

EL TEMA DE APOLO EN TRES 'COMEDIAS'¹ DE CALDERÓN

Calderón recreó los mitos en un mundo de símbolos y fantasía. Las fábulas de Apolo ocupan un lugar preferente en su teatro de temas clásicos. El dios de los pastores, de la poesía y de la música, gozó de singular atención. El poeta español seleccionó fundamentalmente tres episodios de las leyendas relativas al hijo de Júpiter y Latona. Estos se enriquecieron con motivos y aspectos distintivos en la reelaboración barroca. El Apolo enamorado de Dafne² le proporcionó el asunto para una bella zarzuela titulada *El laurel de Apolo*³. La servidum-

¹ El término 'comedias' está utilizado con el sentido de piezas profanas, en las que lo primordial es la intención de entretenimiento, mediante una creación literaria y estética, a diferencia de los autos sacramentales, en donde lo literario y lo estético están subordinados a la enseñanza de la doctrina religiosa. Las tres obras escogidas para nuestro análisis fueron publicadas en colecciones de 'comedias'. Sin embargo, *El laurel de Apolo* es una zarzuela y por lo tanto más breve que *Apolo y Clímene*, y *El hijo del Sol, Faetón*, ambas organizadas estructuralmente en tres jornadas.

² Calderón conoció las *Metamorfosis*, de Ovidio, en donde se trata esta historia (lib. I, vs. 452-567). La traducción de los quince libros hecha por Jorge de Bustamante se editó repetidamente en el siglo xvi. También pudo haber manejado la del doctor Antonio Pérez Sigler, en verso, o la del licenciado Pedro Sánchez de Viana, las cuales iban acompañadas de unos comentarios o anotaciones sobre las alegorías. El dramaturgo relacionó, como insinuó Ovidio, el episodio de la muerte de Phython (Fitón) con el enamoramiento de Apolo. Calderón, de acuerdo con su fórmula artística de libertad de interpretación, se aparta del original, al relacionar estrechamente las dos historias, siguiendo en ello a Lope de Vega.

³ La primera noticia sobre *El laurel de Apolo* se encuentra en una colección de documentos ("Mediceo") del Archivo del estado de Florencia, núm. 4960, en donde se dice que una fábula de Dafne de Calderón se estrenó el 1º de junio de 1635. Uno de los avisos de las *Cartas de los jesuitas* menciona la segunda representación, acaecida el 28 de julio de 1636 (Carta del 29 de julio de 1636, *Memorial histórico español*, XIII, pág. 459). Además, en un manuscrito descubierto por Juan Hartzzenbusch (Colección de noticias, Ms. códice 38; reproducido lo que se refiere a esta representación en *Comedias* de CALDERÓN, BAE, IV, pág. 671), se hace referencia a la *Loa*, que precedió a la Zarzuela. Estos datos suponen una

bre del dios como pastor de los ganados de Admeto⁴, despojado de sus atributos olímpicos, le ofreció el marco de los amores del personaje mítico en *Apolo y Climene*⁵. La aventura de Faetón para que se le reconociera el origen divino, y su desastroso fin⁶, le sirvió como asunto de la 'fiesta' con música *El hijo del Sol, Faetón*⁷.

primera versión, cuyo texto se ha perdido. Calderón reelaboró por lo menos la *Loa*, con ocasión del nacimiento del príncipe Felipe Próspero, heredero del trono español, acaecido el 20 de noviembre de 1657. La pieza se demoró unos meses en su presentación en el Coliseo del Retiro hasta el 4 de marzo de 1658, según consta por otro manuscrito (LUIS DE ULLOA, *Fiestas que se celebraron en la Corte por el nacimiento de don Felipe Próspero, príncipe de Asturias*, Biblioteca Nacional de Madrid). Esta versión se ha conservado en forma trunca. Está compuesta en un acto y se publicó en la *Tercera parte de comedias* de CALDERÓN (Madrid, 1664). El texto completo de la pieza, al que se añadieron unos versos de circunstancias para celebrar el décimo séptimo cumpleaños de Carlos II se ha conservado en la edición de Vera Tassis (*Tercera parte...*, nuevamente corregidas, Madrid, 1687). Fue puesta en Palacio por las compañías de Antonio Escamilla y Matías Castro "con sorprendentes decoraciones" (EMILIO COTARELO, *Ensayo sobre la vida y obras...*, BRAE, tomo X, 1923, pág. 12).

