Heitmann, «Orpheus im Mittelalter»; Irwing, «The songs of Orpheus and the new song of Christ»; Pollin, «Cithara Iesu: la apoteosis de la música en el divino Orfeo». Estos entre algunos de los más interesantes.
 - 2 Vid. León, «Orpheus and the Devil»; y también, «El divino Orfeo». Para Cabañas esta versión es posterior a la de 1663 (cfr. Cabañas, *El mito de Orfeo*, p. 166).
 - 3 Vid. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos*, p. 145: «El uso de la mitología en el teatro sacramental de Calderón a algunos parecerá irreverente; a mí me parece no más que de dudoso gusto».

como personas normales que después de muertas reciben la adoración y el reconocimiento de sus allegados, b) la mágica o cósmica en la que los personajes del mito representan fuerzas de la naturaleza, y c) la alegórica o moral en la que el mito es visto como un conjunto de enseñanzas ocultas bajo la corteza de una fábula⁴.

Este último método de interpretación alegórica del mito se remonta por lo menos a los estoicos que buscaban conciliar las enseñanzas filosóficas con la religión popular, analizando los textos de los poetas más conocidos. La interpretación alegórica cristiana empieza con San Pablo cuando en 1 *Corintios*, 10, 1-5 y en *Gálatas*, 4, 22-31 explica de modo alegórico las escrituras del Antiguo Testamento. Pero San Pablo es también una clave para poder explicar la importancia que adquirirá el mito clásico. Los paganos también tuvieron acceso a la revelación (*Romanos*, 1, 21-23), pero desaprovecharon este conocimiento y se desviaron hacia la idolatría⁵. Calderón utiliza la autoridad de Pablo para justificar el uso que hace de la mitología en sus autos sacramentales:

Dígalo el texto
de Pablo: entre los gentiles
asienta que convirtieron
en fábulas las verdades;
porque como ellos tuvieron
sólo lejanas noticias
de la luz del Evangelio,
viciaron sin ella nuestra
escritura, atribuyendo
a falsos dioses sus raras
maravillas⁶

y son innumerables los testimonios en los que el poeta justifica este conocimiento⁷. Por eso podemos decir que la poesía podía ser equi-

4 Seznec, *Los dioses de la antigüedad*, p. 12.

5 Born, «Ovid and Allegory», p. 367.

6 Loa para el auto *El laberinto del mundo*, p. 1558a. (Todas las referencias a los textos de los autos sacramentales de Calderón están tomadas de la edición de Valbuena Prat, *Obras completas*, vol. III, que abreviaré OC). Para el *Divino Orfeo* cito por texto y numeración de versos de mi edición crítica, en prensa en esta serie de Autos Completos.

7 Particularmente conocido y comentado es el texto del auto *El sacro Parnaso*, pp. 779-780, donde se comparan el Antiguo Testamento y las *Metamorfosis* de Ovidio como Biblia de los paganos.

parada a las Sagradas Escrituras, como muy bien explica Páramo Pomareda:

La poesía toda contiene una verdad divina, inspirada al poeta por el poeta sumo, el Creador, cuyo descubrimiento y posesión se hace posible a quien simbólicamente la interpreta. De esta manera, la poesía misma y su exégesis aparecen como una ciencia cuyas raíces se ahondan en el cielo que conduce al conocimiento de Dios y de las verdades religiosas y morales. Esta concepción de la esencia y fines de la poesía coloca en el mismo plano fundamental las creaciones de la Biblia y las creaciones mitológicas: los mitos paganos enseñan lo mismo que la escritura sólo que de modo más enigmático e inseguro⁸

Calderón, conocedor de todas estas ideas, sólo tenía que interpretar el mito clásico de un modo alegórico sacando esas enseñanzas ocultas y en el caso del auto sacramental hacer esa interpretación (o buscarla) en términos divinos o místicos.

Una de las características que parece poseer el mito de Orfeo es su adaptabilidad. En nuestro caso, Calderón utiliza dos elementos para identificar a Orfeo con Cristo: por un lado, el personaje mítico contenía una serie de características como son la voz, el poder que ejerce con su música, su carácter pacífico, el amor por su mujer y por otro lado la historia del descendimiento a los infiernos para recuperar a su esposa. Como nuestro poeta representa en los dos autos sacramentales la historia de la Salvación humana, consistente en creación, pecado y redención, el personaje de Orfeo-Cristo aparecerá en los momentos de la creación y la redención.

El Orfeo calderoniano comienza su aparición creando todo el universo de la nada. Poco a poco, este caos primero va siendo adornado por el poder de su palabra y por el encanto de su música, que reúne y atrae toda la creación alrededor suyo. Es importante notar que en estas primeras intervenciones de Orfeo todo lo que representa lo hace cantando. En ambos autos se subraya la importancia de la armonía divina que hace salir a la creación de su caos primitivo y es precisamente la voz la que va realizando el trabajo de ordenar todo esto⁹.

