

ECOS DEL MITO DE LA CAVERNA  
EN LA DRAMATIZACIÓN DE LA VIDA DEL SANTO  
EN *LA EXALTACIÓN DE LA CRUZ*

ECHOES OF PLATO'S CAVE MYTH  
IN THE DRAMATIZATION OF THE SAINT'S LIFE  
IN *LA EXALTACIÓN DE LA CRUZ*

Dann Cazés Gryj

<http://orcid.org/0000-0003-2451-1561>

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México

Departamento de Letras

Prol. Paseo de la Reforma 880

Lomas de Santa Fe, CDMX 01219

MÉXICO

[dann.cazes@gmail.com](mailto:dann.cazes@gmail.com)

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa

Departamento de Humanidades

Avenida Vasco de Quiroga 4871

Santa Fe Cuajimalpa

C. P. 05348, Ciudad de México

MÉXICO

[jcazes@cua.uam.mx](mailto:jcazes@cua.uam.mx)

**Resumen.** Este artículo estudia cómo en *La exaltación de la cruz* Calderón traza la trayectoria vital del sabio pagano que se convierte al cristianismo en forma que se asemeja al esquema planteado por Platón en el mito de la caverna. Tras identificar situaciones dramáticas, acciones y referencias textuales que se corresponden con etapas del relato platónico y con conceptos expuestos en la *República* VI y VII, se habla de cómo se presentan en el drama. Se describen tramoyas y componentes escénicos con los que se representan las modificaciones del personaje en su proceso de conversión. Se considera la apropiación que hace Calderón del relato platónico para ofrecer una lectura cristianizada del mito, que le permite presentar el proceso de conversión del pagano como una ascensión de lo profundo de la caverna a las esferas del plano inteligible, del estado de ignorancia al de la sabiduría.

**Palabras clave.** Comedia hagiográfica; Espectáculo teatral áureo; Tramoyas en el Siglo de Oro; Platón y Calderón; Filosofía dramatizada.

**Abstract.** This paper studies the way in which Calderón presents the path followed by the pagan sage who converts to Christianity in a manner that resembles Plato's cave myth, and how he uses the structure in *La exaltación de la cruz*. There is an identification of dramatic situations, actions and textual references that parallel or relate to the stages in Plato's narrative and to concepts presented in *Republic VI* and *VII*. Stagecraft and theatrical machineries are discussed, as they have a significant function in staging the character's transitions in his process of conversion. The way in which Calderón appropriates the platonic myth is commented, as he renders a Christian reading that serves him to present the conversion process as a path of ascension from the pits of the cave to the peaks of the plane of Ideas, from the darkness of ignorance to the light of knowledge.

**Keywords.** Hagiographical play; Golden Age drama stagecraft; Theatrical machinery in Golden Age drama; Calderón and Plato; Philosophy dramatized.

En *La gran comedia de la exaltación de la cruz* (c. 1648-1652)<sup>1</sup> Calderón dramatiza la historia del saqueo de Jerusalén cuando los persas, dirigidos por Cosroes II, tomaron como trofeo la Vera Cruz, y la guerra que contra ellos encabezó el emperador Heraclio. A partir de estos sucesos, en la comedia se desarrolla una trama épico-histórica basada en la lucha por recuperar la reliquia y una trama hagiográfica sobre el proceso de conversión del sabio pagano Anastasio, quien fuera soldado en el ejército de Cosroes y, más tarde, santo mártir<sup>2</sup>. Llama la atención

<sup>1</sup> Al parecer la comedia se estrenó en 1648. La edición príncipe aparece en 1652 en la *Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España*. La obra se incluye luego en la *Parte 7 de comedias de Calderón*, volumen que prepara Vera Tassis (1683), y en el *Laurel de comedias escogidas* (1689). Hay una suelta de 1671, se conoce un manuscrito fechado en 1662 y otras ediciones a partir del siglo XVIII (ver Arellano, 2022, pp. 49-60; y la entrada sobre esta comedia en CATCOM: Ferrer Valls *et al.*, 2008).

<sup>2</sup> El ejército persa saqueó Jerusalén en el año 614 y la campaña de Heraclio contra los persas llegó a su fin en 628. La cruz permaneció en Constantinopla hasta que Heraclio la restauró en su altar en el año 630; el episodio da origen a la festividad de la Exaltación de la Santa Cruz (14 de septiembre). Esta historia puede encontrarse en *La leyenda dorada* de Vorágine (t. 2, pp. 192-198) y en el *Flos sanctorum* de Rivadeneira (pp. 686-689); Arellano observa que Vorágine ofrece dos versiones en las que se inspiran, con adaptaciones, la trama guerrera y el episodio de la entrada de Heraclio a Jerusalén (2022, pp. 12-13). Seguramente Rivadeneira es la fuente para la trama hagiográfica. De Anastasio de Persia, cuya fiesta se celebra el 22 de enero, la historia cuenta que era nigromante, que fue soldado de Cosroes y que se convirtió al cristianismo tras atestiguar los milagros que Dios obró por medio de la cruz (Rivadeneira, *Flos sanctorum*, enero 22, pp. 162-165).

el tratamiento de la trama hagiográfica, cuya composición recuerda algunos planteamientos que hace Platón en los libros VI y VII de su *República*: por un lado, la trayectoria vital del protagonista hace pensar en las etapas que se señalan en el mito de la caverna para describir el camino del ser humano en su proceso de aprendizaje, desde las tinieblas de la ignorancia hasta la luz de la sabiduría. De igual forma, algunas referencias textuales recuerdan los planteamientos de Platón sobre el conocimiento imperfecto que se obtiene en el ámbito sensible porque, según explica el filósofo, se parte de la observación —ya limitada por los sentidos— de copias engañosas de la realidad, en tanto que el conocimiento verdadero, sigue, solo se alcanza al acercarse al ámbito de las ideas con las ciencias, que dan acceso a lo inteligible mediante el pensamiento discursivo y el razonamiento<sup>3</sup>.