⁴ El tópico de la servidumbre de Apolo en Tesalia lo menciona OVIDIO en las *Metamorfosis* (lib. VI, 122), y lo trata someramente APOLODORO en la *Biblioteca* (lib. III, 10, 4). El autor español desarrolla durante el período de destierro los amores del dios con Climene. Este personaje, en su capacidad de amante, y también como madre de Faetón, es mencionado breve pero repetidamente en las *Metamorfosis* (lib. I, vs. 765-777; lib. II, vs. 19-20; lib. III, v. 204). Sin embargo, Ovidio cuenta en la misma obra la historia de Apolo, Leucótoe y Clicie (lib. IV, vs. 169-270), de la que Calderón tomó ciertos rasgos y motivos para su obra. Para la historia secundaria de Céfito y Flora posiblemente acudiera al lib. V de los *Fasti* de OVIDIO (vs. 193-214).

⁵ Juan E. Hartzbusch supuso que *Apolo y Climene* fue estrenada en 1639, pero la información sobre la que se basó es poco convincente. Propuso la hipótesis de que la noticia del códice 38 del estante H. de la Biblioteca Nacional de Madrid se refiere a esta comedia mitológica (*Comedias*, de CALDERÓN, IV, BAE, pág. 673). Sin embargo, la factura y el estilo de la pieza sugieren que la obra no fue redactada mucho después que *El mayor encanto, amor*, 1635. Evidentemente es muy anterior a *El hijo del Sol, Faetón*, la cual pertenece al "período de esplendor fastuoso" (1652-1681). El hecho de que *Apolo y Climene* se publicara tardíamente ha llevado a que la crítica haya tendido a retrasar la fecha de la 'comedia'.

⁶ Este asunto se trata en las *Metamorfosis* (lib. II, vs. 1-400). El dramaturgo introduce aquí nuevos elementos y variaciones, según su gusto artístico o debido a la consulta de otras fuentes.

⁷ *El Faeronte* fue estrenado el 1º de marzo, día de carnaval, de 1661. Había exigido varios ensayos a causa de la complejidad de su escenario (EMILIO COTARELO, *Ensayo*, en BRAE, tomo IX, 1922, pág. 183). Volvió a ponerse en Palacio el 22 de diciembre de 1675, como indica Cotarelo. Esta *Gran comedia* se publicó

Calderón se formó en una tradición alimentada por las fuentes helénicas, divulgadas por los latinos. Góngora y Quevedo fueron sus inmediatos antecesores. Las fábulas mitológicas se recrearon e interpretaron ágilmente con un nuevo acento. Las figuras y episodios de las historias antiguas se trataron como emblemas que mantenían una oculta filosofía. El italiano Alciato había divulgado este camino didáctico con el *Emblematum liber*⁸, cuya traducción española tuvo varias impresiones⁹, obra que creó una escuela en la península¹⁰. Los emblemas 210 y 211 de una edición ampliada¹¹ se refieren al laurel, y en el segundo se explica la significación simbólica del árbol en la corriente petrarquista¹², y se menciona el lance de Apolo y Dafne. Garcilaso de la Vega trató este *topos* en uno de sus más plásticos sonetos, según juicio de Rafael Lapesa, aquel que comienza "A Dafne ya los brazos le crecían [...]" (soneto 13). Juan Lorenzo Bernini había inmortalizado previamente el *topos* en lo que los Fagiolo denominan un *balletto* escultórico¹³ en el conocido *Apollo e Dafne* (1624),

en la *Cuarta parte de comedias*, de CALDERÓN (Madrid, 1672), y Vera Tassis la reimprimió en su edición de 1688 con el título de *El hijo del Sol, Faetón*. Se trata de la misma obra con alguna variante, pero a la que se han añadido detalladas acotaciones que explican los cambios de escena y el uso de la tramoya.

⁸ ANDREA ALCIATI (1492-1550), conocido popularmente por Alciato, publicó el *Emblematur liber* en Ausburgo, 1531, y de él se hicieron numerosas y ampliadas ediciones (HENRY GREEN, *Andrea Alciati and his Books of Emblems*, London, Trubner & Co., 1872). La edición de los *Hieroglyphica*, de HORAPOLLO NILIACUS, un escritor alejandrino poco conocido, hecha en el Renacimiento por Aldus (1505), inspiró profundamente a los humanistas de la época y preparó el camino para la obra de Alciato (MARIO PRAZ, *Studies in Seventeenth Century Imagery*, I, Studies of the Warburg Institute, III, 1939).

⁹ Hay una traducción de BERNARDINO DAZA PINCIANO, *Los emblemas de Alciato*, traducidos en rimas españolas, Lyon, 1549, y otra de G. SÁNCHEZ, Madrid, 1611.

¹⁰ JUAN DE OROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales* (Segovia, 1589).