8 Páramo Pomareda, «Consideraciones...», p. 76.

9 Para ver la función de la música en este auto sacramental y su loa es importante el artículo de Pollín, «Cithara Iesu», donde explica la relación entre la figura de

Doctrinalmente, los textos sagrados avalaban esta visión de un Orfeo-Creador, ya que, y sólo por citar algún pasaje, el Dios del Génesis crea por medio de la palabra y en el comienzo del evangelio de San Juan se subraya la importancia de la Segunda Persona de la Santísima Trinidad, el Verbo, la Sabiduría, en el esquema de la Creación. Era por tanto muy fácil representar a la Segunda Persona de la Trinidad en el acto de creación y ordenación de todo el universo. En cuanto al mito clásico, Ovidio en sus *Metamorfosis* es el escritor que mejor describe el poder de atracción que tiene la música de Orfeo en todas las criaturas de la naturaleza. Así, por ejemplo, en la primera versión del auto, Orfeo-Cristo, cantando, explica:

Pues mi voz, en el principio,
el cielo y la tierra cría,
después del cielo y la tierra
hágase la luz del día (vv. 35-38)

mientras que el personaje del demonio Aristeo, atónito ante la belleza y fuerza de la creación, no puede más que exclamar:

Todo se causa a su voz,
sólo con que ella lo diga (vv. 47-48)

También en la segunda versión del auto, 1663, encontramos esta idea aunque mucho mejor representada. Orfeo va llamando y atrayendo con el poder de su música y de su voz a toda la creación siguiendo el relato del Génesis. Lo curioso es que este segundo Orfeo-Cristo se encuentra con toda la creación hecha y lo que hace es imponer un orden en este caos de la materia.

En los dos autos sacramentales, además, esta creación aparece entendida también en términos musicales que remiten a todas las ideas del neoplatonismo y de la patrística sobre la armonía en la creación. Es importante a este respecto el pasaje del libro de la *Sabiduría*,

Orfeo y la música con las coreografías del auto. Otros artículos de la misma autora: «Calderón de la Barca and Music», donde estudia el papel de la música en los autos sacramentales; «*La divina Filotea*», p. 723, donde cita al *divino Orfeo* como una obra musical y operística junto a otras como *La púrpura de la rosa* y *La estatua de Prometeo*. Ver el artículo de Díez Borque, «El auto sacramental calderoniano y su público», donde estudia las funciones del texto cantado. No podemos olvidar el artículo de Sage, «Calderón y la música teatral», donde explica la concepción de la música, la división de la música y donde defiende que la música no es un adorno sino que es parte esencial del drama.

11, 20, donde se nos dice que Dios creó todo y lo dispuso con número, medida y peso, como se explica en la segunda versión del auto:

Y más si atiendo en la sabiduría
que debajo de métrica armonía
todo ha de estar constando en cierto modo
de número, medida y regla todo,
tanto que disonara
si faltara una sílaba o sobrara (vv. 69-74)

y en un pasaje más adelante de esta misma segunda versión del auto sacramental se insiste en que:

Y tanto que si a la tierra
sobresaliera una roca,
un átomo al aire, al fuego
un rayo, al mar una gota,
todo disonara y siendo
así que es música toda
su acorde unión (vv. 478-484)

Esta armonía es capaz de producir la conocidísima 'música de las esferas':

Viendo que entiendes la cifra
de la música del orbe (*El divino Orfeo*, primera versión,
vv. 160-161)

y el universo creado queda convertido en un poderoso instrumento en las manos del Dios creador:

la música no es más
que una consonancia y que esta
está tan ejecutada
en la fábrica perfecta
del instrumento del mundo
que en segura consecuencia
es Dios su músico (*El divino Orfeo*, segunda versión,
vv. 746-753)

En la patrística la figura de Orfeo también tiene su importancia. En principio Orfeo no es un personaje denostado como otros muchos héroes y dioses paganos que por sus andanzas pronto atrajeron sobre ellos las críticas más airadas. Según los estudiosos del tema, Orfeo era ya hacia el principio del cristianismo una figura totalmente neutra-

lizada, que llevaba en sí múltiples significados y que podía ser asociada a numerosos contextos diferentes en los que se adaptaba bastante bien. La comunidad judía de Alejandría, harta quizás de los ataques de un ambiente pagano hostil a sus creencias, hacia el siglo III antes de Jesucristo falsifica un documento conocido como el *Testamento de Orfeo*, en el que el músico tracio confiesa que conoció la verdad del Dios único creador del mundo y antes de morir decide testimoniarla. Orfeo se convertiría así en uno de los discípulos de Moisés, quien en Egipto le habría comunicado toda la sabiduría. Este documento pronto fue muy conocido por las primeras comunidades cristianas, quienes no desaprovecharon la oportunidad de tener en sus filas a un defensor de la talla de Orfeo y lo utilizaron como arma arrojadiza contra las críticas de los paganos. Este es quizás el principio de la cristianización y de la identificación de las figuras del tracio y de Nuestro Señor.