En las siguientes líneas se explora la presencia en *La exaltación de la cruz* de elementos que remiten a aspectos o fases del relato platónico, y cómo se relacionan estos con las etapas que atraviesa Anastasio. No se trata de equivalencias exactas o adaptaciones del mito al drama, pero se identifican relaciones, semejanzas o referencias en la organización de la trama, en situaciones dramáticas, en menciones textuales y en el uso de mecanismos de la representación.

El influjo del mito de la caverna se ha detectado en varias piezas calderonianas. Álvarez Sellers identifica el planteamiento sobre el conocimiento imperfecto del mundo y observa que Calderón lo relaciona con el destino del personaje en *La vida es sueño* (escrita hacia 1632 y publicada en 1636), *La hija del aire* (partes I y II, 1637-1652), *Eco y Narciso* (c. 1661) y *El monstruo de los jardines* (1667). Señala cómo los protagonistas de las obras, que crecen prisioneros debido a una profecía que pesa sobre ellos, están aislados como el habitante de la caverna; su conocimiento limitado del mundo debido al encierro les impide el correcto uso del albedrío: «cuanto menos saben del mundo, más difícil es reaccionar bien ante lo desconocido [...] solo cuando consigan salir de la cueva podrán poner a prueba su instinto y comprobar si su voluntad es capaz de imponerse a la de los astros»<sup>4</sup>. Sturm, por su parte, encuentra semejanza entre el esquema del mito y las etapas por las que pasa el príncipe de *La vida es sueño*: Segismundo empieza encerrado en la prisión oscura de la torre, donde solo ve sombras (la vida en la

<sup>3</sup> Ver Platón, *República*, pp. 334-350.

<sup>4</sup> Álvarez Sellers, 2021, pp. 83-84.

caverna); luego es llevado a la corte donde observa colores y luces, un movimiento que lo confunden por lo inesperado de la situación (su acercamiento al mundo exterior). Posteriormente es devuelto a su prisión (regreso al interior de la caverna y nuevo confinamiento), para ser liberado al final y, tras reflexionar sobre su experiencia y sus acciones, emerger como el rey filósofo y gobernante sabio<sup>5</sup>. Sturm también identifica el esquema en el *Auto sacramental de La vida es sueño*, en el que las fases se relacionan con los estados de la existencia humana, considerando la posición del hombre en el universo según se concibe en la tradición cristiana: el «pre nacer», cuando el hombre es una idea en el pensamiento de Dios; el hombre en el paraíso; el hombre tras la caída y su vida tras la redención<sup>6</sup>. Según estos planteamientos, entonces, Calderón se apropia del mito platónico y lo usa en forma metafórica para hablar de la posibilidad que tiene el personaje de adquirir conocimientos o para presentar el camino del rey sabio; también lo usa en forma alegórica para dramatizar la trascendencia del ser humano.

En *La exaltación de la cruz*, el esquema para presentar la conversión del sabio pagano al cristianismo se asemeja al relato platónico en tanto que describe el trayecto como búsqueda y descubrimiento del saber y de la verdad. Anastasio se da a la tarea de encontrar el conocimiento superior último; en su búsqueda transita por diferentes entornos y pasa por situaciones equiparables a las etapas del mito. Sobre la escena, el paso del personaje por estas etapas se presenta además miméticamente al mostrar su relación con los lugares dramáticos (los de la ficción) y con los sucesos maravillosos que se construyen sobre el tablado mediante tramoyas y decorados llamativos, como una enorme de montaña que se abre por la mitad, maquinarias de vuelo, efectos lumínicos y pirotécnicos, recursos todos que producen alta espectacularidad. Anastasio, así, transita frente a los ojos del espectador por diferentes lugares en su ascenso hacia el conocimiento, desde el fondo de la caverna hasta el exterior de esta, y de regreso.

Los artificios escénicos mencionados, que se describen en las acotaciones, deben haber resultado muy atractivos para el público auri-secular, ávido de espectáculos que lo maravillaran y acostumbrado a representaciones deslumbrantes de todo tipo, que constituían un

<sup>5</sup> Sturm, 1974, pp. 281-282.

<sup>6</sup> Sturm, 1974, pp. 282-283.

«banquete para los sentidos»<sup>7</sup>. Pero más allá de su función para construir un espectáculo llamativo, y lejos de servir como medios que dan corporeidad escénica a un material literario o filosófico-conceptual, estos decorados tienen una función significativa, en tanto que todo elemento de la puesta en escena, igual que las palabras, es siempre significativo, portador y creador de sentido. Hay que recordar que en la obra de teatro todo es un signo dado que todo en la representación es intencional y voluntario, y está siempre en lugar de algo más<sup>8</sup>. También hay que tener presente que una obra de teatro no se constituye como mera traslación o traducción de un texto a otro medio expresivo, sino que se concibe desde su origen para ser representada en escena. Su discurso complejo se compone mediante la interacción de lo que puede llamarse una ‘textualidad espectacular’ (los componentes visuales, auditivos, cinéticos propios del montaje escénico) y una ‘textualidad dramática’ (los componentes lingüísticos, los parlamentos); durante la representación —la obra de teatro, el ‘texto teatral’—, estas textualidades están en interacción constante, para informar, reforzar o dar contexto<sup>9</sup>. Importa también recordar que un dramaturgo compone sus obras teniendo en mente un tipo de espacio teatral específico que conoce y se vale de los recursos escénicos propios de la época en que escribe la obra, usados según las convenciones de escenificación del periodo, siguiendo las concepciones estéticas, y a partir de la cosmovisión, ideología y cultura particulares del tiempo de creación del drama.

