INSTITUTO IBERO-AMERICANO GOTEMBURGO SUECIA

La Cena del Amor

(ESTUDIOS SOBRE CALDERÓN DE LA BARCA)

por

Gustaf Fredén

2.ª edición

«Insula» Madrid 1962

La Cena del Amor

Edición realizada con cargo al Fondo del Estado Sueco,
perteneciente al Instituto Ibero-Americano.

Instituto Ibero-Americano de Gotemburgo, fundado en 1939. Organo perteneciente a la Handelshögskolan de Göteborg, Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Gotemburgo o Facultad de Ciencias Económicas, Dirección postal: Vasagatan 3, Göteborg C, Suecia. Servicios destinados a estudiantes de la Escuela, a los de la Universidad y al público en general. Orientación al mismo tiempo práctica y cultural; información, servicio de biblioteca, enseñanza, difusión cultural, investigación. Finalidad: relaciones culturales entre el pueblo sueco y los de lengua española y portuguesa.

Depósito Legal: M - 1.642. - 1962.

Imprenta S. Aguirre Torre.-General Alvarez de Castro, 38.-Tel. 2 23 03 66.-Madrid

INSTITUTO IBERO-AMERICANO GOTEMBURGO SUECIA

La Cena del Amor

(ESTUDIOS SOBRE CALDERÓN DE LA BARCA)

por

Gustaf Fredén

2.ª edición

«Insula» Madrid 1962

LA CENA DEL AMOR

(Estudios sobre Calderón de la Barca)

Dejé a la docta Minerva
por la enamorada Venus

confiesa Cipriano, el personaje principal en el *Mágico prodigioso* de Calderón, cuando le acusan de cristianismo ante el gobernador romano de Antioquía. El Diablo —mágico prodigioso también— le había engañado haciéndole creer que la hermosa cristiana Justina acabaría por caer en sus brazos; pero lo único que el Diablo puede conseguir es un demonio en figura de Justina que, además, en el momento más tierno se convierte en la propia muerte, en un esqueleto que anuncia a Cipriano: "Así son todas las glorias del mundo".

Es fácil comprender que Cipriano, después

de tal experiencia, se decida a regresar al camino de la virtud; mucho más cuanto que consigue hacer confesar al Diablo que es Dios mismo el que ha destruido sus planes. Lo que buscaba en realidad Cipriano, con ayuda de Minerva y de la magia, era Dios, no el amor terreno. La primera pregunta que Cipriano hace al forastero se refiere a un pasaje de Plinio, de difícil interpretación, que ha tratado muchas veces de comprender angustiado:

> *Dios es una bondad suma,*
> *una esencia, una substancia,*
> *todo vista, todo manos* [1].

Debe tenerse en cuenta que el primer monólogo de Cipriano en el drama (I, 2) es justamente una meditación sobre este pasaje donde Plinio, "con misteriosas palabras", da una definición de Dios. Desde que lo ha leído no ha cesado de inquietarle. Constantemente ha buscado a este Dios, del cual dan testimono tantos misterios y signos; pero su búsqueda ha sido inútil [2].

Calderón se refiere indudablemente a Plinio el Viejo, y las líneas que pone en boca

de Cipriano en traducción versificada dicen en prosa latina: "Quisquis est Deus, si modo est alius et quacumque in parte, totus est sensus, totus visus, totus auditus, totus animae, totus animi, totus sui" [3]. "Dios está en todo, lo penetra todo, es todo pensamiento, todo vista, todo oído, todo espíritu y alma, todo El mismo". Pero una cualidad le falta aparentemente o, al menos, no se cita, y es la que Cipriano nombra primero: la bondad; *bondad suma* le llama Cipriano y con esto se muestra más bien seguidor del maestro Tomás de Aquino que de Plinio. La bondad es, según Santo Tomás, la primera de las cualidades de Dios; la pone por delante de la inmensidad y de la unidad.

Se ha dicho que Calderón ha aceptado el concepto estoico de Dios que profesaba Plinio el Viejo, según el cual Dios es el ser absoluto, la substancia que lo penetra todo, la causa última de todas las causas [4]. No es que esta opinión le fuese extraña; pero no le basta porque no deja el espacio debido a la bondad suma, al amor, en el sentido del Evangelio. Pero le falta también algo más.

Después de tan espantosa experiencia

como la mujer convertida en esqueleto, Cipriano confiesa su fe en Dios, que ha podido aniquilar los planes del Diablo. Se arrepiente de sus anteriores aberraciones y está dispuesto a sufrir martirio por su nueva fe. Cuando en la prisión encuentra a la verdadera Justina, no como una apariencia engañosa, sino como una piadosa cristiana, descubre que ni su confesión ante el tribunal ni su fe son bastantes para consolarle ante la muerte y ante la pérdida de la esperanza en una vida eterna. Sus pecados son demasiados en número y demasiado graves para que pueda esperar el perdón. Solamente cuando Justina le asegura que el cielo no tiene tantas estrellas ni el mar tantos granos de arena como pecados está Dios dispuesto a perdonar, se atreve a creer en su salvación. Había entregado su alma al Diablo para ganar el amor terrestre; ahora se la entrega a Dios para participar de la redención y del amor divino. A su lado marcha Justina a la muerte. En vida no pudo amarle porque se había consagrado a un amor más alto; pero la muerte destruye las fronteras y funde el amor terrestre y el divino en uno solo:

Que en la muerte te querría
dije; y pues a morir llego
contigo, Cipriano, ya
cumplí mis ofrecimientos [5].

Se ha dicho que la galería de personajes de las obras de carácter religioso de Calderón se compone solamente de abstracciones y de figuras sin vida. Se alega que Calderón no ha partido, como Shakespeare, de una base épica, de una sucesión viva de acontecimientos, sino de un dogma [6]. La afirmación y el paralelo contienen una simplificación del problema. Por una parte, en Shakespeare se puede hallar también que un dogma, es decir, una idea de carácter religioso o moral expresada en palabras, se emplee como tema para componer una melodía; por otra, no se puede llamar a una figura como la de Segismundo en *La vida es sueño* una abstracción, una figura sin vida. Sin embargo, no se puede negar que en las tragedias y los autos de Calderón entra una tendencia general hacia la abstracción; sin duda tiene relación con el papel que la "alegoría" representaba para el Calderón poeta y —quizá se pueda decir— para el filósofo también.

El mundo de Calderón está atravesado por una clara línea de demarcación entre la alegoría y la realidad. En una de sus obras, *El verdadero Dios Pan*, ha dicho:

> *La alegoría no es más*
> *que un espejo que traslada*
> *lo que es con lo que no es*[7].

Pero no es el mundo dramático y el mundo de la "vida real" lo que el autor opone uno a otro. Cuando habla de "lo que es" piensa en el mundo de la fe, en una realidad que no se ve aparentemente. La alegoría es, por el contrario, todo lo que existe para los ojos, todo lo que vivimos por medio de nuestros sentidos. Naturalmente, traza también una línea divisoria entre el mundo poético y la realidad "usual"; pero de estos dos, es el mundo de la poesía y, por tanto, también el del teatro, el que se acerca más a la verdadera realidad; en la poesía las verdades de la fe toman una forma que se hace palpable para los hombres; su misión principal y más noble es justamente exponer estas verdades en "idea representable".

