

Criticón

130 | 2017

Varia

Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón

ISABEL HERNANDO MORATA

p. 109-125

<https://doi.org/10.4000/criticon.3473>

Abstracts

Français English Español

Espace récurrent dans les drames religieux de Calderón, la caverne apparaît dans *El purgatorio de san Patricio*, *La sibila del Oriente*, *Los dos amantes del cielo*, *El José de las mujeres*, *El mágico prodigioso* et *La exaltación de la cruz*. Calderón n'ignore pas les significations de la caverne dans la tradition culturelle occidentale, mais fait de cet espace un usage original, emplí de connotations de mystère, de crainte et d'étrangeté, notions importantes car propres à émouvoir les spectateurs, ce qui est une des finalités particulières de ce sous-genre théâtral.

The cave is a recurring space in Calderón's religious comedias. This article analyses its function and meaning in six of these plays: *El purgatorio de san Patricio*, *La sibila del Oriente*, *Los dos amantes del cielo*, *El José de las mujeres*, *El mágico prodigioso* and *La exaltación de la cruz*. Calderón knows the traditional values of the cave, but sometimes uses this space for different purposes. Otherwise, the cave holds connotations of mystery and, occasionally, admiration and awe, important for the aim of moving the spectators related to this subgenre.

La cueva es un espacio recurrente en las comedias religiosas de Calderón. Este artículo analiza su función y significado en seis de ellas: *El purgatorio de san Patricio*, *La sibila del Oriente*, *Los dos amantes del cielo*, *El José de las mujeres*, *El mágico prodigioso* y *La exaltación de la cruz*. Calderón conoce los valores otorgados a la cueva en la tradición cultural, pero en ocasiones emplea este espacio con otros propósitos. Además, la cueva presenta connotaciones de misterio y, a veces, de admiración y temor, importantes en el propósito de conmover a los espectadores característico de este subgénero teatral.

Index terms

Mots-clés : caverne, drame religieux, Calderón de la Barca**Keywords:** cave, religious play, Calderón de la Barca**Palabras claves:** cueva, comedia religiosa, Calderón de la Barca

Works studied: El purgatorio de san Patricio, La sibila del Oriente, Los dos amantes del cielo, El José de las mujeres, El mágico prodigioso, La exaltación de la cruz

Editor's notes

Article reçu pour publication le 30 août 2016; accepté le 28 septembre 2016

Full text

1 El autor de comedias que en el siglo XVII pusiese en escena *El purgatorio de san Patricio*, de Calderón, hubo de discurrir cómo materializar la acotación del final de la segunda jornada: «Aquí se ha descubierto una boca de una cueva, lo más horrible que se pueda imitar, y dentro della está un escotillón y, en poniéndose en él Egerio, se hunde con mucho ruido y suben llamas de abajo oyéndose muchas voces» (p. 272)¹. Más adelante otra acotación insiste en que esta caverna debe causar espanto: «Aquí entra en la cueva, que será como se pudiere hacer más horrible, y cierran con un bastidor» (p. 293). La representación de la entrada a este lugar, por tanto, debía adecuarse a su naturaleza de «purgatorio en la tierra», dentro del cual Ludovico Enio encontrará prodigios y maravillas.

2 La cueva es un espacio frecuente en las comedias de Calderón; como observa Ruano de la Haza, aparece incluso en el subgénero de capa y espada². Este estudioso explica cómo podía escenificarse la caverna en los teatros comerciales del Siglo de Oro, mientras que Arellano dedica un interesante comentario a su simbolismo y repara en su importancia en la comedia de santos³. También tratan el significado de este espacio en el dramaturgo Profeti y, sobre todo, Varey, que aporta lúcidas reflexiones sobre su puesta en escena⁴. Vara López ha examinado la presencia de grutas en las fiestas cortesanías de Calderón y su relación con el secreto⁵. Por otra parte, Alvarado Teodorika tiene en cuenta la cueva de *El mágico prodigioso* al abordar la relación de este espacio con el mal en la literatura barroca⁶. De manera tangencial aborda dicha comedia Lima, que se centra en la función de la gruta como morada del mago⁷. El propósito de este artículo es estudiar el significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón, pues resulta llamativo que aparezca en varias de ellas⁸. El análisis se focaliza en el espacio dramático, es decir, aquel en que se desarrolla la acción y que supera las limitaciones del escénico, el reducido a las características materiales del teatro⁹.

3 En la comedia religiosa, el espacio presenta valores simbólicos propios; como afirma Aparicio Maydeu:

es preciso tener en cuenta que Calderón se sirve de una escenografía tipificada cuyo simbolismo bíblico constituye un marco de conocimiento convencional que el público activaba sin dificultad, tanto por tradición dramática cuanto por el conocimiento oral, a través de los sermones, de los pasajes de la Biblia: el *monte*, el *jardín* y la *cueva* corresponden, en una línea simbólica vertical, al cielo, la tierra y un estrato ontológicamente inferior del *topos* del *axis mundi*¹⁰.

4 En ocasiones los personajes revelan el significado de los lugares en los que se hallan. Así, en *Los dos amantes del cielo*, el pagano Crisanto, que busca en un monte la cueva de Carpofo, se pregunta «¿Qué intrincado laberinto / es en el que voy entrando?» (p. 260). Similares palabras había empleado al comienzo de la obra, cuando, embebido en la lectura de un texto cristiano que no lograba entender, se había preguntado: «¿Qué intrincado laberinto / de milagros y misterios / es este [...]?» (p. 236). El camino hacia la gruta donde se refugia constituye, por tanto, parte de su búsqueda de la solución a las cuestiones teológicas, un laberinto del que solo saldrá cuando se convierta a la fe cristiana.

5 Antes de adentrarse en las grutas calderonianas conviene recordar que este es un lugar simbólico con una importante tradición cultural. El mito de *La república* de Platón perfila la cueva como ámbito de la ignorancia y la confusión, del que se debe salir para conocer la verdad. Esta idea se relaciona con otro significado, el de la caverna como camino de conversión y purificación, porque quien entra en ella alcanza un estado

superior después de superar la incertidumbre y la oscuridad¹¹. En este sentido, «las tradiciones religiosas han visto en la cueva un espacio de conversión y el punto culminante de la búsqueda espiritual. Mahoma escuchó la voz de Alá retumbando en una caverna, de la misma forma que en los iconos del cristianismo ortodoxo Jesús no nació en una cuadra sino en una cueva»¹². Por otra parte, estas cavidades subterráneas se asocian, sobre todo en la literatura, a los magos y sus rituales¹³. Ahora bien, Calderón no se limita a representar los valores tradicionales de este espacio, por lo que para conocer su función hay que atender con cuidado a los textos¹⁴.