El siguiente paso en esta evolución será Clemente de Alejandría y su obra *Protréptico*. En ella Clemente intenta convencer a los griegos de su comunidad que las creencias que profesan más son obra de demonios que de verdaderos dioses. Esta obra de Clemente empieza destacando la importancia que tiene la música y los poderes que ejerce sobre la naturaleza. Buenos ejemplos de esto son los casos de Anfión de Tebas, Arión de Metimna, Eunomo y el propio Orfeo. Estas figuras, sin embargo, son atacadas porque pusieron la música y su poder al servicio de los demonios, descarriando de ese modo a toda la humanidad. Frente a estos demonios se alza majestuosa la figura del Verbo divino, el verdadero Logos y salvador del mundo. Lo curioso del caso es que el contraste no se realiza con todos y cada uno de estos personajes citados, sino solamente con Orfeo y dentro de las coordenadas del mito órfico. Del nuevo Logos, se nos dice:

En efecto, sólo Él domesticó a los más terribles animales que hubo nunca, ¡a los hombres! A los irreflexivos, que son como aves, a los mentirosos como reptiles, a los iracundos como leones, a los voluptuosos como cerdos, a los ladrones como lobos, y a los necios como piedra o madera. Incluso más insensible que las piedras es el hombre que se encuentra sumergido en la ignorancia¹⁰

10 Clemente de Alejandría, *Protréptico*, cap. I, 3, 4, p. 43.

Este pasaje es muy interesante porque nos recuerda el poder que Orfeo ejerce sobre la naturaleza por medio de su música. Lo que aquí tenemos es una adaptación de los elementos del mito a las necesidades cristianas del apologista. Pero más adelante, encontramos otro pasaje también muy interesante en el que el término de comparación será la aventura del descenso a los infiernos:

Mira cuánto es el poder del canto nuevo. Ha sacado hombres de las piedras y hombres de las fieras. Y, por otra parte, los muertos, que no tenían parte de esta vida verdadera, sólo por ser discípulos del canto, han resucitado de nuevo¹¹

El Verbo divino es el único capaz de resucitar a los muertos. El único elemento que nos quedaría por comparar es el poder de los dos músicos. El siguiente paso será demostrar el poder del verdadero Dios. Y este poder se expresa en términos cósmicos muy semejantes, en última instancia, a lo expresado por Calderón:

Extendió el mar embravecido, pero le impidió que traspasara la tierra. A su vez, no permitió que esta fuera arrastrada y fijó en ella un límite al mar. Suavizó, asimismo, el calor del fuego con el aire, como si mezclara la armonía doria con la lidia. Armonizó la dura frialdad del aire con la introducción del fuego, mezclando así estos sonidos, que son los más extremos de todos, con armonía. Este canto puro, apoyo de todo el universo y concordia de todos los seres, se extendió desde el centro hasta los límites y desde las cumbres hasta el centro y armonizó todo esto, no según la música tracia [...] sino según el designio paternal de Dios, que admiró David¹²

En este párrafo se nos resume lo que hace el Orfeo-Cristo del auto sacramental. Calderón debía de conocer la obra de Clemente de Alejandría, ya que lo cita en la primera versión del auto¹³:

11 *Ib.*, cap. I, 4, 4, p. 44.

12 *Ib.*, cap. I, 5, 1-2, pp. 44-45.

13 *Cfr.* Flasche, «Elementos teológicos», p. 38: «Sabemos que la doctrina de Clemente Alejandrino, teólogo del segundo siglo de la era cristiana, fue minuciosamente interpretada por teólogos españoles del Siglo de Oro. La sabiduría griega significó para Clemente otro antiguo testamento, la cultura griega fue considerada por él como preparación para la cristiana».

cuando diga
 San Clemente Alejandrino,
 viendo que entiendes la cifra
 de la música del orbe,
 que eres maestro de capilla (vv. 158-162)

Otro de los Padres que se interesa por contrastar estas dos figuras es Eusebio de Cesarea. Nacido en el siglo III de nuestra era, Eusebio realiza un contraste que se hace en unos términos muy parecidos a los que hemos visto en Clemente de Alejandría:

El mito griego nos relata que Orfeo tuvo el poder de encantar las bestias feroces y domar su salvaje espíritu pulsando las cuerdas de su instrumento con su mano: y esta historia es celebrada por los griegos, y creída en general, que un instrumento sin conciencia pudiese someter a las bestias y moviese los árboles de su lugar con su melodiosa fuerza. Pero la palabra de Dios, sapientísimo y expertísimo en toda armonía [...] tomando en la mano un instrumento músico fabricado por su sabiduría, es decir con su humana naturaleza, con las canciones y casi como algún encantamiento, no [sólo] resonó a las bestias, sino que también lo hizo a los animales dotados de razón y aplacó las costumbres de todos, tanto griegos como bárbaros¹⁴

Páramo Pomareda explica que aquí en este texto se produce una identificación de la Cruz con el instrumento de Orfeo. Yo no encuentro tal identificación. Ciertamente es que Eusebio explica que Dios es capaz de salvarnos 'tomando en la mano un instrumento músico fabricado por su sabiduría', pero inmediatamente después aclara que se refiere a la naturaleza humana de Cristo como instrumento por el que se realiza la salvación del hombre. De todas formas, en la patrística encontramos pocos ejemplos en los que se contrasten estas dos figuras y no he podido encontrar ninguno en el que se realice una identificación plena como ocurre en el auto sacramental.