Muy especialmente se refiere esta teoría

a los autos, pero también a los dramas de tema filosófico o religioso; por ejemplo, *La vida es sueño*. "¿Qué es la vida?", se pregunta Segismundo en el momento en que se despierta, cargado otra vez de cadenas, después de haber vivido un día como rey: "Una sombra, una ilusión", un sueño soñado en la oscura prisión de la torre entre desnudas peñas, en una torre que ha sido cuna del prisionero y será su sepultura. La vida no es más que un castigo que sufren los hombres por haber cometido el mayor delito:

> *... el delito mayor*
> *del hombre es haber nacido.*

Este tema nos sale al paso ya en el primer monólogo de Segismundo en la escena segunda del primer acto, y sobre él está construido todo el drama. Pero no exclusivamente sobre este motivo. Hay otro tan importante por lo menos, que es el que domina el último acto. Segismundo mismo lo formula cuando los soldados asaltan la torre y le devuelven la libertad y el poder:

> *Mas sea verdad o sueño,*
> *obrar bien es lo que importa.*

Quien hace el bien ha dado el primer paso por el camino que conduce de lo temporal a lo eterno, del sueño y la alegoría a la realidad. Cuando Segismundo se halla ante su prueba decisiva, cuando vencedor, con la espada en alto, se encuentra ante su padre, el tirano vencido, este pensamiento le ayuda y le salva.

Calderón pudo hallar en diferentes partes el pensamiento de que la vida no es más que una prisión que el alma ha de sufrir paciente y constantemente para alcanzar la salvación por la muerte. Al parecer, conocía bien el Libro de Job, pero también había estudiado con aplicación a San Pablo. Otro de los pensamientos favoritos de Calderón, el de que la vida es como un reflejo de la realidad verdadera, procede, con toda seguridad, de la primera Epístola a los Corintios (13, 12): "Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces veremos cara a cara; ahora conozco en parte, mas entonces conoceré cómo soy conocido".

Pero la forma en que la lengua simbólica —la alegoría— se expresa en *La vida es sueño* encamina más bien el pensamiento en di-

rección a la fórmula platónica, al atrevido paralelo etimológico entre las dos palabras *soma* y *sema* y a la conclusión que se desprende de que el cuerpo es la sepultura del alma, pero al mismo tiempo un "signo" con ayuda del cual el alma se expresa. Sin embargo, Platón no quiere ser el creador de esta doctrina, sino que alude a los discípulos de Orfeo que enseñaron que el alma debía sufrir un castigo y estaba encerrada en el cuerpo como en una prisión. Según W. K. G. Guthrie tenemos aquí el origen del dualismo platónico, el origen de la concepción de Platón del mundo de las ideas y el mundo de la materia como dos polos opuestos [8]. El dualismo metafísico y ético de Calderón tiene su base natural en el Cristianismo, sobre todo en la escolástica medieval; pero tras de éste se dibuja claramente el platonismo y, a su vez, tras de Platón (si se acepta a Guthrie) está Orfeo.

Es un hecho conocido que Calderón en su obra une pensamientos platónicos y materiales de la mitología clásica con pensamientos bíblicos y escolásticos [9]. Pero, ¿puede haber representado el orfismo algo en la obra del poeta del siglo XVII? ¿Fué Orfeo para

Calderón algo más que un héroe que bajó a los infiernos para recobrar a su amada muerta? ¿Se puede pensar, por ejemplo, que pueda haber trabado conocimiento con el mito en que el dualismo ético del orfismo toma figura de símbolo: el mito del nacimiento del género humano del rayo de Zeus y las cenizas de los titanes? No me atrevo a decidir hasta qué punto conocía justamente este mito. Pero espero poder demostrar que Orfeo fue para él no solamente un cantor divino, sino también un sabio y un teólogo de la antigüedad. Solamente quiero señalar aquí que en un pasaje de *El Divino Orfeo*, sobre el cual he de volver, parece como si el conocimiento con el teólogo Orfeo le hubiera sido transmitido por nadie menos que San Clemente de Alejandría.

* * *

Como es sabido, Calderón dio en algunos casos el mismo título a dos obras dramáticas, de las cuales una era un drama profano y la otra un *auto sacramental* destinado a la celebración del Corpus Christi, la fiesta religiosa

que celebra la introducción del Misterio de la Eucaristía. Tal es el caso de *La vida es sueño.*

El auto de *La vida es sueño* comienza con una descripción de la creación del mundo. Los cuatro elementos aparecen en forma alegórica, cantan cada uno su papel y luchan entre sí por la hegemonía del mundo: El Fuego, montado en una salamandra, explica lo que es el caos. La forma que da a sus palabras tiene un cierto interés:

> *Un globo y masa confusa*
> *que poéticos estilos*
> *llamarán* caos *y* nada
> *los profetas, compusimos*
> *los cuatro...* [10]

Es posible que la concepción que se encuentra a menudo en Calderón, que el mundo en sus comienzos consistía sólo de caos, esté tomada de la *Summa Theologica* de Santo Tomás de Aquino [11]. En el auto, *El gran teatro del mundo* la forma que toma la expresión está claramente muy cerca de las propias palabras de Santo Tomás [12]. Pero, cuando en *La vida es sueño,* y en otros luga-

res, se refiere además a la coincidencia entre los testimonios de los "poetas" y los de los "profetas" (al mismo tiempo que señala la diferencia en la expresión que emplean), hay que buscarle otra explicación, la única posible, a mi ver. La asociación con los profetas demuestra que los "poetas" en los que piensa Calderón deben tener también dotes proféticas, es decir, deben ser poetas como Virgilio y Orfeo. En estos poetas cree poder encontrar la descripción de la creación del mundo que Dios ha autorizado al permitir que los "profetas" la cuenten en la Sagrada Escritura. La forma de expresión varía, pero es, a pesar de todo, el mismo relato. El pensamiento puede parecer atrevido a primera vista, pero en el fondo no lo es. No era, en realidad, una novedad: ya San Clemente de Alejandría había creído oir en los encantos de Orfeo un eco del propio canto de Dios que, por medio de la Escritura, ha llegado a los hombres.

En el relato de la creación del mundo que —cosa curiosa— pone en boca del impío Baltasar en el auto *La cena del rey Baltasar*, se oponen claramente las palabras de la Es-

critura a las de la poesía. Lo que la una (la Escritura) ha llamado nada, la otra (la Poesía) ha llamado caos, pero en ambos casos se refieren a la misma *masa confusa* [13]. En el auto *El diablo mudo* habla la Naturaleza Humana de que la tierra, esta bella y soberbia "fábrica", fue en su edad primera, según los profetas, nada, y según los poetas, caos [14].

Aquí usa Calderón el plural, lo que está de acuerdo también con expresiones generales, como "escritura" y "poesía". Hay más de un poeta que ha empleado la palabra caos. De la misma manera, en la versión inédita del auto *El divino Orfeo,* publicado por primera vez por Pablo Cabañas, después de una descripción detallada de las tinieblas y del desconcierto que reina en la masa informe de que se compone aún el mundo, se dice que los poetas vendrán a llamarle caos y los profetas nada:

> *... los Poetas*
> *Caos le dirán, y Nada los Profetas* [15].