6 El corpus de las comedias que se van a analizar en este artículo está integrado por *El purgatorio de san Patricio*, *La sibila del Oriente*, *Los dos amantes del cielo*, *El José de las mujeres*, *El mágico prodigioso* y *La exaltación de la cruz*, es decir, todas las comedias calderonianas de tema religioso en las que se localiza al menos una cueva, a excepción de *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* y *La aurora en Copacabana*¹⁵. Ambas se han excluido porque la cueva, a diferencia de lo que ocurre en las otras, parece tener una trascendencia menor en el desarrollo de la acción. Además, su función en el drama difiere de la que desempeña en las obras consideradas, en las que la cueva adquiere un papel importante en el proceso de transformación de un personaje gracias a la fe, casi siempre un pagano que busca la verdad cristiana¹⁶. Distinto es el caso en la comedia dedicada a la Virgen del Sagrario: al comienzo de la primera jornada, un salvaje huye del rey Recisundo y se refugia en una caverna; pelean en ella hasta que la «fiera» admite que no puede vencer a su adversario y se hunde por un escotillón (p. 482). En la segunda jornada, Tarif informa de que el rey Rodrigo «los candados abrió intrépidamente / a la cueva fatal de Recisundo» (p. 505), donde presencié nefastos prodigios. Resulta incierto el significado de este espacio en esta comedia, porque no vuelve a saberse nada de él en la tercera jornada, en la que, alentada por el obispo Bernardo, la reina Constanza decide rescatar el tesoro oculto en un pozo, considerado una «cueva» en varias ocasiones (p. 550, 551, etc.). En cuanto a *La aurora en Copacabana*, el personaje de la Idolatría, ante un asombrado Inga, hace que se abra un peñasco y se vea en una caverna a Guáscar, «vestido de pieles, recostado en una peña». El prisionero lamenta el encierro al que le obliga su padre y vuelve a cerrarse la gruta (p. 826)¹⁷.

7 Mucho más significativa es la presencia de este lugar en *El purgatorio de san Patricio*. El santo pide a Dios un prodigio para mostrar a los paganos de Irlanda la existencia del cielo, el infierno y el purgatorio, y es correspondido con una prodigiosa cueva en la que se hallan los tres lugares supraterráneos. En este caso, la caverna se encontraba ya en la fuente de la comedia, la novelita *Vida y purgatorio de san Patricio* (1627) de Juan Pérez de Montalbán¹⁸. Su función en la trama está por tanto determinada por la fuente hagiográfica seguida por Calderón: constituye un espacio sobrenatural en el que los hombres pueden presenciar infierno, purgatorio y paraíso, aunque solo los penitentes arrepentidos son capaces de penetrar en ella sin hallar la muerte. Por este motivo, el rey Egerio, que entra llevado por su soberbia, no vuelve a ver la luz. En cambio, Ludovico Enio lo hace retractado de su vida pasada y consigue salir. De su admirable tránsito da noticia a los demás personajes en un largo romance: al principio se vio en una «noche oscura»; siguió a tientas la pared hasta hallarse en una sala de jaspe, en la cual se hubo de enfrentar al tormento de los demonios; pudo ver luego a los condenados que blasfemaban dentro de grutas, la «quinta de los deleites» envuelta en fuego y un volcán en el que se abrasaban las almas; pasó después por un puente estrecho sobre un río plagado de monstruos y al fin llegó a una «ciudad eminente», ornamentada con piedras preciosas, en la que Patricio le ordenó que regresase al mundo terrenal (pp. 295-305)¹⁹. Como señala Profeti, en esta comedia la cueva tiene valor de

«momento de prueba», de nacimiento, o de renacimiento; tenemos de sobra para ver en ella una figura simbólica del bautismo, al que hay que someterse con humildad, para renacer o nacer definitivamente de la oscuridad del pecado; o bien será la confesión, que hay que afrontar con la debida disposición espiritual, momento de purgación y humillación voluntaria²⁰.

- 8 Para comprender el significado de este espacio interesa aún más su presentación mediante el decorado verbal. Polonia, tan atemorizada que no se atreve a entrar en ella, la describe así:

¿No ves ese peñasco que parece
que se está sustentando con trabajo
y con el ansia misma que padece
ha tantos siglos que se viene abajo?
Pues mordaza es que sella y enmudece
el aliento a una boca, que debajo
abierta está, por donde con pereza
el monte melancólico bosteza.
Esta, pues, de cipreses rodeada,
entre los labios de una y otra peña
descubre la cerviz desaliñada,
suelto el cabello, a quien sirvió de greña
inútil yerba, aun no del sol tocada,
donde en sombras y lejos nos enseña
un espacio, un vacío, horror del día,
funesto albergue de la noche fría (p. 270)

- 9 La descripción de esta cueva, es bien sabido, se inspira en la del gigante protagonista de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora²¹. La impronta de la caverna gongorina reaparece con frecuencia en Calderón; otros ejemplos podrán advertirse en este trabajo²². Con su retórica presentación, —«la cerviz desaliñada», «horror del día», «funesto albergue»—, Polonia enfatiza su aspecto salvaje y lúgubre; sus metáforas e imágenes sugieren connotaciones de temor y admiración, y confieren a la cueva intensa dimensión poética a la par que abren amplias puertas a la imaginación visual. En suma, la cueva, en esta comedia, si conserva uno de sus valores tradicionales —al constituir una prueba de la valentía y fortaleza de Ludovico, que se atreve a recorrerla sin dejarse vencer por el temor de lo que ve en su interior—, ve alterada su clásica función de lugar de conversión: Ludovico no cambia su fe tras pasar por este lugar, pues ya era cristiano antes de entrar en él, sino que se reafirma en sus creencias y, alejado ya por completo de su desastrada vida anterior, decide ahora orientarse por completo a la virtud²³.

- 10 La cueva desempeña asimismo una función importante en el cambio espiritual de un personaje, en este caso un pagano, en *La sibila del Oriente*. El rey de Jerusalén, Salomón, recibe en sueños el encargo divino de construir un templo que guarde el arca del Señor²⁴. Con este propósito, ordena a Candaces que viaje a Líbano para conseguir madera y a Hirán que se vaya a la India para demandarle a la emperatriz Sabá piedras preciosas. En la India, la negra Irífile informa a Libio, rey de Palmira prisionero de Sabá, de que la emperatriz vive en soledad, «donde escribe / versos en que anuncios da / de los arcanos secretos / de un dios» (p. 848). Libio se adentra entonces en «las entrañas deste monte, / cuya opaca amenidad / los imperios de la luz / niega al sol» (p. 849), es decir, en la parte más frondosa y oscura. Ahí se encuentra la cueva de Sabá, en cuyo retiro estudia la existencia del dios único y trino. La reina experimenta revelaciones de la fe cristiana, que anota en la corteza de los árboles o en las hojas. En la figura de Sabá parecen converger dos tipos de habitantes de las cuevas. En primer lugar, recuerda al prototipo del ermitaño, aislado del mundo en la gruta y dedicado al estudio y la meditación²⁵. En segundo lugar, la capacidad de la emperatriz para conocer verdades imposibles de entender por los demás conlleva que sea considerada una maga; así, después de que le ha explicado a Candaces el significado del leño sagrado, este le dice: «Sin duda, mágica eres, / que habitas en estos montes» (p. 880).