Para estudiar la presencia de elementos que recuerdan el mito de la caverna en *La exaltación de la cruz*, conviene tener presentes las condiciones y recursos de la puesta en escena. La lectura del texto impreso (‘obra dramática’) permite identificar que fue concebida para una representación palaciega, con el lujo y riqueza de efectos que se han mencionado, aunque no hay información sobre el lugar preciso en que se estrenó; probablemente en el Salón Dorado u otro espacio adaptado temporalmente para la representación, con un escenario efímero. En todo caso, sería un área cerrada que podía oscurecerse para introducir

<sup>7</sup> Aparicio Maydeu, 1995.

<sup>8</sup> Ver Kowzan, 1970; Eco, 2006, pp. 34-52; Elam, 1980, p. 7.

<sup>9</sup> Ver González, 2001, pp. 93-95.

efectos visuales y lumínicos<sup>10</sup>. Las acotaciones dejan claro que sobre el tablado debe haber, desde el inicio hasta el final, un decorado de montaña que se abre por la mitad y dos peñascos que se elevan, uno en cada extremo del tablado (Calderón, *La exaltación de la cruz*, I, acot. vv. 1, 181, 287; II, acot. v. 1938; III, acot. vv. 3354 y 3444)<sup>11</sup>. Lo que piden hace pensar en la tramoya descrita por Hurtado de Mendoza en su relato de la representación de *La gloria de Niquea* de Villamediana<sup>12</sup>, que se hizo en Aranjuez para festejar el cumpleaños de Felipe IV en 1622: «[...] formábase una montaña de 50 pies de latitud y 80 de circunferencia que se dividía en dos [...]»<sup>13</sup>. Por lo que se indica en el texto, puede pensarse que la montaña de Calderón sería una estructura igualmente de gran tamaño en forma de monte. Tal vez estaría pintada y tendría decorados adecuados, con una vereda montante para que los actores pudieran subir y cantar desde la cumbre del monte (Calderón, *La exaltación de la cruz*, II, acot. v. 1938); esta tramoya se movería mediante una maquinaria sobre la que se colocaba dicha estructura, y al abrirse se presentarían, enmarcados por las dos mitades de la montaña, otros decorados y personajes en una escena paralela. La montaña tendría en su parte inferior, tal vez en medio, un hueco para representar la entrada de la gruta donde habita Anastasio. Los peñascos serían unos pescantes adosados a una columna, movidos mediante poleas y

<sup>10</sup> Se habla de su estreno en el palacio real. Se sabe que en 1683 hubo otra representación particular en el Salón Dorado del Alcázar de Madrid, y hay noticia de al menos 12 montajes en corrales a lo largo del siglo xvii, que adaptarían los efectos escénicos a los recursos con que contara cada teatro (ver la entrada sobre esta comedia en Ferrer Valls *et al.*, 2008 y Subirats, 1977, p. 443).

<sup>11</sup> Cito por la edición de Arellano de 2022. En adelante pongo las referencias en el texto principal entre paréntesis después de la cita. Indico el número de jornada en romanos y los versos en arábigos. Las acotaciones se escriben en cursiva y refiero al verso inmediatamente posterior a estas.

<sup>12</sup> El relato se publica por primera vez en 1629, con todas las obras de don Juan de Tassis, conde de Villamediana.

<sup>13</sup> Hurtado de Mendoza, *Fiesta que se hizo en Aranjuez*, p. 284. El texto ofrece una descripción detallada de las maquinarias y la representación. El mecanismo para abrir la tramoya tal vez fue invención del capitán Julio César Fontana, hijo de un ingeniero italiano, que en 1622 levantó el teatro portátil cerrado y con acabados lujosos para llevar a cabo la representación con numerosos efectos especiales y de iluminación (Arróniz, 1977, p. 200). Lope de Vega pide un decorado similar en *Los primeros mártires de Japón*, para presentar de manera impactante los cuerpos de sus personajes martirizados, y la caída del tirano desde lo alto (III, acot. v. 2667).

contrapesos para los efectos de elevación y vuelos; estarían aderezados con cartones pintados para darles la apariencia de roca; cada uno se colocaría con sus maquinarias a los costados de la montaña<sup>14</sup>. Estas maquinarias teatrales estarían presentes en escena y a la vista durante toda la representación y, según las convenciones escénicas de la época, solo adquirirían relevancia al hacerse explícita su presencia o bien al usarlas<sup>15</sup>.

Así pues, con la montaña y peñascos a la vista del espectador, la comedia empieza al salir a escena los príncipes persas, Siroes y Menardes, «cada uno por su parte, representando, al teatro, que ha de ser todo una montaña» (I, acot. v. 1). Con estos decorados se construye un entorno silvestre alejado de la civilización y de acceso difícil. La cueva sugiere la presencia de un habitante cuyas características se desconocen, pero que pueden presuponerse por las concepciones que se tenían de esos espacios y por las convenciones dramáticas y culturales de la época. En el Siglo de Oro, el monte (o montaña) y la gruta tienen sentidos y valores diversos. El primero es un lugar salvaje, como la selva y el bosque, ámbito del riesgo y del encuentro con peligros físicos, morales y espirituales; es el lugar donde uno puede perderse, toparse con bandoleros o fieras, y con demonios (a este espacio huyen los protagonistas de *La devoción de la cruz* de Calderón, cuando se vuelven bandoleros, y es en el monte donde el protagonista de *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, hace el pacto con su nuevo amo). Pero es también el lugar del retiro espiritual, del ascetismo, el ámbito al que van los sabios y eremitas para aislarse del bullicio y de las tentaciones de la vida mundana, en busca de un saber superior, o en busca de la virtud que los encamine hacia la santidad (como hace al principio el protagonista de *El condenado por desconfiado* de Tirso, que vive también en una gruta entre altos peñascos). En las piezas de temática sacra, el monte tiene un simbolismo doble, como lugar elevado que permite cercanía a Dios y como espacio de desafío a la divinidad<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> En Allen y Ruano de la Haza (1994, pp. 467-486) se describe este tipo de tramos y su funcionamiento.