Pero en la versión publicada por Pedro Pando y Mier, Calderón ha prescindido de la

forma plural. Frente a la Escritura se coloca no a "los poetas", sino al *Poeta:*

> *... esta Massa confusa a quien llamará el Poeta caos, y nada la Escritura ...* [16].

La réplica está puesta en boca del propio Orfeo, lo que complica un poco la cuestión. Pero Calderón nunca encontró dificultad en dejar oir su propia voz por boca de los protagonistas. En este Orfeo, que es a la vez el cantor tracio y la Palabra encarnada (según la imagen del espejo de la alegoría, Cristo *en idea representable)*, no parece apenas probable que Calderón se haya referido más que a una cosa cuando opone el *Poeta* a la *Escritura.* Me parece muy probable que aquí haya hecho suyo el uso de la lengua inaugurado por el Padre de la Iglesia San Clemente de Alejandría, autoridad a la que apela él mismo en su auto. En su exhortación a los helenos emplea San Clemente "la voz profética" προφητικὴ φωνή al citar una palabra de la Escritura, más exactamente, una palabra de Cristo según el Evangelio de San Mateo, mientras que Orfeo figura en el mismo escrito como "el poeta": ποιητής.

Calderón hace figurar en sus autos con notable afición los relatos de la creación. Transforma las simples escenas del Génesis con una profusión barroca de accesorios, con efectos de luz y de sonido y con una rica oleada de versos dulces y sonoros. Pero no es solamente el Génesis: los filósofos de la antigüedad y los escolásticos medievales, San Pablo, David y Job, los Padres de la Iglesia y los Evangelistas, nada se halla demasiado lejos ni demasiado cerca; por todas partes halla señales de la imagen que quiere sugerir con ayuda de la alegoría. A este respecto hay dos pasajes en los que se refiere al Génesis que son de especial interés.

Tomemos como punto de partida la descripción de la creación del mundo con que comienza el auto de *La vida es sueño*. El Dios que crea el mundo es la Trinidad. Los nombres de las tres Personas son *Poder*, *Amor* y *Sabiduría*, que corresponden al *Padre*, al *Hijo* y al *Espíritu Santo*. El ser humano, a quien se llama unas veces *Hombre* y otras *Naturaleza Humana*, es el Hijo de Dios, pero también de la Tierra. El Dios de la Trinidad le ha creado, pero ha estado escondido en el

seno de la Tierra hasta el día de la Creación; la Tierra es su primera madre [17].

Es cierto que, según el segundo capítulo del Génesis, el Señor formó al hombre del polvo de la tierra, pero la idea de dar a la tierra un papel independiente en el drama de la Creación parece lejos del pensamiento del texto bíblico. Más bien recuerda el relato de Hesíodo sobre Gaia, la madre creadora de todo. Se acerca aún más a la descripción del mito órfico sobre el doble origen del hombre: salido del rayo de Zeus y de la ceniza de los titanes.

Este detalle, por sí mismo, no sería digno de tener en cuenta; pero constituye una condición para un rasgo importante en la condición del mundo de Calderón. Justamente porque el hombre está hecho del polvo del mundo sobre el cual está destinado a reinar, es *un mundo pequeño* [18]. Una roca se abre en la escena y aparece el hombre dentro, vestido de pieles y acompañado por la Gracia, que lleva una antorcha encendida. La voz del Creador ha hecho derrumbarse los muros de la prisión y el hombre sale a la luz deslumbradora:

del no ser pasando al ser [19].

Es el más perfecto de los seres creados. ha nacido para reinar sobre la tierra y es una imagen de su Creador; pero una tumba ha sido su cuna y participa de la suerte y el destino de los otros seres de la creación en calidad de microcosmos.

Las tres personas de la Divinidad, en canto alternado, crean juntas a los cuatro elementos. El Amor ha de unirlos cuando el odio quiera separarlos y trate de volver a transformar el cosmos en caos:

Cuando vaya a dividiros
el odio, os tenga el amor [20].

Pero el amor de Dios va dirigido, en primer lugar, al hombre que es su propia imagen. El hombre es la Esposa elegida por Dios [21]. El Angel caído que, en forma de serpiente con rostro humano, entra en el jardín del Paraíso, engaña con su belleza a los cuatro elementos que le saludan como a la Aurora. Pero la catástrofe no llega hasta el momento en que el hombre cae en la tentación y come la fruta prohibida. En ese mo-

mento el Fuego ve que se oscurecen sus rayos, la Tierra siente que sus montes tiemblan, el Agua clara se enturbia, los Vientos se enfurecen, "Ay de mí, infeliz, que todo el orbe he dejado a oscuras", exclama el hombre. Y la Luz entona igualmente: "Ay de él, pues será su error miserable herencia suya." En vano el hombre ruega a los elementos; le responden con reproches. Es suya la culpa de que la Tierra tenga que ver sus rosas rojas estropeadas por las espinas sangrientas. Otra vez ha vuelto la lucha y el desconcierto entre los elementos, pero todos dirigen su odio y su cólera furiosa contra el hombre [21].

Toda la vida es sueño, se lamenta el hombre. ¿No hay despertar del sueño a una vida mejor? No, responde la Sombra; "cuando despiertes en mis brazos será despertar en los de la Muerte". Pero hay alguien que no ha abandonado al hombre. A lo lejos se oyen voces misteriosas que mitigan su pena y le consuelan. Es el coro de los ángeles, y el mensaje que traen es el Evangelio de Navidad (y, naturalmente, el de la misa): "Gloria a Dios en las alturas y en la tierra paz a los

hombres de buena voluntad". A partir de este momento, el canto se convierte en una especie de *leit-motiv* que se repite con la reguralidad de un estribillo. Se oye detrás de la escena cuando la *Sabiduría* —el Espíritu Santo— entra en la oscura prisión donde el hombre se halla cargado de pesadas cadenas juntamente con la Razón y el Libre Albedrío. Y la obra llega a su culmen: en la última escena del auto los cuatro elementos han vuelto a unirse y cantan un son concorde, mientras los ángeles repiten:

¡Gloria a Dios en las alturas
y paz al Hombre en la Tierra!

Las chirimías suenan y los carros se cierran. El drama de la Creación ha concluido [22].

Pero el que ha enviado el coro de los ángeles para despertar al hombre de su sueño y para despertar en su pecho otra vez la añoranza de la morada paterna es el Amor.

* * *

En el auto *El gran teatro del mundo* se describe la vida como una representación

teatral. Los actores entran en la escena por una puerta en forma de cuna y salen por otra que tiene la forma de un ataúd. Dios mismo, que es el "autor" (en los dos sentidos de poeta y director de teatro), da a cada actor o actriz un papel que puede ser fácil o difícil, agradable o desagradable; lo único que importa es que lo represente según las dotes que tenga. Y esto significa hacer el bien, *obrar bien* [23].

Un personaje que no ha comprendido lo que el papel exige de ella es la Hermosura. Quiere ver y que la vean, no hacer el bien. Si es cierto que el ser humano es, de por sí, un mundo pequeño —dice—, ella debe ser *un pequeño cielo*. La fatuidad y la admiración de la propia belleza llenan sus pensamientos. Tampoco el Labrador comprende lo que su papel significa. Trabaja mucho, labra la tierra y recoge la cosecha, pero agradece a la tierra la recolección, no al Dios del cielo. Ha hecho de la Tierra su dios. El mundo se ha convertido para sí en un círculo vicioso: el arroyo vuelve a la fuente, el hombre al punto de donde procede: al no ser.