Debemos analizar otros textos y autores para encontrar esta identificación. Esta se produce a propósito del descenso a los infiernos de Cristo, elemento que lo hace especialmente apto para su comparación con otros héroes y dioses como es el caso de Orfeo, Dionisio o el pro-

14 Eusebio de Cesarea, *De laudibus Constantini*, en *Patrologia graeca*, de Migne, vol. 20, cols. 1410-11.

pio Hércules. En este sentido, nos encontramos ya en otro momento del auto sacramental que es la redención humana.

Como consecuencia del pecado, Calderón refleja en los dos autos sacramentales la destrucción total de la armonía reinante en el Paraíso y la desobediencia de toda la naturaleza creada que se rebela contra el hombre. En estos autos, Calderón lo expresa mediante la caída de la Naturaleza humana en las manos del demonio, rival amoroso, Aristeo. Este la hace llevar al reino de la muerte, el infierno donde quedará para siempre. Es entonces cuando Orfeo-Cristo debe volver a restaurar toda la armonía que el pecado trastocó. De nuevo y en los dos autos, de la misma manera que en el proceso de creación, la voz y la música del divino Orfeo tendrán una enorme importancia. Por ejemplo, en la segunda versión del auto sacramental, encontramos la acotación al verso 1031 que dice «*Canta como llorando*». Es este arma del canto lo que hace posible la derrota del demonio Aristeo y la redención del hombre.

La identificación de Orfeo y Cristo por la acción del descenso a los infiernos, aunque ya se había producido en el arte hacía algunos siglos, la encontramos dispersa en distintas fuentes literarias medievales. En primer lugar, podemos citar un himno del siglo XII titulado «Morte Christi Celebrata» procedente de San Marcial. Una de las estrofas, refiriéndose a Cristo, dice así:

8b. Sposam suam ab inferno
Regno locans et superno
Noster traxit Orpheus¹⁵

Como vemos en este texto la identificación es completa mediante el rescate de la Naturaleza Humana de los infiernos. No hay ya ninguna referencia explícita a la música ni a su poder para dulcificar las iras infernales, ya que se dan por supuestas.

Dejándonos algunas fuentes intermedias que no me parecen muy importantes ahora, el lugar donde se da más plenamente esta identificación de Orfeo y Cristo es en la obra de Pierre Bersuire, conocido también como Petrus Berchorius. Su obra más conocida quizá sea el *Reductorium morale*, en quince libros, de los cuales el más interesante para nosotros es el último consistente en una serie de moralizaciones

15 Dreves, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. VIII, p. 33. Citado también por Berrio Martín, *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, p. 172.

de Ovidio y titulado *Ovidius moralizatus*. Una de las muchas interpretaciones alegóricas del mito de Orfeo es la siguiente:

De modo alegórico, se narra que Orfeo es Cristo, el Hijo único de Dios Padre. Que desde el principio condujo a Euridice, esto es el alma humana, por la caridad y el amor: y desde el principio por una prerrogativa especial se casó con ella. Pero el diablo, la serpiente, la quiso casada de nuevo, es decir, creada de nuevo: y mientras recogía flores, apetecía la manzana prohibida, siendo mordida por la tentación y muerta por el pecado y finalmente llevada al infierno. Y viéndolo Orfeo-Cristo personalmente quiso bajar al infierno y así recuperar a su esposa, esto es la naturaleza humana. De este modo, sacada del reino de las tinieblas, Cristo la condujo junto a sí a los reinos superiores, entonando aquel [pasaje de] *El Cantar de los cantares*, 2, 10: «Levántate, amada mía, hermosa mía ven»¹⁶

La interpretación alegórica que hace Bersuire es exactamente la que muestra Calderón en sus dos autos sacramentales. En la primera versión del auto sacramental, el personaje de la Naturaleza Humana se encuentra también recogiendo flores para hacer con ellas una guirnalda y dársela a Orfeo, cuando Aristeo la sorprende:

En tanto que en mi cabaña
dormido al Amor dejé,
con el rubí y la esmeralda,
con el jazmín y el clavel
quiero tejer para él,
Gracia mía, una guirnalda (vv. 435-440)

Lo único que no coincide entre estas dos interpretaciones es el texto que recita Orfeo. Mientras Bersuire hace recitar a Orfeo-Cristo el

