

## «EL HIJO DEL SOL, FAETÓN»; CODIFICACIÓN DE ELEMENTOS MÍTICOS CLÁSICOS Y JUDEO-CRISTIANOS EN EL DRAMA CALDERONIANO

Cuando en 1622 Isabel de Borbón celebra el primer cumpleaños en el trono de Felipe IV con una gran fiesta en los parques de Aranjuez, no estamos sólo ante el inicio de una nueva etapa política en la dinastía de los Austrias. Con ella se inicia también un viraje de importancia fundamental en la historia del teatro español, que da a la dramaturgia y a la espectacularidad plástica del Barroco una dimensión de profundidad que la comedia lopesca no podía ofrecer por sí sola<sup>1</sup>. Con *La gloria de Niquea* el conde de Villamediana abría el camino a una nueva forma teatral que pronto se distanció de la fórmula que mantenía a la comedia encerrada en los estrechos límites del corral<sup>2</sup>. Ya no son la nobleza y los propios miembros de la familia real los que acuden con mayor o menor incógnito a compartir las formas de diversión de un pueblo, que supo convertirlas, por medio de la genialidad de uno de sus hijos, en un «teatro nacional», expresión de una sociedad que latía con un pulso común. Ahora, la clase dirigente comienza a distanciar sus diversiones de las manifestaciones populares, creando así esa zanja de separación que el despotismo ilustrado del siglo siguiente se encargará de profundizar hasta el extremo.

No se trata únicamente de la separación formal que suponen las representaciones particulares en las salas de los palacios por las mismas compañías que venían de actuar por ventas y corrales, sino que la ruptura se establece fundamentalmente en la propia naturaleza del espectáculo. Nos encontramos ante el espectáculo de élite, en oposición a la forma popular. De un lado, la comedia lopesca, expresión de una comunidad nacional, y de otro, un teatro de clase, apoyado en un concepto del arte como sustentador y definidor de unos mecanismos de dominación, de una clase dirigente cada vez más separada de la realidad nacional y más cercana a la quiebra del imperio, preparadora del advenimiento de los Borbones y los modos ilustrados que vendrán de Francia<sup>3</sup>.

El fenómeno que inicia *La gloria de Niquea* supone la llave que abrirá España a las corrientes extranjeras, rompiendo el «cordón sanitario» impuesto por Felipe II y enfrenándolas a las formas del «teatro nacional», expresión de aquel estado de cosas. La entra-

---

1. Véase E. Asensio, «Tramoya contra poesía. Lope atacado y triunfante (1617-1622)», en Francisco Ramos Ortega (coord.) *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana* (Roma: Instituto Español de Cultura, 1981), pp. 257-270.

2. Véase O. Arróniz, «El teatro cortesano (Período 1622-1680)», en *Teatros y escenarios del Siglo de Oro* (Madrid: Gredos, 1977), pp. 193-246.

3. Para las relaciones entre los modelos formales de la representación palaciega y sus valores ideológicos, véase M<sup>a</sup> Alicia Amadei-Lulice, «Realidad y apariencia: valor político de la perspectiva escénica en el teatro cortesano», en Luciano García Lorenzo (dir.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro* Madrid, 8-13 de junio de 1981 (Madrid: C.S.I.C., 1983), t. III, pp. 1519-1531. Véanse asimismo los párrafos iniciales de W. Holzinger, «Ideology, imaginery and literalization of metaphor in *A secreto agravo secreta venganza*», *BHS*, LIV (1977), p. 203.

da de contenidos argumentales nuevos, separados de las fuentes patrias –legendarias, históricas, literarias o religiosas– en las que había bebido el teatro de Lope y su escuela, y el uso de contenidos argumentales tomados de repertorios de carácter culturalista, propios de una sola clase, que apoya en ellos sus señas de identidad como clase en el poder, vienen avalados por la aparición de modos expresivos nuevos, que las posibilidades escenográficas de los espacios cortesanos hacen posible<sup>4</sup>. La llegada a España de escenógrafos, tramoyistas y arquitectos teatrales que traían de Italia todas las innovaciones que el espectáculo escénico había desarrollado en esas tierras, supuso una auténtica revolución en la vida teatral de la villa y corte. Si bien esta revolución comenzó en los salones y jardines de Palacio, pronto buscó nuevos espacios para su desarrollo, y en 1634 se inauguraba el Coliseo del Buen Retiro, que pasaría más tarde a ser de uso público.

Todo se vería sacudido por esta innovación. La propia estructura del teatro había cambiado: venía acompañada de una nueva disposición del espacio destinado a los espectadores. La misma infraestructura de locales, basada en la administración corporativista de los corrales por parte de los hospitales, venía a ser sustituida por modelos nuevos que anunciaban la modernidad de las formas del capitalismo. También, y ello supone un cambio esencial, la superestructura ideológica que sustentaba y hacía posible el drama nacional va a sufrir un duro golpe, del que ya no podrá recuperarse. El espectador ya no se encuentra en el corral, lugar de reunión de toda la sociedad, estamental y rígidamente compartimentada, pero básicamente unida, como refleja la disposición del público en estos locales. El telón de boca impone una separación complementaria entre el escenario y el espectador, que ya no ve en aquél una prolongación de su propia realidad, sino un espacio diferente, separado por una barrera infranqueable y ante el cual sólo puede adoptar una postura pasiva. Se ha acabado con la fiesta total y participativa que suponía la representación en el corral y se ha inaugurado la concepción moderna del teatro, hasta en detalles tan externos como el de la nocturnidad, que el local cerrado trae consigo.

En el orden puramente dramático estos hechos se traducen en la aparición de nuevos subgéneros, que se imponen paulatinamente hasta finales de este siglo y que perduran de forma más o menos soterrada a lo largo del siglo XVIII, hasta llegar a enlazar con algunos de los subgéneros escénicos del romanticismo español. Son aquéllos que definen y caracterizan el barroco de la decadencia. Resulta innecesario citar ejemplos como la zarzuela, que ya desde su misma denominación descubre su origen palaciego, o las comedias de magia, contra las que habrían de luchar los neoclásicos y que románticos, o contemporáneos del Romanticismo, como Hartzembusch, cultivaban todavía a mediados del siglo XIX, como expresión más sobresaliente de la serie de «comedias de tramoya», cuya proliferación se apoyó en el desarrollo de las nuevas técnicas escenográficas de las representaciones palaciegas y convirtió en fin último lo que no era más que un elemento funcional.

---

4. Véase J. Amezcua, «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón» y K. Sabik, «La escenografía barroca italiana en el teatro de corte en España y en Polonia, 1622-1658», en *Calderón. Actas*, ed. cit., III, 1533-1543 y 1685-1694. Para la disposición escenográfica de Calderón en su teatro cortesano resulta muy ilustrativo el documentado estudio de Rafael Maestre «La gran maquinaria en comedias mitológicas de Calderón», presentado en 1984 en las VIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro y publicado en R. Ruiz Ramón y C. Oliva (Coord.), *El mito en el teatro clásico español*, Madrid, Taurus, 1988, 55-82.

*Calderón y la comedia mitológica*

El contraste de la obra calderoniana con la generalidad de este panorama de tonos sombríos, abierto a partir de los últimos años del siglo XVIII, demuestra que la influencia que en éste tuvo la ausencia de grandes figuras tras la muerte de don Pedro fue mucho más trascendente que los condicionamientos de raíz externa señalados con anterioridad. Y ello no tanto por la capacidad del dramaturgo para seguir desarrollando unas formas teatrales en oposición a la corriente imperante, cuanto por el modo en que supo aprovechar estas mismas tendencias y crear, dentro de ellas, piezas cuya altura no desmerece de la de las más altas cotas de su producción.

Así, *El hijo del Sol, Faetón* se sitúa en el contexto cortesano del drama mitológico. La comedia de asunto mitológico, un subgénero que ya Lope y sus seguidores habían cultivado, sigue en el teatro barroco español dos vías fundamentales de desarrollo dramático. La más simple utiliza la mitología como fábula y adopta la anécdota como trama argumental en la que trenzar la típica comedia de enredo o de capa y espada, a la que no se ha hecho más que disfrazar con el ropaje de unos personajes antiguos ya consagrados por la tradición culta<sup>5</sup>. Por el contrario, la otra vía, mucho menos transitada, no toma de la mitología lo anecdótico y superficial, sino que penetra en la profundidad de la visión mítica, para construir desde ella un universo dramático personal, que comparte con el mitológico su trascendencia y un uso común del lenguaje de los símbolos e imágenes, en lo que tiene de universal y no de simple barniz cultural. La diferencia más inmediata entre una y otra forma de construcción dramática es el mayor o menor grado de servilismo con que sigue la fábula que le sirve como fuente. Pero lo que verdaderamente determina la separación radical de ambas formas es el sistema de relaciones que se establecen entre los personajes. Estos sistemas responden a los esquemas estructurales propios de la comedia, a los que se adaptan sin alteración, o bien establecen unos modelos de relaciones apoyados en categorías simbólicas y significativas, en lugar de las puramente funcionales, lo que dota a los personajes de una trascendencia, que les permite elevarse hasta la categoría de héroes trágicos<sup>6</sup>, como es el caso apreciable de la obra de Calderón.

