

El cielo estrellado en la cosmología sacramental de Calderón

The Starry Sky in Sacramental Cosmology by Calderón

Ana Suárez Miramón

UNED

ESPAÑA

asuarez@flog.uned.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 5.1, 2017, pp. 433-444]

Recibido: 15-12-2015 / Aceptado: 04-01-2016

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2017.05.01.28>

Resumen. El cielo estrellado, desde los griegos, ha tenido una amplia repercusión en el pensamiento neoplatónico pero a partir de *El sueño de Escipión*, de Ficino y León Hebreo adquiere una importancia decisiva para la literatura posterior por la gran posibilidad de relaciones y correspondencias que permiten y que se ve favorecida por la ciencia de la época. Calderón utiliza todas las fuentes conocidas en los autos sacramentales para exponer una cosmología y mostrar las posibilidades dramáticas y líricas del motivo.

Palabras clave. Calderón, Autos sacramentales, estrellas, cosmología.

Abstract. The starry sky, from the Greeks, has had a wide impact on the neo-Platonic world, but from *El sueño de Escipión* by Ficino and Leon Hebrew, it acquires a decisive importance for the subsequent literature by the possibility of so many relationships and correspondences and it is, moreover, favoured by the science of the time. Calderon used all known sources in mystery plays to expose a cosmology and show the dramatic and lyrical possibilities of this motif.

Keywords. Calderón, *Autos sacramentales*, Stars, Cosmology.

Aunque «la mera contemplación de la bóveda celeste provoca en la conciencia primitiva una experiencia religiosa»¹, la admiración por el cielo estrellado se remonta en nuestra cultura occidental a Platón y a Aristóteles y en la creación literaria

1. Eliade, 2009, pp. 112-113.

a Homero, en cuya epopeya se reitera esa visión. Para interpretar las creaciones calderonianas en torno a este motivo hay que partir del *Timeo* de Platón² y de la consideración aristotélica sobre el Cosmos dual (mundo sublunar y supralunar)³. El primero se refiere en su diálogo con Sócrates al origen del Universo, del que destaca su belleza, su forma perfecta de esfera, los cuatro elementos componentes de todo, su movimiento uniforme y circular y la presencia de un alma universal de acuerdo con las leyes de la armonía musical⁴. Estas mismas características se encuentran desarrolladas artísticamente en Calderón. Por otra parte, el pensamiento aristotélico en el que fue educado el dramaturgo le permitió organizar el Universo en esas mismas dos zonas, sublunar o mundo de la materia y supralunar, muy diferente a la anterior por no estar compuesta de los cuatro elementos. En esa región se sitúan los cuerpos celestes (planetas, el sol y las estrellas) que, al estar formados de éter, material transparente, incorruptible y eterno, no están sujetos a cambios o transformaciones propios de la materia. Con estos principios, Calderón construyó las grandes metáforas de su pensamiento, y desde la cueva al cielo estableció una perfecta gradación natural para justificar los comportamientos humanos.

Sin embargo, un precedente fundamental de toda la arquitectura cósmica se encuentra en el *Sueño de Escipión* de Cicerón (siglo I a.C), texto que, editado y comentado por Macrobio en el siglo IV, fue referencia fundamental del pensamiento neoplatónico en el Renacimiento y Barroco. De ahí procede la estética del cielo estrellado, recogida por fray Luis de León (en su doble vertiente, científica y poética) y por Francisco de la Torre (en cuanto imagen sentimental, precedente de los románticos), precisamente los dos poetas editados por Quevedo en vida de Calderón.

El Sueño se convirtió en texto fundamental tras ser editado en Venecia en 1472⁵ e inauguró una estética y una estructura de discurso simbólico en las literaturas europeas. El arte, la literatura y la música han sido deudores en diferentes épocas. Dante, Rafael, Luis Vives y hasta el propio Mozart recibieron su influjo. Inserto en el diálogo sobre la *República* de Cicerón, convertía al propio Escipión en narrador de la visión del Cosmos que le enseñó el Africano (su abuelo de adopción) para insistir en la armonía universal (a cada esfera le correspondía una ciencia y todas las actividades humanas podían insertarse en las correspondencias universales) y para aceptar la existencia de un alma en el mundo que estaba en relación con el alma humana por lo que la astrología debía aprehender en cada momento esa comunicación y el estado de las relaciones. De esta forma la Naturaleza pasó a

2. Al menos a él se le atribuye aun con las dudas que todavía existen sobre su autoría.

3. Su cosmología sigue en lo fundamental que nos interesa ahora para nuestro trabajo a Platón aunque su organización del Cosmos la recoge el dramaturgo.

