

NOTAS A *EL DIVINO ORFEO* DE CALDERÓN DE LA BARCA

Pilar Berrio Martín-Retortillo
I.B Canido

Es bien conocido que Calderón de la Barca (1600-1681) compuso dos versiones¹ de un auto sacramental sobre el héroe tracio: *El Divino Orfeo*². En su versión impresa definitiva³, el auto se abre con una loa donde intervienen el Plazer, personificado en un

¹ Una de ellas se publica por primera vez en 1677 en *Autos sacramentales alegóricos y historiales*, Madrid, Imprenta Imperial: Joseph Fernández de Buendía, 1677, pp. 155-176. Pablo Cabañas descubre la otra en un manuscrito de la Biblioteca Nacional y la publica como apéndice de su estudio: *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, CSIC, 1948, pp. 243-87.

² No es ésta la única vez que el dramaturgo atiende a la figura de Orfeo. En el auto *El divino Jasón* contamos con la presencia del vate como personaje secundario. Como muestra Apolonio de Rodas en sus *Argonauticas*, Orfeo es uno de los acompañantes de Jasón en su periplo marino y se singulariza, frente al resto de los expedicionarios, por su doble condición de sacerdote y cantor. En *El divino Jasón*, Orfeo aparece explícitamente como alegoría de Juan el Bautista, en virtud de su misión de Precursor o «voz que clama en el desierto». Así en la edición de M. Peña: *Alegoría y auto sacramental: El divino Jasón, Pleito matrimonial del cuerpo y del alma de Pedro Calderón de la Barca*, México, UNAM, 1975, pp. 70,80,82,84,85, se dice: «Orfeo, que es el Bautista como muestra la pintura con sus pieles (...) Y tú, Orfeo./ Juan te llamarás, que es gracia/ y eres tú la Voz del Verbo (...) Y llamando al dulce Orfeo/... Juan... y a cuya voz sonora,/ aunque voz dada en desierto (...) Y puesto / entre tormentos y azotes, /faltando la voz de Orfeo(...) Y Orfeo.../ –Juan– será la voz/ de Jasón». Es curioso que en este auto se intercambien las figuras de Jasón y Orfeo. Este último ha simbolizado, según añeja tradición paleocristiana, a Cristo, en figura de Buen Pastor. Sin embargo, en *El divino Jasón*, es Jasón quien aparece como Cristo y, con el vellocino de oro, se acerca a la iconografía del Buen Pastor.

³ Si bien Cabañas mantenía la independencia de los dos autos y la posterioridad del manuscrito respecto al publicado, hoy se admite que el auto impreso es la versión definitiva y posterior (1663) del mismo auto, mientras que la manuscrita se trata sólo de una versión primera (anterior a 1635), si bien de gran

villano, un Viejo venerable, cinco Damas, cinco Galanes y Músicos. Cada uno de estos personajes lleva una letra que alude a alguna virtud cristiana o cualidad abstracta. Como señala Alice Pollin⁴, en el juego escénico y coreográfico de las letras hay ciertos elementos de magia numérica ya que, pasando de una sucesión ascendente de números impares a otra descendente de pares, en el transcurso del baile se colocarán formando la palabra EUCHARISTIA. Más tarde se deletreará CITHARA IESU. Este ingenioso juego anuncia ya el argumento del auto y da la clave de su fusión de lo mítico y lo cristiano: va a servirse de la fábula de Orfeo y de su instrumento, la cítara, para presentar una alegoría de la Redención y una exaltación de la Eucaristía, esencia y razón de ser del género que nos ocupa.

