

RESONANCIAS TENEBRISTAS EN LA ZARZUELA  
CALDERONIANA *NI AMOR SE LIBRA DE AMOR*:  
UNA REFLEXIÓN TEXTUAL, ESCÉNICA Y MUSICAL

TENEBRIST RESONANCES IN CALDERÓN'S ZARZUELA  
*NI AMOR SE LIBRA DE AMOR*: A TEXTUAL, SCENIC AND  
MUSICAL REFLECTION

María Victoria Curto Hernández  
Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Filología  
Dpto. de Literaturas Hispánicas y Bibliografía  
Plaza Menéndez Pelayo, s. / n.  
Edificio D  
28040 Madrid  
ESPAÑA  
mavcurto@gmail.com

**Resumen.** Este trabajo aborda el análisis de la zarzuela calderoniana *Ni Amor se libra de amor* (1662) desde una nueva perspectiva: la crisis epistemológico-espiritual que vivió Europa entre los siglos XVI-XVII y que todavía resonaba con fuerza en la época en que fue estrenado este drama mitológico que recrea la fábula de Psiquis y Cupido. Entre los frutos más significativos de esta crisis se encuentran el tenebrismo pictórico y la «teología de la oscuridad» de san Juan de la Cruz, ambas muy presentes no solo en el texto de Calderón sino también en la música de Juan Hidalgo y en la puesta en escena de Antonio Maria Antonozzi, como revela un análisis de estos elementos de la obra.

**Palabras clave.** Drama mitológico; tenebrismo; Juan Hidalgo; Antonio Maria Antonozzi; misticismo; san Juan de la Cruz.

**Abstract.** This article deals with the analysis of the Calderonian zarzuela *Ni Amor se libra de amor* (1662) from a new perspective: the epistemological-spiritual crisis Europe experienced between 16th-17th centuries and that still resonated strongly at the time this mythological drama about Psyche and Cupid myth was released. Among the most significant fruits of this crisis we find the pictorial trend called Tenebrism and the «theology of darkness» of san Juan de la Cruz, both very present not only

in Calderón's text but also in Juan Hidalgo's music and in the setting on stage by Antonio Maria Antonozzi, as an analysis of these elements of the work reveals.

**Keywords.** Mythological drama; tenebrism; Juan Hidalgo; Antonio Maria Antonozzi; mysticism; san Juan de la Cruz.

*Ni Amor se libra de amor*, estrenada el 19 de enero de 1662 en el Coliseo del Buen Retiro, es un drama mitológico en tres actos en el que Calderón recrea la fábula de Psiquis y Cupido siguiendo con bastante fidelidad el relato de Apuleyo en *El asno de oro*. En 1640 nuestro dramaturgo había dado a luz a un auto sacramental homónimo para la ciudad de Toledo, y tres años después de la representación del drama cortesano compuso un nuevo auto, esta vez para la ciudad de Madrid<sup>1</sup>. La peripecia genérica que experimentó el mito a manos de Calderón es fundamental para entender el drama mitológico, que, como vemos, se inserta entre dos reelaboraciones “a lo divino” en las que se retoma la interpretación hermenéutica que se había desarrollado en la Edad Media: una interpretación cristológica por la cual Psiquis es la encarnación del alma que, a través de las tribulaciones y después de haber abrazado la fe, alcanza la unión con Cristo (Cupido).

Una de las peculiaridades que tiene nuestra obra es que está formada por un total de trece números musicales, posiblemente obra de Juan Hidalgo, que le otorgan el estatus de zarzuela<sup>2</sup>. En cuanto a la escenografía, esta corrió a cargo del romano Antonio María Antonozzi, que en 1657, tras la muerte de Baccio del Bianco, había tomado el relevo de su maestro en la corte madrileña. El trabajo conjunto de

<sup>1</sup> A pesar del gran interés que tienen los autos, en sí mismos y en relación con el drama mitológico, por falta de espacio ceñiré mi análisis y reflexión exclusivamente a este último. Para una aproximación a los autos recomiendo los trabajos de Rull (1997), Pastor Comín (2001) y Santos Alcaide (2001).

<sup>2</sup> Aunque hay gran polémica entre los críticos, algunos de ellos —entre los que se encuentran Chase (1941), Nielsen (1989) o Trabado Cabado (2002)— creen que la primera obra calderoniana que puede considerarse propiamente una zarzuela es *El golfo de las sirenas* (1657), en la que nos detendremos brevemente más adelante. Sin duda esta obra, estrenada en el palacio de la Zarzuela de El Pardo (de donde toma nombre el género), marca un antes y un después en el teatro musical español, pues Calderón, aunque ya había experimentado con esta fórmula en piezas anteriores (ver Arróniz, 1977, p. 244), construye esta obra a partir de una sólida combinación de diálogo hablado —para los personajes bajos— con recitativos y arias —para los personajes altos—, y hace de la música un elemento estructural de la acción.

diversos artistas en el montaje de los dramas cortesanos renacentistas y barrocos fue el terreno perfecto para la confluencia e imbricación de artes, una cuestión que siempre preocupó a Calderón, quien se esmeró en mantener el equilibrio entre todas ellas<sup>3</sup>. Esta preocupación técnico-estética englobaba una preocupación más profunda acerca de la razón, los sentimientos y los sentidos, y su función en el camino hacia el conocimiento del hombre, el mundo y Dios. Para llevar a cabo una obra tan perfecta y acabada como es *Ni Amor se libra de amor*, Calderón, Hidalgo y Antonozzi debieron de trabajar muy coordinadamente, no solo para lograr los complejos efectos teatrales que la corte demandaba, sino para que sus tres artes confluyesen estética y filosóficamente en una misma corriente creadora que cautivase los afectos del público. La hipótesis que intentaré defender a lo largo de este trabajo es que la estética y el halo filosófico comunes que emplearon los tres autores —y que debió de engranar de forma admirable la trinidad artística de esta zarzuela— fue el tenebrismo, pues la oscuridad es un elemento protagonista de la obra que afecta a todos los órdenes de la representación: el argumento, el lenguaje, la versificación, la música, la escenografía, la puesta en escena, así como a su contenido político, filosófico y espiritual.

#### EL TENEBRISMO COMO EPISTEMOLOGÍA

Cuando hablo de tenebrismo me refiero, pero no exclusivamente, a la corriente pictórica que tuvo lugar en el cambio del siglo XVI al XVII, especialmente en Roma y de la mano del famoso Caravaggio. Esta corriente artística fue fruto de una crisis epistemológica que sufrió Europa a finales del Renacimiento y que afectó de forma generalizada a todos los campos del saber: la filosofía, la ciencia, el arte, la espiritualidad... En *Les mots et les choses*, Foucault señala que el sistema de conocimiento del Renacimiento era un complejo aparato de estratos, ecos y correspondencias fundado en las ideas de semejanza e imitación.

<sup>3</sup> Como señala Fernández Mosquera, Calderón mostró siempre gran preocupación no solo por la edición de sus obras sino por sus puestas en escena (2015, pp. 28-29); por esta razón, el teatro calderoniano «supone el modelo más propiamente barroco del teatro aurisecular, en su fusión de sistemas de signos espectaculares (música, poesía, escenografía, pintura...)» (Arellano, 2001, p. 98).

Cuatro similitudes conformaban esta red: la *convenientia*, la *aemulatio*, la analogía y la simpatía. Estos diferentes grados de similitud encontraban sus signos correspondientes en las «signaturas», es decir, el conocimiento de las similitudes consistía en la revelación de estas signaturas y su desciframiento. El cosmos era concebido como un conjunto de signos por descifrar, pero la transparencia inherente a este sistema, a medio camino entre la semiología y la hermenéutica, se hizo cada vez más borrosa debido a los numerosos descubrimientos científicos y técnicos que cambiaron radicalmente la idea que se tenía del mundo: Copérnico y sus avances astronómicos revelaron que el mundo era solo una parte muy pequeña de un cosmos inabarcable. Estas interferencias con los presupuestos anteriores ahogaron los fundamentos de la epistemología renacentista y provocaron el advenimiento de una nueva, en la que la semejanza y el pensamiento analógico dejaron de considerarse una forma de conocimiento<sup>4</sup>.

El Barroco atravesó los límites del Renacimiento y propuso la solución radical de un reinicio: en lugar de intentar medir una realidad que se revelaba inconmensurable optó por llevar a cabo un acto subversivo que cambiase lo preestablecido de un sistema obsoleto. Itay Sapir (2012) propone que la manifestación artística que mejor ilustra esta crisis fue el tenebrismo, que participó de forma especialmente activa en el acto revolucionario de la nueva episteme<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Ver Foucault, 1966, pp. 31-45. Han sido muchos los estudiosos que han llamado la atención sobre esta ruptura epistemológica en el 1600: Starobinski (1982) en su estudio sobre Montagne, Cavell (1979) en su investigación sobre Shakespeare, o Cascardi (1986) en relación a Cervantes. Según Bouwsma, la Europa de finales del xvi se volvió escéptica, relativista y anti-sistemática (2000, pp. 35-51), melancólica y angustiada (pp. 119-121) y profundamente teatral (p. 132).