El mundo que se ha formado del caos si-

gue siendo, en realidad, un caos. Es el Rey el que formula esta sentencia y la confirma el Autor, Dios mismo. Toda la pieza se presenta como un puro desconcierto. Dios podría intervenir con medios violentos, pero ha dado a sus actores el libre albedrío y ellos tienen que aprender a escuchar la ley de la Gracia: "Ama al prójimo como a ti mismo y haz el bien, que Dios es Dios".

El más desgraciado de todos los hombres es el Pobre. Lo mismo que Job, maldice el día en que nació y la noche en que fue engendrado. Pero cuando la danza de la muerte se acerca —porque una danza macabra es la acción de *El gran teatro del mundo* [24]— conduce a los otros hacia la puerta que lleva los símbolos de la muerte, pero que ahora se abre al son de una música, y el símbolo de la vida se dibuja en el fondo como una meta de la peregrinación: en el cielo se halla Dios sentado ante una mesa y sobre ella el Cáliz. Entonces se ve que no todos se han mostrado dignos de la invitación. El Pobre la merece; con toda su amargura es el que tiene más que lamentar, porque es el que nunca ha tenido nada con que hacer el bien, nunca

nada que dar a los otros. También el Rey y el Labrador, y hasta la Hermosura, pueden acercarse a la mesa del banquete después de arrepentirse de sus pecados. Solamente al Rico le envía a las tinieblas a perecer. Su falta de buena voluntad en hacer el bien y su falta de amor han sido totales.

Puede parecer extraño que la Hermosura sea uno de los personajes que recibe el perdón. Su soberbia ha sido grande: se ha llamado a sí misma un cielo pequeño, una reina de las almas y una divinidad. Pero es como si Calderón hubiera querido decir que el propio engaño en su caso es más perdonable que en el de los otros. Alguna parte de la Belleza Divina le pertenece: no cierra los oídos a las palabras de la sentencia y su angustia aparece pronto. A través del Purgatorio podrá llegar a la Gloria.

Bastante peor es la suerte de Baltasar en *La cena del rey Baltasar* [25]: su destino son las tinieblas eternas.

Como en todos los autos de Calderón, el sacrificio de la misa es el símbolo central de *La cena del rey Baltasar*. Es más que un símbolo central; ha dado al auto todo su argu-

mento, su tema, gracias a una cierta duplicidad: la Cena Divina del Amor tiene una correspondencia en la fiesta terrena de la soberbia. El banquete al que el rey Baltasar hace llevar los vasos del templo es una cena de amor, pero de amor a sí mismo. El Rey se sirve de los vasos consagrados al verdadero Dios en el altar del propio culto del templo que la Vanidad le ha levantado y donde la Idolatría le ha erigido imágenes ante las cuales se adora a sí mismo. Es un paso más adelante que la Hermosura en *El gran teatro del mundo*, un paso decisivo. Por eso no hay expiación ni redención: *Nulla est redemptio* es el juicio que le corresponde. En él no hay otro amor que el "propio", y por eso está condenado a no despertar nunca del sueño a la vida verdadera. La Muerte, personificada en un caballero, le atraviesa con su espada y se lo lleva; pero en este momento está ya muerto: la muerte espiritual ha precedido a la corpórea.

* * *

En la fiesta del Corpus Christi del año 1663 se representó en Madrid el auto de Cal-

derón *El Divino Orfeo.* La representación tuvo lugar sobre cuatro carros, que Calderón describe de la manera siguiente:

> *Primeramente ha de ser el primer carro una nave negra con sus banderolas, flamulas y gallardetes negros tambien; ha de estar sobre ondas oscuras con monstruos marinos pintados en ellas, y a su tiempo ha de dar vuelta, teniendo en su arbol mayor elevacion para una persona. A un lado de este mar ha de haber un escollo que se ha de abrir, y salir dél una persona, advirtiendo (para facilitar el que pueda ejecutarse) que quando el escollo se abra, ha de estar la nave en través, de suerte que ni la proa ni la popa podran embarazar para que el escollo no se abra, y representar la persona con las que estarán en el costado de la nave.*
>
> *El segundo carro ha de ser otra nave, azul y oro, toda su pintura sobre mar de cielo con peces y ymagines marinas hermosamente pintadas, sus flamulas y gallardetes blancas y encarna-*

das con calices y hostias. Ha de dar vuelta y tener elevación.

El tercer carro ha de ser un globo celeste con estrellas, signos y plantas. Este medio globo se ha de abrir a su tiempo en dos mitades, cayendo la una a la parte de la representación sobre dos columnas, de suerte que el medio globo quede hecho tablado y el otro medio vestuario, y puedan salir y entrar personas que han de representar en el. En la parte que queda fija ha de haber una rueda de rayos que a su tiempo se descubra dando vueltas, y en ellos ha de haber sol y luna con otras estrellas y ymagenes celestes, y moverse todo.

El quarto carro ha de ser un peñasco, el cual también se ha de partir en dos mitades, cayendo la de la representación sobre dos cipreses, y quedar, como el globo, la mitad tablado y la mitad vestuario, de donde puedan salir y entrar los que representen. Todo este peñasco se ha de poblar a su tiempo de árboles que han de estar embebidos de suerte que la cumbre quede coronada,

y al mismo tiempo por todos sus costados y fachada han de asomar diversos animales, y corriéndose la cortina que hacia vestuario se ha de ver en su fondo un mar en cuyas ondas se han de mover algunos peces y salir de ellas pajaros vivos soltandolos a que vuelen en el mayor numero que se pueda. En Madrid a 27 de Febrero de 1663 años.— Don Pedro Calderón de la Barca [26].

Este es el marco exterior que Calderón había dispuesto para la representación del auto *El Divino Orfeo*. Del texto del auto se desprende que el barco con los gallardetes negros estaba destinado al Príncipe de las Tinieblas [27]. Desde la cubierta de popa este personaje, seguido de la Envidia, comienza la acción de la obra con la descripción de su viaje sobre las negras ondas del Leteo. Todo es aún caos y noche. Pero tras de la escena se oye un instrumento y una voz que el Príncipe de las Tinieblas conoce bien. Es una voz que —como se dice en el Libro de la Sabiduría— "atrae a sí cuanto atraer desea" para ordenarlo todo debajo de "métri-

ca armonía" en número, medida y regla; si falta o sobra una sola sílaba se produce una disonancia.

La negra nave abandona el lugar de la escena y se sustituye por el carro del globo celeste, que ha de abrirse de tal manera que Orfeo pueda salir de él. Tras de él luce una aureola. Dentro de la gruta están los siete días de la semana sumidos en el sueño y con ellos el hombre —la *Naturaleza Humana*—. Orfeo canta entonces las palabras citadas sobre la "masa confusa" que el poeta llama "caos" y la Escritura "nada". Después pronuncia la conocida sentencia "Hágase la luz" y separa las tinieblas del día. Los días se despiertan y con ellos se presentan el Agua, la Luz y la Tierra, los animales y las plantas. En los huecos de la roca asoman cabezas de diferentes animales. Finalmente, Orfeo despierta al que ha de reinar sobre todo: a la Naturaleza Humana. "¿Qué poder —pregunta ésta— es el que muda del no ser al ser?", y Orfeo, invisible para ella, le responde que es El que la ha hecho a su imagen y semejanza. El hombre va a vivir para unirse a El con un lazo de amor.