4. Platón, 671-721.

5. Citamos por Cicerón, «El sueño de Escipión».

interpretarse como la proyección de todas las fuerzas anímicas y de todas las pasiones⁶.

También le enseñó que la muerte significaba el abandono de la cárcel del cuerpo pero no la extinción de la persona: «lo que vosotros llamáis vida es en realidad la muerte» y su padre le dio a conocer la importancia trascendental del hombre y de la Tierra por tener la misma composición que las estrellas: [a los hombres] «se les ha dado un alma cuyo origen está en aquellos fuegos eternos a los que llamáis constelaciones y estrellas, que tienen forma de globo, redondas y que, al ser sus almas mentes divinas, dibujan sus órbitas circulares con una celeridad digna de admiración»⁷.

Además, en la visión contempló los lugares sagrados invisibles y el funcionamiento del Universo («comprendido por nueve anillos o, mejor, esferas, de las que una sola es la celeste, la más exterior, que rodea, incluyéndolas, a todas las demás; ella es la divinidad suprema que encierra y contiene a todas las demás; en ella se encuentran trazados los círculos orbitales que recorren las estrellas en su eterno ir y volver»), así como el sonido producido por la armonía de las esferas en sus movimientos («el sonido [...] es tan grande que los oídos humanos no pueden percibirlo, de la misma manera que no podéis contemplar fijamente el sol de frente, pues la intensidad de sus rayos sobrepasa vuestra capacidad de percepción»).

Después de referirse a la geografía, a los mares, a la existencia de distintas regiones y lenguas, el abuelo le animó a dirigir su mirada hacia lo alto y abandonar las glorias humanas, efímeras. Para ello le proponía el camino de la virtud para alcanzar la inmortalidad. El relato finaliza con la afirmación de la superioridad del hombre por el principio superior del que está formado (el fuego).

El *Sueño* resulta la exposición más completa del neoplatonismo pitagórico. En él se proclamaba la misma perfección y resplandor del Paraíso en el Universo. En la *Academia* florentina la obra tuvo extraordinaria repercusión. Manifestaba la importancia de la armonía universal y la capacidad humana para construir un estado espiritual interior, personal, reflejo de la armonía cósmica. Esta idea pagana se vio favorecida en el Renacimiento por el Humanismo cristiano. La Biblia se había referido al firmamento en muchas ocasiones. En el Gn (1,78; 14-18) se habla de la bóveda creada por Yahvéh en el segundo día, junto con el sol, la luna y las estrellas y se muestra extendida como la lona de una tienda (Is 40,22, Sal 104,29) e incluso se la compara con un espejo (Job, 37, 18). Ese espacio es la morada de Dios (Is, 66,1; Mt 5, 34 y 23,22); la residencia de Cristo resucitado y la morada eterna para los bienaventurados (Mt 5,12; Lc 6,23). Tanto en el Antiguo como en el Nuevo

6. No se entendería en su totalidad la importancia de este *Comentario* si se olvida el interés que tuvo la figura de Escipión entre los humanistas. Lo sentían como un nuevo modelo de hombre en oposición al propio César. Reunía en sí la dualidad del hombre activo y contemplativo; de héroe y sabio; dedicado a las armas y a las letras. Antes de ser glorificado por Macrobio, Escipión ya pertenecía a la galería de hombres ilustres y Petrarca había contribuido a su dignificación en el tercer libro de su poema *África*, y el arte florentino había difundido su imagen siempre sobresaliendo entre otros capitanes. El propio Calderón lo elogió en *Con quien vengo vengo* y exaltó sus virtudes en *El segundo Escipión*.