<sup>5</sup> El carácter subversivo del arte tenebrista causó gran debate en la época, pues no todos sus contemporáneos lo entendieron como un arte que, luego de destruir el sistema de conocimiento imperante, pretendiera abrir nuevas vías al saber humano. La pintura tenebrista, especialmente la de Caravaggio, con su realismo y protagonismo de la naturaleza humana, se contraponía estéticamente a las fantasías y alegorías grecorromanas propias del periodo renacentista. Según Giovanni Pietro Bellori —pintor y biógrafo de varios artistas de su siglo—, Caravaggio copiaba cuerpos tal y como estos aparecían ante los ojos, sin selección alguna. Bellori no desestimó radicalmente la obra del pintor tenebrista, la cual podría haber servido para atraer a los pintores hacia la naturaleza tras un periodo de, a veces, exageradas fantasías manieristas, pero, en su opinión, Caravaggio cayó en el extremo opuesto (Bull, 2013, p. 43). Bellori consideró que la pintura italiana se salvó de la oscuridad gracias a artistas como Guido Reni, quien «exposed to the world

La mayoría de estudios sobre la pintura tenebrista han centrado su atención en el contraste entre las partes luminosas y las extensas partes oscuras de los cuadros, entendiendo las sombras como una herramienta para crear un ambiente dramático o para acentuar el relieve de los cuerpos representados. Para Sapir, esta cuestión de los contrastes queda relegada a un segundo plano frente al hecho más chocante y novedoso de esta pintura: la presencia dominante de un negro homogéneo, sin matices, puro abismo de oscuridad<sup>6</sup>. Es precisamente la intensidad y expresividad de este negro absoluto el centro de las reflexiones de Maria Rzepinska, quien llama la atención sobre cómo el Barroco sitúa escenas bíblicas diurnas en ambientes oscuros o nocturnos, restituyéndoles así su carácter inefable y revelando un uso simbólico de la oscuridad<sup>7</sup>. Rzepinska también ubica en el 1600 el epicentro de la crisis epistemológica y considera que la pintura tenebrista es la expresión visual de una corriente espiritual subyacente: una revalorización de las tinieblas, formulada especialmente por san Juan de la Cruz y opuesta a la metafísica medieval de la luz<sup>8</sup>. Este cambio espiritual, teológico, filosófico y estético pone de manifiesto que la corriente tenebrista que recorrió Europa a finales del XVI y principios del XVII respondió a la necesidad de hallar otra forma de conocimiento, otro modo de acercarse a uno mismo, a Dios y a las cosas.

his beautiful, noble, elegant style, and with the light of this dispelles that gloomy style of Caravaggio» (cita tomada de Bull, 2013, p. 50). La *luce della fantasia* era lo único que podía salvar la pintura de las oscuras garras del naturalismo de Caravaggio, que Bellori interpretó como la oscuridad del materialismo sin Dios y de los sentidos no iluminados por las ideas (p. 60). Como Bellori, muchos contemporáneos consideraron a los artistas tenebristas autores materialistas, pesimistas y ateos. Sin embargo, la recurrente temática religiosa de sus obras unida a una comprensión profunda de las mismas, arraigada en un análisis global del contexto que las engendró, sugieren lo contrario.

<sup>6</sup> Sapir, 2012, p. 26.

<sup>7</sup> Rzepinska, 1986, p. 99.

<sup>8</sup> «Light was considered the first principle of being, prevailing in the entire world. “Omnia esse unum ab unius lucis perfectione”, says Robert Grosseteste. The earth is located in the centre of the concentric spheres of light, of increasing brightness, which form the cosmic heaven. This heaven is the image of the spiritual heaven, the latter being nothing but light emanating from God. In this luminous cosmos there was no room for darkness. Darkness and shadow, if accepted at all, always carried a negative meaning. Darkness was associated with evil, negation, non-being, and sin (Eckhart, Hildegard of Bingen), and was thus evaluated as negative. This view was shared by scholastics as well as mystics. St. Thomas Aquinas was called the “doctor of light”» (Rzepinska, 1986, p. 97).

No obstante, el tenebrismo no fue solo el fruto o reflejo de una crisis de conocimiento, sino una vía de conocimiento, por no decir el conocimiento mismo. Como explica Sapir, en la pintura tenebrista se da una fuerte tensión entre cierta pretensión de representar la realidad en toda su crudeza y la subversión epistemológica de una práctica artística durante la cual la visión es constantemente cuestionada: la pretensión de representar lo más fielmente posible el mundo está motivada por un deseo de conocimiento profundo de la realidad (mundana y trascendental), un anhelo que es irrealizable, por lo que deviene crisis epistemológico-espiritual y queda reflejado en los cuadros mediante una oscuridad inescrutable<sup>9</sup>. Este planteamiento es de gran interés y utilidad para entender la reformulación que Calderón hace de la fábula de Cupido y Psiquis, pues en ella cuestiona la forma de ver del espectador y reflexiona sobre la capacidad visionaria del hombre. En *Ni Amor se libra de amor* todos los personajes ven, pero solo Psiquis ve realmente, porque es la única que consigue conocer la verdadera naturaleza de su misterioso esposo, que se esconde a la luz y que todos creen un horrible monstruo. La diferencia entre Psiquis y los demás personajes estriba en que las tribulaciones y la oscuridad que Psiquis se ve forzada a experimentar la obligan a ver las cosas de una forma nueva: no con los ojos del cuerpo, del deseo (voluntad propia) y la razón, sino con los ojos del amor y la fe en su esposo, el dios Amor.

El hecho de que una obra de arte o una pieza teatral, a las que se accede mediante la visualización, cuestione este mismo acto de visualización remite a un planteamiento epistemológico: para aprender hay que desaprender, para llegar a la verdad es necesario abandonar los esquemas arraigados de pensamiento. Esta es la apuesta del tenebrismo y, en mi opinión, también la de Calderón: Psiquis tiene que aprender a amar de una forma nueva, a ciegas, y asumir un destino sobrevenido que incluye el matrimonio forzado con alguien a quien está obligada a no ver jamás, todo lo cual choca frontalmente con sus esquemas, deseos y expectativas. Psiquis se enfrenta a un duro y transformador proceso, el mismo al que se consagraron los pintores tenebristas: la destrucción de la auto-imagen, que incluye el derrumbamiento de la concepción que se tiene del mundo y del funcionamiento de las cosas. El arte tenebrista, con ese negro que domina el cuadro, pone

<sup>9</sup> Sapir, 2012, pp. 27-28.

al espectador ante su propio no-saber, la oscuridad en la que vive el hombre, obligándole a mirar de una forma nueva.

El tenebrismo también golpeó de lleno España, desarrollándose de forma particular en cada autor. El uso del claroscuro, empleado ya durante el xvi por pintores como El Greco, Luis de Morales o Pedro de Campaña, se vio muy influido por la técnica caravaggiana. Entre los máximos exponentes del tenebrismo español se hallan Juan Sánchez Cotán, Luis Tristán de Escamilla, Francisco Ribalta, Francisco Pacheco, Francisco Herrera... y, posteriormente, Francisco de Zurbarán y Diego Velázquez, en sus primeros años. En época de *Ni Amor se libra de amor*, las resonancias del tenebrismo aún eran fuertes. Como explica Edward J. Sullivan (1986), a mediados del xvii Madrid vivió una explosión creativa motivada, en gran parte, por un renovado interés en la pintura barroca flamenca e italiana, cuya atrevida iluminación de efectos dramáticos interesó especialmente. Uno de los autores más representativos de este periodo —y quien seguramente compartió espacios con Calderón— fue el pintor y escenógrafo Francisco Rizi, nombrado director del Teatro del Coliseo del Buen Retiro en 1649. Uno de sus maestros fue Vicente Carducho, quien criticó duramente a Caravaggio, pero cuya «pintura de borrones» se vio sin embargo muy influida por él<sup>10</sup>. Otra de las grandes influencias de Rizi fue el flamenco Rubens, uno de los pintores más admirados en la corte madrileña y que se vio, a su vez, muy influido por uno de los primeros tenebristas, Adam Elsheimer.

Entre los discípulos de Rizi destacó Claudio Coello, que concebía la pintura como un milagro, un milagro de carácter teatral, como muestra en su obra magna *La Adoración de la Sagrada Forma* de la sacristía del Monasterio de El Escorial. Lo teatral aparece aquí acentuado por la presencia, en la parte superior, de unas cortinas rojas cuyo despliegue, a manera de telón, hace posible la aparición de la escena. Fernando Checa Cremades entiende esta obra no solo como la representación de la ceremonia de la Eucaristía, sino como una cortina que separa al espectador de ella, es decir, que oculta paradójicamente aquello que muestra<sup>11</sup>. La clave interpretativa del conjunto se halla en la inscripción latina que corona la pintura: «He aquí el milagro de

<sup>10</sup> Ver Andrews, Roe y Noble-Wood, 2016, pp. 285-286 y Álvarez Lopera, 2005, pp. 249-295.

<sup>11</sup> Checa Cremades, 2004, pp. 78-79.

una gran obra, dentro del milagro del mundo, consagrada a un milagro del cielo». De esta manera, Coello trataba de enfatizar el carácter prodigioso de la pintura, que concebía como comentario artístico y homenaje del milagro divino, muy en la línea de los autores tenebristas, que representan la inefabilidad de la realidad y la incapacidad del hombre de acceder a ella. La concepción que Calderón tenía del teatro no difería mucho de estas ideas: en *Ni Amor se libra de amor* representa dos grandes misterios del cristianismo (la contemplación del rostro de Cristo y la reunificación del alma en Dios) al mismo tiempo que lo envuelve todo en una oscuridad que remarca su irrepresentabilidad y la gran distancia que existe entre el alma del espectador y la realización de estos misterios.

Calderón, además de un hombre de teatro, fue un hombre de fe. Se formó con los jesuitas, una orden que recomendaba la oscuridad como preámbulo de la contemplación, otorgándole un valor espiritual muy positivo; así, Ignacio de Loyola, autor que influyó decisivamente en san Juan de la Cruz y su «noche oscura del alma», señalaba a los lectores de sus *Ejercicios espirituales* lo beneficioso que resultaba privarse de la claridad de la luz para evitar las distracciones del mundo y favorecer la meditación en las cosas elevadas<sup>12</sup>. En 1650 Calderón ingresó en la tercera orden de san Francisco y fue ordenado sacerdote un año más tarde, lo que demuestra que existía una concordancia entre su vida y el significado profundo que transmitía en sus obras. Esto explica también el gran interés que mostró por la mística de los siglos XVI y XVII, una mística que restaba importancia a lo intelectual y ponía el foco en el cuerpo y los sentimientos: Dios era un Esposo amante, un Dios-Amor, accesible hasta cierto grado mediante los sentidos, lo cual estaba justificado por el misterio de la Encarnación<sup>13</sup>. El cuerpo y sus sentidos, lejos de ser considerados radicalmente nocivos y pecaminosos, eran buenos o malos en función del empleo que se hiciera de ellos: dependiendo de su voluntad, podían conducir al hombre a Dios o al Diablo. Calderón reflexionó mucho sobre esta cuestión,

<sup>12</sup> Rzepinska, 1986, p. 112.

