



**XXIV y XXV**  
**Jornadas de**  
**Teatro del Siglo**  
**de Oro**

*In Memoriam Ricard Salvat*

Coordinadores de la edición  
Elisa García-Lara  
Antonio Serrano



**XXIV Y XXV JORNADAS DE TEATRO DEL  
SIGLO DE ORO**

***In Memoriam Ricard Salvat***

Coordinadores de la edición

**Elisa GARCÍA-LARA**

**Antonio SERRANO**

Instituto de Estudios Almerienses

2011

INSTITUTO DE ESTUDIOS ALMERIENSES

Colección Letras. Nº41

XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. *In Memoriam* Ricard Salvat

© Texto: Los autores

© Ilustraciones: Los autores

© Edición: Instituto de Estudios Almerienses

[www.iealmerienses.es](http://www.iealmerienses.es)

Coordinadores de la edición

Elisa García-Lara

Antonio Serrano

ISBN: 978-84-8108-473-3

Dep. Legal: Al-225-2011

Primera edición: Febrero - 2011

Diseño de maqueta de obras colectivas: Amando Fuertes. Servicio Técnico del IEA

Edición digital

Impreso en España

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	9
NUEVOS DOCUMENTOS PARA LA HISTORIA DEL TEATRO ESPAÑOL.....	11
Mercedes Agulló y Cobo	
EL PODER EN LA TRAGEDIA <i>EL PRÍNCIPE TIRANO</i> DE JUAN DE LA CUEVA.....	77
Juan Matas Caballero	
LECTURA SENTIMENTAL DE <i>LA VIDA ES SUEÑO</i> .....	111
Felipe B. Pedraza Jiménez	
LOS CLÁSICOS, LA ZARZUELA Y EL CINE.....	127
Ramón Navarrete	
SOBRE UNA LECTURA INÉDITA DEL TEATRO CLASICO ESPAÑOL .....	141
Francisco Ruiz Ramón	
LA LUCHA CON ESPADA Y LA PALABRA.....	157
Francisco Alberola	
CARLO GOLDONI, UN MAESTRO DELL'ARTE. MA È LA SUA LOCANDIERA UN ESEMPIO DI COMMEDIA DELL' ARTE? .....	171
Mar Morata García de la Puerta	
ROJAS ZORRILLA: BALANCE DE UN CENTENARIO.....	191
Rafael González Cañal	
CLÁSICOS CARA AL SOL, I.....	219
Javier Huerta Calvo	
HIPOGRIFOS VIOLENTOS Y OTROS CABALLOS CALDERONIANOS .....	237
Germán Vega García-Luengos	
LAS MUJERES DEL FRAILE .....	257
Pedro María Martínez	
NACIMIENTO DEL CORRAL DE LA MONTERÍA (SEVILLA) Y ACTIVIDAD DRAMÁTICA. 1ª etapa (1626-1636): Diego de Almonacid, El Mozo, al frente de la gestión.....	291
Piedad Bolaños Donoso	
LA FÁBULA DE <i>CRISELIO</i> Y <i>CLEÓN</i> DE DIEGO JIMÉNEZ DE ENCISO.....	371
Mercedes de los Reyes Peña	
CATEQUESIS Y FANTASÍA : EL TEATRO ASUNCIONISTA DEL SIGLO XVI.....	397
Alfredo Hermenegildo	



# HIPOGRIFOS VIOLENTOS Y OTROS CABALLOS CALDERONIANOS

Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS  
Universidad de Valladolid

El teatro español del Siglo de Oro está lleno de caballos. Hoy lo estaría de automóviles, como lo está el cine, que es el espectáculo de nuestros días que más se le parece en aspectos sustanciales (por encima del propio teatro actual incluso). Lo cual es lógico porque hijo suyo es. Las comedias españolas intuyeron que lo que el público les reclamaba es que fueran películas de acción antes de inventarse. Y se esforzaron en serlo, sin que nada se les pusiera por delante. Jugaron a gusto con el tiempo y el espacio, que son las mayores dificultades. Si el mundo es un teatro —según una de las ideas nucleares de la época—, el mundo entero tenía que caber en el teatro: todo lo divino y lo humano; todos los casos y las cosas; los animales racionales y los irracionales; y los caballos, por supuesto. De eso trata lo que sigue, de cómo cupieron los caballos en las comedias: cómo se mencionan, cómo se muestran, qué funciones tienen, qué significan.