¹¹ *Emblemata cum comentariis amplissimis* (Padua, Petrus Paulus Tozzius, 1621).

¹² PETRARCA en los *Triumph*i había dicho sobre el laurel:

Arbor victoriosa e triumphale,
honor de Imperatori e de Poeti.

¹³ MAURICIO Y MARCELO FAGIOLLO, *Bernini: una introduzione al gran teatro del barocco* (Roma, 1967).

que se conserva en la Galería Borghese de Roma. Lope de Vega dramatizaría el asunto en *El amor enamorado*, y Calderón en *El laurel de Apolo*.

Conviene recordar aquí la sucinta síntesis de la evolución de los mitos, en metáfora de río, propuesta por Dámaso Alonso:

El caudal griego se juntó con el romano, y a través de la Edad Media, fue a desembocar, en otro día bellissimo, también como un lustre virginal, pero día bien real éste y casi al alcance de la mano: el Renacimiento. Las aguas afloraron antes en Italia. De allí, y directamente de la antigüedad, bebimos largamente los españoles. (Con cuánta sed, para cuánta belleza — aunque alguno ¡vaya vista! lo niega — [...])¹⁴.

Las historias de los dioses paganos se moralizaron en el paso por la Edad Media. Pespícales intérpretes buscaron los valores y las doctrinas provechosas en la intrincada maraña de los anales cosmogónicos helénicos. La interpretación alegórica de los mitos venía de antiguo. Platón constituye un evidente ejemplo del arte de hablar por símbolos estéticos. La transición a la cristianización fue fácil, después de la obra de Séneca, autor que el Renacimiento escogió especialmente para ilustrar y difundir la moral evangélica, a veces cercana a la estoica, y filósofo al que San Agustín había acudido en los albores del período medieval con similares propósitos apologéticos. En la alta Edad Media, tuvo lugar la transformación ideológica de los mitos tratados por Ovidio, en el *Ovide moralisé*, obra anónima del siglo XIV, que atrajo a numerosos imitadores¹⁵. En España, en las postrimerías del Renacimiento y en pleno Barroco respectivamente, se publicaron la *Philosophía Secreta*, de Juan Pérez de Moya¹⁶, y el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria¹⁷, libros que se sitúan en esa tradición

¹⁴ José M^o Cosío, *Prólogo*, en *Fábulas mitológicas en España* (Madrid, Espasa-Calpe, 1952). Este libro erudito cae lamentablemente en la línea de reparos, hechos al teatro de Calderón, desde los juicios polémicos de Marcelino Menéndez y Pelayo en *Calderón y su teatro* (Madrid, Revista de archivos, 1881).

¹⁵ JEAN SEZNEC, *The Survival of the Pagan Gods* (New York, Pantheon Books, 2^a ed., revisada, 1953), pág. 173 y sigs.

¹⁶ *Philosophía Secreta* (Madrid, 1585).

¹⁷ *Teatro de los dioses de la gentilidad* (Salamanca, vol. I, 1620; vol. II, 1623).

alegórico-moralizante, y que Calderón tuvo a mano para la redacción de sus obras mitológicas, de la misma manera que manejó alguna de las versiones de las *Metamorfosis*, de Ovidio, ya fuera la de Jorge de Bustamante¹⁸, ya la del doctor Antonio Pérez Sígler¹⁹, ya la del licenciado Pedro Sánchez de Viana²⁰.

La "concepción poética y fantástica"²¹ de los dramas mitológicos de Calderón es fruto de las corrientes clasicistas de la época. El mundo resplandeciente de dioses, ninfas, náyades, dríades y pastores, en el que se defiende la virtud y se vitupera el vicio, posee una lenta evolución en la dramática del poeta español. Esta Arcadia, presentada en elaborados escenarios de bellas apariencias y bastidores, se elabora sobre razones cortesanas, a veces acompañadas de ritmos melódicos, en las que brillan las metáforas de la escuela gongorina. La forma es nítida y aséptica, y las historias de los dioses y héroes enseñan y divierten, e invitan también a la reflexión serena sobre temas profundos y trascendentes. Las anima una filosofía neoplatónica y se relacionan con la ideología y concepción de *La vida es sueño*, que ha servido de atalaya hacia el aire fantasmagórico de las fábulas cristianizadas, en la progresión del arte de nuestro autor. Un equilibrado sistema de símbolos, una vez desenmascarados, comunica, en el caso de la temática de Apolo, un mensaje de valor universal, ora sobre la victoria de sí mismo, ora sobre la libertad y el hado en el destino del ser humano, ora sobre el deseo natural de ser reconocido y el peligro ante la falta de precaución.