7. Cicerón, «El sueño de Escipión», p. 178.

Testamento la imagen de todo lo celeste incorporaba esencialidad y eternidad de manera coincidente con el relato de Cicerón. A estas fuentes primarias de interpretación del Universo hay que añadir otras que tuvo presente Calderón para construir su cosmología poética con el motivo del cielo estrellado, como

la idea agustiniana de estudiar la naturaleza como camino para llegar a Dios. Por ello tiene lugar la presencia en sus obras del término ciencia, en el sentido aristotélico, para justificar, desde la lógica, sus teorías aunque, como admirador de Platón (a quien denomina «luz de la filosofía» (*De una causa dos efectos*)), desarrolla sus creaciones poéticas a partir del neoplatonismo⁸.

El cielo estrellado permitía establecer una estética, una espiritualidad y un camino de trascendencia expresado precisamente por la acumulación de componentes, luz y oscuridad (temas a los que ya hemos dedicado varios trabajos⁹), fuego eterno y alma. Hay que recordar que la estética de la luz procede de Ficino, quien supo recoger y reinterpretar estéticamente el pensamiento clásico, oriental y cristiano para expresar la magia del universo. Su magna obra (*La Theologia platonica*) y la de su discípulo, León Hebreo, *Diálogos de amor*, tuvieron gran influencia (sobre todo en la mística y la lírica amorosa), para comprender el valor sincrético de todo lo relativo a la luz, que Calderón utiliza sobre todo en sus autos y que afecta a la expresión de lo maravilloso, sueños, apariciones y visiones fantásticas.

La consideración de que el espacio se podía hacer «inteligible» al estar atravesado por la luz permitió que ese misterio se plasmase en el espejo, uno de los símbolos más ricos de la época, que en su forma natural asumía el agua, y que en el teatro calderoniano tiene una función privilegiada. Por otra parte, las estrellas constituyen un punto de luz en medio de la oscuridad de la noche y representan la presencia divina¹⁰ (de acuerdo con los Salmos, 7, 8 y 147). También en la tradición órfica, recogida por Orígenes¹¹, se había establecido una escala de siete peldaños para ascender al cielo y se añadía uno más, de oro (el sol) para acceder a las estrellas fijas. Asimismo, la ciencia del momento (Tycho Brahe, Galileo, Kepler, Descartes, Kircher) trataba de penetrar e interpretar el Universo desde diferentes perspectivas, y la luz se había convertido en objeto de estudio de todas las ciencias (óptica, astronomía, física), de la filosofía, del hermetismo, de la alquimia, del arte y de la teología. Era la mejor representación de la inmensidad de la Naturaleza y la revelación de lo sobrenatural. Ficino mismo escribió también dos tratados sobre el sol¹² y Leonardo, en un proyectado tratado sobre la luz, comenzaba también con un *Himno al Sol* donde celebraba el carácter divino de la luz. Ambos reconocieron la influencia del *Pimandro* y de los herméticos¹³ y consideraron la luz una realidad más espiritual que corporal, siguiendo al *Timeo*.

8. *Obras completas de Calderón*, tomo II, *Comedias*, p. 457b.

9. Suárez Miramón, 2006; 2006b; 2007.

10. Para los griegos las estrellas eran divinidades y se identificaban con ellas.

11. Eliade, 2009, p. 192.

12. Chastel, 1991, pp. 81-87.

13. Chastel, 1991, p. 409.

El interés de Ficino por el conocimiento órfico y la magia le llevó a establecer correspondencias entre el cielo y la tierra, procedimiento que hizo constante Calderón. En el caso de las estrellas fue aún más explícito. Según su estética, en ellas estaban contenidas todas las formas y propiedades de las cosas inferiores, por lo que sus figuras, sus elementos integrantes y propiedades podían actuar como espejos y mostrar las correspondencias entre arriba y abajo. Además, por su forma en cruz, representaban los cuatro puntos cardinales de manera que nada escapaba a ellas y por consiguiente, todas las constelaciones manifestaban las caras del cielo. Este principio estético se vio intensificado en la época de Calderón por complicados juegos ópticos, lo que favoreció la teoría de las correspondencias. Desde diferentes caminos, la consideración del cielo estrellado favorecía múltiples acercamientos y su simbolismo estaba bien asentado.