El divino Orfeo se desarrolla en un escenario formado por cuatro carros, cuya vistosa y colorista descripción conocemos gracias a la *Memoria de las apariencias*, documento firmado por el propio Calderón, conservado en el Archivo Municipal de Madrid y publicado por Cristóbal Pérez Pastor⁵. En el primer carro, que representa una nave negra, aparece el Príncipe de las Tinieblas con la Envidia. Escuchan una música armoniosa que proviene del segundo carro, un globo celeste, en el que monta Orfeo. Éste se dirige «en estilo recitativo» a la Naturaleza Humana y a los Días Primero a Séptimo, que llegan dormidos en el tercer carro, y, con la habilidad musical y seductora que le es propia, les va despertando en un rito que semeja la creación bíblica⁶. El Príncipe y la Envidia, testigos de esta escena, planean tentar a la Naturaleza Humana, con la ayuda de Leteo, que se presenta vestido de barquero. En la siguiente escena, la Naturaleza comienza a bailar y a cantar la gloria del Creador, acompañada de los Días, los Músicos y el Placer. Sale Orfeo a requebrarla y, finalmente, se desposan. El Príncipe y la Envidia, en forma de serpiente, logran que la Naturaleza coma de la manzana prohibida. Cae la noche. Los Días y el Placer abandonan a la Naturaleza, que queda bajo el poder del Leteo, mientras todo el cosmos se trastorna. Orfeo va a rescatarla con su arpa y, gracias a la dulzura de su música, sale vencedor. Llegan en una nave bajo las enseñas de la Eucaristía. Todos celebran la victoria.

Además de la lectura literal, que nos hemos permitido recordar, el auto esconde

belleza. Vid. Calderón de la Barca, *Obras completas*, III, ed. A. Valbuena, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 1839-55; E. Rull, *Autos sacramentales del Siglo de Oro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1984, p. 90, –edición por la que citaremos la segunda versión); A. Parker, *Los autos sacramentales de Calderón de la Barca*, Barcelona, Ariel, 1983; véase su cronología de los autos en pp. 250-52; P. R. León: «*El divino Orfeo* ca. 1634: paradoja teológica-poética» en *Calderón II: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, p. 687. No creo necesario comparar ambas versiones, de idéntico contenido teológico y similar tratamiento del mito y de la música. Señalemos que la nota más original de la primera versión, según León, es un Aristeo donjuanesco y demoníaco, auténtico protagonista, paradójicamente, de un auto sacramental.

⁴ «Cithara Tesu: la apoteosis de la música en *El divino Orfeo* de Calderón», *Homenaje a Casaldueiro*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 423-33.

⁵ *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Fortanet, 1905, pp. 209-301. Citado por Rull, pp. 283-4.

⁶ Con respecto al tema de la Creación en Calderón y sus posibles fuentes vid. J.M Osma: «Apostilla al tema de la creación en el auto *El divino Orfeo* de Calderón de la Barca», *Hispania*, 34 (1951), pp. 165-171.

otras dos de tipo alegórico (característica consustancial al auto sacramental) que se imbrican: la mítica⁷ y la teológica. Las principales secuencias del mito se descubren en la trama, así como los personajes del mismo. Orfeo, el protagonista, aparece con su propio nombre. Como es costumbre en sus autos mitológicos, Calderón gusta de proporcionar la etimología de la onomástica de sus personajes. Al igual que Pérez de Moya quien en su socorrido manual *Filosofía secreta* afirma que «esto significa Orfeo, que quiere decir auroáfonos, esto es, sonido dorado»⁸, el dramaturgo, deformando la exégesis etimológica («oraia phone») de Fulgencio⁹, se refiere a la de Orfeo como:

dorada voz o voz de oro,
porque como el oro tenga
virtud atractiva, pasa
645 a la voz sus excelencias. (p. 315)

Sitúa su historia en Tracia, considerada erróneamente como una isla de Grecia. Presenta a Orfeo como hijo del Sol, Apolo, recogiendo una de las dos versiones antiguas sobre su genealogía y omitiendo la referente al rey Eagro. El vate posee poderes musicales extraordinarios con los que consigue seducir a la naturaleza, descrita a partir de una anafórica y paralelística enumeración de sus imprescindibles elementos:

Bello músico, que inspiras;
galán poeta, que formas
tan perfectos los acentos
500 que a sus cláusulas sonoras
las aves su vuelo inclinan,
los peces su esfera cortan,
los brutos su estancia dejan,
las flores dejan su alfombra,
los árboles sus raíces, (p. 308)

Orfeo se desposa con la ninfa Eurídice, la Naturaleza Humana. Sólo el Placer, personaje gracioso que en un romance relata el mito ajustándose a la tradición clásica, le da el nombre de Eurídice y, además, lo interpreta en falsa etimología:

No hay ciencia de que no esté
665 dotada, tanto, que al verla

⁷ Sobre la relación entre mitología y autos calderonianos *vid.* el fundamental estudio de J. Páramo Pomareda: «Consideraciones sobre los 'Autos mitológicos' de Calderón de la Barca», *Thesaurus* 12 (1957), pp. 51-80. *Vid.* también el librito ya citado de M. Peña que, si bien no trabaja *El divino Orfeo*, contiene un sugerente estudio sobre la alegoría. Sobre otros autos mitológicos *vid.* D. Martínez Torrón: «El mito de Circe y *Los encantos de la culpa*» y S. Neumeister: «Calderón y el mito clásico (*Andrómeda* y *Perseo*, auto sacramental y fiesta de corte)» ambos en Calderón. *op. cit.* pp. 701-712 y 713-722.