- 11 En el viaje a Jerusalén, Sabá y los criados se detienen a descansar en el monte Líbano mientras Hirán avisa al rey Salomón de la llegada de la reina. En esta parada se encuentran con Joab y Semeí, que viven escondidos en una cueva. Ambos temen la venganza de Salomón: el primero relata que en una batalla mató a Absalón, hijo, como él, de David, mientras que el segundo profirió una maldición contra aquel rey. Ambos se identifican con el tipo del salvaje: Joab entra en escena «con barba larga» (p. 867), Semeí sale «vestido de pieles» (p. 874) y Candaces asegura que le parecen más fieras

que hombres²⁶. La cueva es sepulcro y prisión: «En tu vientre, ioh, peña dura!, / vivo a sepultarme voy» (p. 867), exclama Joab mientras corre a refugiarse en ella, y después le dirá a Sabá que vive «enterrado» en la caverna (p. 868); Semeí llama a este lugar «calabozo profundo» (p. 871). Los dos dejarán la gruta para acompañar a Sabá ante Salomón, quien, gracias a su intercesión, perdonará la vida de Semeí.

- 12 Tanto la cueva de Sabá como la de los dos hombres escondidos en Líbano se presentan de forma mucho más escueta que en *El purgatorio de san Patricio*. No hay en esta comedia ninguna alusión a la caverna gongorina; de la cueva de Sabá solo dan noticia los músicos cuando cantan: «pues ya de aquí miramos / entre las verdes hojas de los ramos / la cueva donde yace / el etíope sol que al mundo nace» (p. 850), y de la de Joab y Semeí informa una sencilla acotación: «Va a entrar por una cueva y despierta Sabá» (p. 867)²⁷. Se aprecian en esta comedia dos significados diferentes de la cueva, de los cuales solo el primero guarda cierta relación con la de *El purgatorio de san Patricio*. En efecto, en *La sibila del Oriente* este lugar constituye un marco importante en el proceso de conversión del pagano, pues en él Sabá trata de dilucidar las oscuras revelaciones que recibe sobre el Dios del cristianismo. Aquí la gruta no constituye una prueba sino que ofrece el retiro necesario para profundizar en la verdad divina. Resulta interesante que se sitúe en la parte más frondosa y lóbrega del bosque: puede establecerse así una gradación entre el monte, las «entrañas» del mismo y la cueva, de manera que esta es el sitio más recóndito y distante del espacio habitado. Ahora bien, a diferencia de lo que sucede en la tradición cultural, en *La sibila del Oriente* no se produce en la cueva la conversión del personaje sino la reflexión previa a este paso. Por otro lado, la gruta de Joab y Semeí funciona como escondite, valor tradicional de este espacio. Estos personajes la consideran metafóricamente prisión y sepulcro, dos significados que parecen originales de Calderón y que alcanzan un sentido literal en la siguiente obra analizada en este artículo, *Los dos amantes del cielo*²⁸.

- 13 Al comienzo de esta comedia, el pagano Crisanto, hijo de Polemio, se halla sumergido en la dilucidación de unas líneas sobre la existencia del Verbo y su conversión en carne. Para distraerlo de sus cavilaciones, su primo y amigo Claudio lo conduce a un ameno vergel en el que viven tres hermosas ninfas. Crisanto fija su atención en Daría, quien asegura que no amará a ningún varón a no ser que muera por ella. Pero Crisanto vuelve a sus dudas sobre las palabras que no puede comprender y, para resolverlas, busca «en los ásperos desiertos» (p. 239) de un monte la cueva en la que el sabio cristiano Carpofofo vive escondido. En las cavernas de ese monte están refugiados también otros cristianos, temerosos de la persecución del emperador Numeriano²⁹. La cueva de Carpofofo se menciona ya en las fuentes de la leyenda hagiográfica, entre ellas el *Flos sanctorum* (1578) de Alonso de Villegas, base principal de la comedia de Calderón³⁰.

- 14 Carpofofo es descrito como «racional fiera» (p. 239), es decir, se relaciona con la figura del salvaje, al igual que los personajes de *La sibila del Oriente*. Por otra parte, resulta curioso que los paganos califiquen los milagros y prodigios que protegen a los cristianos como hechizos y magia. Así, cuando Polemio encuentra a su hijo en el refugio de Carpofofo, le reprocha que haya ido allí para aprender «las mágicas y el encanto», a lo que Crisanto responde: «No es mágica la que vine / a aprender. Misterios altos / son de su fe» (p. 267). En las palabras de Polemio parece subyacer la noción de que los magos desarrollaban sus prácticas ocultas en las cuevas.

- 15 Por otro lado, la ninfa Daría, mientras está de caza, cae junto a la entrada de una cueva en las entrañas del monte, lo que la asusta y perturba³¹. Sus palabras configuran una imagen funesta de este lugar, que compara con un sepulcro. Puede considerarse una ironía trágica del desenlace, pues ella y Crisanto serán encerrados y morirán por su fe cristiana en la cueva:

Pero, iválgame el cielo!,
estatua viva soy de fuego y hielo,
pues tropezando acaso
dejé de sepultarme, iestraño caso!,
en una infausta, en una horrible boca
que está abierta en la falda de esa roca,

por donde con pereza
 el monte melancólico bosteza.
 A otro paso que diera,
 su oscuro abismo fuera
 de mi último aliento
 rústica pira, incauto monumento.
 ¡Cuánto pavor me pone sólo el vella!
 ¿Qué encerrados misterios habrá en ella
 que con asombro tanto
 da miedo, causa horror y pone espanto? (p. 282)³²