León Hebreo recogió, entre otros conceptos¹⁴, el motivo del cielo estrellado y consideró su importancia desde su doble vertiente: la bíblica y la estética. Según el interlocutor Filón, el sol y las estrellas no solo alumbran sino que ven, por lo cual «en la Sagrada Escritura se llaman ojos de Dios» y los siete planetas se identifican con los «siete ojos de Dios que se extienden por toda la tierra»¹⁵. Estéticamente, la belleza de las constelaciones procede de su luz y el sol, de quien depende la luz, «es fuente de la hermosura y las estrellas y la luna son sus primeras compañeras y los más dignos partícipes»¹⁶. En su teoría, los dos luminares eran simulacros del entendimiento (sol) y del alma (luna), lo que justificaba la posibilidad de acceder a un doble conocimiento, el sensible y el inteligible si una luz ilumina (el sol), pero sin ella no funciona ni la vista intelectual ni la corporal. Es la misma idea que Calderón dramatizó en *El verdadero dios Pan* y escenificó en *El gran teatro del mundo*. De acuerdo con el neoplatonismo, Hebreo consideraba toda luz visible como resplandor de la luz divina del mismo modo que los cuerpos transparentes, agua y aire.

Además de esta tradición, hay que recordar la importancia que la luz y los espejos tuvieron en la obra del jesuita Kircher, quien desarrolló a partir de juegos de luces y sombras la idea de un teatro de espejos para crear múltiples ilusiones. Para él la luz servía para escenificar fenómenos naturales y efectos y situaciones prodigiosas, de acuerdo con el pensamiento neoplatónico. Kircher, en el epílogo a su *Ars magna lucis et umbrae*, reafirmó el origen divino de la luz¹⁷, y su texto nos acerca al valor artístico e ideológico contenido en los autos. Con los juegos de luz y sombras, Calderón, como Kircher había afirmado para sus experimentos, podía producir en el espectador un «estado de extraordinaria admiración»¹⁸, y sus juegos escenográficos permitían reproducir en un escenario un universo en miniatura cuya revelación al espectador se hacía gracias a la luz, como se explica en *El gran teatro del mundo*.

14. También muy utilizados por Calderón, como la idea griega de macrocosmos y microcosmos, los cuatro elementos formativos de la materia y la importancia de la luz, de acuerdo con la estética de Ficino.

15. Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 383.

16. Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 425.

17. Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, p. 457.

18. Regalado, 1995, vol. I, p. 718.

Todas estas teorías están presentes en Calderón y, con ellas, además de justificar el valor intelectual de la luz y el carácter especular del agua, cristal, espejo (luz-gracia), el dramaturgo accede al misterio del mundo natural y al onírico y fantástico. No puede olvidarse que, además de esta tradición existía la tradición literaria de fray Luis, quien había recogido la influencia bíblica de los Salmos y el pensamiento neoplatónico, y la de Francisco de la Torre, quien pergeñó toda una estética sentimental a partir de la nocturnidad y las estrellas. Por supuesto, toda la mística, con san Juan de la Cruz en primer término, ya había planteado la antítesis entre la luz y la oscuridad espiritual en la *Noche oscura del alma*. Por tanto cuando Calderón escribe sus obras ya cuenta con todo un imaginario de la noche, la luz y las estrellas que, como afirmó M. Eliade, revela trascendencia, fuerza y sacralidad¹⁹.

En Calderón puede registrarse toda una cosmología celeste que parte de la propia creación bíblica en síntesis con los cuatro elementos, atribuidos a Empédocles y recreados por el neoplatonismo en las obras ya citadas²⁰ (y también un primer estadio, correspondiente al paso del caos a la creación se articula en el interesante auto de la época tardía del autor, *La vida es sueño*²¹, que reproduce los momentos iniciales de ese caos y el esfuerzo de los cuatro elementos por ascender a ser, a existir. Es muy interesante que, entre los elementos en lucha, el Fuego (del que están formadas las estrellas) se postule como el preferido:

FUEGO	Un globo y masa confusa, que poéticos estilos llamarán <i>caos</i> y <i>nada</i> los profetas, compusimos los cuatro; pues, ¿por qué, siendo hija hermosa de mis visos la luz, la primer criatura, con que a todos ilumino, queréis que el Fuego no sea de los cuatro el preferido? (vv. 29-37)
-------	--