## El caballo más persistente

Tomaremos como punto de partida el que sin duda es uno de los más famosos de la literatura dramática española y universal, a pesar de no aparecer en el escenario: el caballo, aunque en ningún momento se le llama así, que se desboca y arroja en el monte a la protagonista femenina de *La vida es sueño*. Precisamente, los versos que interesan son los que abren el legado «oficial» de las comedias de Calderón, al ser los iniciales de la primera de las nueve partes que lo constituyen<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> No parece una colocación fortuita, sino que respondería al aprecio que el dramaturgo debió de sentir por el drama de Segismundo, a juzgar por una serie de indicios, que he considerado en otro momento («Nuevos aspectos intertextuales de *La vida es sueño* (con indicios del Calderón extracanonico)», en *La dramaturgia de Calderón. Técnicas y estructuras (Homenaje a Jesús Sepúlveda)*, eds. I. Arellano y E. Cancelliere, Pamplona-Madrid-Frankfurt am Main, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2006, pp. 587-608; p. 591). Ver también De Armas, Frederick A., «The Critical Tower», en *The Prince in the Tower. Perceptions of La vida es sueño*, ed. Frederick A. de Armas, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993, p. 5. Los gustos de los dramaturgos no tienen por qué coincidir con los de los espectadores o lec-

Los pronuncia Rosaura muy poco antes de encontrarse con Segismundo, el «miserable» e «infelice» habitante de una torre perdida en el monte. Ha llegado hasta Polonia, disfrazada de varón, para intentar el remedio de sus problemas de amor y honor. Busca al príncipe Astolfo, que está a punto de ser nombrado heredero del trono polaco, y que tiempo atrás, con promesa de matrimonio, la había deshonrado y abandonado:

Hipogrifo violento  
que corriste parejas con el viento,  
¿dónde, rayo sin llama,  
pájaro sin matiz, pez sin escama,  
y bruto sin instinto 5  
natural, al confuso laberinto  
de esas desnudas peñas  
te desbocas, te arrastras y despeñas?  
Quédate en este monte,  
donde tengan los brutos su Faetonte; 10  
que yo, sin más camino  
que el que me dan las leyes del destino,  
ciega y desesperada,  
bajaré la cabeza enmarañada  
de este monte eminente, 15  
que abrasa al sol el ceño de su frente.  
Mal, Polonia, recibes  
a un extranjero, pues con sangre escribes  
su entrada en tus arenas,  
y apenas llega, cuando llega a penas. 20  
Bien mi suerte lo dice;  
mas ¿dónde halló piedad un infelice?<sup>2</sup>

Sus ecos suenan aquí y allá desde que se pronunciaron por primera vez, hacia 1628, hasta nuestros días. Cuarenta años después, el propio Calderón, muy probablemente, porque todo apunta a que es suyo el entremés de *El triunfo de Juan Rana*

---

tores de su época, y más difícil aún, con los de la nuestra. En este caso sí, como lo señalan los datos sobre representaciones, y especialmente, sobre ediciones antiguas y modernas. Y de su repercusión nos hablan elocuentemente muy las huellas que sus personajes, sus pasajes y sus expresiones han dejado en los escritores de entonces y de ahora, incluido el propio Calderón.

<sup>2</sup> Se cita por P. Calderón de la Barca, *La vida es sueño*. Ed. Milagros Rodríguez Cáceres. Introd. R. Navarro, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001.



[1669], reaprovechó a lo paródico su primer verso para que al comienzo de esta pieza Escamilla se dirija a su burro de esta guisa:

Hipogrifo violento,  
mira que eres un mísero jumento,  
y no toca a tu estilo el desbocarte:  
ijo, burro!, no te empeñes en matarte. (vv. 3-6)<sup>3</sup>

Estas palabras son un buen testimonio del recuerdo vivo que el escritor guardaba del arranque de Rosaura y, asimismo, de su conciencia de que podía contar con la complicidad de un público que lo mantendría en su memoria, circunstancia sin la que no se entiende este golpe de gracia. Pero bastante antes de esa fecha, muy cerca de la del drama de Segismundo, también muy probablemente el mismo Calderón utilizó este pasaje para componer el comienzo de una comedia sobre san Juan de Dios que se ha conservado con el título de *El mejor padre de pobres*<sup>4</sup>. En él el protagonista se dirige al caballo que le ha tirado en estos términos:

Fugitivo corcel, sañuda fiera,  
cuyo indómito ardor, cuya carrera  
aún más que te desboca,  
segundo alado bruto te provoca...