---

5. El ejemplo más característico de este tratamiento es *El marido más firme* de Lope de Vega, estudiado por Angelina Costa en «Una solución dramática al mito de Orfeo: *El marido más firme* de Lope de Vega» (en las VIII Jornadas de Teatro Clásico de Almagro). En estas Jornadas se presentó también el estudio comparativo de Pilar Moraleda «El mito de Perseo en Lope y Calderón», que pone de relieve las diferencias en el tratamiento dramático del mito en los dos autores. Pueden consultarse ambos estudios en *El mito en el teatro clásico español*, ob. cit. Sobre el mismo tema véase Henry M. Martín, «The Perseus myth in Lope and Calderón with some references to their sources», *PMLA*, XLVI (1931), pp. 450-460.

6. En el contexto de la oposición entre la tragedia y comedia, estudiada en relación con el teatro calderoniano por Alfonso de Toro («Observaciones para una definición de los términos *tragedia*, *comoedia* y *tragicomedia* en los dramas de honor de Calderón», en Hans Flasche (ed.), *Archivum Calderonianum. Hacia Calderón*, Séptimo Coloquio Anglogermánico, Cambridge, 1984 (Stuttgart, 1985), pp. 17-53), estos elementos se proyectan en una universalización del conflicto y, unidos al ambiente tomado del politeísmo clásico, permiten el desarrollo del género trágico en los dramas mitológicos, en oposición a los dramas de honor, de universo dramático exclusivamente cristiano. También Valbuena Briones hace una precisa distinción entre «comedia» y «drama» – *Ensayo sobre la obra de Calderón* (Madrid: Ateneo, 1958), pp. 7-8-. Para los valores simbólicos del personaje mítico véase también F. Ruiz Ramón «Personaje y mito en el teatro clásico español», en *El personaje dramático* – Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español, Almagro, 20-23 de septiembre de 1983– (Madrid: Taurus, 1985), pp. 281-293.

«Faetón». *El uso de la fábula*

En *El hijo del Sol* Calderón establece una ruptura con la versión tradicional de la fábula, con la que corta cualquier relación de dependencia, como se observa por el lugar mínimo que se le concede al fragmento argumental tomado de los textos clásicos, confinado en la segunda parte de la jornada tercera y casi aplastado por la completa arquitectura dramática y teatral que Calderón levanta alrededor de él. Dejando atrás a Ovidio<sup>7</sup> y apoyándose en Pérez de Moya y su *Philosophía Secreta*<sup>8</sup>, Calderón ha edificado una pirámide cuyo vértice es indudablemente la versión clásica del mito, pero cuya base constituye la auténtica creación personal del autor y el elemento esencial de la obra. Se podrá objetar que la fábula ovidiana desempeña un papel cuantitativamente mínimo, pero funcionalmente muy importante, por cuanto representa la resolución de la trama, la solución del conflicto planteado en las jornadas previas. Sin embargo, el mismo hecho de que el autor apele al recurso a la *amplificatio* justamente en el desarrollo del conflicto y que le dé a éste las características más personales, construyendo la solución final de forma precipitada, contando con el conocimiento anterior que el público posee de la fábula, puede sustentar suficientemente la opinión que he adelantado.

Hay, de otro lado, una completa desarticulación del sistema de personajes establecido por la fábula y de las relaciones que mantienen entre ellos. De hecho, ya no es el río el que toma el nombre del primero que tenía Faetón, sino que en la obra calderoniana Faetón recibe el nombre de Eridano porque así se llama su padre adoptivo, nombre que a su vez le viene dado por vivir junto a ese río. La inversión es absoluta: no hay que explicar el nombre del río o el ser de los álamos por medio de las transformaciones que provoca la aventura de Faetón, como hace Ovidio<sup>9</sup>, sino que a Calderón la única metamorfosis que le interesa subrayar es la conversión de Eridano en Faetón, la afirmación de su personalidad solar. En función de este interés se establecen las filiaciones de los demás personajes: Épafo ya no es el hijo de Ío y Júpiter, sino de Admeto, y se transformará en Peleo, desposando a Tetis, sin tener en cuenta la ascendencia clásica del eácida; a Clímene se la convierte en sacerdotisa e hija de un sacerdote de Diana, en lugar de hija de Tetis y el Océano<sup>10</sup>, por lo que Tetis ya no es abuela de Faetón, sino que puede actuar como su

7. *Metamorfosis*, I, 747-779 y II, 1-366. Se apoya también en *Metamorfosis*, XI, 221-265 para lo que se refiere a la violación de Tetis por Peleo. Como recoge fray Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (tomo I, libro V, capítulo IX), la fábula se menciona con distintos valores por autores como Lucrecio (*De rerum naturae*, V), Luciano (*Diálogo de los dioses*), Apolonio de Rodas (*Viaje de los argonautas*, canto IV), Platón en el *Timeo* o Séneca en *De providentia*, siendo codificada por Boccaccio en *Genealogia deorum* (VII, LI), repertoriado por Ravasio Textor en su *Officina* (I y II) y emblematizado por Alciato en el *Libro primero de los emblemas*. Para la trayectoria del mito véase J. Seznec, *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento* (Madrid: Taurus, 1980). En adelante citamos el *Teatro de los dioses* por la edición de Valencia de 1646, por Bernardo de Nogués, en la que se incluyen las dos partes, la *1ª Parte* (Salamanca: por Antonia Ramírez, 1620) y la *Segunda Parte* (Salamanca: por Diego Cussio, 1623). Dicho texto pudo ser conocido por Calderón antes de componer *El hijo del Sol*, a pesar de la opinión contraria de Pierre Paris «La mythologie de Calderón. *Apolo y Clímene. El hijo del Sol, Faetón*», en *Homenaje a Menéndez Pidal*, t. I (Madrid: Hernando, 1925), pp. 558-559, pues las fechas que este investigador maneja no resultan correctas.

8. Cito por *Filosofía Secreta* (Barcelona Glosa, 1977). W. G. Chapman «Las comedias mitológicas de Calderón», en *Revista de Literatura*, V (1954), pp. 35-67- ha resaltado la relación del dramaturgo con este repertorio mitográfico.

9. *Metamorfosis*, II, 333-366.

10. Véase su naturaleza acuática y su vinculación con el sol en Boccaccio, *Genealogia deorum*, VII, 6. Cito por *Genealogía de los dioses paganos*, ed. de M<sup>a</sup> Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias (Madrid: Editora Nacional, 1983), pp. 430-431.

amada; las náyades son convertidas en hijas de Apolo y hermanas de Faetón, aportando a su imagen de modo directo el componente acuático que Clímene sólo puede aportar indirectamente. Pero, sin lugar a dudas, la innovación de mayor trascendencia que realiza Calderón es el establecimiento de un vínculo de hermandad entre Faetón y Épafo, pues, aunque luego se descubran sus diferentes orígenes, la convicción de tal lazo ya ha actuado dramáticamente.

La dicotomía de los dos hermanos resulta a nivel funcional un recurso de decisiva importancia para establecer la entidad dramática del conflicto, a través del enfrentamiento de estos dos personajes, que, a un nivel más profundo que el meramente funcional, actúan como un personaje dual, resultado de la escisión interna de Faetón, que coloca sobre la escena de manera teatral su propio conflicto interior<sup>11</sup>. Épafo ya no es, como en la fábula ovidiana, un simple agente exterior que viene a despertar el orgullo de Faetón, sino que en el drama calderoniano se convierte en la otra faceta del mismo personaje, interiorizando a través del vínculo familiar la naturaleza del conflicto de Faetón y entroncándola con el universo psicológico del autor<sup>12</sup>, en el que la problemática de la adolescencia, con sus componentes edípicos e incestuosos, aflora con toda su energía. El personaje de Faetón es, junto con Narciso, el adolescente por excelencia en la mitología griega y su figura no podía menos que atraer a Calderón para hacer aflorar su conflicto mediante la potenciación de la dimensión familiar que éste tiene.

### *Dualidad dramática de los personajes*

A partir de la escisión del personaje, la obra toda se articula en torno a la dicotomía funcional y dramática que representan Faetón y Épafo, su hermano, su doble, su contrario. El tópico de la rivalidad amorosa, propio de las comedias de enredo, es usado por Calderón como modelo actancial superficial de las relaciones entre los dos hermanos y la acción que desarrolla la obra. Protagonista y antagonista<sup>13</sup>, sujeto y oponente, encauzan en enfrentamiento –surgido de estratos más profundos y razones más íntimas– en el molde ya establecido de la disputa por el amor de Tetis. Todos los demás personajes de la obra funcionan en relación a este conflicto<sup>14</sup>. Si adoptamos como punto de vista el de considerar a Faetón como protagonista, desde cuya perspectiva se analizan los demás personajes, nos encontramos con que éstos se dividen en ayudantes y oponentes<sup>15</sup>. Tal criterio, sin embargo, podría mostrar su utilidad en el análisis de una comedia de enredo

11. «Calderón –señala Valbuena Briones– es un dramaturgo que está en la línea de pensamiento formada por Platón, Séneca, San Agustín y Descartes, en la que se da primacía a la introspección en lo epistemológico (...) en amplios anfiteatros interiores que descubren las verdades trascendentales» –*Perspectiva crítica de los dramas de Calderón* (Madrid: Rialp, 1965), p. 363–.