El medio hemisferio se cierra en torno a Orfeo y poco después se cierra también la gruta donde está la Naturaleza Humana. El Príncipe de las Tinieblas avanza otra vez y recuerda que en su primera patria había amado a la hermosa Naturaleza, al alma humana, y había querido hacerla su reina; tal fue el motivo de su rebeldía y de su caída. Ahora piensa ganársela con la ayuda de la Envidia. Para ello se decide a encaminarse a la tierra. De las ondas por las que navega su nave se alza un peñasco que se abre y muestra a Leteo vestido de barquero con una guadaña en lugar del tridente usual en la mano. Recibe órdenes del Príncipe de las Tinieblas de vigilar cuidadosamente la entrada del reino de la muerte, mientras su señor visita la tierra y promete que no dejará regresar a nadie que haya pisado el suelo del reino de la muerte.

La nave negra se aleja mientras se cierra la roca en torno a Leteo (quien, por cierto, lleva también el nombre de Aqueronte). Su momento va a llegar pronto: cuando el Príncipe de las Tinieblas haya atraído al Hombre a la caída y haya introducido en el mundo

la Culpa, la Muerte va a dominar; pero aún no ha llegado. La nave con la roca de los días se desliza en el lugar de la escena. Los días cantan y bailan juntamente con el Placer ante su dueño, el Hombre; y no cabe duda, que baila sobre el tablado que se ha formado con la parte del carro apoyada en los cipreses.

La Naturaleza Humana —el Hombre— va camino de su Señor y Creador. Mientras alterna su canto con el de los días se presenta Orfeo, que le declara su amor también en forma de canto. De elementos musicales ha formado el mundo en una armonía perfecta; su Padre es el sol de la justicia y El mismo es su antorcha, el Dios de Dioses, la Luz de las Luces y ha elegido al Hombre como Esposa. La Naturaleza Humana es su pastora y con ella quiere celebrar sus bodas.

La Naturaleza Humana responde a Orfeo llamándole "bello músico" y "galán poeta". Tan perfectos son sus acentos, tan sonoras sus melodías que los pájaros abaten su vuelo y los peces se acercan cortando su esfera; las fieras dejan sus guaridas, las flores abandonan el prado, los árboles sus raíces y ni una

hoja se mueve en las copas sin su deseo. El Alma —este nombre se da a sí misma la Naturaleza Humana en este pasaje— se entrega a El en una adoración sumisa; su amor es tan grande que se reconoce más por su esclava que por su esposa.

Orfeo invita al Alma a su palacio florido, que ha de ser la morada eterna. Entre las flores y rosas del Edén que debe pisar para llegar al alcázar se oculta, tal vez, una serpiente que ha transmitido su veneno a la manzana más hermosa del jardín. Pero la Naturaleza Humana no teme el veneno mientras escucha la voz de Orfeo y sigue su ley. Juntos abandonan la escena al son del canto acordado de los días, que les siguen.

En este momento aparecen el Príncipe de las Tinieblas y la Envidia vestidos de villanos, se encuentran en el tablado al Placer, que se ha quedado en la escena, y se presentan a él como dos pastores forasteros. El Placer les informa que han llegado a una fértil región griega, "la Gran Isla de Tracia", y que en este país hay un músico que con su voz lo anima todo. Su nombre es Orfeo y tiene

una esposa tan hermosa como la Belleza misma.

El sentido doble de esta "fábula" se subraya aún más por medio de un juego de palabras: un error que comete el Placer al llamar a Orfeo *Músico de Gracia;* se corrige inmediatamente, *de Tracia quise decir.* El Príncipe de las Tinieblas, en una pequeña conferencia dedicada a la Envidia, desarrolla el tema: el Paganismo, ciego en su idolatría, ha intuido algo de la verdad cuando atribuye a los falsos dioses y a las ninfas la gran obra que Dios solo ha creado. Sin la luz de la verdadera fe, la Gentilidad va a ciegas. Los Poetas y los Profetas, ¿no están de acuerdo muchas veces? Las verdades ocultas en la oscuridad se adivinan. Muchos son los pasajes en que la Sagrada Escritura y la literatura profana —*las Humanas Letras*— muestran parentesco en las palabras, aunque el sentido religioso sea otro. Así sucede, por ejemplo, en el texto de la Sabiduría Eterna con la expresión "que la armonía del mundo está ordenada en medidas y números" si se compara con Isaías en el pasaje en que trata de reproducir el canto que Cristo una vez ven-

drá a cantar a su viña, que es la iglesia de este Soberano Orfeo. Todos los que consideren este pasaje de la Escritura tienen que comprender que la música no es más que una consonancia y que ésta se toca con el mundo (este edificio perfecto) como instrumento de tal manera que se puede deducir la conclusión de que el músico es Dios:

Voz e instrumento concuerda.

Pero la acción continúa según el esquema tradicional. En el peñasco crece un manzano, que es el árbol de la sabiduría, del bien y del mal. La Naturaleza Humana come del fruto para igualarse a Dios y comienza inmediatamente a quejarse. La Envidia, envuelta en un manto y cubierto el rostro con un velo negro, arroja de la escena al Primer día. De aquí en adelante la noche va a separar a los días. Todos se vuelven con palabras amargas e indignadas contra su antigua dueña, la Naturaleza Humana, y abandonan después el lugar de la escena, donde queda solamente la Noche, imagen de la culpa del Alma, que se dirige a la nave negra de la Muerte. De allí sale el Príncipe de las Tinie-

blas y el Alma cae desfallecida en sus brazos. Pero desde el fondo del tablado llega hasta los espectadores su voz quejándose amargamente. Toda la naturaleza se ha transformado: las flores están llenas de espinas, el sol y la luna se han oscurecido, la tormenta reina sobre el mar, los animales se han sublevado.

Orfeo también se queja de que su amor haya recibido tan mala recompensa. La Esposa le ha abandonado, pero su amor existe todavía. Aunque los delitos del alma humana sean infinitos, su amor es mayor que los delitos. En este momento avanza sobre el tablado con el arpa colgada al hombro: un arpa que está construida en forma de cruz con tres clavos y tres vigas y cuyo nombre es la *Cítara de Jesús*. Como un novio que fuese a buscar a su prometida, Orfeo-Cristo se dirige a las puertas del reino de la muerte. A través de las negras ondas del río da una voz para llamar al barquero, y Leteo sale de su roca. Es la primera vez que un ser humano pide voluntariamente sus servicios. Leteo siente la atracción que se desprende del instrumento del visitante —aquí llamado la

Lira—, pero no quiere faltar a sus deberes; nadie debe pasar vivo la frontera. El espanto se apodera de él cuando ve avanzar inexorablemente al forastero cubierto de la sangre que mana de las heridas que le han causado los hombres. Intenta atacar a Orfeo pero cae a sus pies, y el Músico pasa por encima de su cuerpo. La Muerte está muerta pero su golpe ha acertado: "Padre mío, Padre mío, ¿por qué me desamparaste en tan triste y estrecho trance?", se lamenta Orfeo, y juntamente con la Muerte, que se ha alzado del suelo, entra en el peñasco, que se cierra tras él en medio del estruendo de un temblor de tierra.