⁸ Juan Pérez de Moya: *Filosofía secreta*, ed. E. Gómez de Baquero (Madrid: Los clásicos cuidados, 1928), II, p. 185.

⁹ Fabii Plauciadis Fulgentii V.C.: *Opera*, Stutgardiae, B.G. Tevbuere, 1970, Liber III, X, pp. 77-79: «Orpheus [enim] dicitur oreafone, id est || optima uox, Euridice uero profunda diiudicatio».

tan sabia, que incluye toda
la erudición de las ciencias,
Eurídice la han llamado
los que al pronunciarla alteran
670 el nombre de erudición, (pp. 315-6)

En las últimas escenas del auto, cuando ya Orfeo la ha rescatado, recibe de todos el nombre de Eurídice y así lo recoge la acotación en el verso 1008. Ella sufre la persecución del Príncipe de las Tinieblas, que se autodenomina Aristeo, el pastor virgiliano que trató de seducir a la ninfa:

760 Y así, para ver si sale
la fábula en todo entera,
he de ser yo el Aristeo
que esta hermosura pervierta,
no sin etimología
765 también; ¿de Antiteos la letra
contra Dios no se traduce?
Y corrompida, ¿no suena
casi lo mismo Antiteo
que Aristeo?... (p. 319)

Si la tradición etimológica de Fulgencio¹⁰ se refería a Aristeo como personaje positivo y hacía derivar su nombre de «Aristos Theo»: «Sabiduría de Dios», Calderón, por el contrario, lo presenta como símbolo del Demonio y busca una macarrónica etimología que lo avale: «Antiteo»: «Antidios». Para seducir a Eurídice, Aristeo recibe la ayuda de la Envidia que aparece como un áspid venenoso. Alterando la narración virgiliana, el mal se desdobra en dos figuras para provocar la muerte de Eurídice.

Un nuevo personaje con reminiscencias mitológicas interviene en el auto. Se trata de Leteo quien, si bien según las descripciones del Hades clásico es uno de los ríos del mismo, aquí se confunde con Caronte, el viejo barquero que atraviesa la laguna Estigia llevando en su barca las almas de los muertos. Calderón le da vida y le hace cómplice del Príncipe de las Tinieblas. Orfeo baja al Hades para rescatar a su amada. Se enfrenta a Leteo –el olvido– con su música, por medio de la cual vence a la muerte.

En íntima y genial imbricación con la historia mítica, se encuentra la simbología teológica. Desgraciadamente no hay datos fehacientes sobre las fuentes que manejó Calderón, pero sabemos, por su sólida formación jesuítica, que tuvo que conocer muy bien tanto la fábula mitológica a través de los autores antiguos o de los mitógrafos, como los intentos de alegorizarla. Aprovecha el peso de esta tradición alegórica y los esfuerzos anteriores de acercar la figura de Orfeo al ámbito sobrenatural. La materia se prestaba de antemano a su transformación «a lo divino». Late el recuerdo de las primi-

¹⁰ «Sed haec quantum ab optimis amatur sicut ab Aristeo –ariston enim Grece optimum dicitur–, tanto ipsa ars communionem hominum uitat».

tivas pinturas paleocristianas y de la doctrina de los Padres de la Iglesia¹¹ que asimilaban las figuras de Orfeo y Cristo por su doble condición de «psicopompos» y buenos pastores. En la primera versión del auto se citan expresamente los nombres de algunos de estos Padres:

Músico has sido excelente,
canto es tu voz que publica
tu amor, y así en los cantares
lo entenderá, cuando diga
San Clemente Alejandrino
viendo que entiendes la cifra
de la música del orbe, (...)
con número y medida
todo fue criado, como
Crisóstomo nos lo explica.
El instrumento templado
eres tú, y su melodía
te ha de aplicar *Agustino*
cuando sobre un Rey Psalmista
con *Ambrosio* y *Genebrardo*
te llaman psalterio y cítara¹².