12. Véase Cesáreo Bandera, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón* (Madrid: Gredos, 1975), especialmente el capítulo «La crisis de la individualidad», pp. 224-234.

13. Para los valores funcionales de este concepto en el teatro clásico véase Olimpio Musso, «Protagonista y antagonista», en *El personaje dramático*, ed. cit., pp. 13-18.

14. C. Bandera (*op. cit.*, pp. 184-185) señala el paralelo uso del esquema de la trama amorosa para encauzar la acción en una obra tan compleja como *La vida es sueño*.

15. Uso estos conceptos si una excesiva fidelidad al modelo de análisis actancial, como señalo a continuación. Para una exposición resumida de este modelo y las dificultades de su aplicación al teatro barroco véase la ponencia de Jorge Urrutia a las VII Jornadas de Teatro Clásico y el debate que suscitó (*El personaje dramático*, ed. cit., pp. 87-95 y 168-176).

sin mayor profundidad, así como la posible aplicación de esquemas como el actancial en la caracterización de los personajes de la comedia. Sin embargo, resulta insuficiente para *El hijo del Sol*, ya que no descubre la profunda dimensión del protagonista, cuyo amor por Tetis se ve rápidamente sobrepasado por preocupaciones vitales más acuciantes, y no explica tampoco el carácter dual, de enfrentamiento de principios contrarios, que ordena este drama trágico.

Todo personaje, por el simple hecho de no existir aislado, sino estar encuadrado en el sistema de *dramatis personae* de una obra, no se define por sí mismo, sino en su relación con los demás personajes y, en gran medida, por ella, en un sistema estructural de oposiciones. Cuando, además, como en este caso, el autor se cuida especialmente de acentuar este tipo de oposiciones, llegando hasta la dislocación de la fábula primitiva, sus propósitos expresivos y el énfasis puesto en las nuevas relaciones establecidas quedan perfectamente de manifiesto. Considerando, pues, la dualidad Faetón-Épafos como una escisión externa de un conflicto interno, y que éste no se limita exclusivamente a la rivalidad amorosa, es posible descubrir un sistema de relaciones entre los personajes –y lo que éstos representan en su dimensión mítica– que resulta más coherente y ajustado a la naturaleza total de la obra que el que pone de manifiesto un análisis estrictamente funcional.

Desde la primera escena los dos personajes, que Calderón sigue encuadrando aún en la tipología de «galán», ven su acción dramática reforzada por la aparición de la pareja femenina Galatea-Amaltea, quienes no sólo aportan sus tercerías en el conflicto amoroso, sino que también multiplican las dimensiones del mismo con la dialéctica de amor-odio hacia los dos galanes que ambas ninfas introducen, mezclándose incluso estos dos sentimientos dramáticamente contrarios en el pecho de Amaltea. Su despecho por Faetón se mueve –superficialmente– en el plano del amor no correspondido, dándole en ocasiones a la trama las características de la comedia de enredo, con sus cruces de parejas de amantes, tan del gusto del público de los corrales. Pero si la importancia dramática de estos dos personajes femeninos, por su intervención en la trama, es considerable, se puede encontrar toda su dimensión no en lo que las une a toda la galería de similares personajes de comedia, sino en lo que las especifica como figuras de un drama mitológico, es decir, su papel de corifeos de los grupos de náyades y de dríades.

El carácter coral que tienen ambos grupos nos introduce en la dimensión de espectacularidad que necesariamente poseía la obra al estar encuadrada dentro de una serie genérica. De ahí su movimiento escénico –en las escenas iniciales son tres los coros que evolucionan sobre el escenario– y la inclusión de partes cantadas. Esa misma dimensión, no obstante, pone también de relieve, en el plano significativo, niveles mucho más profundos de la obra, apuntados ya por la trascendencia de lo puramente individual que impone el carácter grupal y colectivo del coro, pervivencia del esquema de la tragedia clásica<sup>16</sup>, y establece por vía mítica la relación entre el mundo de los hombres y el de los dioses –es Galatea quien lleva a Faetón ante Apolo–, cuya naturaleza distinta queda apuntada por el uso de la música.

---

16. Como apunta A. Hermenegildo, «en la línea de progresivo alejamiento de los clásicos, el uso del coro o prescindir de él fue uno de los signos más patentes de la alteración que habían experimentado en esta tragedia (la renacentista) las normas clásicas de hacer teatro» –*La tragedia en el Renacimiento español* (Barcelona: Planeta, 1973), p. 441–.

Atendiendo a la naturaleza de uno y otro coro, se observan unos rasgos diferenciales que resultan constantes a lo largo de la obra, lo que sustenta su valor significativo. En ambos casos se trata de náyades. Tal condición es el rasgo redundante que permite su oposición y que viene a reforzar la íntima unidad de los dos supuestos hermanos. Lo que resulta pertinente para distinguir uno y otro grupo es el carácter acuático o terrestre que respectivamente los marca. Las náyades son las ninfas de los ríos y las fuentes, y Galatea, hija de Doris y Nereo y nieta del Océano, tiene asimismo el agua como elemento dominante<sup>17</sup>, el cual es uno de los elementos más caracterizados de la fábula<sup>18</sup>, no en balde Faetón le da nombre al río Po<sup>19</sup>, en cuyas aguas acaba su loca carrera con el carro. Junto al agua, y sobre ella, encontramos en la fábula el fuego, y son las náyades también las que aportan este elemento en la versión calderoniana, pues, por obra y gracia de la voluntad del dramaturgo, se convierten en hijas de Apolo, en hijas del Sol, y, por tanto, en hermanas de Faetón, confundándose con las Helíades de la fábula ovidiana, hasta el punto de ser ellas las que, junto a Clímene –nueva variante<sup>20</sup>–, se convierten en álamos, metamorfoseándose a causa del dolor que la muerte de Faetón les provoca. Sin embargo, este elemento vegetal no aparece del lado de Faetón más que al final de la obra, en los diez últimos versos. En el desarrollo de la trama es el elemento característico de Épafo y las ninfas que lo siguen, las dríades, que son las ninfas de los bosques y habitan en el interior de los árboles. Ellas aportan el elemento terrenal, el elemento seco y frío, inerte, frente a la vitalidad y el calor que simbolizan el agua y el fuego.

Son elementos naturales los que ayudan a dibujar el carácter de los personajes, no categorías sociales o tipos funcionales, como el «galán», el «barbas» o el «gracioso». El universo mitológico participa también directamente en la configuración de los personajes, en una estrecha relación con el sistema simbólico de los elementos. Ya he mencionado la relación de Apolo con las náyades –no es necesario mencionar la relación con Faetón– y su vinculación, como dios solar, con el elemento fuego. Otra divinidad ha de tutelar el universo simbólico de Épafo y el grupo que lo acompaña. ¿Qué mayor trabazón para el cosmos artístico de la obra y dentro del sistema de relaciones del mundo calderoniano que el que una y otra divinidad se vean unidas por el vínculo fraternal? La diosa que guarda este lazo con Apolo y es la diosa de los bosques, una diosa terrestre, es Diana.

### *Apolo y Diana*

Apolo y Diana constituyen las imágenes mitológicas que ponen teatralmente en pie las pulsiones elementales que entran en conflicto, en ese doble plano, interior y exterior,

17. Algunos valores simbólicos con que se carga el mar en las tradiciones clásica y cristiana son recogidos por Holzinger, *op. cit.*, p. 209.

18. «Clímene en griego –recoge Boccaccio en la interpretación natural del mito de Faetón– significa en latín humedad, la cual es llamada madre de Faetón porque el calor no puede perseverar a no ser que se mantenga una humedad conveniente, y así parece que es nutrido por la humedad como el hijo por su madre y que permanece en el ser» (*Genealogía*, p. 462).

19. Para Plinio el mito hacía referencia al río Ródano, en lo que le siguen Marco Varrón y Aulo Gelio, como recoge el *Teatro de los dioses*, I, 609. También Boccaccio recoge otras opiniones, como la de Higinio, que apuntan al Nilo o al Océano (*Genealogía*, p. 463).

20. En Ovidio las náyades, que se diferencian de las hermanas de Faetón, son las que depositan en la tumba el cuerpo llameante del joven y graban su epitafio (*Metamorfosis*, II, 310-332); tras ello, son las helíades quienes sufren la transformación. La confusión, que no se halla en Boccaccio ni en Vitoria, proviene, como tantos otros elementos calderonianos, de la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya: «Las ninfas Náyades, sus hermanas, tanto sintieron la muerte de Faetón, que llorando a la continua, fueron convertidas en álamos negros» (*Filosofía secreta*, I, 202).

que ha creado Calderón<sup>21</sup>. Como en tantas otras de sus piezas, sobre todo en las de carácter mitológico, Calderón conjura –o sublima, en términos freudianos– el drama de la adolescencia, la ruptura interior que representa ese momento. En el adolescente-Faetón luchan fuerzas contrarias, se enfrentan principios e ideas opuestos, y su conflicto interior se prolonga en un conflicto con el mundo. Es el enfrentamiento consigo mismo y con sus iguales, y la aceptación de los contrarios. Es el momento del sexo o del crimen. O del suicidio. Narciso<sup>22</sup> se zambulle en el lago sin fondo de sí mismo. Faetón, en cambio, se proyecta hacia afuera. Incluso su propio conflicto se objetiva en lo exterior. Las fuerzas que combaten dentro de él mismo se reflejan en la objetividad de sus iguales, y Calderón recoge toda la fuerza dramática de esa proyección en Épafo, no convirtiéndolo en el opuesto de Faetón, sino en su complementario: es el necesario aporte para definir en su integridad la figura de Faetón.