¹⁸ *Las Metamorphoses o Transformaciones*, del excelente poeta latino OVIDIO, repartidas en quince libros y traducidas en castellano, Amberes, en casa de Juan Steelsio, 1551.

¹⁹ OVIDIO, *Los Quince Libros de los Metamorphoseos*, traducidos en verso suelto y octava rima por Antonio Pérez, con sus alegorías al fin de cada libro, Salamanca, en casa de Juan Perier, 1580.

²⁰ OVIDIO, *Las transformaciones*, traducidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el licenciado Viana en lengua castellana; con el comento y explicaciones de las Fábulas, reduciéndolas a filosofía natural y moral y astrología, Valladolid, por Diego Fernández de Córdoba, impresor, 1589.

²¹ A. VALBUENA PRAT, *Calderón, su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras* (Barcelona, Juventud, 1941), pág. 169.

Puede repetirse el juicio sagaz de una buena catadora del teatro nacional, doña Blanca de los Ríos, al hablar de *La vida es sueño*:

El drama simbólico [...] se envuelve en un prestigio poético, en una aura romántica, que nos penetra como un fluido ideal. Los personajes [...] flotan en un aura de fantasía y de vaguedad extrahumana; parecen todos dispuestos a escaparse de la realidad, a volverse a las páginas de los cuentos [...]. El paisaje es impreciso, vaporoso, como ensoñado; y aquella misma irrealidad de la geografía del mundo histórico, del ambiente; [...] agiganta la figura de (el protagonista), acrece su imperativo poder moral, su prestigio de personaje extrahumano, de augur o de enviado del más allá, que flota entre [...] sueños [...] y cada vez que vuelve del mundo inexplorado y maravilloso [...], nos trae relámpagos y atisbos de sabiduría nueva, algo como una profética experiencia de vivir que [...] enciende luces de misterio y de revelación en torno al eterno mito²².

La relación de *La vida es sueño* con los dramas mitológicos se puede aplicar estructuralmente a las obras escogidas para nuestro estudio.

El protagonista femenino en *Apolo y Climene* posee alguna correlación con el Segismundo del drama famoso, ya que sobre él pesan las condiciones de un mal agüero. Admeto, rey y padre de la malhadada muchacha, la mantiene encerrada como vestal en el templo de Diana para evitar el infausto horóscopo. La peripecia, apoyada por las artes mágicas de Fitón, conduce a la corroboración de lo anunciado, solución opuesta a la de *La vida es sueño*. Apolo, por su parte, guarda cierto paralelo con Rosaura. La entrada en escena del dios castigado se debe a una aparatosa caída; además, este personaje revela la historia de su deshonor, cuando cuenta los sucesos que le han acontecido en el acto tercero, largo parlamento, correlativo con el que Rosaura dirige a Segismundo. Finalmente, Apolo recupera el honor perdido con el perdón de Júpiter.

El laurel de Apolo es una obra breve y la caracterización se ha trazado esquemáticamente. La divina figura que da título

²² "La vida es sueño" y los diez Segismundos de Calderón, conferencia dada en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-español, Madrid, 1926, págs. 26-27.

a la pieza logra vencerse a sí misma, "malgré lui", cuando las fuerzas sobrenaturales transforman a Dafne en laurel. La victoria de sí mismo, codiciada por los estoicos, ofrece también la solución del conflicto en *La vida es sueño*. Una figura secundaria de la zarzuela, Céfalo, mantiene, por otro lado, cierta correspondencia con Segismundo, pues le aflige a su vez un mal vaticinio, según el cual se perderá con su amante.

Faetón se opone a su destino, como hijo del sacerdote del templo de Diana, en *El hijo del Sol*... Sin embargo, el altivo mancebo favorece la fuerza del hado, cuando pierde la precaución y el sentimiento del deber, a causa del rapto de Tetis. En esta 'fiesta' cantada, Climene vive recluida en una cueva, variante de la torre de Polonia, para evitar que se cumpla el infausto vaticinio que se cierne sobre ella y su hijo; pero, al salir de aquella, ayuda involuntariamente el curso prescrito por los agüeros.

Estas breves consideraciones sirven para apuntar algunas de las correspondencias estructurales de las comedias citadas con *La vida es sueño*. Recientemente el hispanista inglés P. W. Evans ha comenzado a relacionar la vida de Pedro Calderón con los temas que se reiteran en su dramática²³. La crítica psicológica es, en muchas ocasiones, poco segura y puede desbordarse en conclusiones extravagantes, pero, indudablemente, todo autor refleja la personalidad en el estilo y en los tópicos seleccionados. En el caso de Calderón, el estudio de los símbolos de su teatro puede desvelar, si se hace con tino, la idiosincrasia del autor y de la sociedad en que vivió.