<sup>13</sup> Esta corriente de mística afectiva, centrada en la humanidad de Cristo, procedía de la conocida *devotio moderna* de la Baja Edad Media, cuyo objetivo era despertar la devoción y hacer asequible el conocimiento de Dios en todas las clases sociales. Para una aproximación a las características y manifestaciones de esta corriente espiritual que se propagó por toda Europa recomiendo el contextualizado trabajo de Rebeca Sanmartín Bastida (2012).

especialmente en una obra que llevó a las tablas en 1657 bajo el título de *El golfo de las sirenas*. Esta pieza, en la que el dramaturgo recrea el episodio de la *Odisea* en que Ulises cruza el estrecho de Mesina enfrentándose a los monstruos Escila y Caribdis, es en realidad una representación de varias problemáticas análogas, fruto de la polisemia propia de los dramas cortesanos<sup>14</sup>.

Escila y Caribdis, metamorfoseados en dos damas, representan los sentidos de la vista (Escila encanta con su hermosura) y el oído (Caribdis seduce con su canto), que se hallan en lucha por descubrir cuál tiene más poder. Ulises, sobre quien ambas vierten sus influencias para salir de dudas, representa el alma humana que, seducida en un primer momento por los sentidos, finalmente se conduce por la razón y escapa de la muerte dejándose tapar los ojos y atar al mástil del barco, símbolo de la cruz de Cristo que conduce la nave-Iglesia<sup>15</sup>. El alma humana consigue proseguir su viaje gracias a la ayuda de la razón, pero de la razón guiada por la fe en la palabra de Dios. Paralelamente, el conflicto entre Escila, Caribdis y Ulises y la lucha de poder entre la vista, el oído y la razón remite al conflicto de las artes en el teatro cortesano: siguiendo de cerca a Aristóteles, Calderón nos muestra que la escenografía y la música deben estar siempre al servicio de la palabra, contribuyendo a su mejor comprensión<sup>16</sup>. El énfasis en la palabra (dramática

<sup>14</sup> Ver Greer, 1989.

<sup>15</sup> Para Nielsen (1989, p. 36), Escila y Caribdis son una suerte de falso demiurgo que, desde lo alto (una torre y un risco), causan el naufragio de Ulises, el hombre, intentando desviar el rumbo de su viaje e imponerle un nuevo destino. El conflicto entre ambos personajes femeninos, aunque ninguno de ellos logre su objetivo, parece resolverse a favor de Caribdis (ver Calderón de la Barca, *El golfo de las sirenas*, pp. 95-96). Para Calderón y los teólogos de su tiempo el oído era el sentido más elevado, pues se relacionaba con la fe en la palabra de Dios. Así lo demuestra la loa del auto *La vida es sueño*, cuya competición de tiro con arco gana el personaje ciego de Oído, o la escena en que Psiquis es persuadida a entrar en la oscura cueva de Cupido por el canto de «una ninfa con un velo en el rostro y una hacha encendida en la mano» (Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 866).

<sup>16</sup> Como afirma el filósofo griego en su *Poética*, «el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo, pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta. La fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece; [...] en cambio, producir esto mediante el espectáculo es menos artístico y exige gastos» (Aristóteles, *Poética*, pp. 173-174). Que la deslumbrante puesta en escena llegase a desmerecer el texto teatral era algo que sucedía con frecuencia en la corte. El propio Lope de Vega, maravillado por la puesta en escena que Cosme Lotti hizo en 1627

y divina) representada por Ulises es, en último término, una llamada de atención al rey, quien se ve reflejado en la figura del héroe griego, que en diversas ocasiones se lamenta de envilecer con su conducta «el antiguo honor de Grecia»<sup>17</sup>. Calderón advierte así a la corte —y especialmente al rey— que descuidar el rumbo del gobierno dejándose seducir por lo que es agradable a los sentidos —esas preocupantemente caras fiestas palaciegas— supone la ruina del alma y del imperio.

El propósito de *Ni Amor se libra de amor* parte del perseguido en *El golfo de las sirenas*, pero va más allá, pues Calderón nos muestra que en el viaje del alma a través del mundo llega un punto en que es necesario trascender los sentidos, los sentimientos e incluso la razón y la doctrina religiosa<sup>18</sup>. En *Ni Amor se libra de amor* Calderón da muestras de una sensibilidad tenebrista muy en la línea del misticismo de san Juan de la Cruz, que Rzepinska bautizó como «theology of drakness»<sup>19</sup>. El tenebrismo europeo, en su búsqueda de nuevas vías de conocimiento, estrechó lazos con una forma de teología muy antigua pero latente durante toda la Edad Media: la conocida como teología negativa o apofática, según la cual la única forma de aproximarse a Dios es a través del silencio, el desprendimiento y el no-saber<sup>20</sup>. Cuando se abandona todo conocimiento, Dios se revela en el alma. Ciertamente, como apunta Ana Suárez Miramón, el deseo de Calderón por comprender el universo y ahondar en sus complejas relaciones y correspondencias le llevó a no desdeñar ningún conocimiento o corriente hermenéutica de su época<sup>21</sup>. Esto quiere decir que su obra no será plenamente comprendida mientras no sea puesta en diálogo con todas las múltiples

de *La selva sin amor*, lamentó sin embargo que la espectacularidad hiciera que «los oídos se rindiesen a los ojos» (ver Sabik, 1989, p. 604).

<sup>17</sup> Calderón de la Barca, *El golfo de las sirenas*, p. 87.

<sup>18</sup> También en *El golfo de las sirenas* se sienten los ecos de la crisis epistemológica que acababa de vivir Europa. En este caso la herramienta que Calderón emplea es la comicidad, basada principalmente en la conciencia metateatral que ostentan los personajes bajos del drama, pues «el humor, que es una forma de juego, es, también, una forma de filosofía que muestra los límites de la razón» (Rodríguez Cuadros, 2000, p. 175), y que pone de manifiesto la teatralidad de la corte y del «gran teatro del mundo».

<sup>19</sup> Rzepinska, 1986, pp. 101-102.

<sup>20</sup> El origen de esta *via negationis* se remonta a la Antigüedad grecorromana, si no allende, y conduce especialmente al pensamiento de Plotino, que con el nacimiento del Cristianismo fue reelaborado por algunos padres de la Iglesia como Clemente de Alejandría, Agustín de Hipona y, particularmente, Pseudo Dionisio Areopagita.

<sup>21</sup> Suárez Miramón, 2003, p. 1067.

corrientes espirituales y epistemológicas que hicieron zozobrar al hombre barroco. El tenebrismo, entendido en su sentido más amplio, es solo una de ellas, de ahí que en *Ni Amor se libra de amor* confluya una visión tenebrista del mundo con una visión clasicista y neoplatónica.

Atendiendo al contenido religioso de sus dramas, se podría decir que Calderón fue un autor que escribió desde la teología y la doctrina católica y romana que el imperio español tanto ostentaba y amparaba; sin embargo, Calderón era un autor demasiado inteligente como para escribir desde una teología adoctrinadora, impositiva e impersonal. Nuestro dramaturgo escribió desde una teología ortodoxa pero personal, filtrada por su propia experiencia y razonamiento<sup>22</sup>. Si, como explica Christoph Theobald (2007), el sentimiento sincero de la fe es inseparable del ejercicio de dicha fe, así como de una comprensión interior de la vida y una forma consciente de actuar en el mundo, podríamos decir que la teología para Calderón era una forma de hacer al servicio de un estilo, al mismo tiempo que el estilo (la literatura) era una forma de albergar y transmitir el conocimiento teológico. Este conocimiento, en la línea de las corrientes espirituales de su tiempo, era de corte experiencial, no meramente intelectual, algo que casaba perfectamente con la teoría de los afectos de la que el teatro barroco era abanderado. Teniendo todo esto en mente, se podría decir que Calderón puso en ocasiones la teoría de los afectos al servicio de la experiencia espiritual, para lograr una mejor comprensión de los principios teológicos y los misterios de la fe presentados en sus dramas. Cuando menos, esto es lo que Calderón parece que pretende en *Ni Amor se libra de amor*, obra que, moviendo los afectos a través de la palabra, la escenografía y la música, conduce al público a una oscuridad iluminadora.

El tenebrismo de *Ni Amor se libra de amor*, además de estético, filosófico y espiritual, es político, pues con su obra Calderón remite indirectamente a la realidad que vivía entonces el imperio español: una profunda crisis política, económica y social motivada por las desastrosas

<sup>22</sup> Esta consideración del arte como herramienta que asiste al fiel en su devoción y en la comprensión de la doctrina cristiana estaba en sintonía con las disposiciones de la Contrarreforma (ver Bailey, 1999), con la cual el arte tenebrista estaba también relacionado; así lo cree una amplia parte de la crítica liderada por Maurizio Calvesi (1990), que ve en las obras tenebristas el apogeo de la pintura religiosa post-tridentina (Sapir, 2012, p. 27).

políticas del conde-duque Olivares e interrelacionada con la agitación general que vivía toda Europa y cuyo mayor exponente fue la Guerra de los Treinta Años (1618-1648), que dejó tras de sí una profunda depresión económica<sup>23</sup>. Las tinieblas se cernían sobre el que antaño fue el imperio de la luz, donde nunca se ponía el sol. La corte, lejos de querer ver las sombras en las que poco a poco se ahogaba, intentaba evadirlas con una vida de lujos y distracciones. El teatro era a veces parte de esa luz cegadora que obnubilaba al rey y no le dejaba ser realmente consciente de la situación en que se hallaba su reino, impidiéndole responsabilizarse y adoptar medidas eficaces. Como demuestra *El golfo de las sirenas*, Calderón llevaba mucho tiempo llamando la atención del monarca a través de sus dramas, pero en *Ni Amor se libra de amor* optó por una solución más radical: enfrentar al rey directamente con la oscuridad que lo acechaba. Calderón actúa así de pintor tenebrista que obliga a su más importante espectador a afrontar la oscuridad que le rodea, como rey de un imperio en decadencia y como alma en un mundo de confusión y pecado; pero Calderón también ofrece a su gobernante una solución: aceptar la situación y sumergirse, como Psiquis, en la oscuridad, a la que le invita apelando a todos sus sentidos, pues solo en ella puede el alma llegar al (re)encuentro con la Verdad.