El Faetón calderoniano no es él-mismo-frente-a-Épafo, sino Faetón-más-Épafo. La definición de estos dos papeles –«roles» o «partes», más que «personajes»– deja de lado el psicologismo caracteriológico, elaborándose a partir de la constitución de uno y otro en núcleos simbólicos, cuyo carácter dinámico viene dado por el proceso de elaboración de los mismos: frente a la rigidez y el estatismo –fruto de un tipología psicologista– de la definición apriorística vinculada al personaje mismo, se destaca la riqueza de matices e irisaciones producidas por la configuración de la imagen con la aportación de los símbolos que confluyen en la misma. Éstos nunca se encuentran fijado definitivamente, sino que suman a su ambigüedad inmanente las variaciones que proporcionan las distintas secuencias estructurales –relaciones sintagmáticas– y los diferentes sistemas de equivalencias que se establecen con los demás papeles –oposiciones paradigmáticas–. Ésta es la forma en que actúa el «pensamiento» mítico, y ésta es la forma en que Calderón construye la trama de esta pieza, mezclando conflictos y portadores de los mismos, configurados por su carácter simbólico. Y aquí es donde intervienen Diana y Apolo, amparando a Épafo y Faetón, y convertidos en signos teatrales –en presencia o en ausencia<sup>23</sup>– de las distintas fuerzas que se enfrentan en el drama.

Diana no mantiene aparentemente con Épafo una relación tan estrecha como la de Apolo con su hijo, y en la estructura superficial de la obra nunca se menciona la misma. Sin embargo, es posible establecer esta relación sin violentar grandemente la estructura interna de la obra, y no sólo con la finalidad extrínseca de restablecer la simetría de la oposición, sino para alumbrar la riqueza simbólica y semántica intrínseca a la obra. Diana no interviene en el origen de Épafo, pero sí es una fuerza contraria en la concepción y

21. Desde el neoplatonismo, el Sol (Apolo) pasa con sus valores simbólicos al teatro de Calderón, como documenta Valbuena Briones en «La palabra sol en los textos calderonianos», en *Perspectiva*, ed. cit., pp. 54-69, y, con algunas variantes, en *Calderón y la comedia nueva* (Madrid: Espasa-Calpe, 1977), pp. 106-118. El simbolismo de la Luna (Diana) es codificado por Pérez de Moya en «De Luna» y «De los nombres de la luna» (*Filosofía secreta*, II, 15-16 y 19-23).

22. Véase F. Carmona Fernández, «Narciso: mito y complejo literario», en *Estudios literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes* (Murcia: 1974), pp. 31-47).

23. Los valores dramáticos, escénicos y escenográficos de la ausencia de los personajes son sistematizados por J. M<sup>o</sup> Díez Borque, «Presencia-ausencia escénica del personaje», en *El personaje dramático*, ed. cit., pp. 53-65.



nacimiento de Faetón<sup>24</sup>, estableciendo con éste una relación de oposición funcionalmente paralela y significativamente igual a la que representa Épafo, al que además le une el lazo común del coro de dríades, que ponen en relación estos dos papeles, configurando con ello la imagen a la que me refiero como uno de los polos de la obra.

Comenzando por el mismo origen de Faetón, encontramos ya la intervención de Diana, movida en su acción contraria a Clímene por uno de los rasgos más importantes de su imagen: la virginidad. Diana es la diosa casta, la inviolada e infecunda divinidad cazadora que castiga sin piedad todo desliz de sus ninfas y sus sacerdotisas. Clímene ha faltado a sus votos, y lo ha hecho precisamente con Apolo, el hermano de Diana, el dios exiliado en la tierra, el encargado de cuidar los rebaños de Admeto<sup>25</sup>. El vínculo fraternal se halla marcado ahora por un enfrentamiento, concretado en la persecución de Clímene por Diana, hasta reducirla al estado de fiera de los bosques, es decir, hasta aplastarla por completo bajo su dominio, encerrada en una gruta, con todo el valor simbólico que ésta posee en el teatro de Calderón<sup>26</sup>. La virginidad de Diana, frente al prolífico carácter procreador de su hermano, actualiza la potencial oposición de la pareja de hermanos mortales y sirve como paradigma o elemento catalizador, para hacer surgir el resto de rasgos opositivos<sup>27</sup>.

Repetidamente he resaltado el carácter de diosa de los bosques de Diana, sobre todo al señalar su relación con Épafo a través de las dríades, pero no he apuntado en este rasgo lo que la distingue de Apolo. Diana es la diosa de la naturaleza, una diosa silvestre y selvática, que encuentra en el bosque inculto su marco ideal. Apolo, por el contrario, es un dios formal. Lo apolíneo se define por el orden y la medida, por la razón y el límite. Frente al bosque, el jardín<sup>28</sup>. Frente a la naturaleza, la cultura. Apolo es un dios esencialmente cultural, el dios de las artes, de la creación más específicamente humana, lo que separa al hombre de la naturaleza. Apolo es un dios de hombres; Diana, de animales.

24. Su persecución de la gestante Clímene es relatada por ésta ante el altar de la diosa:

«Súpola Diana, y saliendo  
A ese intrincado país  
A lidiar fieras, me dio  
La investidura, ¡Ay de mí!  
De su imperio, destinada,  
No sólo a ser desde allí  
Fiera, mas fiera de fieras,  
Pues me dejó en su confín,  
Echando voz de que a manos  
De una dellas perecí.  
A la merced de su horror,  
Sin que ni escapar ni huir  
Pudiese, siendo de un duro  
Tronco a que atada me vi,  
A un lado, esposa la rama,  
Y a otro, grillo la raíz»

(Calderón, *Comedias* (IV), BAE, t. XIV (Madrid: Atlas, 1945), p. 190; cito siempre por esta edición).

Nótese, además de la introducción de la muerte, aunque fingida, por Diana, la vinculación de su castigo a las formas vegetales.

25. Véase la explicación de este episodio en *Genealogía*, p. 313 y *Filosofía secreta*, I, 219-220, y su desarrollo dramático por Calderón en *Apolo y Clímene*.

26. Véase O. Arróniz, «El monte, la gruta», *op. cit.*, pp. 239-242.

27. Boccaccio recoge estos rasgos en el capítulo II del libro V de su *Genealogía*, pp. 310-312.

28. Para el significado del jardín véase J. Lara Garrido, «Texto y espacio escénico. El motivo del jardín en el teatro de Calderón», en *Calderón. Actas*, ed. cit., t. II, pp. 939-954.

Incluso en la relación con los animales una y otra divinidad encuentran base para acentuar sus diferencias. La relación de Diana con los animales está dominada por la ley de la naturaleza: la destrucción del más débil por el más fuerte. Es una diosa que persigue a los animales —como persigue a Clímene, la culpable— hasta darles muerte. Es una fuerza destructiva. La creación, la fuerza positiva de la naturaleza, no le corresponde, por su misma virginidad. Apolo, en cambio, y no sólo por su paternidad, es un dios creador, positivo, el aliado más efectivo del hombre en su marcha hacia la cultura y la civilización. Apolo ofrece la posibilidad de frenar el camino hacia la muerte que trazan las flechas de Diana, y, sin ser un dios genesíaco, representa un límite a la idea de la muerte, ofreciendo algo a cambio. Lo observamos en su relación con los animales, por seguir un paralelo con Diana que Calderón dibuja claramente. Apolo es un dios pastor. Durante el exilio del Olimpo él cuida los rebaños de Admeto. La ganadería frente a la caza supone un paso adelante en la idea civilizadora del hombre. El sedentarismo frente al nomadismo. La posibilidad de establecer la ciudad, la *civitas*, la civilización, la cultura en suma. Frente a la idea de la muerte, del entregarse a la nada, a la negación, a la aniquilación, que anida en el alma del hombre, Apolo nos trae la irresistible atracción del progreso, el impulso vital hacia adelante.

Trasladando esta oposición a la esfera celeste, nos encontramos con uno de los pares más significativos: el que opone a la luna y el sol como los astros respectivos de Diana y Apolo. En su invocación lunar, Diana es una divinidad nocturna, hermética y secreta como su virginidad, sombría y terrorífica en su castidad. Es solitaria e introvertida, vuelta sobre sí misma. Su ámbito es la noche. De noche atraviesa el bosque como el rayo de luna y acaricia a Endimión. La rodea la sombra y todo en ella tiene el hálito de la muerte. La Luna es la Noche, metáfora de la Muerte. No en balde el color de la luna es el blanco, el color de la muerte. El mismo color que representa la pureza virginal, como la de Diana. Algo hay que une la virginidad, la falta de fruto, con la muerte<sup>29</sup>.