<sup>15</sup> Algo similar se cree que puede haber pasado con el monte en los corrales, decorado de gran tamaño y de manejo técnico complicado que podía estar presente durante toda la representación (Allen y Ruano de la Haza, 1994, p. 424).

<sup>16</sup> Kaufman (2008, pp. 102-104) observa que el monte es un espacio clave en la comedia de santos, en tanto que por su simbolismo se amolda al proceso de conversión, y en tanto que se alternan los dos simbolismos mencionados.

La gruta o cueva, por su parte, en la literatura y el imaginario cultural de la época, se concibe como un lugar tenebroso y macabro (Góngora describe la de Polifemo como «seno oscuro de la negra noche» poblado de una «infame turba de nocturnas aves»)<sup>17</sup>. La cueva es el hogar de los salvajes, de seres espantosos y tiránicos. Se asocia con la representación del «estado irracional y ciego del hombre»<sup>18</sup>. Por herencia de la tradición clásica que la relacionaba con el camino al inframundo, se le puede asociar con el infierno y el demonio, de modo que es el lugar donde aprender las artes y saberes prohibidos, la magia demoníaca (en *La cueva de Salamanca* cervantina se menciona este sentido; en *El mágico prodigioso* de Calderón, el protagonista y su criado entran a una cueva para estudiar magia con el demonio). Pero también se asocia con el viaje iniciático, con el entorno de purificación y conversión (como en *El purgatorio de san Patricio* de Calderón), «porque quien entra en ella alcanza un estado superior después de superar la incertidumbre y la oscuridad»<sup>19</sup>. La cueva, así, es también el espacio donde viven los eremitas, los penitentes o los que buscan aislamiento para alcanzar la espiritualidad que les permita acceder a un conocimiento del saber superior de Dios (así, por ejemplo, las múltiples grutas en *Barlaán y Josafat* de Lope).

Los príncipes Siroes y Menardes, parados a ambos lados de la gruta, llaman a Anastasio y con sus parlamentos mantienen la ambigüedad del entorno sugerida por el decorado, pues cargan al monte y a la gruta de características opuestas y contradictorias que van de la maravilla a lo macabro, de lo salvaje a lo misterioso, de lo prodigioso a lo temible, del equilibrio en el orden de la naturaleza a la confusión de lo caótico: el «soberbio monte» es imponente pero mezcla y confunde la tierra con el cielo, lo bajo con lo alto (¿lo terreno con lo divino?), pues «tanto a los cielos sube / que una vez es *montaña*, y otra *nube*»; sus altas peñas inducen al equívoco de confundir sus flores con estrellas. La gruta es un «rústico seno, / que ya de *horror*, ya de *hermosura* lleno, / en tus breñas incultas / el prodigio del Asia nos ocultas» y es un «*albergue esquivo* / [...] verde *tumba de cadáver vivo*» (I, vv. 3-4 y 9-14; los énfasis son míos). Los rasgos de Anastasio son también ambiguos por asociación

<sup>17</sup> Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, vv. 37-39.

<sup>18</sup> Arellano, 2001, pp. 168-178.

<sup>19</sup> Hernando Morata, 2017, p. 110. Sobre los diferentes sentidos y valores de la cueva, ver también Arellano, 1996; González Fernández, 2002; y Rodilla León, 2004.



con su entorno, por su presencia escénica y por la información que da de sí mismo: vive en una gruta, lugar con el doble valor descrito, y sale vestido de pieles, indumentaria tanto del salvaje como del ermitaño<sup>20</sup>. Explica que se ha retirado al monte huyendo de los engaños de la vida en el palacio para buscar el saber superior —como los ermitaños y los santos en potencia—, pero es heredero de los saberes mágicos de su padre, por lo que puede pensarse que en la cueva convive con seres malignos que le enseñan. Esto último se confirma cuando Anastasio usa sus artes para ofrecer a los príncipes una visión de las hazañas guerreras de su padre Cosdroas en Jerusalén. Siroes y Menardes suben a los peñascos en los lados del tablado, el mago invoca a los «espíritus impuros» y «dañados genios» (I, vv. 182-182) al tiempo que hace un movimiento para provocar la magia y se activa la tramoya con la que se escenifica el prodigio:

*Suben. Hace Anastasio un círculo en la tierra, y van subiendo [Siroes y Menardes] sobre dos peñascos los dos lo más que pudieren; y esta apariencia se ha de obrar en las dos puntas del tablado, y Anastasio en medio. Tócan cajas y trompetas, y ábrese la montaña y queda el teatro de muralla todo (I, acot. v. 181).*

Mediante este efecto, se representan en el mismo espacio escénico, simultáneamente, dos lugares dramáticos de latitudes diferentes: en el área donde están los peñascos elevados y Anastasio, se representa Persia; en el resto del tablado, donde combaten los soldados y Cosdroas, la ciudad de Jerusalén. Al fondo, enmarcada entre las dos mitades de la montaña, una puerta que representa la entrada al templo de la ciudad, tras la que se encuentra el altar de la cruz. Se escenifica, así, cómo los príncipes presencian la fortuna de su padre, gracias a la magia de Anastasio. De esta forma, personaje y espacio mantienen un valor doble. El primero se presenta a un tiempo como el sabio apartado de la civilización en busca de conocimiento y como el nigromante cuyo saber es una ciencia imperfecta e inferior que le permite manipular la naturaleza con la ayuda de demonios; la gruta se vuelve el espacio de aprendizaje que es a la vez entrada al mundo infernal.