Incluso la Sabiduría le otorga la capacidad de ascender a lo más alto (vv. 114-120) para después ir descendiendo y contagiar a los demás elementos su calor (o alma en términos neoplatónicos). Por su parte, al Agua se la capacita para formar en el cielo «un hermoso / firmamento cristalino» y ser así el espejo, donde «se mira la tierra», de manera que, tanto en el acto primero de la Creación como en el resultado final de la Redención que se articula en la obra estos dos elementos manifiestan la vida eterna, tanto por la luz original como por su capacidad de ser espejo del cielo y ser, tras la Redención «fuego del amor». El elemento Fuego se identifica fácilmente con el Amor a través de la teoría platónica, ya que ese impulso por ascender coincide con la interpretación del amor y fácilmente se asimila al amor cristiano, paralelamente a la condición del agua que, como firmamento cristalino, representa el Bautismo.

19. Eliade, 2009, p. 112.

20. También coincide con la cosmogonía descrita por Ovidio en las *Metamorfosis*.

21. Citamos por Rull. Para el tema del Fuego ver Arellano, 2015.

La misma idea del caos esencial se encuentra en *El divino Orfeo*²², aunque interpretada desde la perspectiva de lo alto que mira a la tierra. La escenografía en la que aparece Orfeo en el globo celeste se corresponde con quien desciende del cielo a la tierra (Orfeo-Cristo) y lleva en sí los símbolos celestes que baja a la tierra:

Puesta en través la nave y ellos en su costado, se abre el segundo carro (que será un globo celeste pintado de astros, signos y planetas) en dos mitades, cayendo la una sobre el tablado y quedando la otra fija, de suerte que Orfeo, que sale de la una, pueda representar sobre la otra.

ORFEO ¡Ah de ese informe embrión!
 ¡Ah de esa masa confusa
 a quien llamará el poeta caos
 y nada la escritura! (vv. 77-80)

El propio Orfeo se define como «quien de la nada hacer el todo gusta» y lo primero que hace es «la luz hermosa» para que todo arda y «todo luzga». Al día cuarto le corresponde admirarse de la luz celeste, tras poder ver (según la acotación), «en la cumbre del peñasco un sol, estrellas y luna». Aparece así, por la palabra y la vista, todo el cielo esmaltado de «estrellas rubias» (v. 150). Además de la música de las esferas que representa también Orfeo, el auto manifiesta en la luz y en la belleza de los astros la capacidad transmitida a la materia para ascender a las alturas por esa luz traída de allí.

Una escenografía muy parecida a la anterior se encuentra en uno de los primeros autos, *El gran teatro del mundo*, donde no solo se describe al Autor «con manto de estrellas y potencias en el sombrero» sino que se refiere ya a la tierra como espejo del cielo y establece las correspondencias derivadas de ese carácter especular del Cosmos. Para ello utiliza las imágenes artísticas y, como en el caso de Orfeo, contempla la tierra desde las alturas:

AUTOR Hermosa compostura
 de esa varia inferior arquitectura,
 que entre sombras y lejos
 a esta celeste usurpas los reflejos,
 cuando con flores bellas
 el número compite a sus estrellas,
 siendo con resplandores
 humano cielo de caducas flores (vv.1-8)

Cuando el Mundo trata de ofrecer una obra de teatro en su honor y despeja el caos inicial, se refiere a las estrellas como «mil luminosos carbunclos» (metáfora que no recordamos se repita en el dramaturgo). A su vez advierte que esas piedras preciosas darán «en la frente de la noche» «vividores influjos» (vv. 95-97). El fuego adquiere aquí dos sentidos: el platónico (con su carácter eterno, formante de las estrellas y del alma humana) y el moral-religioso, como se comprueba en la queja

22. Citamos por ed. Reichenberger.

absoluta del Pobre por haber nacido en la absoluta oscuridad, en «noche sin luna ni estrellas» (es decir, en pecado).