A la inversa, Apolo, el dios solar, es una divinidad diurna, fundamentalmente visual en su formalismo, necesitado de la luz para definirse. En su luminosidad representa una proyección hacia el exterior, un extrovertido dirigirse hacia lo otro, rechazando el encierro en sí mismo a que invitan las sombras. Es un vivirse hacia afuera, frente al vivirse hacia adentro que conlleva la narcisista castidad de la sombría luna. La luz representa la Vida, como el sol constituye la fuente vital de la tierra. La luz, como elemento formal frente a las sombras del caos, es un elemento positivo y creador, ya sea el sol —su luz y su calor— como origen de la vida, ya sea el fuego —para cocinar o para fundir metales— como origen de la cultura.

Con todos estos elementos simbólicos se van dibujando los contornos de Faetón y Épafo, determinando su rivalidad como un motor más fuerte y profundo que el de la simple anécdota amorosa, y, sobre todo, muy anterior a ésta. Entre estas dos configuraciones dramáticas las diferencias vienen marcadas de modo paralelo en las oposiciones señaladas entre los dos dioses. Como en Diana, hay en Épafo una cierta castidad que, mal reprimida, desemboca en el intento de violación de Tetis<sup>30</sup>, denunciando una conducta sexual

29. En el universal camino común de la luna y la muerte, Lorca fue un estadio más, como tantos otros representado ya por Calderón.

30. Este episodio proviene de Ovidio, *Metamorfosis*, XI, 221-265, donde la violación se produce efectivamente en una gruta a orillas del mar. Pérez de Moya, en cambio, recoge la versión de las bodas de Tetis y Peleo, donde principia la fábula de la manzana de la discordia (II, 257-261).

desordenada, más propia de la silvestre diosa que de su formal hermano. Épafo representa el elemento natural y simple, pegado a la tierra, en la que hunde raíces, como esos árboles que representan las ninfas que lo acompañan, como esos árboles entre los que Diana corre en busca de la caza, o como esos otros, fúnebres y mortuorios, que surgen por metamorfosis tras la caída de Faetón. Es un elemento conservador y poco activo, al que su destino le conduce, creándole una vida sin su participación directa: recibe los honores que le corresponden a su hermano, gana su condición de príncipe por una casualidad que propicia Faetón, e incluso la violación de Tetis ha de ser inducida y dirigida por la celosa Amaltea<sup>31</sup>.

Por el contrario, Faetón es el elemento dinámico que se define por su propia actividad, que conquista su lugar gracias a su propio impulso y que, a pesar de los injustos reconocimientos, lucha constantemente por labrarse su destino<sup>32</sup>: él ejecuta las hazañas cuyos méritos recibe Épafo, él persigue a su madre hasta arrancarle la confirmación de sus sospechas<sup>33</sup> y sube hasta los palacios de su padre para ganarse su reconocimiento<sup>34</sup>. En términos cervantinos, es un «hijo de sus obras». Frente a la infecunda castidad, Faetón es, en su propio dinamismo, engendrador, engendrador de su propio destino, de modo esencial porque lo busca y lo asume con toda la dignidad del héroe trágico, con abstracción de que pueda ser capaz de modificarlo. Así, no parará en su carrera hasta llegar a las cumbres del Olimpo y, desde allí, ascender aún más con el carro solar, ascender hasta que no quede más que la caída, pero sin detenerse, como las artes y las ciencias que Apo-

---

31. «Ya lo sé: que Tetis  
Cortesaneamente ufana  
(Que es lo mismo que dorarte  
El puñal con que te mata),  
Te despide; que a la mira,  
Desde que supe que estabas  
En el monte te he seguido.  
Y pues del ruego se cansa,  
Entre a alcanzar la violencia  
Lo que el mérito no alcanza...» (p. 194).

32. Con el fondo de la expresión del destino en las palabras cantadas por el coro,  
«Los casos dificultosos  
Y con razón envidiados  
Inténtanlos los osados  
Y acábanlos los dichosos».

Faetón se afirma en su voluntad, en su «deseo de saber» (p. 188), que se convierte en un acto de rebeldía:

«Y pues hijas de fortuna  
Fuimos próspera y adversa,  
Ya que no la espero hallada,  
Buscada he de pretenderla» (p. 185).

La dimensión trágica se manifiesta expresamente en la respuesta del protagonista a Batillo:

«¿Dónde vamos, penetrando  
Las más intrincadas breñas?  
FAETÓN

A dar principio a una vida  
Que toda ha de ser tragedias.  
A buscar la fiera voy» (p. 187).

Y esta dimensión trágica es asumida como su destino:

«Loco o no, he de presumir  
Desde hoy de hijo del Sol» (p. 191).

33. «A buscar la fiera voy» (p. 187).

34. «he de presumir/ Desde hoy de hijo del Sol» (p. 191).

lo transmite se ven sometidas al destino inexorable del progreso continuo, desde que el fuego fuera origen de ellas.

### *Fuego/Agua/Tierra/Aire*

El análisis nos conduce de nuevo al fuego, aunque quizá no nos hayamos separado de él en ningún momento, a través de sus diferentes contenidos simbólicos. Pero, además de por estas valencias, el fuego interviene como un factor fundamental en la arquitectura interna de la obra en su inmediato sentido estricto y formando parte de otro sistema de relaciones, que ordena los elementos de la pieza en compleja trabazón<sup>35</sup>. De profundísimas raíces clásicas y muy profusas ramificaciones en el teatro calderoniano es el sistema de los cuatro elementos, aunque despojados en este caso de su dimensión cosmogónica, para resaltar la simbólica y el valor estructural que dicho sistema tiene como conjunto de relaciones y oposiciones.

Ya ha sido señalado cómo el fuego y el agua constituyen los dos elementos estructurantes y los componentes esenciales de la figura de Faetón, tanto en su conformación clásica como en esta revisión calderoniana. A estos elementos hay que sumar, aunque sólo sea en la medida de contrapunto dramático, la tierra, como elemento frío, elemento de las dríades y de Diana, en oposición a Faetón. La oposición mar/tierra funciona, además, a nivel teatral dentro del código escenográfico, junto a parejas como monte/llanura o bosque/palacio, que están cargadas de contenidos semánticos y simbólicos bien definidos a lo largo de todo el teatro de Calderón. De otra parte, actúan con claro valor funcional en la composición de la estructura dramática y teatral de la pieza.

La importancia de los cuatro elementos como fuente de imágenes del teatro de Calderón ya fue señalada por Wilson<sup>36</sup>, quien destacó la concepción sistemática de los mismos como reflejo y metáfora de una visión del mundo dentro de un sistema escolástico teológico en el que se aúnan en la naturaleza y la divinidad. Sin embargo, la crítica posterior ya ha señalado que la faceta teológica calderoniana, de ortodoxo escolasticismo, no es la única. *El hijo del Sol* viene a apoyar esta tesis con su uso no sistemático de los elementos, alejado de pretensiones ordenadoras del universo. De hecho, ni siquiera intervienen los cuatro, sino que el aire no aparece, y la tierra lo hace con escasa importancia, potenciando con su ausencia el valor del agua y el fuego, tanto como claves estructurales del drama, como en su composición del personaje, mostrando con ello un mundo conflictivo y desordenado, en el que el equilibrio sólo es restablecido, al final, por la intervención del rayo de Júpiter y la muerte del protagonista. El desequilibrio, la naturaleza desordenada y monstruosa del protagonista es justamente uno de sus rasgos más definitorios, el que provoca todo el conflicto dramático, como más adelante resaltaré. El modo en que Calderón integra dramáticamente esta irregularidad en el universo de la pieza es a través de la teoría de los elementos y del uso particular que de ella hace.

35. Holzinger, *op. cit.*, pp. 204-206, pone de relieve una ordenación paralela de los valores simbólicos en la pieza analizada en su artículo.

36. E. M. Wilson, «The four elements in the imagery of Calderón», *MLR* (XXXI), 1936, pp. 34-47; traducción española en Manuel Durán y Roberto González Echevarría (ed.), *Calderón y la crítica: historia y antología* (Madrid, Gredos, 1976), t. I, pp.277-299.

Destaca en este ámbito el considerado como el primer tratado de psicología y orientación vocacional, el *Examen de ingenios para las ciencias* de Juan Huarte de San Juan, que elabora sus teorías sobre las actitudes y las aptitudes humanas a partir de una clasificación tipológica basada en el sistema de los cuatro elementos y sus correspondencias con otros sistemas cuatripartitos, principalmente el de los humores. Si la novedad de Huarte está en la aplicación de estas teorías al uso práctico de orientar a cada uno según la ciencia para la que esté capacitado y en el tratamiento sistemático de éstas, no lo está en la naturaleza misma de las teorías, a cuyas raíces clásicas ya he aludido y que, por citar un sólo ejemplo que sirva de puente en la Edad Media, encontramos en la tercera parte del *Corbacho*, en el que se tratan las complejidades de los hombres poniéndolas en relación con categorías astrológicas.