En esta ocasión, no son tanto las palabras las que se repiten como la situación y la organización del discurso.

Menos de un siglo después del entremés protagonizado por Cosme Pérez, Nicolás Fernández de Moratín habría de aprovecharse también jocosamente de este arranque de Rosaura en los *Desengaños al teatro español* (1762-1763). Pero esta vez el humor no tiene claves paródicas sino sarcásticas, con las que el autor ilustrado quiso marcar las diferencias con el arte de Calderón y el teatro barroco:

*Esto de olvidar la Naturaleza, y en vez de retratarla desfigurarla, es muy frecuente en don Pedro Calderón. El principio de su comedia La vida es sueño lo acredita. Yo quisiera saber, si una mujer cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor le dice todas aquellas*

<sup>3</sup> Calderón de la Barca, Pedro, *Teatro cómico breve*, ed. M. Luisa Lobato, Kassel, Ed. Reichenberger, 1989, pp. 552-569.

<sup>4</sup> Ver Vega García-Luengos, Germán, «Ecos de Rosaura (para leer mejor el inicio de *La vida es sueño* e incrementar el repertorio calderoniano)», en *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata. Criticón*, 87- 88- 89 (2003), pp. 887-98; 892-897.

*impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo. Si algún su apasionado cayese por las orejas, llámeme Hipógrifo violento y verá cómo se alivia*<sup>5</sup>.

Y este juicio, esta descalificación, habría de estar vigente en los ámbitos de creación y estudio literarios en España durante mucho tiempo, el que le costó su rehabilitación a la literatura barroca de líricos y dramáticos, que no lograron hasta bien entrado el siglo XX. Otra prueba de la fama de esos versos y del rechazo también la encontramos nada más y nada menos que en *La Regenta* de Clarín, la principal novela española del siglo XIX. En el capítulo décimo los personajes se aprestan para ir al teatro a ver la comedia, y dice Víctor Quintanar:

– *La vida es sueño*, hija mía, es el portento de los portentos del teatro... Es un drama simbólico... filosófico.

[...]

– ¡El arte es una religión! —advirtió don Víctor consultando el reloj, temeroso de perder lo de

*Hipógrifo violento*  
*que corriste parejas con el viento.*

Después supo que esto lo suprimían. «¡Qué escándalo!»<sup>6</sup>

Con toda probabilidad la razón no declarada por la que Clarín propone esta amputación del comienzo en el montaje al que asisten Ana Ozores, su marido y compañía estaría en sintonía con la opinión de Moratín: tampoco al responsable de la representación que plantea en la ficción de su novela debía de gustarle que se le hablara de esa forma al caballo ni a nadie.

También de ese comienzo da cuenta el mejor Valle Inclán: recuérdese cómo el protagonista de *Luces de Bohemia*, Max Estrella, rememora el verso 17 y parte del 18 a manera de saludo al entrar en la librería de Zaratustra: “¡Mal Polonia recibe a un extranjero!”<sup>7</sup>.

Y la mejor manera de poner broche a este muestreo de las huellas que el caballo desbocado de Rosaura ha dejado en la literatura española es con la mención del testimonio quizá más contundente y positivo: *Hipogrifo violento* es el sintagma elegido por Ramón J. Sender como título de la segunda novela de su enealogía autobiográfica *Crónica del alba*, para algunos la mejor de las nueve.

<sup>5</sup> *La petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, eds. David T. Gies y Miguel Ángel Lama, Madrid, Castalia, 1996, p. 170.

<sup>6</sup> Ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1981, I, p. 368.

<sup>7</sup> *Luces de Bohemia*, ed. Alonso Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 15.

Los estudiosos no han dejado de notar la importancia de *La vida es sueño* en el escritor<sup>8</sup>.