En relación con esa metáfora de los carbunclos por estrellas hay que recordar que Bachelard se refirió a las correspondencias entre estrellas y piedras («Les gemmes sont les étoiles de la terre. Les étoiles sont les diamants du ciel dans la terre. Mais on ne comprend pas cette correspondance si l'on n'y voit qu'un symbolisme général et abstrait») y consideró que esas correspondencias entre piedras y estrellas estaban ya registradas en la obra del siglo XVII, de Crolius, *La Royale Chymie* (Lyon, 1624), muy citada desde su época y que el estudioso considera una posible fuente de las reiteradas correspondencias existentes en la poesía del siglo XIX (lo cual vendría a demostrar una vez más la fuente barroca de obras de esa época)²³.

Las correspondencias entre flores y estrellas son constantes en Calderón. Unas veces el firmamento es pensil («en cuyo azul pensil / es cada rosa estrella carmesí», DI); otras, son las estrellas flores («cada flor es una estrella / y cada estrella una flor», QH) o incluso diferentes flores («lucero cada rosa / y estrella cada alhelí», PG); un templo puede mostrar en cada almena una «estrella pensil» (MF) o puede acumular flor y estrella («en cada almena una flor / y en cada flor una estrella» (MR). Las trasposiciones no solo se fundamentan en el agua como espejo que proyecta lo superior en lo inferior, de acuerdo con la estética de los elementos y la estructura del Universo, sino que está plenamente justificada desde el Cristianismo y así se interpreta en sus obras²⁴ y además queda asentada por el carácter de la estructura dual del Cosmos organizada en dos regiones con cualidades semejantes, gracias a ese fuego superior traladado a lo inferior.

Las referencias a la creación, según el Génesis, aparece en distintos autos y loas, pero la belleza de las estrellas (luz y fuego eterno) permite una identificación total con el nacimiento de Cristo y la Redención. En uno de los autos tardíos, *El tesoro escondido*²⁵, donde más presencia tienen las estrellas, incluso formando parte de la escenografía («Dentro está la Inspiración con un hacha encendida»), se manifiesta de forma ejemplar la unidad entre neoplatonismo y Biblia. Además de componer una metáfora total de la luz, como constante guía de la trama, la Estrella recoge no solo el espacio de Belén sino las prefiguraciones registradas en el Antiguo Testamento. Así, las trasposiciones y correspondencias entre la bóveda superior e inferior cobran una nueva dimensión, por lo que no es extraño que Gracia pueda considerarse «del cielo hermosa estrella» (GM) y que María sea asimismo la «estrella del mar» (TB) o que se le aparezca a Magencio una estrella «impresa en el aire con la imagen de Cristo» para obrar el milagro de la conversión (LP). Toda la estructura del Universo participa organizadamente de los valores esenciales transmitidos por ese fuego luminoso y eterno de las estrellas.

23. Bachelard, 1948, p. 153.

24. Sin embargo, y frente a lo que pudiera pensarse, esas correspondencias no son exclusivas de los autos. Su presencia en las comedias es constante, lo cual manifiesta el interés del autor por la estética que en sus obras nunca se encuentra aislada sino en una conjunta ética estética en la que siempre se resalta la inmanencia y la trascendencia.

25. Citamos por ed. Reichenberger.

También, y de acuerdo con ese valor de las estrellas, el dramaturgo atribuye a Luzbel su carácter de estrella caída, como explica el propio personaje en *La primer flor del Carmelo* («desterrado salí, siendo / aquella arrancada estrella / aquella luz desasida») o una «apagada estrella» (FI) y muestra constantemente la oposición entre la luz de las estrellas, como guías que permiten al ser humano encontrar el camino, y la pérdida de esa luz que sitúa a Luzbel en el abismo o al hombre en la total confusión. Por ello, cuando Luzbel sale de su cueva o del abismo se dirige admirado a las alturas («la excelsa cumbre») destacando su «celeste lumbre» (FI) como buen conocedor de aquella luz que perdió.