Algunos elementos en esta secuencia dan lugar a relacionarla con la etapa del mito platónico en la que se habla del habitante de la caverna que está encadenado y solo puede ver frente a sí las sombras de

<sup>20</sup> Egido, 1995, p. 45.

los objetos reales proyectadas contra el muro por una luz exterior<sup>21</sup>. Destaca el hecho de que Anastasio vive dentro de la gruta, pero también son relevantes las breves referencias a la percepción del mundo y la interpretación de lo sensible. Importa señalar que el protagonista no está confinado en su cueva, pero el sentido de la morada subterránea como prisión que limita el conocimiento del mundo no se refiere a su habitación, sino que debería entenderse como extendido a todo el entorno por el que transitan los personajes, que es finalmente el plano terrenal; igual que en la alegoría platónica, es el ámbito de lo sensible: «la región que se manifiesta por medio de la vista»<sup>22</sup>. También es de notar que Anastasio no ve sombras, pero sus conocimientos se basan en lo que percibe principalmente mediante la vista (lo que para Platón implica un saber limitado si no se trasciende a lo inteligible)<sup>23</sup>: estudia observando objetos materiales o solo visibles: «las láminas de las flores» y «las cifras de los luceros» son sus «verdes y azules cuadernos» (I, vv. 124-126); interpreta señales en los cuatro elementos, es decir, conjetura sobre lo que podrían significar marcas en la tierra (con la geomancia), el comportamiento las aves o el sonido del viento (con la eteromancia), lo que puede observarse en el agua (con la hidromancia) o en el fuego (con la piromancia: I, vv. 124-141). Estas señales pueden pensarse como reflejos y sombras de lo sensible, imperfectas y más lejanas de lo real que lo sensorial, según el planteamiento de Platón<sup>24</sup>. Otras referencias a lo visible remiten a lo confuso y engañoso de lo sensorial (la montaña que se confunde con las nubes, las flores con las estrellas). Además, la presencia escénica de Anastasio refiere a un estado primitivo de la humanidad. El personaje en su condición de mago pagano se presenta, así, con rasgos que remiten a un estado de ignorancia, de saberes imperfectos y de confusión, que bien pueden relacionarse con el entorno de la primera etapa del mito platónico.

La secuencia de la visión continúa: los príncipes y Anastasio observan a Cosdroas frente a las puertas del templo de Jerusalén, al patriarca Zacarías que le impide el paso y el altar con la cruz. En cuanto el rey persa entra para tomar la reliquia como trofeo, la magia se termina:

<sup>21</sup> Platón, *República*, pp. 343-345.

<sup>22</sup> Platón, *República*, p. 347.

<sup>23</sup> Platón, *República*, p. 341.

<sup>24</sup> Platón, *República*, p. 339.

*Abre Zacarías la puerta del muro, y descúbrese dentro un altar y en él la cruz, y a sus lados Elena, vestida de viuda y Costantino de rey; y estos, o sean figuras vivas, o bultos. Entra Cosdroes y Zacarías deteniéndole. A este tiempo se cierra todo como estaba primero y los dos peñascos vienen al suelo con la mayor velocidad que pueda. Anastasio queda como asombrado (I, acot. v. 287).*

Ante el suceso, Anastasio se percata de que un poder relacionado con la cruz anuló su magia y esto lo inquieta, porque ha descubierto algo más poderoso que sus artes. Decide abandonar su cueva en el monte para buscar la fuente de ese poder. Llama la atención que expresa su sorpresa y curiosidad con términos referidos a la adquisición del saber y búsqueda de la verdad, tema que trata el mito platónico. Con esto da a entender su interés por el conocimiento, al contraponer sus saberes y estudios a una ciencia y conocimiento superiores que pretende encontrar:

ANASTASIO            No sé, no sé con qué causa  
                               los espíritus que apremio  
                               a mi obediencia faltaron  
                               y de mi presencia huyeron.  
                               [...]  
                               Cuando Cosdroas, rey de Persia,  
                               iba a ultrajar el madero  
                               que del dios de los cristianos  
                               fue patíbulo sangriento  
                               ¿el pacto negáis, à vista  
                               suya? Aquí hay mayor misterio,  
                               que yo en mis ciencias no alcanzo,  
                               que yo en mis artes no entiendo.  
                               [...]  
                               ¿De qué, cielos, me ha servido  
                               desde mis años primeros  
                               haberme dado al estudio?  
                               [...]  
                               ¿De qué el haber observado  
                               los más ocultos secretos  
                               de la gran naturaleza?  
                               [...]  
                               ¿De qué la mágica, haciendo  
                               moverse à mi voz los montes,  
                               pararse à mi voz los vientos...

[...]

... si todo mi estudio, y todas  
 mis obras y mis desvelos,  
 invocaciones y libros,  
 líneas, pactos, y argumentos,  
 caracteres, y conjuros,  
 me faltan al mejor tiempo?  
 Más hay que saber, pues hay  
 ciencia que vence todo esto,  
 y así, pues es mi ambición  
 saber más, buscar pretendo  
 quién desta ciencia que ignoro  
 me dé luz; salgamos presto  
 destas montañas.

[...]

esta ciencia de las ciencias,  
 que tengo de hallar, si puedo,  
 quién es causa de las causas,  
 que hasta hoy ni alcanzo, ni entiendo (I, vv. 297-422).

En la estructura dramática, este suceso que se escenifica con gran espectacularidad funciona como elemento de agnición y como detonante de acción: el personaje descubre algo que le interesa y actúa para conseguirlo. En la trama hagiográfica, se trata de una revelación: el protagonista se percata de que sus conocimientos son equivocados por sus limitaciones y que requiere otros saberes para llegar a la verdad. Cuando el poder relacionado con la cruz supera al de Anastasio, este se cuestiona sobre su saber, admite su ignorancia y declara su interés por conocer y entender la causa del suceso; esto puede equipararse con el momento en el relato platónico en que el habitante de la caverna se libera de sus cadenas y vislumbra, con dificultad, la luz en la entrada de la cueva y los objetos reales que producen las sombras, y se esfuerza por subir hasta la entrada<sup>25</sup>. La reacción de Anastasio ante la revelación, ante el atisbo de la luz exterior, da idea de la importancia que tiene para él el conocimiento y lo caracteriza como sabio en potencia, con la capacidad de modificar su percepción de las cosas y de emprender el tortuoso camino en busca del saber último.