## El hipogrifo

Volvamos al comienzo, al momento en que a Calderón se le ocurrió llamar «hipogrifo» al caballo. La primera comparecencia del término en los repertorios léxicos españoles<sup>9</sup> es en el tomo segundo del *Diccionario* de Terreros y Pando (1767)<sup>10</sup>, y dice así: «Animal fabuloso, a quien dieron alas, e hicieron medio caballo y medio grifo: hízole célebre el Poema de Ariosto». Se planteaba al principio que los caballos son a las comedias como los coches a las películas; pues bien, de acuerdo con este mismo juego analógico podríamos decir, recurriendo a un término que ya es moneda común en la calle aunque no lo registren los diccionarios académicos, que el hipogrifo sería algo así como un caballo “tuneado”. Ingeniosidades aparte, mucho se ha hablado y se hablará acerca de lo que los espectadores podían entender de los juegos metafóricos y retóricos de los dramaturgos barrocos, pero en este caso el término no debería haber sido mayor escollo a quienes asistieron al estreno. Para ellos no suponía ninguna novedad, ya que eran bastantes las obras literarias de la época que lo habían acogido, como puede comprobarse hoy con suma facilidad gracias a la existencia de buscadores y textos digitales. Sin ir más lejos, se encuentra hasta en dos ocasiones en la más famosa de todas, el *Quijote*. La primera de ellas en el capítulo 25 de la primera parte, donde el protagonista da libertad a Rocinante diciéndole que «no te igualó en ligereza el Hipogrifo de Astolfo»<sup>11</sup>. Efectivamente, el hipogrifo que se pone de moda en la literatura áurea, como nos recuerdan Cervantes y Terreros, es el discurrido por Ludovico Ariosto para que a sus lomos Astolfo se traslade desde Europa a Etiopia en el canto 33 del *Orlando Furioso*.

Pero su elección, en vez de cualquier otro término, podría significar más cosas que la simple adhesión a una moda. Nótese que “hipogrifo” figura entre las cinco

---

<sup>8</sup> Ver Vived Mairal, Jesús, «La vida de Ramón J. Sender al hilo de su obra», *Alazet*, 4 (1992), p. 233; Pini, Donatella, «El lugar de un hombre de Ramón J. Sender: ¿una metáfora del exilio?», en *El exilio literario español de 1939: actas del Primer Congreso Internacional (Bellaterra, 27 de noviembre- 1 de diciembre de 1995)*, ed. Manuel Aznar Soler, Sant Cugat del Vallès, GEXEL, 1998, II, p. 173.

<sup>9</sup> Según el *NTLLE (Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española)*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 2 DVD.

<sup>10</sup> Terreros y Pando, Esteban de, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana [...]. Tomo segundo (1767)*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1787, p. 295.

<sup>11</sup> Ed. Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998, I, p. 279. El término vuelve a aparecer en el capítulo 47 de esa misma primera parte (p. 539).

palabras que en ese escrito fundamental para el teatro barroco que es el *Arte nuevo*, publicado 20 años antes, dice Lope que debían evitarse:

No traya la escritura, ni el lenguaje  
ofenda con vocablos exquisitos,  
porque, si ha de imitar a los que hablan,  
no ha de ser por pancayas, por metauros,  
hipogrifos, semones y centauros. (vv. 264-268)<sup>12</sup>

Juan Manuel Rozas fue el primero, al parecer, en advertir la relación de los dos hipogrifos y apuntar que pudiera no ser gratuita<sup>13</sup>. Frederick de Armas piensa que no: que, efectivamente, con ello el joven Calderón echó un órdago a quien en esos momentos ostentaba la corona cómica<sup>14</sup>. Y no era la única vez que Lope había afeado la palabra; ya antes, en 1604, escribía en la *Epístola al Contador Gaspar de Barrionuevo*, incluida en las *Rimas*:

Estos [poetas] veréis que pintan una guerra  
llena de escolopendrios y de grifos,  
llamando a Scila latitante perra.  
Son todos sus caballos hipogrifos,  
perlifican el alba, el día estofan  
con tarjetas, florones y anaglifos. (vv. 121-126)<sup>15</sup>

Pero la realidad barroca es compleja, como muestra el que el propio Lope ya hubiera utilizado la palabra de marras en comedias escritas con anterioridad a las dos censuras que acaban de mencionarse. Se lee en *Los cautivos de Argel*, escrita según Morley y Bruerton en 1599<sup>16</sup>:

Yo con mi ejército fuera  
y la mezquita abrasara,  
a la cristiana cobrara,  
y a las ancas la subiera,

<sup>12</sup> Rozas, Juan Manuel, *Significado y doctrina del "Arte Nuevo" de Lope de Vega*, Madrid, S.G.E.L., 1976, pp. 189-190.

<sup>13</sup> *Significado y doctrina...*, p. 115.

<sup>14</sup> «The Critical Tower», p. 5.

<sup>15</sup> Vega, Lope de, *Obras poéticas I*, ed. José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1969, p. 233.