- 16 La asustada ninfa escucha un canto procedente del interior de la cueva, el cual le anuncia que en ella encontrará su sepulcro. ¿Quién entona estos versos y qué significan? El asombro de la joven tiene un eco en el de los espectadores, que deben aguardar al final para conocer la solución del enigma. Por su parte, Crisanto se muestra preso de la melancolía tanto por su deseo de entender la doctrina cristiana como por su atracción por Daría. Con el fin de aventar sus penas, Polemio prepara una fiesta en el jardín a la que acuden hermosas ninfas, entre ellas Daría. Este escenario suscita el comentario del gracioso Escarpín: «el más feliz / espacio se llega a ver / del mundo» (p. 296). El jardín, por tanto, representa los placeres mundanos y contrasta con la cueva, ámbito que produce espanto y en el que finalmente se producirá el martirio³³.
- 17 Hacia el final de la tercera jornada, Polemio da muerte a Carpofofo por su fe, condena a Crisanto a la cárcel y envía a Daría a un lupanar por admitir el cristianismo. Cuando está a punto de ser ultrajada por Escarpín, la defiende un león, que luego la dirige hasta la cueva en la que había tropezado y en cuyo interior se pierde la ninfa. Desde la boca, ella escucha la llamada dentro de Crisanto, que sale afuera. Enseguida llega Polemio, quien ordena: «Coged a los dos y en esa / cueva oscura, cuyo centro / es un abismo, arrojaldos» (p. 334). Un ángel aparece entonces y sella la cueva con un peñasco en el que se deja constancia del nombre de los dos «amantes del cielo». Como observa Arellano, Calderón explota la «ruptura de los valores usuales» de la gruta en esta comedia, pues constituye lugar de martirio y de apoteosis gloriosa³⁴. Como en las dos comedias que se han estudiado antes, también resulta fundamental aquí la función de la cueva en el proceso de conversión de un personaje: Crisanto, movido por la curiosidad que le suscita el texto religioso, abandona su universo pagano para acceder a la caverna habitada por el sabio Carpofofo y, en la entrada, ambos conversan sobre las dudas que al joven le ha provocado la lectura. La cueva se presenta no exactamente como lugar de conversión, sino de alejamiento del espacio pagano para reflexionar sobre la doctrina cristiana.
- 18 También en *El José de las mujeres* la cueva sirve de refugio a un cristiano que escapa de la persecución religiosa, y a ella acude en busca de conocimiento Eugenia, hija de Filipo, gobernador romano de Alejandría³⁵. Al igual que Crisanto no conseguía averiguar el significado de una sentencia sobre el Verbo, a Eugenia le intrigan las palabras de san Pablo en *Corintios*, VIII, 4 sobre la existencia de un dios único³⁶. Está absorta en ellas cuando bajan de las alturas el demonio y un eliota, Eleno: el primero trata de desviarla de la correcta interpretación de los versículos, mientras que el segundo quiere convencerla de que solo hay un dios. También en esta comedia se organiza una academia en el jardín palaciego, en la que varios galanes y damas entrecruzan enigmas con los que declaran sus sentimientos. Más tarde Cesarino y Aurelio, ambos enamorados de Eugenia, se baten en duelo; Aurelio muere y el demonio se apodera de su cadáver, pues bajo la apariencia del galán pretende impedir la búsqueda espiritual de la joven.
- 19 Poco después del comienzo de la segunda jornada, una acotación señala: «*el teatro [...] queda todo de hierba, con una gruta en medio*» (p. 195) y sale Eugenia «vestida de hombre», aunque no se especifica que provenga de la cueva. La mujer trata de encontrar la cueva de Eleno en el monte de Tebaida, donde viven los cristianos, desterrados de Alejandría. El demonio —en cuerpo de Aurelio— pretende abusar de ella, pero «*Baja Eleno y arrebátala lo más veloz que pueda; abrázase con ella y vuelan*» (p.

201). Más adelante el gracioso Capricho huye solo por el monte de las iras de Sergio, hermano de la protagonista. Su monólogo describe el lugar donde se encuentra:

¡Que hablando conmigo venga
y otro cuidado no tenga
hallándome en la espesura
destas bárbaras crueldades,
destos ásperos retiros,
diciendo mil necedades
aquí, donde mis suspiros
pueblan estas soledades!
Pero allí una gruta veo,
que sella una puerta estrecha,
de mimbres y juncos hecha (p. 211)

20 Sale entonces Eugenia, que ahora viste de monje, se hace llamar Ángelo y vive en compañía de Eleno. Tras un intervalo cómico en que el gracioso Capricho acepta la catequesis y toma el hábito de un religioso muerto, oyen cajas y la mujer y el eliota se refugian dentro de la cueva, como indica la acotación: «*Vanse los dos, y al querer entrar Capricho, cierran la puerta*» (p. 217). La presentación de este espacio mediante el decorado verbal resulta más sencilla que en otras comedias analizadas³⁷. Aurelio, a quien el gracioso ha revelado que en la cueva viven dos cristianos, ordena que derriben la puerta y, al salir de su escondite, Eugenia pregunta: «¿Quién, si no soy yo, a morir / salió de la sepultura?» (p. 219), nueva comparación calderoniana de la gruta con el sepulcro. Después Eleno es hecho prisionero y sufrirá martirio por su fe, mientras que «Ángelo» servirá a Melancia como esclavo. Esta dama se enamora de él pero, lógicamente, no es correspondida, por lo cual se venga mediante una falsa acusación de intento de deshonor, igual que la mujer de Putifar con José. Por otra parte, el demonio ha sembrado la confusión al convencer a todos de que los dioses han elegido a Eugenia como nueva divinidad. El mismo día que se consagra un templo a Eugenia y se instaura su culto, acontece su martirio. En síntesis, en esta comedia, como en *Los dos amantes del cielo*, un gentil busca a un cristiano que vive refugiado en una cueva para que le ayude a solventar las dudas suscitadas por un texto. En este caso, además, la gruta es el espacio donde se produce la conversión, pues Eugenia sale de ella vestida de monje y, por tanto, se supone que allí ha adoptado la nueva fe con la ayuda de Eleno. La caverna se perfila de este modo como el lugar al que debe retirarse el pagano que quiere entender la verdad cristiana. Además, como en la anterior comedia, la búsqueda de tal espacio en el monte constituye para el gentil un momento difícil, de pérdida y peligro.

21 Diferente es el valor de la cueva en *El mágico prodigioso*, obra que ha suscitado un notable interés³⁸. El argumento coincide en algunos aspectos con otras comedias de santos: un pagano, en este caso Cipriano, intenta comprender las «misteriosas palabras» con las que Plinio define a Dios (p. 753). El demonio trata sin éxito de desviarle del conocimiento de la fe cristiana, haciéndose pasar, primero, por un viajero perdido en su camino a Antioquía y, luego, por un naufrago. Como sabe que Cipriano está cerca de conocer la existencia de Dios, hace que se enamore de la cristiana Justina, que rechaza a todos sus pretendientes. El demonio aprovecha esta situación para lograr que el desesperado Cipriano firme un maléfico contrato: a cambio de su alma, él le enseñará la magia necesaria para lograr a Justina. Para ello le dice a su pupilo que han de pasar un año encerrados en una cueva solo con la compañía del criado Clarín. Al final de la segunda jornada, el diablo anima así a Cipriano: «Vamos, y de aqueste monte / en lo oculto y lo intricado / oirás la primer lición / hoy de la mágica» (p. 810). Esta cueva, por tanto, como otras que se han comentado, se halla en la parte más tenebrosa y escondida del monte.