Detengámonos, por su cercanía a Calderón, en las cuatro cualidades que señala Huarte –«calor, frialdad, humedad y sequedad»<sup>37</sup>– y en su correspondencia con los cuatro humores –cólera, flema, sangre y melancolía–, remitidos directamente a los cuatro elementos –fuego, aire, agua y tierra–. De ellos, los humores húmedo y caliente, es decir, la sangre y la cólera, correspondientes al agua y al fuego, como elementos básicos de Faetón, producen, según el doctor navarro, los mismo efectos sobre el cerebro que podemos apreciar en el comportamiento del héroe mítico. Mientras que «la sequedad hace al hombre muy sabio» (p. 124), «de la humedad, es dificultoso saber qué diferencia de ingenio pueda hacer, pues tanto contradice a la facultad racional. A lo menos en opinión de Galeno, todos los humores de nuestro cuerpo que tienen demasiada humedad hacen al hombre estulto y necio (...). De manera que la sangre –por ser húmida– (...) echa a perder la facultad racional» (p. 125). En cuanto a la tríada cólera-calor-fuego, «ser el hombre mudable verdad es que nace de tener el hombre mucho calor, el cual levanta las figuras que están en el cerebro y las hace bullir, por la cual obra se le representan al ánima muchas imágenes de cosas que la convidan a su contemplación, y por gozar de todas deja unas y toma otras» (p. 122), insistiendo repetidamente en el carácter mudable e imaginativo de los dominados por este humor:

«los muy calientes de cerebro dice [Aristóteles] que no pueden discurrir ni filosofar, antes son inquietos y no perseverantes en una opinión. A la cual sentencia parece que alude Galeno diciendo que la causa de ser el hombre mudable y tener cada momento su opinión, es ser caliente de cerebro» (p. 122).

Es lo que le ocurre a Faetón, movido por una poderosa imaginación que lo empuja hacia las alturas –ascensión al Olimpo y carrera celeste– y lo separa de la tierra y de sus semejantes –es expulsado de la ciudad por loco–, sin tener el necesario contrapeso que podría significar un entendimiento sereno y un juicio para discernir: es un loco que no reconoce el peligro de su petición del carro del sol. La combinación de estos dos humores produce un temperamento dominado por las cualidades húmeda y caliente, que, según las teorías de Huarte, se manifiesta en un carácter ambicioso e imprudente, movido por la irreflexión y en el que la falta de entendimiento impide refrenar el vuelo de una imaginación desbocada como un caballo, un temperamento que parece encontrar su modelo ar-

37. *Examen de ingenios para las ciencias*, ed. de Esteban Torre (Madrid: Editora Nacional, 1977), p. 121. Cito siempre por esta edición.

quetípico en el Faetón calderoniano, opuesto por sus humores a todos los ejemplos de serenidad y prudencia, pues «aquéllos son más prudentes –afirma el *Examen de ingenios*– que en su temperamento tienen más frialdad y sequedad» (p. 123).

### *Faetón, personaje y signo*

Si Calderón se apoya para la construcción de su obra en esquemas psicologistas como los de Huarte, *El hijo del Sol* no permanece anclado por estas limitaciones. Trasciende, en cambio, estos elementos, como lo hace con la pura anécdota de la fábula, para elaborar una reflexión de carácter más universal sobre el destino y la naturaleza humana, al igual que lo hace en sus obras más conseguidas y celebradas. Las modificaciones que introduce en el esquema argumental de la fábula son bien patentes desde el primer acercamiento a la obra. Es más, el primer esquema situacional y el sistema de relaciones entre los personajes que introducen las primeras escenas se van transformando paulatinamente al compás de la metamorfosis interior de Faetón, para descubrir en éste dimensiones de mayor alcance humano que las iniciales<sup>38</sup>.

Mientras que las primeras escenas plantean una situación argumental propia de las comedias de enredo, en la que la pareja de protagonistas masculinos actúa movida por la rivalidad amorosa, dentro del típico esquema triangular, en el que los celos constituyen un motor fundamental, el desarrollo de la acción va presentando un progresivo desinterés de Faetón por Tetis como objetivo último de sus actos, o, mejor dicho, una subordinación de la motivación erótica e pulsiones internas más poderosas. La escena de la primera jornada en que aparece la persecución de Clímene muestra ya a un Faetón que abandona a Tetis para buscar la solución al enigma de su destino<sup>39</sup>. La relación con el otro vértice del triángulo inicial se ve también transformada a partir de estas escenas: ya no son los celos y la rivalidad por conseguir el amor de Tetis lo que les une, sino un sentimiento mucho más profundo, que se encontraba en estado de latencia, pero que aflora con todo su vigor tras recibir Épafo los méritos que le correspondían a Faetón y ser aquél reconocido como hijo de Admeto. La envidia ha despertado en el corazón de Faetón, completamente desnudo en una orfandad agudizada por el encuentro de Épafo con su verdadero padre y su ascensión a la dignidad real. De los dos hermanos uno ha sido el escogido y otro el rechazado, de manera arbitraria y sin contar con los méritos de quien realmente lo tenía:

«Los casos dificultosos...  
Con razón son envidiados...  
Inténtanlos los osado...  
Y acábanlos los dichosos...» (p. 180).

Un destino inexorable, pero que luego descubrimos que no tan ciego, ha originado la envidia y el odio entre los dos hermanos.

Si la mitología griega presta a Etéocles y Polinices como ejemplo de la rivalidad entre hermanos, encontramos un modelo mucho más cercano y actuante entre los arqueti-

38. Véase Domingo Ynduráin, «Personaje y abstracción», en *El personaje dramático*, ed. cit., pp. 27-36.

39. Véase nota 32.

pos míticos de la tradición judeo-cristiana<sup>40</sup>. Caín y el cainismo aportan, además de un paralelo mayor con la fábula calderoniana, una riqueza simbólica más productiva dentro de la economía dramática de la obra. La dimensión cultural de Faetón representada por Apolo pastor, frente a Diana cazadora, resulta paralela a la del agricultor Caín, frente al nomadismo pastoril de Abel, quedando trazada entre los dos elementos de una y otra secuencia mítica una relación de progreso equivalente en dos momentos del desarrollo histórico de la Humanidad. Y nuevos paralelismos se descubren entre ambos mitos. La aparente arbitrariedad en las preferencias por Épafo, similar a la que movió los actos de Caín, ha quedado apuntada. El resultado es asimismo coincidente: aunque de manera simbólica, sin llegar a consumarse, Faetón también mata a Épafo o, al menos, levanta el puñal contra él<sup>41</sup>. Faetón asume su cainismo bajo la forma de la maldición que lo empuja a buscar su destino, en su inconformismo y su afán de saber con el que se remonta hasta el Olimpo, y en el afán civilizador que recibe de Apolo a través del fuego. Como Caín, también se ve desterrado de la ciudad<sup>42</sup>, arrojado de la seguridad del paraíso a la incertidumbre de un mundo en el que deberá ganarse por sí mismo su propia existencia. Si Caín lo hacía bajo el anatema de asesino, Faetón lo hará bajo el de loco, que, como a aquél, lo convierte en intocable. Es el mismo sentido de expulsión, de salida de la gruta, roca o torre que aparece en tantas obras calderonianas. El abandono de la seguridad, del regazo del que hasta ahora se consideraba como padre. En definitiva, una tendencia histórica de la Humanidad que en su nivel individual se manifiesta en la característica crisis de la adolescencia, que aflora con rasgos más o menos freudianos en una parte considerable del teatro de este autor.

Un rasgo distingue a Faetón de tantos otros protagonistas calderonianos. Una característica que se halla en gran medida ligada a su raíz cainita. Su naturaleza satánica, su rebeldía desmedida, en un soberbio intento de afirmarse, fundamentalmente en su relación con los demás:

«¿Qué será que habiendo yo  
Nacido en tanta miseria,  
Espíritu tan altivo  
Tenga, que a adorar me atreva  
Tan alta deidad?» (p. 187).

El orgullo, ya presente en la fábula clásica, mueve a Faetón en todas sus acciones, buscando una autoafirmación que le lleva a la rebeldía contra todo y contra todos, lo que le acerca íntimamente a la titánica empresa de la rebelión prometeica, a la que, por otro

---

40. Para la persistencia de la teología cristiana en este género de piezas véase Charles V. Aubrum, «Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón», en *Hacia Calderón*, Coloquio Anglogermánico, Exeter, 1969 (Berlín: Walter de Gruyter, 1970), pp. 148 y ss. Algunos aspectos del tema son tratados por Ignacio Elizalde, «El papel de Dios verdadero en los autos y comedias mitológicas de Calderón», en *Calderón. Actas*, ed. cit., t. II, pp. 999-1012. En lo que se refiere a *El hijo del Sol*, véase A. Valbuena Briones, «La caída del caballo», en *Perspectiva*, ed. cit., p. 43 (reproducido en «El emblema simbólico de la caída del caballo», en *Calderón y la comedia nueva*, ed. cit., p. 104), y «El hijo del Sol, Faetón», *ibidem*, p. 370. Más reciente es el estudio de Jesús M<sup>a</sup> Lasagabaster, «La recepción del mito: ¿Desmitificación o transmitificación? La cristianización de mitos clásicos en Calderón de la Barca», en *El mito en el teatro clásico español*, ob. cit., pp. 223-234.