<sup>25</sup> Platón, *República*, pp. 344-345.

El encuentro y la interacción entre Anastasio y el patriarca Zacarías se caracteriza por la exposición de contenido doctrinal, por las discusiones filosóficas y por la explicación de lo que es el conocimiento que interesa al protagonista. Este pregunta sobre la cruz y sobre Cristo, y el patriarca le habla de Dios, otra vez, en términos que se refieren al estudio y los saberes: lo describe como origen y suma de todas las ciencias (filosofía, teología, medicina, artes liberales, astrología, etc.) y como la máxima inteligencia (II, vv. 1324-1340). En forma parecida, en el relato platónico se habla de la Idea del Bien que ilumina los objetos: «la causa de todas las cosas rectas y bellas que en el ámbito visible ha engendrado la luz... y que en el ámbito inteligible es señora y productora de la verdad y de la inteligencia»<sup>26</sup>. En estos encuentros, Anastasio se acerca al conocimiento de la verdad, que en la pieza hagiográfica se identifica con Dios, no por evidencias perceptibles con los sentidos, sino mediante un discurso que permite hablar sobre lo inteligible. Anastasio trasciende lo sensible para entrar en el ámbito de lo inteligible en su camino hacia el conocimiento de la verdad.

Posteriormente se presenta en escena un suceso que confirma para Anastasio lo que antes explicó el patriarca. Durante la batalla, el ejército de Heraclio queda atrapado en lo alto del monte; los cristianos cantan para invocar la piedad divina e inicia una tempestad que les ayuda a ganar la batalla. La tormenta se escenifica con efectos de gran espectacularidad que representan prodigios provocados por Dios: «*suenan truenos y morteretes y rayos, y si se puede escurecer el teatro se haga. Truenos*» (II, v. 2144), se oyen cantos y música, salen ángeles en lo alto del teatro blandiendo espadas flamígeras<sup>27</sup>. Para Anastasio, esto es clara

<sup>26</sup> Platón, *República*, p. 347.

<sup>27</sup> Para escenificar las tormentas, en los teatros áureos se usaban sonidos producidos fuera de la vista del espectador. Para los truenos, podían ser golpes de tambores, rocas rodando dentro de cajas que al golpear con la madera simulan el estruendo, explosiones de pólvora, láminas metálicas agitadas o placas pesadas de metal golpeadas entre sí; para la lluvia, podían usarse piedrecillas deslizándose dentro de cajas de madera; para el viento, bandas giratorias simulan el sonido. En espacios cerrados podían incluirse efectos lumínicos de pirotecnia, o se usaban cartones en forma de rayos, para representar los relámpagos (ver Rodríguez G. de Ceballos, 1989, pp. 41-42; Allen y Ruano de la Haza, 1994, pp. 531-540; sobre la producción de estos efectos en el teatro inglés, ver Sturges, 1987, pp. 81-82). Los ángeles pueden haber sido actores con la indumentaria y utilería correspondientes, o incluso algunas figurillas a manera de títeres, como en ocasiones se hacía para representar personajes relacionados con el ámbito celestial o con la santidad

manifestación de la divinidad y prueba de que esta es origen y suma de todo conocimiento y verdad: la tempestad es resultado de la «ciencia más divina y alta de su dios» (III, vv. 2313–2314; presenciarla equivale a observar lo que hay en el exterior de la caverna. A partir de esta confirmación, Anastasio anuncia su conversión, motivo por el cual Cosdroas manda encerrarlo en la más «lóbrega estancia» (III, v. 2367).

El hueco al pie del decorado de monte que al principio de la comedia representa la gruta/habitación del protagonista, se usa ahora como el espacio para su prisión. Así, Anastasio vuelve al interior de la gruta en un movimiento similar al del personaje del mito platónico; a semejanza de este, también regresa con un saber superior que lo modificó, tras haberse acercado al ámbito inteligible. Las circunstancias de su regreso, sin embargo, difieren, pues el personaje de Platón vuelve a su morada/prisión voluntariamente, aunque a disgusto, para liberar a los otros prisioneros, y se expone a ser atacado y encerrado por aquellos a los que desea ayudar al ofrecerles un saber que no comprenden ni desean<sup>28</sup>. Anastasio, por su parte, en efecto queda preso por renunciar a su fe, aunque en favor de la que le ofrece el saber último y verdadero.

El último movimiento de Anastasio da lugar a la escenificación de un efecto de gran espectacularidad. Preso en el interior de la cueva, expresa su deseo de ver cómo se devuelve la cruz a su altar. Se rehúsa a valerse de su magia para ver desde Persia lo que sucede en Jerusalén, como hizo al inicio de la comedia con los príncipes, pues sabe que se trata de artes bajas basadas en un saber errado. Sin embargo, recibe ayuda divina y se repite el efecto del principio con algunas variantes: en este caso, bajan dos ángeles en nubes que lo sacan de la cueva y lo elevan sobre el tablado; se abre la montaña y se presenta la comitiva de Heraclio que entra con gran boato para colocar la cruz en su sitio (III, acot. vv. 3354). Una vez terminada la acción, «*se cierra la montaña, y vuelven los ángeles a dejar en el tablado a Anastasio, y ellos vuelven a subir en la nube*» (III, acot. vv. 3444). Así pues, como el personaje del mito platónico, anhela salir nuevamente de la cueva, aunque sus motivos y los resultados son distintos, pues el del mito quiere volver a la altura del ámbito inteligible<sup>29</sup>. Los dos pueden subir, pero el ascenso del

en dramas de temática religiosa (ver Fernández, 2013 y 2019; ver Rivera Krakowska y Estrada, 2014).