#### TÉCNICAS TENEBRISTAS EN *NI AMOR SE LIBRA DE AMOR*

La primera manifestación tenebrista de nuestra obra viene de la mano de Cupido. En venganza de la deslealtad mostrada por los habitantes de Egnido, que se niegan a rendir culto a su madre Venus y deciden proclamar a Psiquis diosa de la hermosura, Cupido, como el Dios iracundo del Antiguo Testamento, transforma con su palabra el apacible y alegre paisaje del reino de Athamas, donde siempre es primavera<sup>24</sup>, en un tenebroso escenario de agitación y sombras. Calderón, seguramente con el apoyo escenográfico de Antonozzi, «pinta» así un cuadro escénico tenebrista que superpone a un primer cuadro de claras referencias renacentistas, que bien podría haber recordado a

<sup>23</sup> Ver Stradling, 1989, pp. 303-351.

<sup>24</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 820.

*La Primavera* de Botticelli<sup>25</sup>. Con ello, nuestros autores buscaban plasmar visualmente un conflicto psicológico que tenía lugar dentro de Psiquis y que, a la vez, remitía a un acontecimiento de la historia sagrada —la pérdida del Paraíso a causa de la desobediencia y la inconsciencia— y a un acontecimiento de la historia humana —la sustitución de la epistemología y la estética renacentista por la tenebrista. El cambio brusco de paisaje, espejo del alma de Psiquis, representa tanto su paso de la niñez a la madurez como la salida del reino de Athamas de un espacio-tiempo mítico, anclado en un eterno estado edénico, y el desconcierto y angustia de una época que ve caducar sus sistemas de conocimiento. El episodio traumático que vive entonces Psiquis —la destrucción del templo de Venus en su nombre y las amenazas dirigidas contra su reino— inaugura un proceso iniciático a través de la oscuridad y hacia la luz que se extenderá a lo largo de toda la obra. El texto que da comienzo a esta iniciación dice así:

CUPIDO                    Tema el sol, túrbese el día,  
                                   la noche anticipe fría  
                                   sus sombras, todo sea horror,  
                                   pues ya aún ofensa es mayor,  
                                   que, a pesar de mi poder,  
                                   no tiemble el mundo de ver  
                                   que está de venganza Amor<sup>26</sup>.

Sin embargo, cuando Cupido se dispone a ejecutar su venganza, la excelsa hermosura de Psiquis lo detiene y hace que se enamore incondicionalmente de ella. En este momento Cupido, que ha «tomado traje» de hombre (es decir, que ha encarnado en el mundo), se deja herir por su propia flecha cuando Psiquis, asustada, se defiende del que

<sup>25</sup> Enrica Cancelliere hace hincapié en la gran importancia que las artes figurativas y plásticas, especialmente aquellas que representaban el mito de Psiquis y Cupido, tuvieron en la génesis textual y escénica de *Ni Amor se libra de amor* (2013, p. 25). La obra de Sandro Botticelli y el primer cuadro de nuestro drama comparten varios elementos: ambos tienen lugar en el marco de un bosque primaveral sembrado de flores, por donde deambulan varios personajes (galanes, doncellas), entre los que destacan la diosa Venus —centro del cuadro y de la celebración de Egnido— y tres hermosas jóvenes que bailan. Las tres Gracias, que bailan en corro, pudieron inspirar la forma en que las tres hijas de Athamas hacen su aparición en escena.

<sup>26</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 827.

quería ser su agresor y acaba siendo su amante. Se trata de una clara cristificación del personaje de Cupido, que redime con su propia sangre la culpa de la princesa. Gran parte de las escenas que tienen lugar a partir de entonces se ubican en ambientes nocturnos o en espacios oscuros, como es la cueva donde se halla oculto el palacio de Cupido. La oscuridad acompaña a los personajes como un elemento constitutivo de su propia condición o como un fantasma que siempre los ronda:

FRISO                   Pues nuestros noturnos amos,  
que en metáfora de farsa,  
ella es *la dama duende*  
y él es *el galán fantasma*,  
divertidos en la siempre  
florida, apacible estancia  
de aquestos jardines, Flora,  
lo más de las noches pasan,  
y ésta lo están en oír  
esas músicas que cantan,  
¿no me dirás, puesto que  
tú más cerca de ellos andas,  
qué has entendido de aqueste  
dueño búho, de quien nada  
yo me atrevo a discurrir?  
Porque desde la menguada  
hora que de esos salvajes,  
que a la puerta están de guarda,  
entrando por una gruta,  
me hallé dentro de una sala,  
todo soy asombros, miedos,  
ilusiones y fantasmas<sup>27</sup>.

Calderón también hace uso del tenebrismo a la hora de componer los versos, que en algunos momentos de especial tensión dramática se entrecortan con apartes o se disipan en puntos suspensivos a causa de una oscuridad que se cierne sobre la mente de los personajes y que les lleva a ocultar sus pensamientos, tanto a sí mismos como a sus interlocutores. Especialmente significativo es el siguiente parlamento

<sup>27</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 878.



el corazón y la mente del rey se llenan, literalmente, de pensamientos funestos y sombríos que entorpecen su discurso. Asombrarse y llenarse de sombras son emociones paralelas para el pobre Athamas, quien, atormentado por la oscuridad que se abalanza tanto sobre su hija como sobre su reino, intenta ocultar a sus otras hijas su desesperanza y el lúgubre vaticinio que pende sobre Psiquis.

En cuanto a la puesta en escena, cabe esperar que una obra cuyo argumento está protagonizado por la oscuridad y la idea de ocultamiento y cuyo texto, como acabamos de ver, también da muestras de un uso «tenebrista» del lenguaje y el verso, reciba el apoyo visual de una escenografía igualmente tenebrista. Me gustaría analizar brevemente una escena cuyas acotaciones dan algunas pistas sobre cómo pudo ser su representación. Se trata de la escena en la que Psiquis se adentra en la cueva y contempla por primera vez el palacio de Cupido. Al llegar la princesa, todo es luz y esplendor:

PSIQUIS	Cuando imaginé que el centro de la tierra me escondía, ¿hallo tantas luces dentro? ¡Qué alcázar tan eminente! ¡Que suntuoso palacio! ¡Qué verde, florido espacio! ¡Qué hermosa, lucida gente! ¿Cuya será la grandeza, Flora, que admiras y ves? <sup>29</sup>
---------	---

Todo es visible, luminoso, admirable y alegre, hasta que, de repente, «Sale Cupido matando la luz»<sup>30</sup>. La escena que se desarrolla a continuación gira en torno a la cuestión, muy cultivada por Calderón, de ver a través del oído. Esta escena bien podría desarrollarse a plena luz, apelando a la comprensión del público y a su más que refinado sentido teatral, que hacía posible a los autores dramáticos hacer creer lo contrario de lo que se mostraba en escena; pero Calderón en esta ocasión va un paso más allá y, reflexionando sobre el proceso inverso, demuestra que también es posible hacer ver lo contrario de lo que se cree. De este modo, aunque Psiquis en un principio, debido a la profecía que

<sup>29</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 869.

<sup>30</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 870.

cae sobre ella, cree haberse casado con un terrible monstruo, los actos y las palabras amorosas de este le hacen «ver» en él una suerte de dios y un ser digno de amor. Calderón reflexiona así sobre la capacidad visionaria de la fe, un camino que Psiquis emprende en el momento en que se adentra en la cueva guiada por la música.

Como decíamos, esta escena bien pudo desarrollarse a plena luz, apelando lícitamente a las convenciones teatrales, pero ¿no habría sido más interesante, efectivo e impactante que la escena se hubiese desarrollado en penumbra, que las luces del Real Coliseo se hubiesen atenuado o apagado, dejando el escenario y el teatro a oscuras, con la excepción de alguna fuente de luz que iluminase a los personajes? Mi propuesta es que esta escena que comienza con la aparición-desaparición de Cupido, que cierra el segundo acto y que alberga la extensa y bella aria de Cupido «Hermosísima Siquis», se desarrolló según una estética tenebrista, por la cual toda la escena habría quedado sumergida en la oscuridad a excepción de los personajes de Psiquis, Flora y Friso. También Cupido habría quedado oculto en la sombra, de forma que su voz melodiosa y embelesadora —manantial de palabras dulces y tranquilizadoras en medio de la inquietante oscuridad—, habría conmovido al espectador de tal manera que este no habría podido evitar sentirse plenamente identificado con Psiquis, el alma iniciada en el amor de Dios y que sigue su llamada adentrándose en la tiniebla y dejándose guiar exclusivamente por el sentido del oído, puesto a disposición de la fe.

La intervención del gracioso Friso parece apuntar hacia esta puesta en escena, pues a la entrada-desaparición que hace Cupido, declamando nobles versos, el criado responde, contrastante y tajantemente: «Buenas noches». Este chascarrillo no sería pertinente si la respuesta de Friso no estuviese motivada por un apagón de luz lo suficientemente evidente, que el gracioso hubiese podido fácilmente interpretar como una señal para irse a dormir y una oportunidad inmejorable para abandonar la escena. La intervención de su mujer Flora a continuación da a entender que el bueno de Friso, seguramente bastante asustado, intenta de hecho huir, pero esta, no menos asustada, lo retiene lingüística y físicamente encadenando el verso al de su marido. Así se desarrolla la escena:

SQUIS

¿Quién en el mundo se vio  
en igual confusión? Pues

sepa quién el dueño es  
deste real alcázar.

*Sale Cupido matando la luz.*

CUPIDO

Yo,

que para hablarte encubierto,  
el fuego mato que ves,  
por señas de que éste es  
el primer fuego que he muerto.

FRISO

Buenas noches.

FLORA

No tan bueno

el dicho agasajo fue  
como yo le imaginé.

SIQUIS

Eco tan de asombro lleno,  
que habiéndome respondido  
a lo que te he preguntado  
en más dudas me has dejado  
de las que yo había traído;  
pues ves que mi pena es mucha,  
saca de tantos enojos  
mis oídos y mis ojos<sup>31</sup>.