Esta pesada erudición se suprime en la versión definitiva, pero nos da pistas acerca de las noticias de Calderón sobre la primitiva cristianización del mito. Este conocimiento pudo no ser directo, sino a través de compendios mitográficos como el citado de Pérez de Moya y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1657) de Baltasar de Vitoria, quien menciona algunas de estas fuentes. Pero al contrastar el pasaje citado con ambos manuales no encontramos, a pesar de la común presencia de San Clemente

¹¹ Cristo como Buen Pastor es tema fundamental de varios pasajes evangélicos: *Mt.* 18, 12-3; *Lc.* 15, 5-6; *Jh.* 10, 11-5, 27-8, y son muy comunes las representaciones de su figura rodeado del rebaño, con alguna en hombros, o con el cayado. Se ha estudiado que, detrás de esas representaciones, se encuentra la iconografía pagana sobre Orfeo, frecuentemente diseñado rodeado de animales a quienes encantaba con su lira. W.C.K. Guthrie: *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1970, sugiere que la adopción de la figura del vate tracio por los cristianos es continuación de la hecha por los judíos. El personaje de David, rey cantor, la profecía del cordero y el león tendidos juntos, son simbolismos afines a la temática órfica, y que, sin duda, hicieron los cristianos a la persona y función redentora de Cristo, hijo de David. En algunos comentarios cristianos aparecen unidos estos rasgos de Orfeo: la lira, el gorro frigio, la túnica corta, los animales, con los atributos de Cristo: las ovejas, el cordero sobre los hombros, la cruz. Cristo vencedor de la muerte en el infierno se compara también en la literatura, como por ejemplo en el *Himno Nisibeno* de S. Efraim de Siria, con Orfeo por su viaje al Hades para luchar contra la muerte de su esposa. El fondo filosófico y teológico, desde el punto de vista cristiano, de esta identificación nos lo proporcionan algunos Padres de la Iglesia. Clemente de Alejandría (h. 150-h.215), que transmite una de las versiones del *Testamento de Orfeo*, se apoya en él para sus propias argumentaciones, puesto que, habiendo sido discípulo de Moisés, su sabiduría es útil para los cristianos. Además, Clemente profundiza en el contenido metafórico de la función de cantor de Orfeo y establece los primeros paralelismos literarios entre él y la figura de Cristo.

¹² Cito la primera versión por la edición de Cabañas, p. 249.

en Vitoria, una clara identidad de fuentes, por lo que, de momento, tenemos que postular la directa influencia en Calderón.

Además de la patrística, el dramaturgo también podía tener presente las moralizaciones medievales de las *Metamorfosis* de Ovidio como Arnulfo de Orleans, Juan el Inglés, cuya huella en la *General Estoria* ya analizamos¹³, o el *Ovidé Moralisé*. Más cercano tenía los «contrafacta» de las poesías de Boscán y Garcilaso, hechas por Sebastián de Córdoba¹⁴, si bien no conseguían armonizar la tradición pagana con la cristiana.

Calderón logra una síntesis perfecta de las dos tradiciones para representar por medio del mito griego los principales hitos de la Historia de la Salvación humana: Creación, pecado original, Redención. No olvidemos que, según Parker, «el sacrificio eucarístico es el sacrificio del Calvario, el dogma de la Redención, junto o por separado de los dogmas del Pecado Original y el de la Encarnación»¹⁵.

En primer lugar, la escena en que Orfeo despierta con su música a los Días y a la Naturaleza Humana corresponde a la sucesiva y armónica creación del mundo por parte de Dios. Calderón cita expresamente sus dos fuentes de inspiración: Ovidio en las primeras páginas de las *Metamorfosis* y el bello relato del primer capítulo del *Génesis*:

¡Ah de ese informe embrión!
¡Ah de esa masa confusa
a quien llamará el Poeta
caos y nada la Escritura! (p. 289)

80

En segundo lugar, la tentación del Príncipe y de la Envidia a la Naturaleza humana corresponde al momento bíblico del pecado original de Adán y Eva. Ya las moralizaciones medievales de Ovidio, señalaban las semejanzas entre la muerte de Eurídice y la caída de Eva. En este auto aparecen los elementos bíblicos de la serpiente, la manzana prohibida y la promesa de llegar a ser como Dios (*Gén.*, 3, 5): «Come y como Dios serás» (v. 855).