22 Entre la segunda y la tercera jornada transcurre un año, pues al comienzo de esta Cipriano sale ya de la caverna y pronuncia estos versos:

Este monte elevado
en sí mismo al alcázar estrellado
y aquesta cueva obscura,

de dos vivos funesta sepultura,
 escuela ruda han sido
 donde la docta mágica he aprendido (p. 812)

23 Su maestro surge también del refugio y le increpa:

¿A qué, usando esta vez de tu albedrío
 más que de mi precepto,
 con qué fin, por qué causa, y a qué efecto, (*Enojado.*)
 osado o ignorante,
 sales a ver del sol la faz brillante? (p. 813)

24 El pasaje no resulta difícil de interpretar: la cueva representa el lugar del error y del engaño y la salida de ella el comienzo del camino hacia la verdad. El contraste entre la oscuridad de la gruta y «la faz brillante» del sol es explícito³⁹; la referencia al libre albedrío subraya que gracias a él Cipriano pone fin a la convivencia con el demonio⁴⁰. En palabras de Varey:

The cave in this play is, therefore, the image of an attack on God's order, the centre of an underground cult of power aimed at the destruction of the harmonious world which God has created. But the Devil's schooling can only be self-imposed; man has always the power to make use of his free-will, and to step forth from the dark cave into the sunlight⁴¹.

25 En esta comedia, por tanto, la función de la cueva resulta diferente de las que se han comentado hasta ahora, pues constituye aquí una variante de la cueva platónica de la que es necesario salir para conocer la verdad. Aunque *El mágico prodigioso* comienza de manera muy similar a otras comedias religiosas —un pagano trata de dilucidar sus dudas sobre cuestiones teológicas—, la acción se distancia luego casi diametralmente: el personaje no llega hasta una gruta en su búsqueda del conocimiento del Dios único, sino que es desviado de su inquietud intelectual por el demonio, que lo aparta del mundo en ese mismo espacio.

26 El valor de la gruta como refugio del mago resulta claro en la última comedia analizada, *La exaltación de la cruz*⁴². Al inicio, Siroes y Menardes, príncipes de Persia, piden al mágico Anastasio que salga de su cueva, pues quieren que les enseñe cómo transcurre la campaña militar de su padre Cosdroas en Jerusalén:

SIROES
 ¡Ah del rústico seno
 que ya de horror, ya de hermosura lleno,
 en tus breñas incultas
 el prodigio del Asia nos ocultas!
 MENARDES
 ¡Ah del albergue esquivo
 que verde tumba del cadáver vivo,
 cuando en ecos respondes,
 el asombro de Persia nos ascondes! (p. 985)

27 Anastasio cumple su voluntad: muestra una visión de lo que sucede en la lejana tierra, donde el padre de los jóvenes vence en la batalla, pero la imagen se desvanece cuando Zacarías, patriarca cristiano de Jerusalén, defiende el leño sagrado del Templo. Una vez más, la figura del mágico se mezcla con la del salvaje, pues Anastasio sale de la gruta «vestido de pieles» (p. 985) y su criado, Morlaco, se llama a sí mismo «salvaje de paz» (p. 988). Y, una vez más, su albergue se halla en «lo inculto y escondido» (p. 985) del bosque, y, como se deduce de los versos de Siroes y Menardes, la caverna se asocia a la imagen del sepulcro, al espanto y a la naturaleza indómita. Conviene, sin embargo, reparar en que la naturaleza de este paraje presenta dos aspectos: el «horror» y las «breñas» por un lado y, por otro, la «hermosura» del «rústico seno», mencionado por Menardes, y el «verde», por Siroes; antes su hermano se había referido a los «verdiores» y las «flores» de las peñas y, poco más adelante, nombra las «láminas de flores» (p. 986)⁴³. Asimismo, esta visión de la naturaleza como combinación de dos facetas, lo

bello y lo inculto, se relaciona con el esquema alternativo introducido en las intervenciones precedentes de estos personajes: Siroes señala que el monte «una vez es montaña y otra nube» y, Menardes sobre las peñas: «una vez sois estrellas y otras flores».

28 Cosdroas regresa triunfante de Jerusalén y trae cautivo a Zacarías, que entrega como esclavo a Anastasio con el fin de que lo convierta en gentil. Zacarías, a la inversa, se propone enseñar al mágico la religión cristiana. Finalmente Anastasio, convencido de que Dios es más poderoso que su magia, abraza el cristianismo. Llevado por la ira, Cosdroas manda que Anastasio y Zacarías sean apresados en la cueva, a la que Menardes llama «la más lóbrega estancia» (p. 1008). En ella tiene lugar el momento culminante de la conversión de Anastasio, referido por Morlaco: cuando este llevaba comida y agua a los presos, vio que «Zacarías / de tan buen humor estaba / que el agua que le llevaba, / haciendo mil alegrías, / sobre la cabeza echó / de Anastasio» (p. 1014); dentro de la gruta, además, se oyen los cantos de ambos, acompañados por la música de un órgano. Al final, Siroes traiciona a su padre y su hermano y se alza con el poder, momento en que libera a los dos hombres. Sin embargo, cuando Anastasio le hace saber que es cristiano, lo vuelve a encerrar. Tiene lugar entonces el monólogo de Anastasio dentro de la cueva, en el que muestra su convicción en su nueva fe, por la que acepta el martirio. Al igual que en otras comedias analizadas en este artículo, el personaje gentil llega a abrazar la religión de Cristo gracias a la ayuda de un cristiano que habita en una caverna. En esta ocasión no entra en ella movido por el interés de comprender una lectura religiosa, sino porque es la cárcel a la que lo condena Cosdroas. Como en *El José de las mujeres*, la conversión del pagano se produce dentro de este espacio y, tal como sucede en *Los dos amantes del cielo*, también en él tiene lugar su martirio.

29 En suma, Calderón asume los valores tradicionales otorgados a la cueva, pero introduce ligeros cambios y nuevos matices en los que reside su originalidad en el uso de este espacio. Así, en la herencia cultural la cueva es el ámbito propio del mago: como se ha visto, en *La exaltación de la cruz* el mágico Anastasio vive en este lugar, y también el demonio se encierra con Cipriano en una gruta cuando se hace pasar por mago en *El mágico prodigioso*. En *La sibila del Oriente* y *Los dos amantes del cielo*, el personaje que ocupa la caverna no es un mago, pero los paganos lo consideran como tal por dedicarse al estudio de la doctrina cristiana. Por otro lado, en la realidad las oquedades en las montañas servían de escondite, función que aparece en las comedias de Calderón, aun cuando algunos personajes se refieren a su refugio como «prisión» y «sepulcro», significados, al parecer originales del dramaturgo, que alcanzan un sentido literal en *Los dos amantes del cielo*. También se toma de la tradición el simbolismo de la caverna como prueba en *El purgatorio de san Patricio*. En esta obra se aprecia además, si bien con matices, la importancia de este lugar en el proceso de conversión de un personaje, pues, tras su paso por la cueva, el cristiano Ludovico, antes pecador irreductible, se decide por completo a tener una vida piadosa. En *Los dos amantes del cielo* y *El José de las mujeres*, un pagano que trata de comprender un difícil texto sobre el Dios único busca la ayuda de un cristiano que vive en una cueva; en el caso de *La sibila del Oriente*, el personaje gentil habita en este espacio, apartado del mundo, con el propósito de dilucidar las oscuras relevaciones que recibe; en *La exaltación de la cruz*, el pagano, al ser encarcelado, llega a la gruta donde habita el cristiano. El bautismo no siempre se produce en este lugar; solo ocurre así en *La exaltación de la cruz* y, posiblemente, en *El José de las mujeres*. En conclusión, en la evolución del pagano hacia el cristianismo la cueva constituye el lugar que proporciona el aislamiento necesario para reflexionar sobre las verdades divinas. El pagano deja atrás su universo conocido y llega a este retiro en ocasiones a través de un camino que le resulta incierto o difícil, lo que simboliza la dificultad de su búsqueda espiritual. Pero Calderón no utiliza siempre este espacio del mismo modo. En *El mágico prodigioso* lo hace de la manera opuesta: en una cueva separa del mundo el demonio a Cipriano, empeñado en comprender las palabras de san Pablo. En esta comedia, la gruta es también lugar de retiro, pero está lejos de constituir el marco para la meditación sobre la existencia de Dios. La cueva aquí no es lugar de conocimiento sino de ignorancia.