El acto primero de *El laurel de Apolo* introduce la acción en un ambiente arcádico, turbado por un problema religioso. Los pobladores de Tesalia no habían acudido a las aras de sus dioses y habían preferido venerar las fuerzas elementales en la figura de Fitón. Apolo y Venus los castigaron con la inundación del río Penco, que causó la muerte del mago y que fue causa también de "una serpiente escamada" que aterrorizó a los habitantes de la comarca. La pieza comienza "in medias

²³ Véase la ponencia "Pedro Crespo y el capitán", presentada en el Quinto Congreso Anglo-Germano sobre Calderón, Oxford, julio, 1978.

res" con las súplicas de los pobladores del valle para obtener el perdón. Los dioses se apaciguan y hablan por medio de sus estatuas, prometiéndoles librarles del monstruoso reptil. Apolo-cazador y Amor, en figura de Cupido, acuden con opuestos intereses para matar al monstruo, lo que despierta la rivalidad entre los seres sobrenaturales, cuando se demuestra el valor y la destreza del primero, y la cobardía e impericia del segundo.

En la siguiente jornada, se desarrolla el tema de la pasión del divino hijo de Latona por la hermosa Dafne. Amor, desairado, busca vengarse y tira una flecha de oro a Apolo con lo que le despierta una ardorosa inclinación, y otra de plomo a la ninfa, que causa en ella un frígido desdén. Los esfuerzos de Apolo para atraerla resultan vanos. El dios pronuncia sin éxito una *s u a s o r i a*, mitad recitada, mitad cantada, que fue alabada por Lista²⁴. Apolo, arrastrado por celos, persigue a Dafne con la intención de violarla para aplacar su ardor. La ninfa pide socorro a los dioses, a la naturaleza y al río Peneo, y, oída su queja, es transformada en laurel. Apolo acepta el designio de los hados²⁵.

Esta "pequeña fábula, a imitación de Italia"²⁶ está estructurada en un sistema de opuestos, con una dualidad de funciones, que confiere a la acción singular dinamismo. Sobre sale lo "adornado de los trages, lo sonoro de la música y lo aparatoso del teatro"²⁷. La recreación mítica tiene como objeto

²⁴ ALBERTO LISTA, *Calderón considerado como poeta lírico*, en *Revista de Madrid*, vol. III, 1839.

²⁵ Un resumen de esta historia se encuentra en el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de BALTASAR DE VITORIA (lib. V, XIV, págs. 181-820). LOPE DE VEGA trató la historia de Apolo y Dafne en la comedia *El amor enamorado*. El profesor H. M. MARTIN opina que Calderón conoció la obra de Lope y que la tuvo en cuenta para la redacción de la zarzuela (*The Apollo and Daphne Myth as Treated by Lope de Vega and Calderón*, en *Hispanic Review*, vol. I, 1933, págs. 149-160). Debe añadirse que el asunto mítico era bien conocido en la época. Alonso Pérez en su continuación de la *Diana* de Montemayor, interpola una *Fábula de Pistón y Dafne y Apolo*, en verso (*Parte primera y segunda de la Diana*, Madrid, 1602). FRANCISCO DE QUEVEDO compuso una *Fábula de Apolo y Dafne*, que se incluyó en las *Flores de poetas ilustres* (obra editada por Pedro de Espinosa, Valladolid, 1605).

²⁶ "Loa", *Tercera parte*, 1664, folio 191b.

²⁷ Papel que escribió don Pedro Calderón de la Barca a don Francisco de Avellaneda, incluído en *El templo de Palas*, de FRANCISCO DE AVELLANEDA (Nápoles: Gerónimo Fasulo, 1675). Debo esta información al profesor T. A. O'Connor.

el entretener con la historia y deslumbrar con el aparato escénico. Simultáneamente ofrece una lección moral. Los dioses antiguos poseen cualidades humanas, junto con el poder sobrenatural, y padecen, por tanto, flaquezas semejantes a las de los mortales. Calderón subraya la importancia del triunfo de la razón sobre las pasiones. El mito comunica una historia ficticia o fábula, pero que encierra una lección. El humor del poeta se percibe en la acción cómica en torno a Rústico con su transformación en árbol y las calamidades bufas que le persiguen durante su estado vegetal, perspectiva histriónica que expresa las dudas ante la credulidad fácil, a la par que la visión satírica de las condiciones del ser humano, en una tradición a lo Quevedo.