16 Berchorius, *Ovidius moralizatus*, p. 147: «Dic allegorice quod Orpheus filius solis est Christus filius Dei Patris: qui a principio Euridicem id est animam humanam per caritatem & amorem duxit: ipsamque per specialem praerogatiuam a principio sibi coniunxit. Veruntamen serpens diabolus ipsam nouam nuptam id est de novo creatam: dum flores colligeret id est de pomo vetito appeteret / per temptationem momordit & per peccatum occidit: & finaliter ad infernum transmisit. Quod videns Orpheus Christus in infernum personaliter voluit descendere & sic uxorem suam id est humanam naturam rehabuit: ipsamque de regno tenebrarum ereptam: ad superos secum duxit dicens illud canticorum. II. Surge propera amica mea & veni». La traducción es mía.

capítulo 2, 10 del *Cantar de los Cantares*, Calderón utiliza el salmo 27 para liberar a la naturaleza atrapada en el infierno¹⁷.

Bersuire era muy conocido en toda Europa. De su *Ovidius Morализatus* se han encontrado numerosas copias, como por ejemplo el manuscrito 10.144 de la Biblioteca Nacional de Madrid que contiene una traducción que perteneció a la biblioteca personal del Marqués de Santillana. Este libro de Bersuire se puede definir como una colección de alegorías de mitos, siguiendo las *Metamorfosis* de Ovidio, para el uso de predicadores y artistas. Es muy posible que esta enciclopedia alegórica fuese conocida por los escritores del Siglo de Oro español y utilizada como fuente de sus escritos.

Dentro de esta parte dedicada a la redención humana, hay un elemento del auto sacramental que conviene analizar con un poco más de detalle. Se trata de la llamada CITHARA IESU, 'el arpa de la cruz' con la que el divino Orfeo consigue la liberación de la Naturaleza humana. Aunque mucho más desarrollado en el segundo auto sacramental, este símbolo es igualmente importante en ambas versiones del auto. En la primera versión, Orfeo está a punto de marchar al reino de las tinieblas cuando el amor le procura un instrumento para poder vencer con la fuerza de su música al demonio:

El instrumento que ves
que al abismo ha de dar luz
por aquesta parte es Cruz
y ataúd por esta es.
Y el instrumento es después,
porque la Cruz y ataúd
tienen tan alta virtud
que su música amorosa
podrá librar a tu esposa
de prisión y esclavitud.
Cruz, ataúd e instrumento,
juntos, Orfeo, he traído:

17 No coinciden porque para el descenso a los infiernos Calderón recurre a los evangelios apócrifos (*Las actas de Pilato. Los evangelios apócrifos*, pp. 437 y ss.). También es interesante el artículo de Bacigalupo, «The descensus ad inferos in Calderón's autos sacramentales», donde se cita esta fuente y se estudian otros autos como *La redención de cautivos, El indulto general*. Véase también el libro del profesor Cilveti, *El demonio*, pp. 79-80, donde da muchas más referencias para aclarar estos pasajes.

el jeroglífico han sido
de un inmenso sacramento (vv. 1134-1147)

En la segunda versión del auto sacramental, la relación entre la Cruz y el arpa aparece mucho mejor delineada y hay una intención clara de buscar elementos que puedan unir este símbolo con la Cruz de Nuestro Señor. Así en el siguiente pasaje se explica que:

en Jesús se interpretó
ese instrumento de tres
clavijas y tres maderos
a los siglos venideros
cítara de Jesús es (vv. 1098-1102)

y un poco más adelante se insiste en la imagen:

Para el camino
ha dispuesto que labre
instrumento que al hombro
arrodillar me hace,
siendo cada clavija
un hierro penetrante,
cada cuerda un azote
y un golpe cada traste (vv. 1119-1126)

Debemos analizar si en alguna parte se identifica la Cruz con un arpa o existe una interpretación alegórica semejante de la Biblia. En la patrística, encontramos numerosos autores para los que la cítara que aparece en las Sagradas Escrituras es un tipo que representa o bien a Cristo o bien incluso a la propia Cruz en la que después será colgado. Hay textos importantes que pueden aclarar este símbolo. En el *Salmo*, 56, 9, aparece: «Exsurge psalterium et citharam» 'Despertad, salterio y cítara', que ha sido interpretado por San Agustín en su comentario a los salmos¹⁸ de la siguiente manera: la cítara representa la parte humana de Cristo y por eso sus padecimientos terrestres, mientras que el salterio representa su parte divina y los milagros que hacía en la tierra. Sin embargo, otros Padres también nos proporcionan ejemplos en los que esta cítara de las Sagradas Escrituras es interpretada como la Cruz donde murió Nuestro Señor. Entre otros ejemplos que podemos poner, San Bernardo explica que la cítara representa la Cruz y compa-

18 San Agustín, *Enarraciones sobre los salmos*, pp. 414-415.

ra las siete últimas palabras de Jesús en la Cruz con las siete cuerdas de la cítara, explicando que así como las cuerdas deben estar fijas y tensadas al armazón del instrumento, la Cruz, nuevo instrumento, recibe el cuerpo extendido de Cristo y es clavado a esta:

Siete son las palabras, que, como siete hojas siempre verdes, nuestra vid pronunció, cuando fue elevada en la Cruz. Fue hecho tu esposo con la cítara, esto es con la Cruz que tiene forma de leño; pues su cuerpo suplió la función de las cuerdas extendidas por la largura del leño. Pues si no hubiese sido clavado y fijado al madero, de ningún modo el sonido de sus palabras saldría como un citarista, con los que ampliamente te entretienes. Observa diligente. La cítara tiene siete cuerdas. Te canta, te entretiene y te invita a que escuches con las que debieras hacer que te hablase más¹⁹

La identificación de la cítara y la Cruz de Cristo debía de ser muy conocida en toda la Edad Media. El profesor Frederick Pickering en su libro *Literature and art in the Middle Ages* da numerosos ejemplos de la literatura medieval alemana e inglesa en los que aparece repetidamente esta identificación²⁰. Sin embargo creo que nosotros debemos buscar lugares en los que se produzca la doble identificación de Orfeo y Cristo, utilizando también esta relación entre el arpa y la Cruz.

El primer ejemplo que podemos poner es un libro publicado por los jesuitas de los Países Bajos con motivo del centenario de la fundación de la Compañía. El título del libro es *Imago primi saeculi societatis Iesu a Provincia Flandro*, publicado en el año 1640. Según Klaus Heitmann²¹, nos encontramos en este libro un escrito en el que aparece de forma emblemática un Orfeo citarista y que descubre en CITHARA IESU el anagrama de EUCHARISTIA, explicándolo así:

19 San Bernardo, en *Patrologia latina*, de Migne, CLXXXIV, col. 655: «Septem sunt verba, quae, quasi septem folia semper virentia, Vitis nostra, cum in cruce elevata fuit, emisit. Cithara tibi factus est sponsus, cruce habente formam ligni; corpore autem suo vicem supplente chordarum per ligni planitiem extensarum. Nam nisi ligno affigeretur expansus, neutiquam verborum sonum ederet tanquam citharizans, quibus amplius delectareris. Observa diligentius. Septem chordas habet cithara. Cantat tibi, ludit tibi, te ad audiendum invitat, quae illum ad loquendum potius debueras invitare». La traducción es mía.

20 Pickering, *Literature and art in the Middle Ages*, pp. 294-298.

21 Heitmann, «Orpheus im Mittelalter», p. 287.

Si potuit Orpheus coniugis manes piaie
 Revocare mersos inferis...,
 Cur cithara Iesu numen humanis malis,
 Nequeat benignum flectere?...
 Nunc cithara Iesu nequeat Eucharistia
 Laxare poenas debitas
 Et expiandos flammeo manes specu
 Divum aggregare coetibus?²²

Es evidente que en este texto se está identificando a Orfeo y a Cristo a través de la bajada a los infiernos pero también a través del simbolismo de la Cruz como arpa divina. El ejemplo creo que es muy importante porque en la loa al auto del *Divino Orfeo*, 1663, nos encontramos una serie de escenas que sugieren que Calderón pudo haber utilizado este ejemplo. En esta pieza dramática, vemos que aparecen once personajes, cinco galanes, cinco damas y un viejo venerable, con una serie de escudos y en ellos pintadas una serie de letras. Pronto comienzan una competición entre ellos para ver qué letra merece el mayor galardón y premio. Acabada esta representación, vv. 222-239, comienzan un baile e inmediatamente después nos encontramos con la siguiente acotación: «Canta la música y a su compás bailando todos hacen una mudanza, de cuyo lazo resulte que al impedirlos el Placer, que queden en ala, en tal orden que juntos los escudos formen un renglón que diga EUCHARISTIA»²³. El Placer, villano, pregunta el motivo de tanta fiesta y los personajes restantes le piden que lea el renglón que acaban de formar. Estos personajes vuelven a moverse en otro baile cambiando de lugar los escudos con las iniciales y aparece la siguiente acotación: «Con esta repetición vuelven a bailar y trocándose de lugares hacen segundo renglón que diga al impedirlos el Placer: CITHARA IESU»²⁴.

Como vemos, es muy posible que Calderón hubiese tenido entre sus manos un ejemplar de este libro y se hubiese inspirado en él para

22 'Si pudo Orfeo revocar los infernales castigos de su pía esposa ¿por qué con la cítara de Jesús la divinidad no podía convertir el mal humano en bueno? ¿Ahora con la cítara de Jesús no podía la Eucaristía rebajar las penas debidas y reparando los castigos unir a la muchedumbre con la divinidad en la gruta del fuego?'. La traducción es mía.

23 Loa al *Divino Orfeo*, 1663, acotación al v. 239.

24 *Ib.*, acotación al v. 275.

poder escribir esta situación que refleja en la loa. La identificación de Cristo y Orfeo es en estos momentos muy conocida, no sólo en España sino también en el resto de Europa.