La repentina aparición-desaparición de Cupido con ese rotundo «Yo» que cierra de golpe el verso iniciado por Psiquis, en respuesta a su pregunta, persigue sin duda el efecto de sorprender e incluso asustar a la princesa. Cuando Psiquis se recupera del asombro, habla en términos que recuerdan a los del parlamento de su padre, anteriormente analizado: las palabras relacionadas con la sorpresa, la estupefacción y emociones similares remiten a la idea de sombra y oscuridad. Así, cuando Psiquis dice que el eco de la voz de Cupido está lleno de asombro no quiere decir que Cupido esté sorprendido, sino que el sonido de su voz la llena a ella de dudas. Duda y oscuridad significan, en este punto de la obra, lo mismo. A medida que Psiquis vaya confiando en la voz de su esposo esta densa y perturbadora oscuridad se irá tornando suave e iluminadora.

En cuanto a la música de *Ni Amor se libra de amor* —atribuida a Juan Hidalgo por estudiosos como José Subirá (1953) o Miguel Querol

<sup>31</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, pp. 869-870.

(1981)<sup>32</sup>—, la influencia del tenebrismo se deja «oír» en aquellos números que juegan con la ruptura del decoro musical. Estas piezas desconciertan a los espectadores, los desarman y los exponen a una intuición musical más personal y subjetiva, fuera del orden de la teoría de los afectos. El barroco musical, como la pintura, la literatura o la espiritualidad, se vio igualmente influido por la crisis epistemológica de inicios del siglo XVII. Itay Sapir pone en paralelo dos fenómenos de la pintura tenebrista con las dos grandes características de la música barroca: la monodia y la disonancia<sup>33</sup>. La monodia se correspondería en el arte tenebrista con la focalización sobre una única figura, aquella que lleva la «melodía» del cuadro, en contraposición a la polifonía renacentista, cuyo protagonismo estaba repartido en varias voces/figuras. Por otra parte, la disonancia es considerada por Sapir como el principal motor auditivo de los afectos, pues son las notas disonantes las que más «hieren» la sensibilidad del oyente y despiertan su atención, razón por la cual la música barroca está repleta de disonancias, especialmente en los momentos de mayor tensión dramática, como es el caso que vamos a analizar a continuación.

El número musical «Quedito, pasito, que duerme mi niño», el último de *Ni Amor se libra de amor*, es el que más se ajusta a esta idea de «tenebrismo musical». La escena en la que se inserta sucede de noche, luego la oscuridad no es solo auditiva, sino también visual o, cuando menos, imaginativa. Se trata del momento álgido de la obra, en que Psiquis se aproxima a Cupido con una vela o antorcha en la mano para iluminar su rostro. Hidalgo compone para este momento una nana que, al comienzo de la escena, tiene un carácter dulce y apacible, el cual induce rápidamente a Cupido al sueño. Sin embargo, una vez que el dios se ha quedado dormido, la nana, a pesar de su aparente inocencia y puerilidad, se revela una canción de traición, pues Psiquis, habiendo dormido a Cupido con la ayuda de la música, se dispone ahora a desvelar el rostro de su esposo, rompiendo así su promesa. De este modo, el afecto de la música queda inmediatamente truncado para el espectador, quien ve y oye cosas opuestas: mientras escucha una nana

<sup>32</sup> Querol Gavaldá (1981, pp. 68-90) ha editado todos los números musicales conservados de esta zarzuela, que se cree se conserva prácticamente en su totalidad. Para un análisis musicológico de la misma remito a Querol Gavaldá (2000) y Pastor Comín (2001).

<sup>33</sup> Sapir, 2012, pp. 232-242.

ve una traición. La música anuncia lo contrario de lo que simula. La pieza está escrita en la tonalidad de do mayor, una de las más luminosas, sencillas y claras. Al comienzo, su armonía modal, basada en la alternancia del primer y el cuarto grado, genera una sonoridad blanda, fluida y dulce, sin tensiones. No obstante, a medida que se desarrolla la escena, se va generando cierta tensión, hasta que, llegado un punto, la pieza modula a fa mayor, tonalidad en la que se mantiene hasta justo antes del final de la pieza, en el que vuelve repentinamente a do con una cadencia plagal. Todo esto quiere decir que, aunque esté escrita en do mayor, la pieza nunca suena realmente a esta tonalidad. Además, las modulaciones y disonancias proliferan a lo largo de la obra y se hacen más notables mediante el uso de acordes de novena menor y novena mayor. El resultado es una escena en la que el espectador es expuesto, primero, a una disonancia visual, a continuación a una disonancia auditiva y, finalmente, a una disonancia intelectual, pues a la escritura musical contradictoria se añade la discordancia de un texto que canta dulce y puerilmente un acto de traición. Para ello Calderón se vale hábilmente de la ambigüedad:

MÚSICA *dentro*      Quedito, pasito,  
                                  que duerme mi dueño;  
                                  quedito, pasito,  
                                  que duerme mi amor.  
                                  Si cantáis dulces querellas,  
                                  o matizados primores,  
                                  que siendo del cielo flores,  
                                  también sois del campo estrellas,  
                                  no me despertéis con ellas  
                                  al alma que adoro;  
                                  quedito el rumor,  
                                  la vida que estimo  
                                  pasito el clamor;  
                                  y ya que le dais  
                                  este alivio pequeño,  
                                  quedito, pasito,  
                                  que duerme mi dueño;  
                                  quedito, pasito,  
                                  que duerme mi amor<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, pp. 906-907.

## LA «NOCHE OSCURA» DE CALDERÓN

El texto, la escenografía y la música de *Ni Amor se libra de amor* apuntan en una misma dirección: empujan al espectador hacia la oscuridad, instándole a emprender junto a Psiquis la *via negationis* de la teología apofática. Como hemos explicado anteriormente, esta teología cobró fuerza con especial intensidad en la mística de san Juan de la Cruz. La orden del Carmelo no fue ajena a la crisis epistemológica de su tiempo: los carmelitas reformistas alzaron la voz proclamando la fe como una forma de conocimiento, de verificación subjetiva, pero también objetiva, de los misterios cristianos<sup>35</sup>. Sin embargo, para dar paso al conocimiento de la fe, primero era necesario relativizar y volatilizar los conocimientos y valores cimentados en la razón; todo debía ser abandonado por amor a Dios, que purifica e ilumina el alma a través de la oscuridad del no-saber<sup>36</sup>.

Michel de Certeau (2013) ha definido la escritura de san Juan de la Cruz como un diálogo entre el canto y la historia, la poesía y la prosa, la gloria del alma que conecta con Dios y el sufrimiento de un cuerpo prisionero y maltratado. Se trata de una dialéctica entre el éxtasis poético y la discursividad histórica, algo que también experimentan (aunque inconscientemente) los personajes de Lidoro y Arsidas, quienes al ver a Psiquis entran en una suerte de éxtasis que eleva sus pensamientos: Psiquis es flor, rosa, diamante, estrella, lucero, luna, sol, cielo y abismo<sup>37</sup>. Después de esta visión —que, además, se desarrolla en el simbólico espacio del bosque, un espacio intermedio entre el templo de Venus (el Cielo) y el palacio de Athamas (la Tierra)—, los personajes caen en el laberíntico jardín del rey, que representa el mundo. Calderón, desde sus medios de dramaturgo y desde la variada casuística de sus personajes, representa ante el espectador el proceso de la historia espiritual del alma humana, su tránsito como ser divino por el mundo, como hace san Juan de la Cruz<sup>38</sup>. Aunque todos los personajes de *Ni Amor se libra de amor* se hallan en esta situación, entre la Tierra y el Cielo, entre lo mundano y lo divino, solo el personaje de Psiquis emprende el camino espiritual hacia Dios.

<sup>35</sup> Araújo, 2015, p. 81.

<sup>36</sup> Ver Balthasar, 1972, pp. 9-10.

<sup>37</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, pp. 811-812.

<sup>38</sup> Ver Certeau, 2013, p. 124.

Psiquis se ha visto obligada a renunciar a todo lo que tenía: su familia, sus posesiones, la esperanza y el deseo de un futuro próspero, pues su propio padre, para salvar el reino, la abandona en una isla desierta creyendo que en ella su hija hallará la muerte. Lo que no sabe Athamas es que la muerte que Psiquis allí encontrará no será la muerte física, sino la conocida como «muerte al mundo» de los místicos, que supone el renacimiento espiritual del alma. En los primeros momentos de esta nueva vida en la inhóspita isla desierta —reflejo del vaciamiento que experimenta el personaje—, Psiquis se enfrenta a sus miedos más profundos, y solo cuando asume su situación de abandono, acepta su destino y penetra en la oscuridad de la cueva de Cupido comienza el viaje de amor hacia su desconocido esposo, cuya generosidad y benevolencia finalmente conquistan a Psiquis y disipan todas sus dudas acerca del amor que este le profesa, permitiéndole así habitar la oscuridad en paz y confianza. En este estado, la oscuridad se vuelve iluminadora, pues el alma, libre de prejuicios, miedos y pasiones, se vuelve obediente y sumisa —es decir, practica la plena aceptación—, a medida que se vacía de imperfecciones y se llena, únicamente, de amor. Paralelamente, como una proyección del alma de la princesa, el palacio de Cupido se llena de luz, hermosura y riqueza.