En el acto tercero de *Apolo y Climene*, Apolo cuenta sus infortunios a su amada. En un largo parlamento ("Cuando Júpiter, supremo / dios [...]"²⁸) se explica cómo Júpiter al hacer la distribución del universo le encomendó el dirigir el carro del sol. El mundo agradecido por sus beneficios le fabricó templos, y entre ellos el más noble fue el de Delfos. Júpiter, envidioso del culto que le otorgaban, mandó a Esterope y Brontes que le fabricasen un rayo, y con él destruyó el oratorio délfico. Apolo, por su parte, se vengó, dando muerte a los cíclopes, por lo que fue expulsado del Olimpo. El dios rebelde fue a caer, en figura de pastor, en los jardines del templo de Diana, en el reino de Admeto. En este momento, "in medias res", comienza la acción del drama²⁹.

²⁸ CALDERÓN, *Dramas*, ed. A. Valbuena-Briones, Madrid, Aguilar, 1966, págs. 1853a-1854b.

²⁹ En esta 'comedia', Climene nació durante un eclipse bajo nefastos signos astrales. La madre murió al dar a luz, y el padre, Admeto, consultó al mago Fitón, que vivía junto al río Eridano, el cual confirmó los malos vaticinios. Predijo que de ella nacería "un joven, de alívez tanta" (*Dramas*, ed. cit., pág. 1830b) que sería causa de graves males en el reino. Para prevenirse del horóscopo, Admeto la encomendó al templo de Diana, prohibiendo la entrada o salida del mismo, y en él ha permanecido hasta el tiempo en que ocurre la acción. Al final del acto primero, Climene, que es ya una hermosa dama, pronuncia unas quejas por su falta de libertad, parlamento correlativo del primer soliloquio de Segismundo (*Dramas*, ed. cit., págs. 1827a-1828b). Al conocer la situación de la heredera del reino de Etiopía, el pueblo intercede en su favor. Admeto le concede entonces permiso para salir del recinto sagrado con la advertencia de que, si rom-

Climene se interesa por el misterioso pastor que sorprendió en los jardines del templo. Una serie de equívocos, manipulados hábilmente, despiertan celos en la sacerdotisa. Otra vestal, Flora, mantiene relaciones con el pastor Céfiro, y otra, Clicie, es una examante de Apolo; ésta reconoce su identidad, a pesar de la falsa indumentaria, y supone erróneamente que el dios ha venido en su busca³⁰. Los fingimientos de estas damas de compañía para lograr sus propósitos amorosos son descubiertos por Climene, que es una celosa vigilante del culto a Diana. Las damas de compañía para hacer la deshecha de sus maquinaciones acusan a Climene ante Admeto de haber profanado los votos con el cazador misterioso. El rey acepta la acusación y decide el sacrificio. Apolo interviene y la salva del trance, arrojándose con ella al Eridano. El mago Fitón los socorre y les da albergue en un palacio encantado, en el que los jóvenes consuman el amor. La felicidad de los amantes se perturba con la llegada de Iris y Mercurio, los cuales traen el mensaje de que Apolo ha obtenido el perdón de Júpiter y que puede volver a la mansión de los dioses, pero sin Climene, pues Diana se opone a ello. Apolo acepta volver al Olimpo, persuadido por su misma amante. Fuerzas sobrenaturales transforman a Clicie en flor, a Céfiro en aire, y a Sático en el animal mitológico de ese nombre, con lo que se asegura el secreto del amor del dios con la bella vestal. Fitón se ofrece a guardar a Climene en el palacio encantado y se anuncia una continuación de la historia al final del texto.

El tratamiento de los mitos está supeditado al servicio de los tópicos calderonianos con entera libertad en esta comedia. El dramaturgo había recogido la noticia del destierro del dios Apolo, mencionada por Ovidio y sucintamente descrita por

piese los votos de castidad, perdería la vida sacrificada a la diosa de la caza. El cambio de actitud del personaje se debe a que sabe "que el entendimiento es / tan absoluto monarca, / que con leyes de albedrío / sobre las estrellas manda" (*Dramas*, ed. cit., pág. 1830a).

³⁰ Para éste y otros aspectos descriptivos de la pieza puede consultarse el estudio de PIERRE PARIS, *La Mythologie de Calderón - "Apolo y Climene - El hijo del Sol, Faetón"* (en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*; miscelánea de estudios, vol. I, Madrid, 1925, págs. 557-570).