<sup>28</sup> Platón, *República*, p. 347.

<sup>29</sup> Platón, *República*, p. 347.

primero es alegórico, mientras que el de Anastasio se realiza físicamente en la escena.

Las tramoyas y otros componentes escénicos desempeñan una función imprescindible para presentar las modificaciones del personaje en su recorrido de ser un sabio pagano, a su conversión al cristianismo, y presentan escénicamente las etapas del relato platónico. En su primera salida a escena, Anastasio viene de lo profundo de su gruta vestido de pieles, con lo que se le considera, como ya se ha dicho, salvaje y primitivo; sus creencias paganas y su conocimiento, erróneos a los ojos del espectador aurisecular, se asocian así a un estado de ignorancia e irracionalidad.

El efecto de la montaña que se abre y los peñascos que se elevan para subir a los príncipes a lo alto del teatro, presentan a Anastasio como mago poderoso y como personaje de cierto entendimiento, aunque, como refieren los parlamentos, sus artes y habilidades provienen de un saber demoniaco. Es muy significativo, en este sentido, lo que se presenta con la tramoya: para elevar a los príncipes, Anastasio recurre a elementos materiales del plano terrenal que implican gran peso. Aunque el movimiento escénico es ascendente —hacia el área que se asocia con lo superior y elevado, con la divinidad—, se origina en el nivel del tablado, y quien lo provoca es un personaje que procede del subsuelo (sugerido por la entrada de la gruta), con ayuda de los seres impuros que invoca. Además, durante la escena Anastasio permanece en el nivel del tablado. A esto se añade el hecho de que la visión que presenta a los príncipes es la de una acción sacrilega: el asalto del templo y la captura de la cruz. Personaje y efecto, así, están vinculados con lo bajo y cargados de connotaciones negativas, según los valores de los niveles verticales en el teatro áureo, que en las obras de temática sacra se asocian literalmente a lo demoniaco.

Posteriormente Anastasio se presenta vestido de soldado y su acción se desarrolla en la corte de Cosdroas. Esto implica un cambio en su desarrollo, pues ya no se le asocia con el estado salvaje, sino con la vida en un entorno civilizado, si bien lleno de engaños. Cuando Heraclio y su ejército se presentan sobre del monte, como rodeados por los persas, por su ubicación vertical, a estos se les asocia por convención con la virtud y con valores morales y espirituales elevados; por contraste, los personajes en el nivel del tablado (Cosdroas y su ejército) se asocian a los valores opuestos. Anastasio está entre estos últimos, pero la forma en que reacciona ante los elementos de la parte más elevada

del espacio escénico durante la tempestad —cuando reconoce y acepta la superioridad del saber y poder de Dios— implica su modificación y su aspiración al saber superior. La vuelta de Anastasio a la gruta ofrece un contrapunto con el estado de su evolución como personaje, pues si su situación física y social son las más bajas (en el drama y en la escena), se le presenta, en cambio, en un estado espiritual más elevado<sup>30</sup>.

El último efecto de tramoya, con el que cierra la comedia, es muy significativo en la representación del desarrollo de Anastasio, por su semejanza y contraste con el primero, pues si en aquel el ascenso está vinculado a los niveles inferiores del espacio, este se relaciona con los más altos. Aunque el protagonista está en la gruta, el movimiento se origina en lo alto del espacio escénico, con el descenso de los ángeles en la nube hasta el nivel del tablado y su posterior ascenso con Anastasio, tras sacarlo de su prisión. En esta escena no median elementos materiales terrenales ni seres del inframundo, sino elementos y personajes asociados con la esfera celeste y la divinidad. En oposición al prodigio que opera Anastasio para elevar a otros basado en sus saberes «erróneos» y con ayuda de seres demoniacos, ahora se escenifica un milagro que eleva al protagonista para permitirle ver lo que sucede a la distancia; a esto se añade el hecho de que al abrirse la montaña lo que se muestra es el acto solemne de la restauración de la cruz en su altar del templo en Jerusalén. Todo va cargado de las asociaciones positivas implícitas por el valor de los niveles verticales y por el tipo de personajes que intervienen.

Queda solo señalar que el movimiento de este efecto integra y sintetiza diferentes etapas del mito platónico, en tanto que los ángeles sacan a Anastasio de lo más bajo y oscuro (la gruta) y lo elevan sobre el tablado, para luego devolverlo al nivel terrenal. De esta forma, se presenta escénicamente al protagonista, ya convertido al cristianismo, en una relación con la esfera de lo inteligible.

En *La exaltación de la cruz*, como se ve, Calderón traza el desarrollo del personaje en forma que recuerda el esquema del mito de la

<sup>30</sup> En los dramas sobre mártires se presenta una situación y esquema similares, pues momentos antes de su ejecución se les presenta en el estado social y el nivel físico más bajos, aunque como virtuosos —según los valores e ideología de la España aurisecular—, para luego mostrarlos en los más elevados, sea en la apoteosis final, por ser alabados por otros personajes, o mediante una tempestad que manifiesta la furia divina ante el martirio (ver Cazés Gryj, 2020, pp. 228-232).



caverna, pero ofrece una lectura cristianizada. Así, presenta el proceso de conversión del sabio pagano como un camino que implica el paso de la ignorancia al conocimiento de la realidad, de la oscuridad a la iluminación, y lo hace equivalente al paso de la idolatría al conocimiento y la práctica de la fe cristiana. Y si la trama remite a las etapas del relato platónico, Calderón se vale del uso de elementos textuales tanto como de los componentes espectaculares para representarlo espectacularmente ante los ojos del espectador.

## BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO MAYDEU, Javier, «Calderón y el “banquete de los sentidos” (De la escenografía de las apoteosis en la comedia religiosa del siglo xvii)», *Gramma y Cal. Revista Insular de Filología*, 1, 1995, pp. 25-34.
- ALLEN, John, y José María RUANO DE LA HAZA, *Los teatros comerciales del siglo xvii y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rossa, «Eco y Narciso de Calderón de la Barca: del saber platónico al espejismo de la libertad», *Forma Breve. Revista de Literatura*, 17, 2021, pp. 83-96.
- ARELLANO, Ignacio, «Magos y prodigios en el escenario del Siglo de Oro», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las Jornadas XII-XIII celebradas en Almería*, coord. José Juan Berbel Rodríguez, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 13-36.
- ARELLANO, Ignacio, *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenbeger, 2001.
- ARELLANO, Ignacio, «La exaltación de la cruz. Algunas consideraciones generales», en Pedro Calderón de la Barca, *La exaltación de la cruz*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022, pp. 9-29.
- ARRÓNIZ, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La exaltación de la cruz*, ed. Ignacio Arellano, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2022.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La gran comedia de la exaltación de la cruz, en Primera parte de comedias escogidas de los mejores ingenios de España, dedicadas a don Francisco de Villanueva y Tejada, Caballero de la Orden de [S]antiago*, Madrid, Domingo García y Morras, a costa de Juan de San Vicente, 1652, fols. 62r-85v.
- CAZÉS GRYP, Dann, «Staging Martyrdom in Golden Age Theatre», en *Narratives and Representations of Suffering, Failure and Martyrdom: Early Modern*

- Catholicism Confronting de Adversities of History*, ed. Leonardo Cohen, Lisboa, Universidade Católica Portuguesa, 2020, pp. 217-245.
- ECO, Umberto, *Tratado de semiótica general*, México, Debolsillo, 2006 [1975].
- EGIDO, Aurora, «El vestido de salvaje», en *El gran teatro de Calderón. Personajes, temas, escenografía*, ed. Aurora Egido, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, pp. 37-62.
- ELAM, Keir, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Routledge, 1980.
- FERNÁNDEZ, Esther, «Santos de palo: la máquina real y el poder de lo inanimado», *Modern Language Notes*, 128.2, March 2013, pp. 420-432.
- FERNÁNDEZ, Esther, «From the Cross to the Stage: Divine Puppets and Spectacular Saints in Spanish Culture», *Hispania*, 102.1, March 2019, pp. 59-73.
- FERRER VALLS, Teresa, et al., *Base de datos de comedias mencionadas en la documentación teatral (1540-1700)*. CATCOM. Publicación en web: <<http://catcom.uv.es>>.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, en *Antología poética*, ed. Antonio Carreira, Madrid, Castalia, 1986, pp. 168-199.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «La construcción teatral de las comedias y Calderón», en *400 años de Calderón. Coloquio*, coord. Aurelio González, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, pp. 93-109.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis, «Espacio y estructura (con algunas notas acerca de la realidad y la ilusión) en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, ed. Françoise Cazal, Christophe Gonzalez y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2002, pp. 242-258.
- HERNANDO MORATA, Isabel, «Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón», *Criticón*, 130, 2017, pp. 109-125.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del rey nuestro señor don Felipe IV*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1623, en *Nobleza y espectáculo teatral (1535-1622)*. *Estudio y documentos*, ed. Teresa Ferrer Valls, València, UNED / Universidad de Sevilla / Universitat de Valencia, 1993, pp. 283-296.
- KAUFMAN, Marie-Eugénie, «El simbolismo del monte en las comedias de santos», en *La comedia de santos*. Actas del Coloquio Internacional Almagro, 1, 2 y 3 de diciembre de 2006, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez y Almudena García González, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, pp. 101-117.
- KOWZAN, Tadeusz, «El signo en el teatro», en *Teoría del teatro*, comp. María del Carmen Bobes, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 121-153.
- PLATÓN, *República*, en *Diálogos IV*, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 2000.

- RIVADENEIRA, Pedro, *Flos sanctorum, o libro de las vidas de los santos, escrito por el padre Pedro de Rivadeneira, de la Compañía de Jesús, natural de Toledo. Dirigido a la reina de España doña Margarita de Austria, N. S., en el cual se contienen las vidas de Cristo nuestro Señor, y de su santísima Madre, y de todos los santos que reza la Iglesia romana, por todo el año. Primera parte*, Madrid, Luis Sánchez, impresor del Rey N. S. y a su costa, 1610.
- RIVERA KRAKOWSKA, Octavio, y David Aarón ESTRADA, «Títeres en Nueva España en el siglo XVI», en *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita*, coord. José Ramón Alcántara Mejía, Adriana Ontiveros y Dann Cazés Gryj, México, Universidad Iberoamericana, 2014, pp. 199-235.
- RODILLA LEÓN, María José, «Geografías imaginarias de trasmundo: el Purgatorio de San Patricio en dos textos españoles», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, coord. Isaías Lerner, Robert Nivla y Alejandro Alonso, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2004, vol. 1, pp. 119-124.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Escenografía y tramoya en el teatro español del siglo XVII», en *La escenografía del teatro barroco*, ed. Aurora Egido, Salamanca, Universidad de Salamanca / Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989, pp. 33-60.
- STURGESS, Keith, «“A quaint device”: *The Tempest* at the Blackfriars», en *Jacobean Private Theatre*, Londres, Routledge & Kegan, 1987, pp. 73-96.
- STURM, Harlan G., «From Plato's Cave to Segismundo's Prison: The Four Levels of Reality and Experience», *Modern Language Notes*, 89.2, 1974, pp. 280-289.
- SUBIRATS, Rosita, «Contribution à l'établissement du répertoire théâtral à la cour de Philippe IV et Charles II», *Bulletin Hispanique*, 72.1-2, 1977, pp. 401-479.
- VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Los mártires de Japón*, ed. e introd. Christina H. Lee, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2006.
- VORAGINE, Jacques de la, *La légende dorée*, trad. J-B. M. Roze, Paris, Garnier / Flammarion, 1967, 2 tomos.