Sin embargo, las estrellas no son solamente elementos metafóricos con los que el dramaturgo construye su universo poético, donde sintetiza el mundo pagano y el cristiano; tampoco son una mera alegoría con la que expresar la luz constante del mundo tras la Redención-Amor (puesto que las estrellas representan el fuego del alma), en su sentido ético y estético. Lo importante es que resulta un elemento dramático de gran importancia, porque en sí mismas las estrellas necesitan de la noche para existir y ellas constituyen su antítesis. En *El verdadero dios Pan*, donde los protagonistas son la Noche, el Mundo y la Luna, se ofrece un esquema muy claro de la agónica situación del ser humano que sufre la noche de la cárcel, del mundo y de la culpa y anhela la luz manifiesta siempre en las constelaciones. Desde el principio de la obra, la Noche se muestra rodeada de sus flores lucientes y a ella se dirige Pan como su confidente para pedirla un ruego pues desconoce el misterio de las estrellas y no sabe interpretar sus caracteres:

PAN	<p>Hermosa Noche, cuyas luces bellas, en varios resplandores, antes que el monte cielo sea de flores te guarnecen a ti jardín de estrellas: ya que me debes que el influjo de ellas le sepa mi desvelo, leyendo en ese azul campo de yelo caracteres que, en líneas desiguales, dispensan ya el favor o ya el desvío —bien que dejando siempre al albedrío en todos los mortales árbitro de los bienes y los males—, oye mi voz (vv. 1-13)²⁶</p>
-----	---

El misterio de las estrellas (relacionado con el interés por la astrología en el dramaturgo y muy concretamente en este texto) enseña el carácter dramático de la existencia puesto que las estrellas representan el alma (y aún más la Luna por su triple cara) y el alma aspira a ser estrella, aunque también puede caer en el abismo. El auto identifica al pagano dios Pan con Cristo y en los dos planos, en el alegórico y en el historia, manifiesta una tensión aunque expresada en sentido lírico e intimista.

26. Citamos por ed. Reichenberger.

La misma belleza de las estrellas y su condición especular se puede ver en *El laberinto del mundo*²⁷, aunque se añade su sentido antitético. La Verdad se dirige a ellas («Hermosas luces, que al anochecer / brilláis mendigas de la luz del sol / a quien deja celoso al parecer, / por excusar del trémulo farol») interrogando sobre su condición (luz-oscuridad) de la que nace su desconfianza. A las estrellas se queja, en tono desengañado, por no poder conocer la Verdad, siendo originaria del «país azul» pero cuya luz la noche oculta y desorienta.

Aún un mayor sentido lírico se encuentra en el soneto a las estrellas, incluido en *Sueños hay que verdad son*, auto de 1670²⁸, correspondiente a la última época de su autor, muy próximo a *La vida es sueño* y al *Tesoro escondido*. Ante las estrellas, José, en total soledad, siente el mayor afecto. Son su confidente amoroso, al modo que lo fueron para Francisco de la Torre. El auto, que sigue el relato bíblico de la historia de José, es fiel a la historia, aunque añade, como destacó Rull²⁹, «un tratamiento simbólico-poético que está en la base de la concepción alegórico-cristiana de las historias del Antiguo Testamento». Si en DP la noche (con su sentido dual) era la protagonista, aquí el motivo del sueño (también dual) y el espacio oscuro de la cárcel donde se le revelan las visiones, obligan a acudir también a la noche, y precisamente en esa nocturnidad el extraordinario soneto cobra una mayor efectividad. Desde el primer verso toda la composición muestra el tono de confidencialidad de José con las estrellas:

Hermosas luces, en quien miro atento,
con rasgos y bosquejos desiguales,
el número infinito de mis males,
y la esfera capaz de mi tormento.

¿Cuál de vosotras, cuál desde su asiento
es la que influye en mis desdichas tales?
¿Cuál de vosotros, astros desiguales,
a su cargo tomó mi sufrimiento?

Tú me parece que serás (¡oh, estrella!)
la más pobre de luz, la más oscura;
óyeme tú, que para ti prevengo,

ya pensarás que digo una querella,
no, sino un galardón, por la ventura
que no me has de quitar, pues no la tengo. (vv. 649-663)

El soneto forma parte de un monólogo en el que expresa José, desde la cárcel su desesperación ante la injusticia. El poema ya había aparecido antes en otra obra dramática, en *Mujer, llora y vencerás*³⁰ (Jornada III), con una ligerísima variante del verso siete. Donde dice «astros desiguales» en el auto, en la comedia decía «astros

27. Citamos por ed. Reichenberger.

28. Citamos por ed. Reichenberger.

29. En su excelente trabajo sobre este auto pueden verse las relaciones y fuentes literarias del soneto así como el tono y sensibilidad anticipados a grandes ejemplos poéticos del siglo XIX y XX.