Esta parte de la cristianización del mito de Orfeo debe acabar, en cuanto a las fuentes literarias, con el ejemplo de Baltasar Gracián, quien en el discurso LIX de su libro *Agudeza y arte de ingenio* explica lo siguiente:

No basta la sabia y selecta erudición; requiérese lo más ingenioso y necesario, que es la acertada aplicación della. Puede reducirse a especie de agudeza, y de las más importantes; pertenece a las de careo, porque se forma la correlación y se ajusta entre el sujeto o materia de que se trata, y la historia, suceso o dicho que se aplica. De esta suerte el sapientísimo Clemente Alejandro, basta decir que fue maestro de Orígenes, acomoda a Cristo Señor nuestro en la Cruz, la antigua fábula de Orfeo, aquel que con la armonía de su lira atraía los montes, paraba los ríos, arrancaba los árboles, suspendía las fieras y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo es aquel Señor, que estirando sus sagrados miembros en la lira de la Cruz, con aquellas clavijas de los duros clavos, hizo tan dulce y suave armonía que atrajo a sí todas las demás cosas: *Si exaltatus fuero a terra omnia traham ad me ipsum*²⁵

Como vemos, Gracián vuelve a uno de nuestros puntos de partida, Clemente de Alejandría y su obra *Protréptico*, que ya hemos comentado. Sin embargo, Gracián introduce nuevos elementos que me parecen también muy interesantes para ver la relación que tienen con Calderón y sus autos sacramentales. En primer lugar debemos destacar la metáfora *aquellas clavijas de los duros clavos* utilizada también por el propio Calderón en los vv. 1092, 1100 y 1123 de la versión de 1663. Es muy curioso notar a este respecto que la primera versión, generalmente datada por la crítica hacia 1634, ni una sola vez mencione el término clavija, ni hace ninguna comparación de este tipo ni referencia a los clavos de la Cruz. El segundo elemento que creo que debemos considerar es el texto latino *Si exaltatus fuero a terra omnia traham ad me ipsum*. Este texto se refiere al pasaje de *Juan*, 12, 32 y aparece en la obra de Calderón de 1663 de la siguiente manera:

25 Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 221.

Por quien sagrado texto
 dirá en altos anales
 que al dejar exaltado
 la tierra por el aire
 no hubo cosa que a mí
 no trujese²⁶

La obra de Gracián se publica en 1642 y fue reeditada en 1648. Es evidente que para la primera parte de un auto como el *Divino Orfeo*, tan temprano como el año 1634, Calderón no pudo haber leído la obra de Gracián de donde bien pudo haber obtenido alguno de estos elementos para la redacción de la segunda versión del auto.

El último elemento que nos queda por analizar es el relativo a las cuerdas de esta lira o arpa en la que Nuestro Señor será crucificado. Para San Bernardo, el cuerpo de Jesús servía de cuerdas para emitir los sonidos que producirían la salvación del mundo. Sin embargo, en Calderón este motivo es un poco más complejo. El texto de la segunda versión del auto dice así:

Y las cuerdas que le pone
 de las manos se las quita (vv. 1093-1094)

Indudablemente estas cuerdas se refieren a aquellas con las que ataron a Nuestro Señor para llevarlo ante Anás. El texto de la Vulgata del *Evangelio de San Juan*, 18, 12, dice así: «comprehenderunt Iesum et ligaverunt eum», 'prendieron a Jesús y lo ataron'. Estas cuerdas, como explica el profesor Pickering²⁷, tuvieron su importancia en el arte de la Edad Media: aparecen en distintos momentos de la pasión, (para atar a Cristo al pilar de la flagelación, para conducirlo como un 'ladrón' hacia el Calvario), pero sobre todo aparecen en distintas representaciones para estirar el cuerpo de Nuestro Señor y clavarlo en la Cruz.

Por último para acabar, debemos recordar que la identificación entre Orfeo y Cristo no acaba aquí, sino que continúa hasta los últimos elementos del mito clásico. Al igual que pasaba con el relato de

26 *Divino Orfeo*, 1663, vv. 1177-1182. Vid. Pollin, «Cithara Iesu: la apoteosis», p. 422: «La loa y el auto de Calderón pudieran ser una realización poética y musical de la bella observación de Gracián». Sin embargo, no analiza en qué términos se puede producir esta realización.