<sup>16</sup> Morley, S. Griswold y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968, p. 430.

de mi caballo Hipogrifo,  
y la llevara a París.<sup>17</sup>

También se encuentra en *Los locos por el cielo*, compuesta entre 1598 y 1603<sup>18</sup>:

Con cinco o seis mil caballos,  
los más de España la bella,  
del río en que son Pegasos,  
y como Hipogrifos vuelan.<sup>19</sup>

Con posterioridad al *Arte Nuevo*, Lope aún utilizará la palabra en la primera parte de *El príncipe perfecto*, escrita entre 1612 y 1614<sup>20</sup>. Si bien en esta ocasión está puesta en boca de los criados y se toma como pretexto para una alusión sarcástica:

INÉS Paso, hipogrifo.  
BELTRÁN ¿Hipogrifo?  
INÉS ¿No es caballo?  
BELTRÁN Con alas.  
INÉS Luego bien digo,  
pues es caballo con alas  
un necio favorecido.<sup>21</sup>

Parecería, pues, que a partir de un determinado momento el Fénix se hubiera echado atrás en la utilización de este cultismo.

Quien no parece que tuviera ningún problema con el término fue Calderón, que lo usó con mayor profusión que otros grandes de la escena, como Tirso, Rojas o Moreto, que lo hacen mínimamente. Hay hasta diez casos calderonianos registrados, normalmente aplicados a caballos desbocados como el de Rosaura. Por su cercanía al de *La vida es sueño*, y como testimonio a la vez de dónde radica el arte de la

<sup>17</sup> *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española (nueva edición)*, t. IV, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, p. 243.

<sup>18</sup> Morley y Bruerton, *Cronología...*, p. 249.

<sup>19</sup> *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, t. IX, Madrid, Atlas, 1965, BAE 177, p. 115. En *Los comendadores de Córdoba* — fechada con anterioridad a septiembre de 1598 (Morley y Bruerton, *Cronología...*, p. 221), hay otra ocurrencia del término, pero no para referirse al caballo, sino directamente al hipogrifo de Astolfo (*Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, t. XXIV, Madrid, Atlas, 1968, BAE 215, p. 4).

<sup>20</sup> Morley y Bruerton, *Cronología...*, p. 383.

<sup>21</sup> *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, t. IV, Madrid, M. Rivadeneyra, 1860, BAE 52, p. 111.

variación que tanto practicó el dramaturgo, y que le llevó a momentos de singular fuerza expresiva y poética, no me resisto a contemplar uno de los dos que se encuentran en la comedia de bastantes años después *El Castillo de Lindabridis* [1661]:

Hipogrifo desbocado  
parto disforme del viento,  
¿dónde te cupo el aliento,  
para haber atravesado,  
ya en la carrera, ya a nado,  
tanta tierra y tanto mar? (II, p. 2072)<sup>22</sup>

### La descripción del caballo

Más allá del término ariostesco, el comienzo de *La vida es sueño* da pie para considerar la existencia de un tópico en el teatro áureo que habrá que analizar e historiar con más detalle, porque son muchas las obras que incurren en él: la descripción del caballo en términos hiperbólicos y metafóricos, que dan cuenta de su fisonomía portentosa, su poderío y su velocidad.

En este caso, una de las cosas que se dicen es que el animal “corre parejas” con el viento. Decenas y decenas de ediciones de la comedia o no han dicho nada o han comentado inadecuadamente este segundo verso, que los espectadores de la época no entenderían de la misma manera que los actuales. A estos se les escapa algo que sí que ya está bien explicado en algunas de las ediciones más recientes<sup>23</sup>: que “correr parejas” no es una metáfora con referentes genéricos sino bastante concretos, ya que así se denominaba una actividad lúdica cortesana consistente en que dos jinetes ataviados de igual forma corrieran con sus caballos haciendo los mismos movimientos. Tal imagen aparece en más ocasiones en el teatro de Calderón y de otros autores. Lo que sigue después sí que ha sido tradicionalmente bien captado por los editores: la asociación del animal con los cuatro elementos: fuego, aire, agua y tierra: «¿dónde, rayo sin llama, / pájaro sin matiz, pez sin escama, / y bruto sin instinto...» (vv. 3-5). Se trata de uno de los motivos más frecuentes de la descripción ecuestre en el teatro del siglo XVII. La identificación del caballo con Faetonte que aparece un poco

<sup>22</sup> Para mayor agilidad, las referencias de las citas que se hacen por las *Obras completas* de Calderón se señalan entre paréntesis en el propio texto, haciendo constar el número romano correspondiente al tomo seguido del de la página. Los datos bibliográficos son: t. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959; t. II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973; t. III, *Autos sacramentales*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952.