30 Por otra parte, las descripciones de las cuevas ofrecen generalmente connotaciones de asombro y misterio, incluso de miedo y horror. La imagen del sepulcro es frecuente para presentar estos lugares. También en las comedias profanas se aprecian tales rasgos, como en la cueva del mágico de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*⁴⁴. Las cuevas suelen ubicarse en las «entrañas del monte» y, como lo que sucede en ellas no se representa casi nunca ante los espectadores, queda la incertidumbre sobre qué hay y qué acontece en su interior. No es difícil considerar que la esmerada presentación de tal espacio se subordina a uno de los objetivos de este tipo de obras: la búsqueda de la conmoción y la *admiratio* en el espectador⁴⁵. De ahí la refinada elaboración con que se describe numerosas veces y quizá también el énfasis de las acotaciones referidas a él, como las citadas al principio de nuestro trabajo, en el horror de la cueva donde se halla el purgatorio de san Patricio.

Bibliography

ALVARADO TEODORICA, Tatiana, «Breve recorrido por algunas grutas literarias barrocas: atisbando el mundo del mal», en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos Vera y Teresa Gisbert, La Paz, Fundación Visual Cultural, 2010, pp. 337-344.

ANTONUCCI, Fausta, *El salvaje en la comedia del Siglo de Oro: historia de un tema de Lope a Calderón*, Pamplona, Eunsa, 1995.

APARICIO MAYDEU, Javier, «En torno a *El José de las mujeres* y la comedia de santos calderoniana», en *La comedia de magia y de santos*, ed. Francisco J. Blasco y otros, Madrid, Júcar, 1992, pp. 196-207.

APARICIO MAYDEU, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, «La construcción dramática de *El mágico prodigioso*, de Calderón», *Anuario de estudios filológicos*, 13, 1990, pp. 7-26. Recogido en Arellano Ayuso, 2006.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Espacios dramáticos en los dramas de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de Teatro Clásico*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Festival de Almagro / Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 77-106. Recogido en Arellano Ayuso, 2006.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, «Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón», en *Loca ficta: los espacios de la maravilla en la Edad Media y el Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003, pp. 41-56. Recogido en Arellano Ayuso, 2006.

ARELLANO AYUSO, Ignacio, *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

DOI : 10.31819/9783865279545

ASZYK, Urszula, «La puesta en escena en *La aurora en Copacabana*», en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños. Actas del Congreso Internacional IV centenario del nacimiento de Calderón*, dir. Ignacio Arellano, Kassel, Reichenberger, 2002, vol. 2, pp. 49-62.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La aurora en Copacabana*, en *Cuarta parte de comedias*, ed. Sebastian Neumeister, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la cruz*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La devoción de la cruz*, ed. Adrián J. Sáez, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2014.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los dos amantes del cielo*, en *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José M.^a Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La exaltación de la cruz*, en Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas. Tomo I: Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1969, 5^a ed.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El mágico prodigioso*, en *Sexta parte de comedias*, ed. José M.^a Viña Liste, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El purgatorio de san Patricio*, ed. José M.^a Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El purgatorio de san Patricio*, en *Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2006.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La sibila del Oriente*, en *Verdadera quinta parte de comedias*, ed. José M.^a Ruano de la Haza, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2010.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Ensayo sobre la vida y obras de D. Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1924. Edición facsímil de Ignacio Arellano y Juan Manuel Escudero, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2001.
DOI : 10.31819/9783865279224
- CRUICKSHANK, Don W., «Pedro Calderón de la Barca», en *Diccionario filológico de la literatura española (siglo XVII)*, dir. Pablo Jauralde Pou, coords. Delia Gavela y Pedro C. Rojo Alique, Madrid, Castalia, 2010, pp. 172-232.
- DELGADO MORALES, Manuel, «El espacio teatral de *El mágico prodigioso*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 73, 1996, pp. 271-284.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GATES, Eunice J., «Góngora and Calderón», *Hispanic Review*, 5, 1937, pp. 241-258.
DOI : 10.2307/469872
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. Javier Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis, *Las firmezas de Isabela*, ed. Robert Jammes, Madrid, Castalia, 1984.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «El romance de Góngora “Cuatro o seis desnudos hombros” en el teatro de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 5, 2012, pp. 233-261.
- HILBORN, Henry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Ann Arbor, University Microfilms International, 1981.
- KAUFMANT, Marie-Eugénie, «El simbolismo del monte en las comedias de santos», en *La comedia de santos: coloquio internacional*, coords. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 101-117.
- LIMA, Robert, «La cueva y el mago: santuarios ctónicos en el teatro del Siglo de Oro», en *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, coords. Eva Lara y Alberto Montaner, Salamanca, Semyr, 2014, pp. 579-598.
- MOLINA GÓMEZ, José A., «La cueva y su interpretación en el cristianismo primitivo», *Antigüedad y cristianismo. Monografías históricas sobre la Antigüedad tardía. Espacio y tiempo en la percepción de la Antigüedad tardía: homenaje al profesor Antonino González*, 23, 2006, pp. 861-880.
- PROFETI, M.^a Grazia, *Paradigma y desviación. Lope, Calderón y un tema barroco: «El purgatorio de San Patricio»*, Barcelona, Planeta/Universidad de Padua, 1976.
- RODILLA LEÓN, M.^a José, «Geografías imaginarias de trasmundo: el Purgatorio de San Patricio en dos textos españoles», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coords. Isaías Lerner, Robert Nival y Alejandro Alonso, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, vol. 1, pp. 119-124.
- RONNBERG, Ami, y Kathleen MARTIN (eds.), *El libro de los símbolos. Reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*, Köln, Taschen, 2011.
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a, «Introduction» a Pedro Calderón de la Barca, *El purgatorio de san Patricio*, ed. José M.^a Ruano de la Haza, Liverpool, Liverpool University Press, 1988, pp. 9-108.
- RUANO DE LA HAZA, José M.^a, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RULL FERNÁNDEZ, Enrique, «Creación y evolución en la trilogía salomónica calderoniana», *Anuario de Estudios Filológicos*, 21, 1998, pp. 329-352.
- TEULADE, Anne, *Le saint mis en scène*, Paris, Les éditions du Cerf, 2012.
- TOBAR QUINTANAR, M.^a José, «Los dos amantes del cielo de Calderón: fuentes y novedades en la leyenda de los santos Crisanto y Daría», *Anuario Calderoniano*, 8, 2015, pp. 375-403.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «Entre cuevas, monstruos y secretos: el arte de la ocultación en las fiestas mitológicas calderonianas», *Iberoromania*, 80, 2014, pp. 149-167.
- VAREY, John E., «Cavemen in Calderón (and Some Cavewomen)», en *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. Michael D. McGaha, Washington, University Press of America, 1982, pp. 231-247.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre la trayectoria editorial de las comedias de santos», en *La comedia de santos: coloquio internacional*, coords. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 21-37.