Tras el pecado y la subsiguiente pérdida de la armonía en la naturaleza, el rescate de Orfeo simboliza la Encarnación de Dios, su Muerte en la Cruz y su Redención del género humano. Esta escena se configura como un 'via crucis', en el que Orfeo lleva su arpa, como Cristo su cruz. La tradición medieval que asimilaba ambos instrumentos,

¹³ «Historia y ficción: el tratamiento alfonsí del mito de Orfeo», *Encuentros y desencuentros de culturas: Desde la Edad Media al Siglo XVIII. Actas del XI Congreso de la AIH*, III, Irvine, The Regents of the University of California, 1944, pp. 11-19.

¹⁴ *Garcilaso a lo divino* ed. G.R., Castalia & University of Michigan, An Arbor, 1971. Como señalamos en nuestra tesis: *El mito de Orfeo en el Renacimiento*, Madrid, Universidad Complutense, 1994: «Orfeo en la versión «a lo divino» de Garcilaso pierde los rasgos que le hacían referente mítico del amor del poeta por su amada, por la razón de que Córdoba transforma ese argumento poético en otro totalmente distinto: los misterios cristianos. Pero, por otra parte, tampoco consigue Córdoba el grado de alegorización que ya había alcanzado este mito en el medievo y que culminará con los Autos Sacramentales de Calderón de la Barca. No supo aprovechar el profundo contenido espiritual de esta fábula para sus fines.»

¹⁵ *Op. cit.* p. 25.

como en el *Ovidé Moralisé en prose*¹⁶, se lleva aquí a su plenitud figurativa y simbólica, tradición que también recogerá Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*¹⁷. Cada elemento del arpa se corresponde con uno de los tormentos de la Pasión de Cristo: las clavijas a los hierros, las cuerdas a los azotes, los trastes a los golpes. Al final, Orfeo no puede sino exclamar las mismas palabras de Cristo en la Cruz (*Mt.*, 27, 46):

1220 En tan triste,
 en tan estrecho trance,
 Padre mío, Padre mío,
 ¿por qué me desamparaste? (p. 341)

Además de estos tres momentos principales de la Salvación humana, el auto contiene otras reminiscencias bíblicas, como la escena de la adoración de la Naturaleza y de los Días a Dios en un Cántico de alabanza con eco, inspirado en el *Salmo* 104:

 Al Señor confesemos...
 Que con una voz sola...
405 Que con una voz sola...
 Es el principio y fin...
 Es el principio y fin...
 De tantas bellas obras.
 De tantas bellas obras.
410 Confesemos su gloria...
 Confesemos su gloria...
 Pues es en eterno su misericordia. (p. 305)

¹⁶ La cruz que lleva Cristo se reemplaza por el arpa con el mismo significado simbólico. Ambas, la lira de Orfeo y la cruz de Cristo, tienen poderes mágicos sobre los reyes del Hades, y ambas son interpretadas como manifestaciones o símbolos de la Palabra. Vid. *Ovidé moralisé en prose*, ed. C. De Boer, Amsterdam, 1954.

¹⁷ Gracián dedica su Discurso LIX a la conformidad que ha de haber entre el tema del que se trate y la anécdota con la que se ilustra. Para ejemplificar esta cualidad retórica pone como ejemplo el mito de Orfeo y su alegorización. Comenta la asimilación entre Cristo y Orfeo, y entre los instrumentos de cada uno: Cruz y Lira. La relaciona con un texto evangélico, perteneciente a la escena de la Transfiguración, en el que Cristo anuncia que, cuando sea elevado sobre la Cruz, hará que todo lo creado se rinda ante Él, prefiguración de su triunfo sobre la naturaleza gracias a su muerte en la Cruz. La idea de la atracción por medio de un instrumento le acerca al mito de Orfeo y aprovecha las comparaciones añejas entre ambos.

«No basta la sabia y selecta erudición: requiérese la más ingeniosa y necesaria, 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. Desta suerte el sapientísimo Clemente Alejandrino, 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 a los montes, paraba los ríos, arrancaba los árboles, suspendía las fieras y todo lo atraía a sí. El verdadero Orfeo es aquel Señor, que teniendo estirados 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 cosas: 'Si exaltatus fuero a terra omnia traham ad me ipsum'.»