27 Pickering, *Literature and art in the Middle Ages*, pp. 299 y ss.

Ovidio²⁸, Orfeo también puede perder a su esposa en esta ocasión y sus sufrimientos no valer para nada. En la segunda versión del auto sacramental, aunque también lo encontramos en la primera, Aristeo advierte del peligro que corre la Naturaleza Humana de volver a caer en sus manos:

PRÍNCIPE	¿Qué importa que ellos la lleven, si siempre que ella inconstante peque y tú el rostro la vuelvas ha de volver a mi cárcel?
PLACER	Cuidado, porque ni aun esto a la metáfora falte (vv. 1325-1330)

Naturalmente Calderón utiliza la expresión *volver el rostro* en el doble sentido que encontramos en *Autoridades* aprovechando plenamente su ambigüedad: «Frase con que se explica la atención o el cariño cuando se inclina hacia un sujeto para mirarle y al contrario desprecio u desvío cuando se aparta la vista del sujeto». La Naturaleza Humana, cada vez que peque, volverá al infierno pero podrán asegurarle los Sacramentos que este divino Orfeo le deja en la nave de la Iglesia.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, San, *Obras de San Agustín. Enarraciones sobre los Salmos*, vol. XX, ed. Balbino Martín Pérez, Madrid, BAC, 1965.
- Bacigalupo, M. F., «The descensus ad inferos in Calderón's autos sacramentales», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5, 1981, pp. 249-269.
- Berchorius, Petrus, *Ovidius Moralizatus. Reductorium morale, Liber XV, caps II-XV*, ed. D. Van Nes, Utrecht, Instituut voor Latijn der Rijksuniversiteit, 1962.

28 Orfeo perdió por segunda vez a Euridice por volver el rostro a mirarla. Cfr. Ovidio, *Metamorfosis*, X, vv. 56-57: «hic, ne deficeret, metuens auidusque uidendi / flexit amans oculos» 'Allí, por temor a que ella desfalleciese, y ansioso de verla, volvió el enamorado los ojos, y en el acto ella cayó de nuevo al abismo'. Cristo satisface la deuda del pecado original contraída por el hombre. Pero queda el pecado actual, cuya deuda se satisface con los sacramentos de la Iglesia.

- Bernardo, San, *Vitis mystica seu Tractatus de passione Domini, Patrologia latina*, 184, col. 655.
- Berrio Martín, P., *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1994.
- Born, L. K., «Ovid and Allegory», *Speculum*, 9, 1934, pp. 362-379.
- Cabañas, P., *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1958.
- Calderón de la Barca, P., *Obras completas III. Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1991, 2ª ed. 2ª reimp.
- Cilveti, Á. L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros ediciones, 1977.
- Clemente de Alejandría, *Protréptico*, ed. Consolación Isart Hernández, Madrid, Gredos, 1994.
- Díez Borque, J. M^a, «El auto sacramental calderoniano y su público: función del texto cantado», en *Calderón and the Baroque Tradition*, ed. K. Levy y J. Ara, Ontario, University Press, 1985, pp. 49-67.
- Dreves, G. M^a, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, vol. VIII, New York-London, Johnson Reprint Corporation, 1961.
- Eusebio de Cesarea, *De laudibus constantini*, cap. XIV, en *Patrología griega*, de Migne, vol. 20, cols. 1410-11.
- Flasche, H., «Elementos teológicos constitutivos del auto sacramental *El Sacro Parnaso*», en *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 37-49.
- Friedman, J. B., *Orpheus in the Middle Ages*, London, Harvard University Press, 1970.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.
- Heitmann, K., «Orpheus im Mittelalter», *Archiv für Kulturgeschichte*, 45, 1963, pp. 253-294.
- Irwing, E., «The songs of Orpheus and the new song of Christ», en *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, ed. John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, pp. 51-62.
- León, P. R., «El divino Orfeo, ca. 1634; paradoja lógica-poética», en *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el tea-*

- tro español del Siglo de Oro, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 687-699.
- «Orpheus and the Devil in Calderón's *El Divino Orfeo*», en *Orpheus. The Metamorphoses of a Myth*, ed. John Warden, Toronto, University of Toronto Press, 1982, pp. 183-206.
- Menéndez Pelayo, M., *Obras completas. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, vol. III, Santander, Aldus, 1945.
- Ovidio Nason, Publio, *Metamorfosis*, ed. A. Ruiz de Elvira, Madrid, CSIC, 1983, 3 vols.
- Páramo Pomareda, J., «Consideraciones sobre el auto mitológico de Calderón», *Thesaurus*, 12, 1957, pp. 51-80.
- Pickering, F. P., *Literature and art in the Middle Ages*, London, Macmillan, 1970.
- Pollin, A. M., «Calderón de la Barca and the music: Theory and examples in the autos», *Hispanic Review*, 41, 1973, pp. 362-370.
- «Cithara Iesu: la apoteosis de la música en el divino Orfeo de Calderón», en *Homenaje a Casaldueiro: Crítica y poesía*, eds. R. P. Sigele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 1972, pp. 419-431.
- «La divina Filotea y la estética calderoniana», en *Calderón. Actas del congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 723-731.
- Sage, J., «Calderón y la música teatral», *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, pp. 275-300.
- Santos Otero, A., *Los evangelios apócrifos. Actas de Pilato*, Madrid, BAC, 1988.
- Seznec, J., *Los dioses de la antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*, trad. Juan Aranzadi, Madrid, Taurus, 1983.