La oscuridad que abraza Psiquis no es la única forma de oscuridad que nos presenta Calderón, quien, como san Juan de la Cruz, distingue entre la oscuridad del abandono al no-saber y la oscuridad en la que el conocimiento racional y las pasiones sepultan al hombre<sup>39</sup>. Los personajes de Lidoro, Arsidas y las hermanas de Psiquis se hallan rodeados de tinieblas en el jardín del palacio de Athamas, donde se esconden

<sup>39</sup> En la literatura mística y religiosa, el término «tiniebla» tiene habitualmente dos significados diferentes, en función de si es empleado en singular o en plural. En singular se refiere a la oscuridad divina y a un modo de conocimiento que se corresponde con los estados más altos de la vía mística (ver Barusi, 1931). Esta es la acepción que el término tiene en la poesía de san Juan de la Cruz y es también el sentido que tiene en la Biblia cuando Dios se aparece a Moisés en el monte Sinaí en forma de una gran nube que cubre toda la montaña y en la que el profeta mora durante cuarenta días y noches recibiendo la revelación divina (*Éxodo*, 24, 15-18). En plural, las tinieblas se refieren a los estados de angustia, ignorancia y error en los que se encuentra el alma debido a sus apegos sensibles, emocionales, intelectuales, imaginativos y también espirituales. De este modo, mientras que las tinieblas se corresponden con la fragmentación y la discontinuidad de las experiencias humanas, la tiniebla expresaría un estado unitivo de conocimiento (Araújo, 2015, p. 85).

unos de otros al tiempo que intentan verse. Esta escena, desarrollada en el espacio simbólico y profundamente teatral del jardín<sup>40</sup>, es una representación del mundo como laberinto, cuya oscuridad no esconde luz en su interior, sino que está formada por una intrincada red de sombras (prejuicios y pasiones) que ahogan toda capacidad iluminadora de los personajes. Como explica Ignacio Arellano, el laberinto como símbolo remite a la circularidad y al sentimiento de encastamiento propios de la estructura trágica<sup>41</sup>. Para poder encontrar el camino acertado en la oscuridad del laberinto es necesario, en primer término, tener conciencia del propio laberinto y, en segundo lugar, adentrarse sin miedo en la oscuridad que lo envuelve; esto es: entender que el mundo es un juego de apariencias y confusión, y asumir que el hombre no tiene ninguna posibilidad de transitarlo con la razón y sus propios conocimientos. Una vez que se es consciente de ambas cosas y se deja de buscar ansiosamente la salida, uno empieza a encontrarse a sí mismo: es necesario dejar de buscar fuera en la oscuridad y abrazar la propia oscuridad<sup>42</sup>.

En la zarzuela de Calderón los insensatos que no dejan de buscar en la oscuridad son las hermanas de Psiquis y sus prometidos, que deseando ver (ellas al misterioso galán, que es Cupido, y ellos a Psiquis) se dan obstinadamente de bruces con su ausencia. Los personajes de Calderón no entienden que esta ausencia esconde una presencia: es la ausencia que se convierte en símbolo de la presencia de Dios, ya que es la ausencia o lejanía de Dios la que enciende el deseo de Dios en el alma<sup>43</sup>. El símbolo de Dios que es Psiquis —pues el alma es un continente de la esencia divina— despierta en Lidoro y Arsidas un

<sup>40</sup> Pedraza Jiménez, 2000, p. 33. En este drama Calderón emplea el simbolismo del espacio del jardín en todos los sentidos que María Luisa Lobato señala para el conjunto de su teatro cortesano: el jardín es lugar de reflexión filosófica para el gracioso Friso (Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 839); refugio para Psiquis y Cupido (p. 905); elogio imposible de la dama para Lidoro y Arsidas (pp. 835-837); laberinto y espacio de confusión para Astrea, Selenisa, Arsidas y Lidoro (pp. 835-840); y agente propiciador del amor para Cupido y Psiquis (pp. 845-847); ver Alvarado Teodorika, 2010, p. 153. Esta constante transmutación del significado del espacio del jardín es una señal de la complejidad simbólica de *Ni Amor se libra de amor*, así como un reflejo de la transformación constante de las cosas y, en consecuencia, de la inaccesibilidad del verdadero conocimiento, muy en la línea de la epistemología tenebrista.

<sup>41</sup> Arellano Ayuso, 2001, p. 85.

<sup>42</sup> Barusi, 1931, pp. 314-315.

<sup>43</sup> Ver Cirlot, 2003, pp. 290-291.

deseo elevado que, sin embargo, estos malinterpretan como un deseo mundano de posesión que les hace anhelar desposar a Psiquis. Lidoro y Arsidas no abrazan la oscuridad, luchan contra ella haciendo todo lo posible por volver a ver a la bella princesa. Abrazar la oscuridad significa abrazar «une nuit démythisée et sans guide, sur le mode d'une retraite et d'une privation. Au début, il faut que l'âme se voie et se sente éloignée, privée, dénuée de tous ces biens, brûlée par le feu ténébreux de l'amour. Ce feu la purifiera, l'unifiera et la remplira de suavité et de force divine en la rendant capable de goûter la gratitude de la Présence»<sup>44</sup>. Solo Psiquis emprende este proceso, mientras los demás personajes se quedan perdidos en el laberinto de tinieblas, siempre insatisfechos.

La influencia de la mística del santo abulense en este drama de Calderón parece llegar hasta tal punto que las últimas escenas del drama podrían ser leídas como una suerte de paráfrasis “a lo mitológico” del famoso poema «Noche oscura». En la escena previa a la contemplación de Cupido por Psiquis la pieza musical anteriormente analizada «Que-dito, pasito», cantada en la calma de la noche induciendo a Cupido al sueño, fomenta la creación del ambiente nocturno con su sonoridad tenebrista, mientras que con su texto recalca la importancia del silencio y del sosiego, en consonancia con las dos primeras estrofas del poema de san Juan de la Cruz. Asimismo, gracias a sus disonancias y a su ruptura del decoro, la pieza musical crea la sensación de un tiempo liminal que, unido a la fusión de contrarios («dulces querellas») y la unificación del espacio divino y el terrenal («del cielo flores», «del campo estrellas»), abre, dentro del espacio-tiempo del jardín donde sucede la escena, otro espacio-tiempo paralelo, visionario. La acción que sigue a continuación se desarrolla entonces en dos espacio-tiempos, pues la visión de Cupido por Psiquis es a la vez física y espiritual.

La tercera y la cuarta estrofa del poema de san Juan de la Cruz hablan de la luz que guía al alma en su tránsito hasta Dios. En la zarzuela, Calderón necesita materializar esta luz en un objeto, pero intencionalmente no pone en boca de Psiquis el nombre de dicho objeto, sino que se refiere a él simplemente como «la luz»<sup>45</sup>. De esta forma, nuestro autor deja claro que esta luz también remite a una luz de naturaleza espiritual: el corazón de Psiquis, que arde en deseos de ver a su amado.

<sup>44</sup> Araújo, 2015, p. 86.

<sup>45</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 907.

Podría parecer que Psiquis es empujada a romper el pacto hecho con su esposo por el miedo y las dudas que le infunden sus envidiosas hermanas, pero bajo estos sentimientos lo que mueve profundamente a Psiquis es un impulso más elevado: el deseo de contemplar el rostro del amado. Aunque Psiquis se muestre dispuesta a matar a Cupido si descubriese en él el rostro de un monstruo, a estas alturas de la trama Psiquis ya está plenamente enamorada de su esposo:

Verle y no verle quisiera,  
que siempre he de ser extremos;  
verle, por llegar a ver  
si engañada pude amar;  
no verle, por no llegar  
a matar y aborrecer  
a quien ya llegué a querer<sup>46</sup>.

Lo que mueve principalmente a Psiquis es el deseo de reconocimiento: Psiquis necesita ver a su amado y conocerle plenamente, del mismo modo que Cupido, cuando contempló a Psiquis dormida en el jardín de Athamas, quedó incondicionalmente enamorado de ella. Calderón mezcla aquí el misterio cristiano de la contemplación del rostro de Cristo con la filosofía del amor platónico, según la cual la unión entre dos amantes no se podía consolidar hasta que ambos se miraban y se reconocían como mitades de un mismo ser. Psiquis, encuentre lo que encuentre a la luz de las llamas, no dejará de amar a Cupido, pues aunque no es aún consciente de ello, «sabe bien» que su esposo es puro amor. Por ello el rompimiento del pacto no deviene en castigo, sino en recompensa: se trata del último tramo hacia la unión con Dios.

La quinta estrofa de san Juan de la Cruz es una loa a la noche, a la oscuridad, que es la que permite la reunión de los amantes. En *Ni Amor se libra de amor* esta noche remite, como todo en esta escena, a una realidad física y espiritual. Cupido, quien nunca se deja ver a la luz del día, se muestra manso y accesible a su amada de noche, es decir, en el no-saber, en la fe y el desprendimiento. En el poema, la unión del Amado y la amada implica una transformación para esta, que se convierte en Dios con Dios. Lo mismo le sucederá a Psiquis, quien

<sup>46</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 907.

será finalmente deificada por Venus. En las estrofas sexta y séptima el místico abulense describe el encuentro de los amantes en un *locus amoenus*, símbolo del vergel del alma virtuosa. En la penúltima escena de nuestro drama los personajes también se hallan en un deleitoso jardín, bajo «el pabellón de un laurel», en un «catre de muchas flores»<sup>47</sup>, donde Psiquis duerme con dulzura a su esposo, posiblemente en su regazo. Por último, la estrofa final de san Juan de la Cruz es un canto al absoluto abandono en el amor a Dios, que en el drama Psiquis alcanza cuando, en la escena final, muestra estar dispuesta a quitarse la vida ante la idea de haber perdido a su amado. Conmovidada y admirada, Venus olvida la ofensa, perdona a la pareja y deifica a Psiquis, sellando su unión.

*Ni Amor se libra de amor*, como la «Noche oscura» de san Juan de la Cruz, es un viaje iluminador a través de la oscuridad. La oscuridad que inunda ambas obras es un obstáculo que, paradójicamente, libera la capacidad visionaria del hombre, porque le obliga a mirar de una forma nueva, infinitamente más fructífera. En un principio, la oscuridad es una representación o reflejo de las tinieblas interiores en que vive el alma, prisionera de sí misma, y que le impiden conocer(se). Así, la cueva de Cupido es, en un primer momento, un trasunto de la caverna platónica, una imagen de la ignorancia del alma. Pero la cueva en las obras de Calderón es también un símbolo del retorno al seno de la madre<sup>48</sup>, que a su vez remite al retorno místico al seno de Dios, origen de toda la Creación<sup>49</sup>. Por esta razón, lo que, en un principio, era un espacio de muerte del conocimiento se transforma, en un segundo momento, en un espacio de renacimiento del conocimiento.

<sup>47</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 905.

<sup>48</sup> Suárez Miramón, 2003, p. 1070.