VITSE, Marc, «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», *Rilce*, 12/2, 1996, pp. 337-356.

DOI: 10.15581/008.12.27022

WARDROPPER, Bruce W., «Las comedias religiosas de Calderón», en *Calderón: Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 185-198.

Notes

1 Todas las citas de esta comedia siguen la edición de Iglesias Feijoo. Según Ruano de la Haza, 1988, pp. 20-22, fue compuesta entre 1627 y 1628. Apareció publicada en la *Primera parte* de Calderón (1636).

2 Ruano de la Haza, 2000, p. 187.

3 Ruano de la Haza, 2000, pp. 187-189; Arellano, 2001, pp. 87-88, y Arellano, 2003, pp. 48-53.

4 Profeti, 1976, pp. 140-149, y Varey, 1982.

5 Vara López, 2014.

6 Alvarado Teodorika, 2010, p. 339.

7 Lima, 2014, pp. 580-581.

8 Arellano, 2001, pp. 86-87, apunta que los valores del monte y la cueva son distintos en las comedias religiosas y en las profanas.

9 Puede verse Vitse, 1996, pp. 338-339.

10 Aparicio Maydeu, 1999, p. 77. Teulade, 2012, pp. 150 y 154, señala la tripartición entre el cielo, la tierra y las profundidades de la tierra en las comedias de santos. Kaufmant, 2008, examina el simbolismo del monte: «Todavía más que en la comedia profana, el monte es un espacio clave de la comedia de santos, como marco de la representación del proceso de conversión» (p. 101). Delgado Morales, 1996, defiende que el monte en *El mágico prodigioso* representa la confusión moral de Cipriano.

11 Puede consultarse Gállego, 1991, p. 290. Tal valor de la cueva se vincula con la idea del viaje iniciático; ver Rodilla León, 2004, p. 109.

12 Ronnberg y Martin, 2011, p. 112. Molina Gómez, 2006, expone la importancia de la cueva como símbolo cristiano primitivo de regeneración y oposición entre la muerte y la vida. En este trabajo, pp. 862-863, puede verse una síntesis de los sentidos otorgados a la cueva en el folklore occidental. Véase también Alvarado Teodorika, 2010, p. 33.

13 Resulta interesante la argumentación de Lima, 2014, p. 596: «como la Iglesia se fue haciendo cada vez más poderosa, tanto en sentido espiritual como político, interpretó como heterodoxo y, por tanto, pecaminoso todo intento de adquirir poder personal o conocimiento fuera de lo que la cristiandad fomentaba como aceptable. La magia y los magos quedaron asociados al diablo, así como la brujería y las brujas. Y las cuevas que utilizaban fueron contempladas como lugares maléficis, sin tener en cuenta el tipo de magia que practicaba o sus fines».

14 «[El dramaturgo] parte en muchas ocasiones de espacios codificados, pero no se limita en su aplicación a explorar las funciones convencionales» (Arellano, 2001, p. 77).

15 Se sigue la lista de Wardropper, 1983, p. 189. No hay cuevas en las comedias religiosas *El príncipe constante*, *Judas Macabeo*, *El gran príncipe de Fez* y *Los cabellos de Absalón*. En *La devoción de la cruz* solo hay una mención a este lugar: «y ámate, que aquí cerca / unos penitentes monjes / viven en oscuras cuevas» (ed. Luis Iglesias Feijoo, p. 305; ver también la más reciente edición de Sáez García, p. 244, vv. 390-392). Vega García-Luengos, 2008, p. 26, ofrece una lista de las comedias calderonianas consideradas de santos, marianas y las que Menéndez Pelayo denominaba de «leyendas piadosas»: *El purgatorio de san Patricio*, *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario*, *La aurora en Copacabana*, *Los dos amantes del cielo*, *El José de las mujeres*, *El mágico prodigioso*, *La exaltación de la cruz* y *Las cadenas del demonio*. Esta última comedia es de atribución dudosa —no consta en los listados de Maraño y Veragua— por lo que, aunque en ella se localiza el espacio de la cueva, no se comenta aquí.

16 Aparicio Maydeu, 1992, p. 202, propone que *El mágico prodigioso*, *El José de las mujeres* y *Los dos amantes del cielo* forman una «trilogía de la conversión» y expone las similitudes entre la trama de las tres comedias. Igualmente en *La sibila del Oriente* y *La exaltación de la cruz* un personaje pagano admite la religión cristiana, aunque con divergencias respecto de las comedias anteriores; por ejemplo, Sabá en *La sibila del Oriente* no sufre martirio. Rull Fernández, 1998, sugiere que *Los cabellos de Absalón*, *La sibila del Oriente* y el auto sacramental *El árbol de mejor fruto* constituyen una trilogía relacionada con la historia de Salomón.

17 Sobre esta cueva puede consultarse Aszyk, 2002.

18 Para esta fuente de la comedia, ver Ruano de la Haza, 1988, p. 19; el estudioso compara la travesía en la caverna del protagonista de Pérez de Montalbán y la del personaje de Calderón (pp.

40-43). La monografía de Profeti, 1976, aborda con detalle la relación entre la obra de Pérez de Montalbán, la de Calderón y otra de Lope de Vega sobre el mismo asunto.

19 Las citas se localizan en las pp. 296, 300 y 303 respectivamente.

20 Profeti, 1976, pp. 140-141.

21 El refugio de Polifemo se presenta en tres octavas reales: el final de la cuarta, la quinta y la sexta (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 156, vv. 31-48). Para la relación entre Calderón y Góngora, resulta fundamental Gates, 1937; puede encontrarse bibliografía sobre el tema en Hernando Morata, 2012, p. 234, nota 3.

22 Profeti, 1976, p. 143, analiza las similitudes léxicas entre la cueva de Calderón y la de Góngora (pp. 142-149). Afirma además que la imagen de la cueva de *El purgatorio de san Patricio* también aprovecha la descripción de Toledo de otra obra gongorina, la comedia *Las firmezas de Isabela* (p. 181, vv. 2148-2153).