41. P. 181.

42. P. 191.

lado, le unen numerosos caracteres comunes. En su «Introducción» a las *Obras* de Villamediana, que también se acercó al mito de Faetón, Juan Manuel Rozas señala el estrecho parentesco de estas dos figuras mitológicas:

«Ícaro, Faetón y Prometeo son tres héroes paralelos, por rebeldes y valientes. Ícaro y Faetón están unidos desde siempre en las mentes occidentales (...). Prometeo es un símbolo más complejo e intelectual. Pero el símbolo del fuego, la carrera del progreso humano en lo espiritual y material hacia metas más altas, y su rebeldía de dios menor, le unen adecuadamente al símbolo del fuego solar de los mitos de Ícaro y Faetón. Pero hay entre los tres una unión más interna (...). El niño, el adolescente desea utilizar el fuego tal como su padre lo utiliza. El fuego es para el joven la imagen del poder del padre, de la experiencia y sabiduría del padre»<sup>43</sup>.

Desde un punto de vista estructural y funcional no existe ninguna diferencia entre robar el fuego de Zeus y coger el carro de Apolo, entre engañar al padre de los dioses y convencer al propio padre.

Junto a éstos, otros puntos de contacto se establecen básicamente en torno al motivo común del fuego. Desde Freud y Jung hasta Bachelard<sup>44</sup>, diferentes investigadores se han dedicado al análisis del motivo del fuego y su valor significativo en el mito de Prometeo; y la relación con Faetón queda bien patente. Pérez de Moya señalaría manifiestamente esta relación, al narrar que Prometeo «allegó secretamente un instrumento que llevaba a las ruedas del carro de Febo, y hurtó fuego que llevar a la tierra» (II, 245). Es Apolo, el fuego solar, el elemento de unión. Y cuando Calderón trata directamente el mito de Prometeo, en *La estatua de Prometeo*<sup>45</sup>, no deja de resaltar este hecho, ya que no en balde sigue con una fidelidad absoluta la versión de la fábula que ofrece Pérez de Moya. Como en ésta, Prometeo roba el fuego del carro de Apolo, sustrayendo, al final de la primera jornada, una de las hachas que aquél portaba<sup>46</sup>.

El carácter marcadamente prometeico del Faetón calderoniano se manifiesta con especial intensidad en la naturaleza casi cósmica de su rebeldía. Cuando el odio y la envidia del desdichado Faetón se desatan, el protagonista no se vuelve contra el preferido Épafo –como hiciera Caín con Abel–, salvo en un conato, sino que se dirige a los cielos, a las mansiones paternas, para mostrarles su rebeldía y para ganarse su propio espacio vital. El personaje se transforma cumplidamente de Erídano en Faetón, afirmándose como protagonista activo de su propio destino, como adulto, incluso a costa de la muerte del padre. Ésta aparece como inevitable en todo intento de afirmación, de solución a la crisis de la adolescencia, y Faetón, que se enfrenta con dos padres a lo largo de la obra, tendrá que matar –real o simbólicamente– a ambos, al supuesto y al verdadero, a Erídano y a Apolo.

El primer enfrentamiento aparece ya en la primera jornada, cuando, tras amenazar a Épafo con el puñal arrebatado a Erídano, Faetón lo vuelve, «atrevido, loco» (p. 181), contra el que cree su padre. Es la primera afirmación de una rebeldía contrariada por un

43. Villamediana, *Obras* (Madrid, Castalia, 1979), p. 56.

44. Freud, «Sobre la conquista del fuego», en *El malestar de la cultura* (Madrid, Alianza, 1970); Jung, *Tipos psicológicos* (Barcelona, Edhasa, 1971); Bachelard, *Psicoanálisis del fuego* (Madrid: Alianza, 1965).

45. Véase la edición de Margaret Rich Freer (Kassel: Reichenberger, 1986).

46. Véase Luis Alberto de Cuenca, «El mito clásico en *La estatua de Prometeo*», en *Calderón. Actas*, ed. cit., t. I, pp. 413-419.



destino adverso. La escena se carga de intensidad dramática, no sólo por lo patético y tenso del momento, sino gracias sobre todo a la polivalencia semántica que el puñal, instrumento dotado de por sí de una rica simbología, adquiere en esta escena y en relación con la estructura de la obra. Es posible apuntar esta riqueza comunicativa en tres niveles distintos. En el plano simbólico, el acto de arrebatar el puñal y levantarlo contra él representa de manera plástica y teatral el momento de rebeldía contra el padre y su asesinato, como vía ceremonial y simbólica de entrada del hijo en la vida adulta, de conquista de su espacio personal frente a la tutela paterna. Desde el punto de vista significativo, el puñal, como objeto sustraído al padre, es un motivo clave en el desarrollo de la obra, encontrando un paralelismo recurrente en la ocupación por Faetón del carro solar. Estructuralmente, el puñal funciona como un motor de la acción, proyectándola hacia adelante, ya que es el elemento por el que se produce la anagnórisis de Épafo, reconocido como hijo de Admeto. Representación de la rebeldía de Faetón, que es quien lo introduce dramáticamente en escena, es el instrumento de su desgracia, pues representa el ascenso de su rival. Hijo de sus obras, Faetón labra con su rebeldía su propio destino.

De forma casi simétrica, por su disposición en la estructura de la obra, y paralela, por su desarrollo prácticamente idéntico, encontramos en la tercera jornada la confrontación del héroe con su padre verdadero. Como el puñal en el caso anterior, el carro se convierte en el símbolo de la rebeldía contra el padre, el instrumento a arrebatar para «matarlo» y adueñarse de su poder. Como consecuencia de su maldición, la de Caín y Prometeo, al ocupar el carro Faetón se precipita a su condenación. En su ascenso y caída, en la ambivalencia del destino de Faetón, Calderón contempla toda la grandeza y miseria de la condición humana, convirtiendo la obra en una profunda y personal reflexión sobre la misma, de la que, sin embargo, no son ajenos modelos arquetípicos tomados de la tradición cultural.

### *Una reflexión sobre la naturaleza humana. Cristianismo y tragedia*

La naturaleza de Faetón, del hombre, es la de un «espurio aborto del hado», un «ignorado hijo del viento» (p. 185), un desorden en el equilibrio de la naturaleza, en la que introduce la rebeldía y el inconformismo del espíritu y en la que encuentra el vacío de su ignorado origen. Faetón encuentra el velo del misterio, como Tetis le recuerda: «ignorado hijo del viento». Y el mismo misterio cubre su destino. Al intentar forjarlo, lo fuerza: su arrogancia provoca la maldición. Construida la escena siguiendo el esquema de las comedias de enredo, en las que los celos mueven al despecho, la desdenada Amaltea responde a la altanería del joven con una maldición:

«¡Oh, plegue al cielo, cruel,  
Falso, fermentado, aleve,  
Sin lustre, honor, fama y ser,  
Villano al fin, mal nacido,  
Que esa soberbia altivez  
De tu presunción castigue  
Tu mismo espíritu! y que  
Della despeñado, digas...  
ADMETO (dentro)  
¡Ay de mí, infeliz!» (p. 177).

Tras la tentación, la maldición recae sobre él, como sobre Adán expulsado del paraíso, Caín condenado a errar indefinidamente, o el propio Lucifer condenado a los infiernos, cuya rebelión contra Dios era simbolizada desde principios del siglo XIV, en el *Ovide moralité*, por Faetón, insistiendo en el acusado paralelismo entre los dos personajes<sup>47</sup>. En todos los casos, siempre una maldición que implica una salida de la seguridad –una expulsión del paraíso, un abandono de la infancia– y una apertura a un horizonte diferente –el pan ganado con el sudor de la frente, la edad adulta–. La maldición se concreta en una figura cara a Calderón: Faetón será «despeñado». Como la Rosaura de *La vida es sueño*<sup>48</sup>, su caída trae el desorden a la naturaleza.

El caos vuelve otra vez, para que de nuevo sea construido el cosmos. Ésa es la labor de Faetón: construir su propio cosmos, pero, haciéndolo, se convierte en escándalo. Como Clímene, es «una cruel fiera horrible (...) que dél [monte] es mortal asombro» (p. 177). el desorden se introduce, junto a su propia naturaleza de fiera, por la trasposición al mundo objetivo que le rodea de su conflicto interior. Es lo que vienen a representar Galatea y Amaltea y los coros de ninfas, que traducen escénicamente el enfrentamiento dramático planteado por la obra, a través de sus valores simbólicos: Amaltea y el coro de dríades representan las flores, cuyo valor simbólico de pecados y de la pasión tiene hondas raíces medievales, como muestra, por ejemplo, don Juan Manuel en el *Libro del Cavallero et del Escudero*<sup>49</sup>. Galatea y las náyades, por el contrario, son las ninfas del agua y, a través de ella, simbolizan el bautismo. Es decir, la vida del «hombre viejo» frente al «hombre nuevo» del Evangelio, el desorden frente a la instauración de un orden renovador.