El horror y el desconcierto se apoderan de toda la creación; en el aire, en el mar, en la tierra y en el cielo, por todas partes, se desencadena la tormenta; la luz se extingue: ha vuelto el caos. Pero poco a poco comienza a amanecer. El carro de la nave negra avanza y sobre él está Orfeo apoyado sobre el palo mayor, que tiene la forma de una cruz, con Leteo a sus pies. El Príncipe de las Tinieblas y la Envidia se presentan en el tablado; Orfeo canta las palabras del Salmista: "Abrid las puertas, abrid". Va a buscar

a su Esposa, que está encerrada en las últimas mazmorras lóbregas del reino de la muerte. El Príncipe de las Tinieblas trata de oponerse alegando que es su presa legítima. Orfeo repite su exhortación; la roca se abre y la Naturaleza Humana sale a la luz de la aurora que ahuyenta las tinieblas de la prisión. Los días, en función de doncellas de la novia, la acompañan de la nave de la muerte a la nave de la Vida, es decir, al cuarto carro, que por primera vez se usa en el auto y que representa una nave pintada de blanco y azul con banderolas y gallardetes rojos y blancos sobre los que está pintado el Sacramento. El farol de la nave es un gran cáliz con una hostia. El Príncipe de las Tinieblas dice con sarcasmo: "¿Qué importa que ellos la lleven — si siempre que ella inconstante — peque, y Tú el rostro le vuelvas — ha de volver a mi cárcel?". Orfeo admite que así es la Ley y nada tiene que oponer a ella, pero por eso la Nave de la Vida lleva el Sacramento a bordo: da seguridad y redención.

La Naturaleza Humana y los días han embarcado en la nave, que da la vuelta; en la plataforma del palo mayor se ve al quinto

día —el jueves— con un escudo en el que está pintado el Sacramento. Los personajes entonan el canto final acompañados por la música. El Hombre entra en la Nave de la Vida —porque Nave de la Vida es la Iglesia—. El Amor vive en los rayos que se desprenden del farol de la nave, en la Hostia y en el Cáliz, en el Pan y en el Vino, Cuerpo y Sangre. El Príncipe de las Tinieblas tiembla ante el misterio; la Envidia se espanta, la Muerte se asombra, pero el Alma se eleva a las alturas:

... yo a tanta Luz me exalté.

* * *

El Verbo divino eres...

dice Eurídice a su esposo Orfeo [28]. Son las palabras del Evangelio de San Juan: *Deus erat verbus.* Pero Eurídice añade que el "verbo" y la "voz" es una misma cosa:

... el verbo y la voz se entienden.
en una sentencia misma.

Es una identificación, no una *consonancia* o un acuerdo exterior. Orfeo se convierte en

Cristo. Suda sangre cuando desciende a las orillas del río de la muerte y, angustiado, llama a su Padre: "¿Por qué me has abandonado?" Al morir sobre el madero de la Cruz recupera a su Esposa. La lira de Orfeo se ha convertido en *Cítara de Jesús*, y el *Músico de Tracia* en el *Músico de Gracia*.

Con referencia a San Clemente de Alejandría, Orfeo dice de sí mismo que él dirige la *música del orbe* y se da el nombre de *maestro de capilla*. Seguramente la obra que Calderón ha tenido en la mente ha sido la Exhortación a los helenos. En este escrito se compara (como he indicado anteriormente) a Cristo con Orfeo y se le llama "El nuevo canto". Este canto ha reunido al mundo y ha convertido la disonancia de los elementos en un acorde, en una armonía en la que puede sumergirse todo el mundo. El nuevo canto es una palabra del cielo, un instrumento divino y acordado: un *órganon emmelès*. La Esposa llama a Orfeo un *instrumento templado*, lo que parece una traducción directa de San Clemente [29].

"Todo ha sido creado según medida y número", dice Calderón, según el Libro de la

Sabiduría. Pero la cita bíblica se adapta al imperio de la música. No es cuestión de plomada y escuadra, sino de notas y ritmo. Orfeo ha creado nada menos que el cielo y la tierra con su canto: ha compuesto la más alta poesía:

verso y poema es del cielo
con acordada armonía;
poema y verso es la tierra.

"La voz de mi Esposo oí", dice en sus primeras palabras Eurídice-Alma [30]. Y continúa diciendo cómo esta voz le habla de una dulce armonía por medio de los rayos de la luna y el brillo del sol, por medio de las flores del campo y el vuelo de los pájaros: todo se mueve y anima porque escucha la voz.

La voz del Amado habla y con la fuerza del amor crea y mantiene el mundo. En el auto *La vida es sueño* se describe el amor como la única fuerza que consigue unir los elementos y transformar el caos en cosmos. El que lo dice es el *Poder*, el Padre mismo.

Esta interpretación de la creación se halla muy próxima a la doctrina de Ficino que, sin embargo, no es una de las autoridades a

las que Calderón se refiere o cita. Quizá encontrase al filósofo florentino demasiado tocado de paganismo. Pero, en el fondo, hay algo de común entre la concepción de San Clemente y la de Ficino con respecto a la figura de Orfeo, lo que podría haber servido a Calderón para apoyar su opinión de que también los paganos, a veces, columbran las verdades sagradas. Es el sentido final que el autor español le encontró a mito y en torno al cual ha construido el auto: la creencia de que el centro del mundo se llama Amor y que la voz que habla con la fuerza del amor es la única que puede ofrecer al mundo dividido armonía y redención y la que puede vencer el mundo.

"La mayor de todas es la caridad", dice San Pablo. La palabra que emplea es *agápe*, traducida en la Vulgata por *caritas*. Calderón, en el auto de *La vida es sueño* y en *El Divino Orfeo*, emplea *amor*. Es la palabra del Cantar de los Cantares y de la mística epitalámica, la palabra que se encuentra en San Juan de la Cruz. Como *canciones de amor* describe San Juan de la Cruz el contenido

del *Cántico espiritual*, diálogo entre el Alma y su Esposo, Cristo [31]:

Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas estrañas,
los ríos sonorosos
el silbo de los aires amorosos.

.....

Gocémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura [32]

Creación limpia de pecado, caída y redención son los tres pilares sobre los que se apoya el auto de *El Divino Orfeo*. La redención es la obra de la Gracia, pero la Gracia viene del Amor. En la última escena del auto, Orfeo conduce a su Esposa a una cena epitalámica. En la Cena del Amor, en el misterio del Cáliz y la Hostia, el Alma se une con Cristo.

NOTAS

[1] *El mágico prodigioso*, ed. James Geddes, New York, 1929, pág. 9.

[2] Idem, pág. 6.

[3] Sobre la procedencia de esta cita *(Historia naturalis*, liber II, cap. 7), véase ob. cit., págs. 134 y siguientes y 167.

[4] Véase: Lucy Elizabel Weir, *The Ideas embodied in the religious drama of Calderón*. University of Nebraska. Studies in language, literature and criticism, núm. 18, Lincoln, Nebr., 1940, pág. 13.