23 Como les hace saber a los demás: «que quien vio lo que yo con causa fundo / que ha de vivir penando» (p. 289).

24 Hilborn, 1981, pp. 29-30, data la comedia entre 1634 y 1636. Fue publicada en la *Verdadera quinta parte* de Calderón (1682).

25 Sobre la relación de la cueva con el eremitismo, puede verse Molina Gómez, 2006, pp. 871-873.

26 «Los rasgos definitorios del salvaje subrayan esta relación con la naturaleza inculta, con el mundo de los animales: un espeso vello cubre todo su cuerpo (en ocasiones, se le representa vestido de pieles)» (Antonucci, 1995, p. 20). La misma estudiosa señala que el salvaje vive alejado de la civilización, «en lugares separados y remotos cuales bosques y montañas» (p. 34).

27 Como la acotación de la salida de Sabá a escena no indica que provenga de una cueva (p. 850), podría objetarse que la reina no habita en ella sino en el monte. En tal caso, la alusión al «etíope sol» no sería una metáfora de la hermosa mujer —aunque Irene afirma «es un rayo de sol cada cabello» (p. 851)— sino literalmente al sol que, según creen los personajes de la comedia, nace en esa tierra (p. 855). Ahora bien, cuando esperan a la reina, Mandinga advierte: «Mucho en salir se talda [sic]» (p. 850) y luego Irifile «¿Ves de la suerte que sale ya afuera?» (p. 851). Parece más apropiado que «salga afuera» quien está en una cueva que quien habita entre la vegetación del monte.

28 Hilborn, 1981, p. 32, fecha la composición en 1636. Esta obra apareció impresa en la *Verdadera quinta parte* (1682).

29 Como indica Polemio más adelante: «a tiempo que por las peñas / los cristianos a sus grutas / corrían a su defensa» (p. 273).

30 En Tobar Quintanar, 2015, p. 382, pueden leerse los párrafos correspondientes a la cueva de Carpofo en el *Flos sanctorum*, de Alonso de Villegas, que es la fuente más probable (p. 399).

31 Se sabe que la caverna se encuentra en la parte más oscura y selvática del bosque porque más adelante, cuando la ninfa Cintia halla a Daría, reconoce: «las entrañas del monte he penetrado» (p. 283).

32 Son claros los paralelismos con la cueva de Polifemo gongorina. También en la descripción de la cueva de *El purgatorio de san Patricio* aparecen las palabras: «con pereza / el monte melancólico bosteza». Daría se refiere otra vez luego al «bostezo formidable de esa roca» (p. 284).

33 Teulade, 2012, p. 66, observa: «Trois comedias de santos de Calderón [*Los dos amantes del cielo*, *El José de las mujeres* y *El mágico prodigioso*] présentent [...] une tension entre espace mondain et espace du retrait».

34 Arellano, 2003, p. 49.

35 Según Hilborn, 1981, p. 45, por la métrica es de 1641-1644. La comedia se publicó en la *Sexta parte* de Calderón (1683).

36 La referencia bíblica es apuntada por Aparicio Maydeu, 1999, p. 118, nota 2.

37 Aparicio Maydeu, 1999, p. 202, nota 134, considera que la descripción de Capricho evoca los versos de la sexta octava real de la *Fábula de Polifemo y Galatea*, de Góngora: «copia bella / que un silbo junta y un peñasco sella».

38 Esta comedia se publicó en la *Sexta parte* (1683). Se cree que es una refundición del auto sacramental escrito por Calderón para las fiestas del Corpus del pueblo toledano de Yepes en 1637, aunque según Cruickshank, 2010, p. 210, no hay evidencia de que fuera realmente así. Para un análisis general de la obra —que ha generado una notable bibliografía— puede verse Arellano, 1990.

39 Arellano, 1990, p. 25, subraya la importancia de las imágenes de luz y oscuridad en *El mágico prodigioso*, que «alcanzan valores simbólicos», y nota que la oscuridad es el reino del demonio.

40 «Una vez más [como en *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua] la salida de la cueva, la luz que ilumina y el libre albedrío que la acompaña, son los primeros pasos hacia el desengaño. Para Cipriano, también es la llegada del conocimiento de la verdad teológica que vivía buscando»

(Alvarado Teodorika, 2010, p. 339); «il se retrouve avec le démon dans une grotte symbolique de l'errance au cœur des valeurs illusoirs» (Teulade, 2012, pp. 67-68).

41 Varey, 1982, p. 237.

42 Cruickshank, 2010, pp. 198-199, cita a Cotarelo, 1924, pp. 280-281, según el cual la obra fue representada en palacio en 1648. Se publicó en la *Séptima parte* (1683).

43 La misma mezcla se aprecia en la intervención de Crisanto al llegar a la cueva de Carpofofo en *Los dos amantes del cielo*: «Aquí la naturaleza / poco estudio puso, dando / a entender que el desaliño / también es belleza» (p. 260).

44 Vara López, 2014, p. 158, se refiere al «carácter oscuro, frío, misterioso e impenetrable» de la gruta en las comedias cortesananas de Calderón.

45 «En este laberinto de artificios y sobresaltos, de demonios sobre sierpes y nubes y ángeles [...] todo se concibe conforme al propósito de *excitenturque ad adorandum*. La estética de lo visual aplicada a la proyección de la fe, tal y como se había ya apuntado en el transcurso de las sesiones del concilio tridentino...» (Aparicio Maydeu, 1992, p. 201).

References

Bibliographical reference

Isabel Hernando Morata, "Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón", *Criticón*, 130 | 2017, 109-125.

Electronic reference

Isabel Hernando Morata, "Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón", *Criticón* [Online], 130 | 2017, Online since 10 June 2017, connection on 24 January 2024. URL: <http://journals.openedition.org/criticon/3473>; DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.3473>

This article is cited by

- Hermoso Cuesta, Miguel. (2021) La Tebaida Palatina. San Antonio Abad y san Pablo Ermitaño de Velázquez. *Atlante*. DOI: 10.4000/atlante.8877

About the author

Isabel Hernando Morata

Isabel Hernando Morata es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Santiago de Compostela y pertenece al Grupo de Investigación Calderón, dirigido por Santiago Fernández Mosquera en dicha Universidad. Ha publicado la edición crítica de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca. Su línea de investigación principal es el teatro español del Siglo de Oro. Ha recibido el Premio nacional fin de carrera del Ministerio de Educación y el premio extraordinario de doctorado. Actualmente es beneficiaria de una ayuda para la formación postdoctoral del Plan Gallego de Investigación, Innovación y Crecimiento 2011-2015 (Plan I2C), año 2014, modalidad A, gracias a la cual realiza una estancia de investigación en la Università degli Studi Roma Tre. isabel_hernando86@hotmail.com

By this author

Marcas autoriales en los manuscritos autógrafos de Calderón [Full text]

Published in *Criticón*, 124 | 2015

Copyright



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.