Apolodoro, en su famosa *Biblioteca*, y, con este punto de partida, elaboró los amores del ficticio pastor con Climene, contribuyendo con ello a la amplificación de un motivo, que se torna en aportación original de una nueva fábula. Para ello consultó la historia de Apolo, Leucótoe y Clicie, que Ovidio cuenta en las *Metamorfosis*, como señaló el profesor H. M. Martín³¹, y además adornó al personaje femenino principal o sea Climene con rasgos "segismundinos". Doña Blanca de los Ríos afirmó que "el tipo de Segismundo con las inseparables circunstancias del encierro en gruta o torre para rehuír la fatalidad de un horóscopo y las inevitables quejas de la víctima que envidia su libertad al ave, al bruto y al pez aparece no menos que diez veces en las producciones calderonianas"³², y al enumerar las obras que contienen protagonistas a lo Segismundo incluye a *Apolo y Climene* en quinto lugar, a continuación de *Las cadenas del demonio*.

Calderón insiste en la descripción bucólica del ambiente, en donde se celebran las nupcias paganas de sus personajes. Fitón representa, en la alegoría, las fuerzas astrales que inclinan e influyen a los mortales. Apolo simboliza la parte más noble del alma, la inteligencia, que en un momento de ofuscación, puede ser atraída por los instintos e impulsos del ser contingente, y Climene, por su parte, lo sensorial del espíritu, fácilmente arrastrado por la pasión. Estas son tendencias alegóricas de componentes complejos, cuyas codificaciones responden a referencias globales y, por lo tanto, con otras facetas complementarias que otorgan a los personajes una perspectiva más profunda. Climene manifiesta un rasgo de compasión y entendimiento, cuando insta a su amante para que retorne a su puesto divino, a sabiendas de que ello puede acarrear su desdicha. El secreto con que se guarda lo acontecido sugiere una comprensión de la culpabilidad.

³¹ H. M. MARTÍN, *The Apollo and Daphne Myth as Treated by Lope de Vega and Calderón*, en *Hispanic Review*, vol. I, 1933, págs. 149-160.

³² BLANCA DE LOS RÍOS, "*La vida es sueño*" y los diez Segismundos de Calderón, Conferencias dadas en el Centro de Intercambio Intelectual Germano-Español, Madrid, 1926, pág. 23.

No falta la perspectiva cómica, que expresa el humor, aun en los casos graves, pues confiere, mediante una inmersión de relajamiento, una preparación para la catarsis provocada por los casos de adversa fortuna. La pirueta histriónica corresponde al gracioso Sático, el cual padece una caída, cuando persigue a los enamorados, y cuya curiosidad maliciosa se castiga con la transformación pánica, que lo transforma en la figura mitológica designada por su nombre³³.

Alciato bajo el epígrafe de *In temerarios* coloca el emblema LVI, en el que Faetón está dibujado cayendo del carro del sol³⁴, y más tardíamente Francisco Pacheco interpretaría la caída de Faetón en el techo de la Casa de Pilatos, en Sevilla, en 1604, bajo la comisión de don Fernando Enríquez Afán de Ribera, duque de Alcalá³⁵. Sebastián de Covarrubias Orozco incluyó el término Faetón en su famoso diccionario y en la explicación ofrece una sucinta descripción de la fábula y una interpretación moral de la misma:

Fingen los poetas — dice — haber sido un mancebo, hijo del Sol y de Climene, el cual alcanzó de su padre le dejase gobernar un solo día su carro, y como de poco experimentado y turbado no supiese, ni pudiese gobernar los caballos, desviándose del camino y senda ordinaria, abrasaba el cielo y la tierra unas veces subiendo y otras bajando; por lo cual Júpiter le derrocó con un rayo y vino a caer en el Po [...]. Otros quieren — continúa más adelante — que sea doctrina moral, dándonos a entender que los gobiernos de los reinos, repúblicas y cosas de gran consideración, no se deben cometer a hombres mozos, imprudentes y poco experimentados, a pena de que ellos perecerán, dejando abrasadas y destruidas las provincias³⁶.

³³ Para la tramoya de *Apolo y Climene* se utilizó el pescante, como explicó el profesor N. D. SHERGOLD (*A History of the Spanish Stage*, Oxford, Clarendon, 1967, págs. 367-368). Las acotaciones que indican las mutaciones de teatro y el uso de los bastidores sugieren que se representó con el aparato escénico propio de una fiesta palaciega. Véase el interesante libro de JONATHAN BROWN y J. H. ELLIOTT, *A Palace for a King* (New Haven, Yale University Press, 1980), para la ambientación de la época y las fiestas en palacio.

³⁴ *Emblemata cum commentariis amplissimis*, ob. cit.

³⁵ JONATHAN BROWN, *Images and Ideas in Seventeenth Century Spanish Painting* (Princeton, Princeton University Press, 1978), pág. 78.

³⁶ SEBASTIÁN DE COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid, 1611).