<sup>49</sup> Como explica Suárez Miramón (2003), los personajes huérfanos que al nacer pierden a su madre, como es el caso de Psiquis o Segismundo, son reclusos por Calderón en una caverna o espacio similar, a modo de «compensación natural», que los aísla de los peligros del mundo. No obstante, este retiramiento del mundo es también una suerte de castigo por haber matado a la madre. El hijo huérfano, en lugar de nacer directamente a la luz (al conocimiento), debe afrontar una ardua peregrinación: retroceder a la oscuridad prenatal, descender a los infiernos, desde donde habrá luego de salir para instalarse en la Naturaleza. En *Ni Amor se libra de amor* Calderón nos enseña que todos somos hijos huérfanos obligados a emprender esta difícil peregrinación, pues fuimos, en cuanto almas, dados a luz en el parto de la cruz. La maternidad de Cristo y la Pasión como parto de la humanidad eran lugares comunes de la teología y de la literatura religiosa y mística (véase Bynum, 1982).

Estos espacios, aunque son en realidad uno, están conectados por la oscuridad, que se revela como algo más que un hilo conductor o vía de conocimiento: la oscuridad es el conocimiento mismo, pues es la conciencia de dicha oscuridad lo que transforma la cueva en seno, la tumba en útero, la muerte en nacimiento. La diferencia entre el habitante de la caverna y el místico que flota en el seno de Dios es que el primero no sabe que lo que ve son solo sombras. De esta forma, a medida que el alma (Psiquis) afronta, asume y comprende su desconocimiento, la oscuridad se va volviendo más iluminadora, pues brinda al espectador la primera chispa del verdadero conocimiento: saber que no sabe nada, sacándole así de la ignorancia más absoluta, que es ignorar su propia ignorancia. Según se extingue en el alma el falso conocimiento, más fuertemente brilla la sabiduría de Dios.

#### CONCLUSIONES: DIALOGAR CON LA OSCURIDAD

Para André Luis Araújo, *La noche oscura del alma* es un «tratado de la sombra» para la cultura occidental del siglo xvi<sup>50</sup>. Calderón con su zarzuela, podríamos decir, reactualiza en gran medida este tratado, proyectándolo hacia la sociedad barroca de su tiempo, particularmente hacia una corte cegada por los deslumbrantes entretenimientos y lujos palaciegos. *Ni Amor se libra de amor*, en cuanto obra dramática, sitúa esta teoría filosófico-espiritual dentro de un proceso. En este sentido, el drama de Calderón se correspondería más con un mapa que con un tratado: Calderón como cartógrafo del conocimiento y cronista del viaje del alma a través de esta fantasmagórica geografía. En consecuencia, el conocimiento para Calderón no es tanto una revelación en la oscuridad como un diálogo con ella: el peregrino se perfecciona poco a poco, en cada paso del camino, que es en sí mismo el destino, pues el objetivo de la peregrinación no es llegar a un determinado lugar, sino alcanzar una transformación interior.

El aprendizaje a través de la dialéctica a que insta Calderón está estrechamente ligado a los conceptos de símbolo y alegoría, conceptos que están representados en *Ni Amor se libra de amor* por Psiquis (símbolo) y por sus hermanas y futuros cuñados (alegoría). En la escena nocturna en que los prometidos Selenisa y Arsidias y Astrea y Lidoro,

<sup>50</sup> Araújo, 2015, p. 90.

ayudados por el gracioso Friso, se espían mutuamente, ocultos en el follaje del jardín de Athamas<sup>51</sup>, Calderón elabora toda una teoría del conocimiento. El primer dato importante es que sitúa la escena en un jardín, en contraposición con la escena inmediatamente anterior, que se había desarrollado en el bosque. Como ya hemos señalado, este bosque se ubica entre el templo de Venus y el palacio de Athamas, lo que hace de él un espacio intersticial entre lo divino y lo terrenal, que es el espacio propio del conocimiento visionario y de la revelación del símbolo<sup>52</sup>. Efectivamente, tanto el pueblo de Egnido como Lidoro y Arsidas, cuando la ven, reconocen en Psiquis la marca de lo divino y, considerándola diosa de la hermosura, quieren sustituir la imagen de mármol de Venus por la suya de carne y hueso<sup>53</sup>. Su contemplación, como vimos, mueve el pensamiento de los galanes a través de una serie de metáforas hiladas de modo ascendente: Psiquis es flor, rosa, diamante, estrella, lucero, luna, sol, cielo y abismo<sup>54</sup>.

La siguiente escena, por contraposición, tiene lugar en un jardín, espacio de naturaleza manipulada, artificialmente moldeada, que ha perdido la naturaleza bruta y primigenia del bosque. Esta escena sucede, además, de noche, mientras que la escena anterior se había desarrollado a plena luz del día. Los personajes que intervienen en ella intentan verse los unos a los otros, pero intentando a la vez no ser vistos. Su mirada está velada por las tinieblas de la noche, trasunto de las sombras de su deseo y amor propio, que les impiden ver más allá del aspecto físico y las apariencias. El juego de miradas que se entreteje es laberíntico y especular: las dos hermanas observan paralelamente a sus pretendientes al mismo tiempo que son observadas por ellos, pero ninguno de los cuatro conoce la verdadera identidad de su objeto de observación. Fundamentales son en todo momento las palabras del gracioso Friso, que es el artífice de este juego:

FRISO	Vaya de arbitrio. Entre las rosas y flores deste verde laberinto las dos os esconded; yo,
-------	--

<sup>51</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, pp. 833-839.

<sup>52</sup> Ver Cirlot, 2003, pp. 298-300 y Newman, 2005, p. 10.

<sup>53</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 819.

<sup>54</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, pp. 811-812.

haciéndome encontradizo  
 con ellos, sin darme nunca  
 de quién son por entendido,  
 a este jardín los traeré<sup>55</sup>.

A continuación, Friso guía a los cuatro personajes que han aceptado las normas de su juego (diferentes para ellos que para ellas) a través del enrevesado tablero, que es el jardín de Athamas, en el que el criado incorpora las esculturas y los cuadros que adornan el jardín y que acentúan todavía más el carácter alegórico de la escena. Friso anima a los participantes a observar, pero estos no consiguen ver más allá de las apariencias. Todo es ocultamiento y disfraz: los personajes no solo se ocultan físicamente de las miradas de los otros, sino que también ocultan sus verdaderas intenciones.

LIDORO            No perdamos por remisos  
                       la ocasión que puede haber,  
                       por algún verde resquicio,  
                       para ver yo a Astrea y vos  
                       a Selenisa. (Aunque finjo  
                       que es Astrea mi deseo,  
                       miento, que a Siquis me rindo).  
                       [...]

FRISO             ¿Qué os parecen estos cuadros?

ARSIDAS        Abreviados paraísos  
                       donde la naturaleza  
                       se valió del artificio<sup>56</sup>.

En esta escena Calderón hace que la alegoría se represente a sí misma: gracias a las palabras de Friso, que disfraza a los personajes y los hace pasar por quienes no son, el jardín de Athamas se convierte en una alegoría del mundo. A diferencia de la mirada vertical que inspira la contemplación de Psiquis (el símbolo), la alegoría se relaciona con una mirada horizontal que, no bien dirigida, puede volverse especular y laberíntica, sumiendo al observador en un infructífero juego de apariencias y engaños. Paradójicamente, Calderón, haciendo uso de la

<sup>55</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 833.

<sup>56</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 836.

alegoría, destapa los engranajes de la misma. Friso pone fin al juego del siguiente modo:

FRISO                   ¿Veis dónde estáis?,  
pues hay un grande artificio,  
que es burlador; pero no  
puedo agora descubrirlo<sup>57</sup>.

Walter Benjamin, en su estudio sobre *El origen del drama barroco* (1928), reflexionó largamente sobre la alegoría, que concebía como el centro de la epistemología barroca. Para Benjamin, la alegoría era la teoría del no-saber, pues esbozaba una epistemología y una estética fragmentarias, versátiles y melancólicas opuestas a la epistemología y la estética del símbolo, que presupone el conocimiento iluminado de un absoluto, la claridad de un saber incontestable. La alegoría es el reino de la dialéctica, lo ambiguo y lo fragmentario. A estos dos conceptos se adhieren los campos semánticos de la luz, para el símbolo, y de la oscuridad o lo tenebroso, para la alegoría. La alegoría, siguiendo a Benjamin, es una expresión, como la lengua y la escritura, que encarna lo imposible de toda representación perfecta. De este modo, la alegoría barroca se descubre como un obstáculo en la caza del saber al mismo tiempo que como la única fuente de saber posible para el hombre, que es incapaz de conocer directa y plenamente los misterios del cosmos divino. En este sentido, el drama barroco y la pintura tenebrista serían los ejemplos más radicales de lo que podríamos considerar que es el arte en general: la asunción de la ausencia de representación en la representación misma. La obra de arte solamente sabe mantener el vacío, sostener la caída en el caos y lo indistinto; la obra de arte se inclina sobre el abismo y muestra la nada<sup>58</sup>. Dentro de este tenebroso escenario de la alegoría, los dramas barrocos y, especialmente, los dramas cortesanos —debido a su extraordinaria confluencia de artes y lenguajes—, no aspirarían sino a un realismo dramático, a la construcción de una especie de simulacro de realismo.

La alegoría es un sistema que reagrupa bajo una sola idea todas las disfunciones epistemológicas de los cuadros tenebristas y del drama barroco: la crítica de la pretensión humana de un saber sistemático. Sin

<sup>57</sup> Calderón de la Barca, *Ni Amor se libra de amor*, p. 839.

<sup>58</sup> Perret, 2007, p. 233.

embargo, si bien manifiesta la imposibilidad del conocimiento real de las cosas, la alegoría abre al mismo tiempo un espacio de dialéctica en el que el hombre, en relación con las cosas, puede construir un microcosmos más o menos similar o aparente en el que orientarse. El problema que presenta la alegoría como herramienta de conocimiento no estriba en que sea un trasunto irreal de la realidad (valga la paradoja), sino en que tomemos este trasunto como lo real, como sucede con las sombras en la caverna de Platón. Manteniendo la conciencia de lo que es la alegoría y atendiendo a su engranaje y modo de funcionamiento, esta puede convertirse en una fructífera fuente de conocimiento.