[5] *El mágico prodigioso*, ed. Geddes, pág. 124 (III, 25; v. 1020 y sigs.).

[6] Comp.: Miguel de Unamuno. *En torno al casticismo*, 2.ª ed. (Col. Austral, 403), Buenos Aires, 1945, pág. 65 y sigs.

[7] En Alexander A. Parker, *The allegorical drama of Calderón*, Oxford & London, 1943, pág. 81.

[8] Comp. W. K. G. Guthrie, *Orpheus and Greek religion*, Sec. ed. revised, 1952, pág. 156 y sigs.

[9] Sobre este punto véase Angel Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, 3.ª ed., t. II, 1950, ca-

pítulos XLVI-XLVII. Véase también Lucy Elizabeth Weir, *ob. cit.*, y Alexander A. Parker, *ob. cit.*

[10] *Auto Sacramental alegórico intitulado La vida es sueño*, ed. Angel Valbuena Prat; Calderón de la Barca, *Autos sacramentales*, I, Madrid, 1951, pág. 128.

[11] Véase: *Autos sacramentales*, ed. Valbuena. I, página 15, nota.

[12] Idem, pág. 72.

[13] Calderón, *Autos sacramentales*, ed. Valbuena, I, pág. 14 y sigs.

[14] Calderón, *Avtos sacramentales*, ed. Pedro Pando y Mier, Madrid, 1717, VI, pág. 162.

[15] Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, Madrid, 1948, pág. 244.

[16] *Avtos sacramentales*, ed. Pando y Mier, VI, página 237.

[17] *La vida es sueño*, ed. Valbuena, *Autos sacramentales*, I, pág. 147: Este rey, cuyo Poder, / cuya Ciencia y cuyo Amor / le han ostentado señor / de cuanto se llega a ver, / tiene un hijo. No te asombre, / que hasta hoy oculto le encierra / en el vientre de la Tierra / primera madre del Hombre.

[18] Idem, pág. 147. La palabra de Calderón para "polvo" es *lodo*.

[19] Idem, pág. 149.

[20] Idem, pág. 131.
Idem, pág. 137.

[21] Idem, pág. 169 y sigs.

[22] Idem, pág. 194 y sigs.

[23] *Auto sacramental alegórico. El gran teatro del mundo*, de D. Pedro Calderón de la Barca. ed. Valbuena Prat en *Autos sacramentales*, I, pág. 67 y sigs.

[24] Véase la introducción de Valbuena en *ob. cit.*, pág. XLVIII.

[25] Ed. Valbuena, *Autos sacramentales*, I. pág. 1 y siguientes.

[26] *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca*, recogidos y anotados por el presbítero D. Cristóbal Pérez Pastor, I, Madrid, 1905. La profesora de español en la Universidad de Gotemburgo, licenciada en Letras Sra. Matilde Goulard de Westberg, ha tenido la amabilidad de llamar mi atención sobre este trabajo.

[27] *El Divino Orfeo* se encuentra en la versión impresa publicada en 1717 por Pedro Pando Mier: *Autos sacramentales*, VI, pág. 235, y también en la obra de Pablo Cabañas, publicada en 1948, como anejo a su tesis *El Mito de Orfeo en la literatura española*. La exposición que se hace aquí sigue, cuando no se indique lo contrario, la publicación de 1717.

[28] En la versión de Cabañas. Véase Cabañas, *ob. cit.*, pág. 248.

[29] *Protreptikos*, ed. Cataudella, pág. 11.

[30] Cabañas, pág. 247.

[31] Cabañas, pág. 247.

[32] San Juan de la Cruz, *El Cántico espiritual*, ed. y notas de M. Martínez Burgos, Clásicos Castellanos, 1944, pág 8 y 19.

EL AUTOR

Gustaf Fredén nació en 1898 en Wuchang, China, de padres suecos. Se educó en Suecia y obtuvo el grado de doctor en Letras en 1939 en la Universidad de Upsala con una tesis (impresa) sobre Menius y el repertorio de los actores ingleses en Alemania (véase abajo). En 1941 fue nombrado Catedrático del Instituto de Segunda Enseñanza "Hvitfeldt", de Gotemburgo, y desde 1944 es Profesor también en la Universidad de Gotemburgo.

Entre sus publicaciones se pueden señalar: Pär Lagerkvist, *Stockholm, 1934, 1952 y 1954 (en sueco)*; Friedrich Menius und das Repetoire der englischen Komödianten in Deutschland, *Stockholm, 1939*; Hjär-

nes Rosimunda och komediantdramat *(La "Rosimunda" de Hjärne y el drama de comediantes), en la revista científica "Samlaren", Ny följd (segunda época), Argang (año) XX, Upsala, 1939;* The Tide of Verona, *en: "Studier tillägnade Anton Blanck" (Homenaje a A. B.), Upsala, 1946;* Solen och korset *(El Sol y la Cruz), en: "Arsbok för Kristen Humanism" (Anuario de Humanismo Cristiano), Upsala, 1948;* Carl Fredrik af Wingard och hans utveckling *(C. F. af W. y su evolución) en la colección "Göteborgs Stift i ord och bild" (La Diócesis de Gotemburgo, texto e ilustración), Göteborg, 1950:* Balzac dans la littérature suédoise, *en: "Hommage à Balzac", París, 1950;* Arvet fran Fredika Bremer *(La herencia de F. B.), Lund, 1952;* Kraft av Evighet *(Salud por lo Eterno), en: "Samlaren", Ny följd, Argang XXXIII, Upsala, 1952;* Naturen, Kärleken och Ordet, orfiska inslag i italiensk 1400-talsfilosofi *(Naturaleza, Amor y el Verbo, ideas órficas en la filosofía italiana del siglo XV), en: "Lychnos", Anuario de "Lärdomshistoriska Samfundet" (Sociedad de Historia y Erudición), Upsala, 1953;* Den unge Goethe

och Faustmotivet *(El joven G. y el tema de Fausto) en: "Göteborgsstudier tillägnade Sverker Ek" (Homenaje a S. E.), Göteborg, 1954;* Orestes och försoningen —Litterära essayer *(O. y la redención —Ensayos literarios— entre otros:* Antikrist och Storinkvisitorn, *Anticristo y el Gran Inquisidor), Lund, 1955;* Realistisk samhällsskidring *(Costumbrismo realista), en: "Ny illustrerad svensk litteraturhistoria", Stockholm, 1956;* Svenska vitterhetens hävdatecknare *(Historiadores de las Bellas Letras suecas), Stockholm, 1956;* Orpheus and the Goddess of Nature, *vol. LXIV: 6 de los "Acta Universitatis Gothoburgensis", Göteborg, 1958,* y William Shakespeare, *en la serie "Världsförfattare", Stockholm, 1958 (nueva edición aumentada, publicada como manual para la "Radio de Suecia", 1960); además de numerosos artículos sobre literatura y teatro en diversos periódicos y revistas de Suecia.*