La extensión de la nota, en la que se ha prescindido de las consideraciones etimológicas y de las fuentes latinas, indica la popularidad que recibió el emblema y su rápida divulgación en el Barroco.

Felipe IV encargó a Rubens que decorara con motivos de caza y mitológicos la Torre de la Parada en el Pardo³⁷. El pintor flamenco incluyó un *Faetonte*, boceto de interés iconográfico. Es interesante observar que en la lista de los cuadros mitológicos, basados en las *Metamorfosis*, y realizados por él y sus ayudantes de taller, figuran motivos que el dramaturgo llevó a escena.

Calderón presenta a Faetón como un héroe de rasgos trágicos. Concibe a su personaje con atributos de honor, valentía y lealtad, propios de un príncipe. Sin embargo, el orgullo y la falta de cautela, debido a su altiva disposición, de la que no es enteramente culpable, lo conducen al desastroso fin, tantas veces interpretado en las artes de la época. La intención de presentar a un personaje cabal con una complejidad humana, que lo aparta de la simplificación lineal de ser únicamente un representante de una idea, es evidente en el desarrollo de la *fiesta cantada*. Faetón, bajo el nombre de Erídano, se presenta en contraste con su supuesto hermano, Epafo, después Peleo. Ambos han crecido como hijos de Erídano el viejo, un pastor que los ha recogido y que es sacerdote de la diosa Diana. Faetón se manifiesta caballeroso, osado y noble, mientras que Peleo se caracteriza como oportunista y traidor, aunque cauteloso. El desdichado joven viene a ser un nuevo Rugero de Moncada en el juego de lances de amor y fortuna, pues invariablemente sus obras son atribuidas a su rival. El trato que recibe de los pastores del valle es injusto, cuando reclama el reconocimiento de su origen divino y de sus méritos. Climene, su madre, contribuye a la campaña contra su reputación, al no revelar la verdad, por miedo a que se cumpla el horóscopo. Faetón, como príncipe heroico, se enfrenta con su destino y acude a Apolo,

³⁷ Pueden consultarse: *The Decoration of the Torre de la Parada*, vol IX del *Corpus Rubenianum*: Ludwig Burchard, New York, Phaidon, 1971; BROWN y ELLIOTT, *A Place for a King*, ob. cit., cap. VIII: "The Symbol of a Reign", pág. 222.

para que éste revele su identidad, sin temor a los aires y las lumbres en una fantástica jornada. La falta del joven consiste en la orgullosa actitud, la cual, aunque basada en sinceros y directos sentimientos, lo lleva a no escuchar sanos consejos, falta grave en una sociedad palaciega, en la que el disimulo y las buenas maneras son necesarias para convivir. Faetón es imprudente y, a pesar de las amonestaciones de su padre que le indican el peligro de regir el carro del sol, fuerza a Apolo para que le permita llevar a cabo esta empresa. El mancebo, empero, no pierde las riendas por carencia de pericia en el manejo de Etonte y Flegón, los caballos celestes, sino por no saber gobernar sus sentimientos. Turbado, abandona el curso preestablecido, cuando observa que Peleo rapta a su amada Tetis. Calderón ha creado una figura prerromántica que olvida el deber por acudir al corazón. Al acercarse a la tierra, se desbocan los caballos y causa un gran incendio en la zona de Etiopía y, perdida la esperanza, se arroja al río Erídano.

Los versos finales indican la intención didáctica del dramaturgo. Los pronuncia el gracioso Bato:

los bobos
lo creerán y los discretos
sacarán cuán peligroso
es desvanecerse [...] ³⁸.

La figura de Apolo responde al papel de la historia mitológica. Su participación se reduce a la escena de la súplica de Faetón y Climene para que el dios reconozca a su hijo y confirme su origen divino con una seña. Posee la dignidad y nobleza de su posición celestial. Accede a la petición que se le requiere un poco prematuramente, pero advierte al joven que sería mejor que abandonara su propósito, una vez conocido éste. No puede retractarse de su ofrecimiento, pues ha jurado complacer a su hijo. Se trata de una figura funcional que cumple acertadamente su menester dramático.

³⁸ *Dramas*, ed. de A. Valbuena-Briones (Madrid, Aguilar, 1966), pág 1902b.

En conclusión, Calderón utiliza las fábulas de Apolo para entretener, sorprender y adoctrinar a la corte. La filosofía del hombre barroco suponía la virtud de la prudencia como esencial en la vida social de la época, y el dramaturgo, mediante su poder creador y matizada fantasía, ilustra esta lección.

A. VALBUENA-BRIONES

University of Delaware (U. S. A.).