No obstante, Calderón, siempre tan complejo y brillante, no opone alegoría y símbolo; en *Ni Amor se libra de amor*, disfraza el alma humana con el ropaje del personaje mitológico de Psiquis, a quien a su vez convierte en trasunto de la forma de visión y conocimiento ascendente que es el símbolo. El símbolo, por lo tanto, está disfrazado de alegoría e inserto en ella; o lo que es lo mismo: Dios se halla en el mundo y la verdad en el no-saber. Al representar en su drama el funcionamiento de la alegoría, Calderón no pretende desestimarla o acusarla de falso conocimiento, sino desvelar sus engranajes con el fin de mostrar que todo sistema de conocimiento humano es falso, en el sentido de que no es el perfecto producto de una mente divina sino un imperfecto constructo humano nacido de una dialéctica constante con lo otro. El conocimiento, pues, reside en el proceso de la dialéctica, no en las cosas; reside, como creían los pintores tenebristas, en la oscuridad, pero no en la oscuridad como representación de un no-saber, sino en la oscuridad como diálogo constante con este no-saber. Así, desentrañando los mecanismos de la alegoría, Calderón nos enseña a transitar nuestro propio no-saber, un tránsito que se adivina un camino infinito a través de un mundo en constante cambio en el que no es posible hallar verdades, pero sí construirlas, para después destruirlas y poder construirlas de nuevo, renovándolas, regenerándolas y permitiendo así que la realidad sea traspasada, una y mil veces, por el eterno poder creativo de Dios.

La alegoría en el teatro de Calderón es el negro de los cuadros de Caravaggio. El teatro, alegoría de la gran alegoría del mundo, es el lienzo perfecto donde mezclar sistemas de conocimiento y lenguajes. Por esta razón, los dramas calderonianos son una amalgama de esquemas de pensamiento (cristianos, clásicos, tradicionales) y un creativo diálogo de artes. El teatro es ese fondo negro abismal en el que todo

es posible, ese espacio vacío donde todo está potencialmente presente, esa cueva oscura que puede tan pronto convertirse, por arte de tra-moya, en caverna de tinieblas o en un seno embarazado de energía creadora. En esta oscuridad genésica solo es posible entrar mediante una visión dialéctica que respete el genuino y constante fluir de la misteriosa materia en que nos sumergimos. Por eso Psiquis y Cupido deben verse mutuamente, porque el único modo de transitar la oscuridad de la alegoría sin convertirla en un aparato de relaciones inertes es a través de la dialéctica con lo otro, con el otro, con el ser amado, objeto de perpetuo deseo de contemplación y conocimiento.

Nuestra obra *Ni Amor se libra de amor* se cierra con la instauración de un nuevo sistema de correspondencias por parte de Cupido, que empareja a todos los personajes: Selenisa y Arsidias, Lidoro y Astrea, Friso y Flora, y Anteo y una «real esposa», como requería, en efecto, el decoro teatral y el orden social de su tiempo. Cupido, disfraz mitológico del cristiano Dios Amor, cuida de sus criaturas confiriendo un orden armonioso al mundo en el que viven y en el que cada una tiene su lugar y su función. También Athamas es «emparejado» con su yerno y nuevo hijo Cupido, quizá en un intento por parte de Calderón de relacionar el poder eterno de Dios en los cielos con el poder transitorio del rey en la tierra. El único personaje que queda desligado es Psiquis, pues la unión con Cupido, aunque prometida de palabra por Venus, queda fuera del argumento del drama. Con este aparentemente nada enigmático final, Calderón parece decirnos sin embargo mucho: el alma humana no depende de los sistemas que se construyan en el mundo, porque el alma solo se debe a Dios. Esta tendencia del alma hacia Dios es el amor incondicional que Psiquis siente hacia Cupido, el cual no puede ser plenamente satisfecho o resuelto en escena porque en este deseo de contemplación y conocimiento del Ser Amado es donde reside la potencia creativa que mueve el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Nuevos caminos del hispanismo. Actas del XVI Congreso de la AIH*, coord. Pierre Civil y Françoise Crémoux, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2010, vol. 2, pp. 145-165.

- ÁLVAREZ LOPERA, José, *El Greco*, Madrid, Alianza, 2005.
- ANDREWS, Jean, ROE JEREMY y Oliver NOBLE-WOOD, *On Art and Painting: Vicente Carducho and Baroque Spain*, Cardiff, University of Wales Press, 2016.
- ARAÚJO, André Luis, «Saint Jean de la Croix - La nuit obscure: un style entre ombres et ténèbre(s)», *Teoliterária*, 5, 10, 2015, pp. 76-97.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid, Laberinto, 2001.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1999.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- BAILEY, Gauvin Alexander, «The Jesuits and Painting in Italy, 1550-1690: the Art of Catholic Reform», en *Saints and Sinners. Caravaggio and the Baroque Image*, ed. Franco Mormando, Chicago, University of Chicago Press, 1999, pp. 151-178.
- BALTHASAR, Hans Urs von, *La Gloire et la Croix. Styles. De Jean de la Croix à Péguy*, Paris, Éditions Mouton, 1972.
- BARUSI, Jean, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1931.
- BOUWSMA, William, *The Waning of the Renaissance, 1550-1640*, New Haven, Yale University Press, 2000.
- BULL, Malcolm, *Investing Falsehood, Making Truth. Vico and Neapolitan Painting*, Princeton / Oxford, Princeton University Press, 2013.
- BYNUM, Caroline Walker, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1982.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El golfo de las sirenas*, ed. Sandra L. Nielsen, Kassel, Edition Reichenberger, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Ni Amor se libra de amor*, en *Tercera parte de Comedias*, ed. Don W. Cruickshank, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, pp. 808-913.
- CALVESI, Maurizio, *La realtà del Caravaggio*, Torino, G. Einaudi, 1990.
- CANCELLIERE, Enrica, «Amor y Psique. Hermenéutica de una fábula de las artes figurativas al teatro de Calderón», *Anuario Calderoniano*, Extra 1, 2013, pp. 21-48.
- CASCARDI, Anthony J., *The Bounds of Reason: Cervantes, Dostoevsky, Flaubert*, New York, Columbia University Press, 1986.
- CAVELL, Stanley, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford, Oxford University Press, 1979.
- CHASE, Gilbert, *The Music of Spain*, Nueva York, Norton, 1941.
- CHECA CREMADES, Fernando, «Imágenes para el fin de una dinastía: Carlos II en El Escorial», en *Arte barroco e ideal clásico. Aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*, dir. Fernando Checa Cremades, Roma, Real Academia de España en Roma, 2004, pp. 69-87.

- DE CERTEAU, Michel, *La Fable mystique II*, Paris, Gallimard, 2013.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- FOUCAULT, Michel, *Le mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- GREER, Margaret R., «Art and Power in the Spectacle Plays of Calderón de la Barca», *Publications of the Moderns Language Association of America*, 104.3, 1989, pp. 329-339.
- NIELSEN, Sandra L., «Introduction», en *El golfo de las sirenas*, Kassel, Edition Reichenberger, 1989, pp. 1-64.
- PASTOR COMÍN, Juan José, «Ni Amor se libra de amor, articulación musical del texto dramático», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico de Almagro*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 309-334.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Calderón: teatro en los jardines, jardines en el teatro», *Montearabí*, 31, 2000, pp. 33-62.
- PERRET, Catherine, *Walter Benjamin sans destin*, Bruselas, The Stolen Letter, 2007.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *Música barroca española VI: teatro musical de Calderón*, Barcelona, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 1981.
- QUEROL GAVALDÁ, Miguel, «La música en el teatro de Calderón», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Istmo, 2000, pp. 415-442.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «La sonrisa de Menipo: el teatro breve de Calderón ante su cuarto centenario», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Edition Reichenberger, 2000, pp. 162-175.
- RULL, Enrique, «Teología y mitología: Psiquis y Cupido en Calderón», en *Pedro Calderón de la Barca: el teatro como representación y fusión de las artes*, coord. Ignacio Arellano y Ángeles Cardona, Barcelona, Proyecto A, 1997, pp. 121-126.
- RZEPINSKA, Maria, «Tenebrism in Baroque Painting and Its Ideological Background», *Artibus et historiae: An Art Anthology*, 13, 1986, pp. 91-112.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander, Propileo, 2012.
- SABIK, Kazimierz, «El teatro de corte en España en la 1.<sup>a</sup> mitad del siglo XVII (1614-1636)», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18-23 de agosto, 1986, Berlín*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main / Vervuert, 1989, vol. 1, pp. 601-610.
- SANTOS ALCAIDE, María de Gracia, «Evolución e interpretación del mito clásico en la comedia *Ni Amor se libra de amor* y en el auto sacramental *Psiquis*

- y *Cupido*», en *Calderón de la Barca y su aportación a los valores de la cultura europea*, ed. Montserrat Iglesias Berzal y María de Gracia Santos Alcaide, Madrid, Universidad San Pablo-CEU, 2001 pp. 185-202.
- SAPIR, Itay, *Ténèbres sans leçons. Esthétique et épistémologie de la peinture ténébriste romaine 1595-1610*, Berne, Peter Lang, 2012.
- STAROBINSKI, Jean, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982.
- STRADLING, Robert A., *Felipe IV y el gobierno de España, 1621-1665*, trad. Carlos Laguna, Madrid, Cátedra, 1989.
- SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, «Calderón, entre la alquimia de la palabra y la mística del nombre», en *Con Alonso Zamora Vicente. Actas del Congreso Internacional «La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos»*, coord. Carmen Alemany Bay et al., Alicante, Universidad de Alicante, 2003, vol. 2, pp. 1067-1078.
- SUBIRÁ, José, *Historia de la música española e hispanoamericana*, Barcelona, Salvat, 1953.
- SULLIVAN, Edward J., «Art in Madrid, 1650-1700», en *Baroque Painting in Madrid*, ed. Edward J. Sullivan, Columbia, University of Missouri Press, 1986.
- THEOBALD, Christoph, *Le christianisme comme style. Une manière de faire de la théologie en postmodernité*, Paris, Éditions du Cerf, 2007.
- TRABADO CABADO, José Manuel, «Mito y teatralización de la égloga: de *La selva sin amor* de Lope a *El golfo de las sirenas* de Calderón», en *Estudios sobre Tradición clásica y Mitología en el Siglo de Oro*, ed. Isabel Colón Calderón y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Ediciones Clásicas, 2002, pp. 143-154.