Señalemos también la obligada apoteosis eucarística final y la comparación de la Iglesia con una Nave segura, símil de gran fecundidad en la tradición cristiana, que arranca del episodio evangélico de la Tempestad Calmada (*Mt.*, 8, 23-27).

1350 ¿Qué sacramentos son éstos
 en quien pueda asegurarse?
 Siete, en quien los Siete Días
 logran su mayor realce,
 de quien el mayor de todos,
 por obra de amor más grande,
 es el que en ese fanal
 rayos brilla y luz esparce,
1355 siendo el Quinto Día del jueves
 el que a todos les declare,
 como allí muerto, aquí vivo,
 en esa Hostia y el Cáliz,
 debajo de especies son
 Pan y Vino, Cuerpo y Sangre. (p. 349)

Especial belleza poseen las reminiscencias místicas de la relación entre los esposos. La primera vía, la ascética, se recuerda cuando la Naturaleza Humana, ya creada, busca a Orfeo:

230 Suave acento que tras tí
 me llevas, aguarda, escucha,
 que ya te sigo; por dónde,
 no sé, que absorta y confusa
 dudo dónde se oculta
 voz que atractiva mueve a ir en su busca. (p. 297)

La segunda vía iluminativa corresponde a los versos en los que Orfeo insta a su amada a desposarse con él y penetrar en el Alcázar, donde parecen oírse los versículos del *Cantar de los Cantares* (2,8 y 4,8)¹⁸ y la elaboración del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz¹⁹:

¹⁸ ¡La voz de mi amado!
 Vedle que llega
 Saltando por los montes,
 triscando por los collados (2,8) que puede haber influido en versos, ya citados, 229-34.
 Ven del Líbano, esposa,
 Ven del Líbano, haz tu entrada.
 Avanza desde la cumbre del Amana,
 de las cimas del Sanir y del Hermón,
 de las guaridas de los leones,
 de las montañas de los leopardos. (4,8) que resuena en v. 514-6.

¹⁹ 35 Gocémonos, Amado,
 y vámonos a ver en tu hermosura

515 Entra a mi florido Alcázar
 cuya estancia deleitosa
 tu eterna patria será, (p. 309)

Por último, el texto abunda en citas de las Sagradas Escrituras o de la liturgia, elemento este último muy imbricado en el propio ser del auto sacramental, cuya función era concelebrar la Última Cena, como la propia Eucaristía. Todo ello conforma un léxico particular, entendido muchas veces sólo desde el referente religioso:

30 Si el Sacro Texto al prevenir tus artes,
 ladrón te ha de llamar en tantas partes,
 cuantas tus robos ya en mi mente llora, (pp. 286-7)

Se alude aquí al castigo impuesto por Dios a la serpiente por haber tentado a Eva, según relata el *Génesis* (3, 14)²⁰.

486 y de ser Hijo del Sol
 de Justicia, cuya antorcha,
 Dios de Dios y luz de luz
 en sus símbolos me nombra, (p. 308)

En estos versos se identifica fácilmente un fragmento del Credo de los Apóstoles²¹.

1105 Y su yugo para él grave,
 a todos será suave. (p. 336)

Esta sentencia corresponde a una conocida promesa de Cristo a sus discípulos, recogida en San Mateo (11, 30)²².

1280 Quien muriendo destruyó
 la muerte, (p. 344)

Frase que recuerda al texto litúrgico de, precisamente, 'Oraciones para la Comunión' del Ordinario de la Misa²³.

al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

Y luego en las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,
que están bien escondidas;
y allí nos entraremos
y el mosto de grandas gustaremos. *Cfr.* San Juan de la Cruz, *Poesías*, ed. D. Ynduráin,
Madrid, Cátedra, 1995.

²⁰ «Dijo luego Yavé Dios a la serpiente: «Por haber hecho esto, Maldita serás entre todos los ganados. Y entre todas las bestias del campo. Te arrastrarás sobre tu pecho. Y comerás el polvo todo el tiempo de tu vida.»

²¹ «Deum de Deo, lumen de lumine, et Deum verum de Deo vero...»

²² «iugum enim meum suave est, et onus meum leve...»

²³ «Domine Jesu, Christe Fili Dei vivi, qui ex voluntate Patris, cooperante Spiritu Sacto, per mortem tuam mundum vivificasti, liberame per hoc sacrosantum corpus...»