30. Citamos por O.C. II.

celestiales». Sin embargo, el poema se ajusta perfectamente al texto sacramental ya que José, en un momento de total desconuelo, realiza un canto a las estrellas en el que agradece a la más modesta de ellas la ventura que no le puede quitar. Su sentido está perfectamente ensamblado en el contexto general del tono del auto, mientras que en la comedia el soneto tiene un carácter puntual. En un momento en que Enrique, competidor de su hermano en el amor por Inés, se siente angustiado y solo, se dirige a las estrellas para ser escuchado en su desgracia pero, pasada esa situación, desaparece el hondo sentir; en cambio, en el auto es consustancial al tema pues el monólogo lírico expresa el desarrollo de la obra, desde el principio al fin.

Calderón, perfecto conocedor de las doctrinas pitagóricas, del neoplatonismo renacentista, de los poetas anteriores de la noche, y deslumbrante creador de metáforas pictóricas, no podía permanecer ajeno a las posibilidades que tenía el cielo estrellado para construir piezas dramáticas. Esa bóveda, a la vez que representa toda una arquitectura del Universo, es el origen del fuego eterno con el que cobra fuerza todo lo creado en un constante movimiento ascendente y descendente, que constituye el mayor misterio. Con la luz de las estrellas, siempre viva, el hombre puede sentirse identificado con su propia alma como si se mirase en un espejo. Por ello, en los autos, el motivo se muestra como la expresión del gran misterio de la existencia y de la trascendencia y el dramaturgo ha sabido renovar las teorías más antiguas y preñarlas de modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, «Los cuatro elementos en *La vida es sueño*», en *Dando luces a las sombras: estudios sobre los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona/Madrid/Frankfurt, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2015, pp. 111-130.
- Bachelard, Gaston, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Libr. José Corti, 1948.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El divino Orfeo*, ed. Enrique Duarte, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1999.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El gran teatro del mundo*, ed. Enrique Rull, Ollero y Ramos, Barcelona, DeBolsillo, 2005.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El laberinto del mundo*, ed. Juan Manuel Escudero, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2015.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El tesoro escondido*, ed. Robert Lauer, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El verdadero dios Pan*, ed., Fausta Antonucci, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2005.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La primer flor del Carmelo*, ed. Fernando Plata, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1998.

- Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño* (auto), ed. Fernando Plata, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2012.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Mujer, llora y vencerás*, en *O.C. II*, Madrid, Aguilar, 1956, pp. 1409-1447.
- Calderón de la Barca, Pedro, *Sueños hay que verdad son*, ed. M. McGaha, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997.
- Cicerón, «El sueño de Escipión», en *La República y Las Leyes*, Madrid, Akal, 1989, pp. 175-185.
- Chastel, André, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Eliade, Mircea, *Tratado de Historia de las religiones*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 2009 (4ª ed.).
- Hebreo, León, *Diálogos de amor*, ed. José María Reyes, Barcelona, PPU, 1986.
- Kircher, Athanasius, *Ars magna lucis et umbrae*. Reproducción facsímil da edición de 1671 con estudios introductorios e versións ó galego e catalán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2000.
- Platón, *Diálogos*, México, Porrúa, 1979.
- Regalado, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- Rull, Enrique, «El arte calderoniano en el auto sacramental: *Sueños hay que verdad son*», en *Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los Autos sacramentales de Calderón, Actas del Congreso Internacional Pamplona, Universidad de Navarra*, ed. Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero, Blanca Oteiza y Mª Carmen Pinillos, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 1997, pp. 435-468.
- Suárez Miramón, Ana, «El sistema teológico-estético en Ficino y Calderón», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la AISO*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales/Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 579-584.
- Suárez Miramón, Ana, «Los espacios nocturnos en los autos de Calderón», en *La dramaturgia de Calderón. Estructuras y mecanismos. (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006b, pp. 519-540.
- Suárez Miramón, Ana, «La luz en el acontecer de lo maravilloso en los autos de Calderón», en *El mundo maravilloso de los autos de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, 2007, pp. 201-214.