A partir de estos planteamientos, Calderón realiza una labor de sincretismo en la que a las raíces clásicas de la mitología griega se unen temas y formas de la tradición judeo-cristiana, no buscando una cristianización del mito ni una versión a lo divino, sino asimilando perfectamente dos universos simbólicos y dos lenguajes diferentes, para la elaboración de una personal reflexión sobre el hombre, que encuentra, precisamente por ello, su dimensión universal<sup>50</sup>. No estamos ante el Calderón ortodoxo, pretendido paladín de Trento, pero la presencia de elementos y formulaciones cristianas es manifiesta en el planteamiento y desarrollo del drama. La relación que abre el caínismo de Faetón se puede extender mucho más, abarcando la simbología bautismal del agua o la exposición del conflicto de Faetón con su destino, expresada en una dicotomía llamados/elegidos, que evoca muy directamente las palabras bíblicas<sup>51</sup>.

El mismo drama de Faetón, expresado por medio del conflicto con sus padres –sueño y real–, trasluce la concepción judeo-cristiana de Dios y de las paternas relacio-

47. Véase A. A. Parker, «The theology of the Devil in the drama of Calderón», en *Aquinas Paper* (XXXII), 1958; y A. L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón* (Valencia: Albatros, 1977).

48. Véase W. M. Whitby, «Rosaura's role in the structure of *La vida es sueño*», *HR* (XXVIII), 1960, pp. 16-27 (traducción española en Duran y González Echevarría, *op. cit.*, t. II, pp. 629-646), y Michèle Gendreau Massaloux, «Rosaura en *La vida es sueño*: significado de una dualidad», en *Calderón. Actas*, ed. cit., t. II, pp. 1039-1048.

49. «Las flores son los cinco sesos corporales», en *Floresta española de varia caballería*, ed. de Luis A. de Cuenca (Madrid: E. Nacional, 1975, p. 297).

50. Véase Holzinger, *op. cit.*, p. 203.

51. «Los casos dificultosos/ Con razón son envidiados/ Inténtalos los osados/ Y acábanlos los dichosos», p. 180. Cf. Mateo XX, 16, XXII, 14, etc., y el auto de Calderón *Llamados y escogidos*.

nes que establece con el hombre<sup>52</sup>. Para el hombre barroco, preocupado por la idea de Dios, sintiendo sobre él su sombra abrumadora, no puede pasar inadvertida esta faceta de Faetón, definido en relación a su padre, en freudiana lucha con él, como Calderón señala desde el mismo título de la obra, el que sustituyó definitivamente al inicial de *El Faeton-te*: Faetón es, antes que él mismo, *El hijo del Sol*, de manera muy cercana a como un cristiano se sentía ante todo «hijo de Dios». La problemática existencial del hombre se ve así impregnada de nuevos valores conceptuales: la idea del pecado aportada por los presupuestos cristianos de Calderón y directamente asimilada con la idea de transgresión que supone la tragedia.

El desorden de la naturaleza que anuncia la maldición de Amaltea sobre Faetón se ve inmediatamente confirmado por los hechos que se precipitan a continuación. La salida de la «fiera de los montes», Clímene, la madre de Faetón, determina la loca carrera de todos los personajes en su persecución. En medio del caos producido, Faetón se atreve a detener la carrera del caballo de Admeto, el calderoniano símbolo de la pasión, del cuerpo desbocado, el regalo de Poseidón a los hombres al que sólo la inteligencia de Atenea pudo poner freno<sup>53</sup>. Faetón ha optado. Frente al equilibrio de la naturaleza, ha elegido uno de sus elementos: ante la pasión desbocada, ante el instinto del cuerpo –el caballo– las riendas del espíritu<sup>54</sup>. Pero el impulso de Faetón no se detiene aquí, sino que de inmediato provoca una nueva transgresión del orden: por defender a la caída Tetis, Faetón detiene a la «fiera» Clímene; de nuevo pasión dominada. Y el enfrentamiento con la madre propicia el comienzo del castigo de Faetón, con independencia de que más tarde la injusta atribución de méritos a Épafo dispare el odio de Faetón y acreciente el conflicto por una vía distinta. Una vez que el descubrimiento de Clímene se transforma en problemático para Faetón, por el conflicto dramático que ella le provoca –«Ver/ A quien es todo mi mal/ Y a quien es todo mi bien» (p. 179)–, la curiosidad, el deseo de saber que conlleva la idea de progreso civilizador a partir del fuego de Apolo, se convierte en una obsesiva Erinia que persigue y atormenta el ánimo de Faetón como castigo a su pecado.

La misma ansia de saber supone un nuevo pecado de *hybris*, una nueva transgresión del orden por la rebeldía del héroe Faetón, la misma que provocó el robo del fuego por Prometeo, la misma curiosidad que impulsó a Adán y Eva a tomar la manzana y significó su expulsión del Paraíso. Con ella, el desarraigo de la Naturaleza y la conquista por el hombre de su auténtica dimensión: el impulso civilizador del fuego –el invento definitivo del hombre–, el que Faetón siente como

«El deseo de saber  
Ese enigma, o el deseo  
De no sé qué en ti veo» (p. 188).

Pero, como el robo prometeico llevaba como castigo el tormento del águila que devoraba unas entrañas condenadas a no extinguirse, el pecado de Faetón es un pecado trágico.

52. Véase A. A. Parker, «The father-son conflict in the drama of Calderón», *FMLS* (II), 1966, pp. 99-113.

53. Véase Valbuena, «El emblema simbólico de la caída del caballo», *ob. cit.*

54. Para el conflicto *ratio versus passionem* véase M. Gómez Mingorance, «Apolo y Clímene. *El hijo del Sol, Faetón* (Análisis de dos comedias calderonianas)», en *Calderón. Actas*, ed. cit., t. I, pp. 461-476.

«[Voy] A dar principio a una vida  
Que toda ha de ser tragedias.  
A buscar la fiera voy» (p. 187).

La persecución de la fiera tiene todas las características de la tragedia, ya que, paradójicamente, es el perseguidor quien se convierte en el «monstruo», en el verdadero «escándalo de los montes». Es la condición del hombre, lo que constituye su «pecado original». Entre Apolo y Clímene, entre la razón civilizadora y el instinto de la fiera, la intervención de Diana impide el equilibrio. Es la tragedia humana de la separación de la Naturaleza. Como el pecado original suponía la expulsión del Paraíso, la soberbia prometeica de Faetón determina que sea arrojado de la ciudad: «Vaya el loco y no nos pare/ En todo este valle, vaya» (p. 191) son las palabras con que se abre la tercera jornada y con las que Faetón es expulsado. Tras esta expulsión, Faetón, el hombre, ha de trazar su camino hasta encontrar la meta de su propio lugar vital. Se trata de construir el ámbito de la libertad humana, y en ella encontrará el hombre toda su grandeza y toda su miseria: la ascensión y caída del carro. Tras conseguir su objetivo, Faetón ha alcanzado la cumbre de su ambición, ha suplantado a su padre. Pero el carro está hecho de fuego, y la pasión, en una repetición del platónico mito del auriga, no permitirá su recta carrera y lo precipitará contra la tierra. Es en este punto donde introduce Calderón una de las modificaciones más importantes en la fábula, ya que el carro no se desvía de su curso por la imposibilidad para Faetón de dominar los caballos, sino por una afirmación de la voluntad de aquél, que decide libremente dirigirse a tierra para evitar la violación de Tetis:

«Perdonadme si rompo  
De la carrera la línea,  
Alterando el orden todo  
Del día; que he de seguirla,  
O morir en su socorro» (p. 198).

En la polémica sobre el libre albedrío Calderón toma partido por éste, afirmando la dimensión trágica de la condición humana, como ya la había representado Séneca utilizando el mismo mito<sup>55</sup>. Pero, junto a aquél, también aparece la Providencia, y el rayo de Júpiter será el que finalmente restablezca el orden alterado. Como en la fábula ovidiana, la tierra no puede soportar la transgresión de la soberbia del hombre y con sus lamentos provoca la intervención divina.

Todo el universo trágico calderoniano<sup>56</sup>, con sus símbolos y conflictos repetidos a lo largo de sus obras, aparece en *El hijo del Sol*, un drama mitológico que va mucho más allá de la superficialidad habitual del género, para aprovechar toda la potencialidad significativa del mito griego, en un complejo sincretismo con el pensamiento y la simbología<sup>57</sup>, en la elaboración de una dramática reflexión sobre la naturaleza del hombre y la

55. *De Providentia*, V. 9-11.

56. Véase A. A. Parker, «Towards a definition of Calderonian tragedy», *BHS* (XXXIX), 1962, pp. 222-237; traducción española en Duran y González Echevarría, *op. cit.*, t. II, pp. 359-387.

57. Véase W. J. Entwistle, «Calderón et le théâtre symbolique», *BH* (LII), 1950, pp. 41-54.

tragedia de su destino sobre la tierra, construida alrededor de la figura de Faetón y los elementos que Calderón toma de otras figuras, como Caín o Prometeo, para integrarlos en aquéllas.

PEDRO RUIZ PÉREZ  
Universidad de Córdoba