Además de estos dos hilos conductores de la trama, lo mitológico y lo cristiano (en sentido amplio, que aúna lo teológico, lo místico, lo bíblico y lo litúrgico), hay un tercer elemento que sirve de nexo y proporciona la auténtica peculiaridad de este auto. Se trata del poder armonizador de la música («Voz que atractiva mueve a ir en su busca» reza el estribillo de la escena de la Creación), que hace posible la Creación del cosmos y la Salvación de la Naturaleza Humana²⁴.

No se trata de un caso aislado en la obra calderoniana pues, como es bien sabido, el dramaturgo conoce las innovaciones italianas de la ópera²⁵ y se preocupa por los acompañamientos musicales de sus piezas. En efecto, obsérvense las acotaciones de este auto:

«Suenan clarines en el carro primero (...) Dentro, un instrumento (...) Adviértase que cuanto represente ha de ser cantado en estilo recitativo (...) Canta Orfeo como siempre (...) sonando a un tiempo el clarín, la música y la representación (...) Cantando (...) Y baile (...) Canta, como llorando (...) Sale Orfeo con un harpa al hombro, cantando (...) da vuelta la nave con un coro de música (...) sonando a un tiempo representación, música y clarín, dando una y otra vuelta las naves, acaba el Auto».

Especialmente el personaje de Orfeo, Sumo Música y Creador, utiliza el «estilo

²⁴ Recuérdense algunos pasajes significativos:

- «Para nuestro oído
no hay distancia que impida tu sonido,
65 y voz que agora dulcemente grave
quiera unir lo imperioso y lo suave,
no dudo que voz sea,
que atraiga a sí cuanto atraer desea.
Y más si atiende en la Sabiduría
70 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.» (pp. 288-9)
«Mi voz,
pues hará que se ablanden
1175 en láminas de Bronce
candados de diamantes,
por quien Sagrado Texto
dirá en altos anales
que al dejar exaltado
1180 la tierra por el aire
no hubo cosa que a mí
no atrajese». (p. 339)

²⁵ Calderón las conoce a través del Cardenal Rospigliosi y del escenógrafo Cosme Lotti. Cfr. O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1982, pp. 266-7, 272-3. Vid. en general M. Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, II, Madrid, 1921, pp. 159-60, 213-19. Alice M. Pollin, «Calderón de la Barca and music: theory and examples in the 'autos'» *HR*, 41: 2 (1973), pp. 362-70.

recitativo», es decir, una nueva monodia que imprime mucho más énfasis y ritmo a sus magnéticas palabras.

Tras este breve análisis del auto calderoniano sobre Orfeo, podemos concluir que se trata de una de las aportaciones más originales a su larga trayectoria. Une de forma magistral el mito en sí con el bagaje cristiano que se le había ido adhiriendo después de siglos de alegorizaciones, con el fin de representar los principales hitos de la Historia de la Salvación humana: Creación, pecado original, Redención. Todo ello se hace en un género peculiarísimo: el auto sacramental, donde la alegoría tiene su sitio más adecuado y se recogen las innovaciones estructurales venidas de Italia.

Destaca en la labor de Calderón su atrevimiento, del cual era consciente²⁶, al manejar una historia pagana, si bien con larga tradición exegetica a sus espaldas, para la exaltación de la Eucaristía. Creemos que este autor es heredero directo de aquellos humanistas que proclamaban la existencia de una 'theologia poetica' y defendían la poesía como actividad divina en la *Biblia*. ¿Y quién mejor que Orfeo, uno de los 'prisci theologi', primitivos teólogos, recipiendarios de la Sabiduría, para ejercer en este bello auto de Sumo Profeta y Pontífice?

Pero, por encima de mito y de doctrina, de reminiscencias humanistas o de programas contrarreformistas, quedará siempre la magia de la Voz de Orfeo hecha viva en carros multicolores.

²⁶ Vid. el diálogo entre el Judaísmo y la Fe en *El sacro Parnaso*. A este propósito son interesantes las aportaciones de Páramo en su «art. cit.», pág. 60, así como las de C.J. Ripandelli, *The tropological model of the Fall in «El divino Orfeo» and «El Mágico Prodigioso» by Calderón de la Barca*, Ann Arbor, Michigan, UMI, 1979, pp. 113-152.