Citemos finalmente, y muy en especial, por el interés hispánico que encierran, su obra Miguel de Cervantes, *en la serie "Världsförfattare", Stockholm, 1956, y un artículo cervantino suyo:* Men fa äro riddarne *(Pero po-*

cos los caballeros - estudio sobre Cervantes y los libros de caballería), en: "Studiekamraten" *(Camarada de estudios), no. 11-12, Stockholm, 1954; como también sus tres artículos sobre el argentino Jorge Luis Borges:* Fornisländsk dikt fran Buenos Aires' horisont *(Antigua poesía islandesa vista desde el horizonte bonaerense) en: Göteborgs Handels- och Sjöfarts Tidning del 3 de junio de 1954;* J. L. Borges - rationalist och mystiker *(J. L. B. racionalista y místico), ibídem, 11 de junio de 1954, y* Jorge Luis Borges - spansk-amerikan och europé *(J. L. B. - hispanoamericano y europeo), ibídem, 9 de febrero de 1961; reseña, este último artículo, del trabajo de Rafael Gutiérrez Girardot "Jorge Luis Borges - Ensayo de interpretación", aparecido en esta misma serie de publicaciones del Instituto Ibero-Americano de Gotemburgo.*

El presente trabajo, La Cena del Amor, *entra como capítulo especial* (Chapter VII: The Feast of Love) *en el trabajo arriba mencionado, de 1958, sobre el tema de Orfeo en la literatura. De la versión española se ha hecho cargo Matilde Goulard de Westberg.*

INDICE

Páginas.

La Cena del Amor. (Estudios sobre Calderón de la Barca.) 7
Notas 47
El Autor 51
Indice 55

HAN APARECIDO YA EN ESTA SERIE DEL INSTITUTO IBERO-AMERICANO DE GOTEMBURGO

En Español:

Arnoldsson, Sverker: *La Conquista de América según el juicio de la posteridad. Vestigios de la Leyenda Negra.* Madrid, 1960.

Arnoldsson, Sverker: *Los momentos históricos de América según la historiografía hispanoamericana del período colonial.* Madrid, 1956. (Agotado.)

Düring, Ingemar: *Alfonso Reyes helenista. Madrid,* 1955. Nueva ed. 1962 (v. abajo).

Düring, Ingemar, y Rafael Gutiérrez Girardot: *Dos estudios sobre Alfonso Reyes* (reedición común de los dos trabajos detallados en la lista). Madrid, 1962.

Fredén, Gustaf: *La Cena del Amor. Estudios sobre Calderón de la Barca.* Madrid, 1954, Seg. ed., 1962.

Giraldo Jaramillo, Gabriel: *Colombia y Suecia. Relaciones culturales.* Madrid, 1960.

Goulard, Matica: *Juan Ramón Jiménez y la crítica en Escandinavia.* Madrid, 1962.

Gutiérrez Girardot, Rafael: *La imagen de América en Alfonso Reyes.* Madrid, 1955. Nueva ed. 1962 (véase arriba).

Gutiérrez Girardot, Rafael: *Jorge Luis Borges. Ensayo de interpretación.* Madrid, 1959.

Hedberg, Nils: *José Marti y el artista Norrman. Comentarios sobre un retrato.* Madrid, 1958.

Loefling, Pedro (1729-1756): *Plantae Americanae.* Edición facsímil del Dr. Stig Rydén. Madrid, 1957.

Rydén, Stig: *Don Juan José de Elhuyar en Suecia*

(1781-1782) y el descubrimiento del tungsteno. Madrid, 1954. (Agotado.)

RYDÉN, Stig: *Pedro Loefling en Venezuela (1754-1756).* Madrid, 1957. (Agotado.)

SLETSJÖE, Leif: *Sancho Panza - hombre de bien.* Madrid, 1961.

EN PORTUGUÉS:

BRATTÖ, Olof: *Filipe, Henrique e outros nomes próprios em Portugal e na Europa.* Lisboa, 1958.

BRELIN, Johan (1731-1782): *De passagem pelo Brasil e Portugal em 1756* (Com uma introd. consagr. às rel. cult. entre Portugal e a Suécia no séc. XVIII). Lisboa, 1955. (Agotado.)

LIND, Ivan: *"Varadouro". Divagações linguísticas de um geógrafo.* Lisboa, 1957.

SILVA DUARTE, João José Pereira da: *António Feijó e a Suécia.* Lisboa, 1961.

STERNLEUW, Fredric Christian (1729-1808): *1755. Breve testemunho dum sueco.* Lisboa, 1958.

Los que han costeado las publicaciones de la presente serie son, hasta la fecha (por orden cronológico): la *SKFAB Svenska Kullagerfabriken* (Cía. Sueca de Rodamientos a Bolas, S. A.), Gotemburgo; el *Göteborgs Bank* (Banco de Gotemburgo); los señores Elof Hansson y Torsten Odqvist, de la Casa Exportadora e Importadora *Elof Hansson,* Gotemburgo; el *Gobierno Venezolano,* Caracas; *AB Cykelfabriken Monark* (Fábrica de Bicicletas "Monark", S. A.), Varberg (Suecia)-Cali (Colombia)-S. Paulo (Brasil); la empresa sueca *AB Liebig Paper Export. Co.* (Cía. Exportadora de Papel J. Liebig, S. A.), Gotemburgo; la *Göteborgs Kungl. Vetenskaps- och Vitterhets-Sam-*

hälle (Real Sociedad de Ciencias y Bellas Letras de Gotemburgo): Fondo Dr. Albert Wallin; la *Svenska Tändsticks Aktiebolaget - STAB* (Compañía Sueca de Fósforos, S. A.), Jönköping, Suecia; la empresa mexicana *FANAL, Fábrica Nacional de Vidrio, S. A.*, México D. F.; *Wilhelm och Martina Lundgrens Vetenskapsfond* (Fondo científico y cultural Wilhelm y Martina Lundgren"), Gotemburgo; un *caballero español anónimo*, amigo del Instituto Ibero-Americano; los Astilleros *AB Götaverken* (Götaverken, S. A.), Gotemburgo; además: el *Fondo Latinoamericano Hilding Svahn* (donación del Sr. H. S., Cónsul Gral. de Suecia en El Salvador) y el *Svenska Statens Fond* (Fondo del Estado Sueco - para fines de la Información), pertenecientes, estos dos últimos fondos, al Instituto Ibero-Americano.

A más de los volúmenes que forman esta serie, el Instituto ha publicado, en la misma editorial Insula, y en colaboración con el Instituto Sueco para las Relaciones Culturales con el Extranjero (Svenska Institutet), de Estocolmo, una antología en español de poesía sueca moderna, de Matica GOULARD, *Soledades de seis poetas suecos*, Madrid, 1960, y tiene, al lado de algunas obras de carácter escolar, dos estudios aparecidos en la serie de la Escuela de Altos Estudios Mercantiles: *Nagra av Latinamerikas ekonomiska problem - Algunos de los problemas económicos de la América Latina* (edición bilingüe) y *El Desenvolvimiento económico y social de Centro América*, ambos Göteborg, 1952, escritos por el entonces colaborador latinoamericano del Instituto, Dr. Arturo MORALES FLORES, de Costa Rica. El Instituto también ha colaborado activamente en la realización del *Svensk-spanskt Lexikon* (Diccionario Sueco-Español), Stockholm, 1961, que la editorial "Natur och Kultur" ha

dado a luz bajo la dirección de los señores Profesores Börje CEDERHOLM, del Instituto Ibero-Americano, y Nils SUND. Cada cinco años edita, además, en español y en portugués, un *Informe* relativo a las diferentes actividades del Instituto.