<sup>23</sup> Es el caso de la de Milagros Rodríguez Cáceres que utilizamos para este trabajo (p. 78).

después (v. 10) está pillada por los pelos. Esta figura mitológica era hijo del Sol y consiguió de su padre que le dejara conducir el carro solar durante un día; sin embargo, los caballos se le desmandaron, y provocó diferentes desastres en el cielo y en la tierra. Yo creo que lo único que aprovecha Calderón del perfil de este personaje es su desastrosa caída junto con el carro y los brutos que no supo controlar. Algunos críticos señalan efectivamente su mal acomodo con el animal, pero hilan más fino al sugerir que su mención estaría anunciando a Segismundo al que sí que se ajusta mejor<sup>24</sup>: también es un príncipe que ignora su condición, que no está educado, que es soberbio. Pero el caso es que Calderón ya otras veces había sacado a colación a Faetón para aplicárselo al caballo que se despeña y ahí no hay personajes que luego encajen como Segismundo, lo que nos hace pensar que se trata de un automatismo asociativo, sin tanta intención como sospechan los estudiosos. Su uso está registrado en una situación semejante de la primera comedia fechable del escritor *Amor, honor y poder*<sup>25</sup>:

ESTELA Desde aquellas cumbres altas  
un caballo se despeña  
con una mujer.

ENRICO Hoy baja  
despeñado otro Faetonte. (II, p. 59)

Por la cantidad de obras en las que aparecen descripciones de caballos poderosos y veloces se infiere con claridad que los espectadores las esperaban. Y los dramaturgos se las ofrecían, compitiendo entre ellos para conseguir superar en ingenio a la precedente. Tampoco faltan las escenas de lucimiento de caballos en las películas «de espadas» actuales, ni las persecuciones cada vez más espectaculares de coches en las «de espías» o «policías». Pues, los coches son a estas películas —insisto— como los caballos a aquellas comedias. Pero al no poder sacarlos a escena —luego se tratará de esto— los traían ante el espectador —a los que «oían» las comedias— con las palabras.

El público estaba pendiente y el dramaturgo podía hacer bromas con esta expectativa. Lo que ratifica su condición de tópico. No hay que ir muy lejos para encontrar un guiño metateatral de este tipo: en la tercera jornada de *La vida es sueño*, cuando Rosaura, otra vez a caballo, llega hasta donde está Segismundo, para unirse a su ejército contra Basilio, Clarín la ve llegar y dice:

<sup>24</sup> Ver las ediciones de Ciriaco Morón Arroyo (Madrid, Cátedra, 1990, pp. 85-86) y José María Ruano de la Haza (Madrid, Castalia, 1994, pp. 95-96).

<sup>25</sup> Hay otros casos en *Los tres mayores prodigios* (I, p. 1666).

En un veloz caballo  
—perdóname, que fuerza es el pintallo,  
en viniéndome a cuento—,  
en quien un mapa se dibuja atento  
—pues el cuerpo es la tierra,  
el fuego el alma que en el pecho encierra,  
la espuma el mar, el aire su suspiro—... (vv. 2672-2678)

De nuevo, los cuatro elementos, pero ahora tratados en un contexto jocosos, se presentan en la descripción del criado. Otra broma de don Pedro con este tópico se encuentra en *La desdicha de la voz* (1636), cuando doña Beatriz interrumpe a su criada Inés, que ya se lanzaba a una descripción:

Don Diego a caballo iba,  
tan galán que...  
BEATRIZ Tente, espera;  
y para que no prosigas  
la pintura del caballo,  
que es circunstancia precisa  
de todas las relaciones,  
a don Juan, Inés, avisa  
con una seña que suba  
a hablarme... (II, pp. 916-917)

Otra manera diferente de romper con el lugar común es la que se produce en *La banda y la flor*, cuya fecha de escritura puede fijarse hacia 1632, al hacer referencia a la jura del príncipe Baltasar. Precisamente en la larga descripción de esa ceremonia por parte del duque de Florencia en la jornada primera es donde se produce ese jugueteo dialéctico y retórico con los tópicos, muy eficaz para diferenciar lo que es realidad española rabiosamente actual de lo que es la ficción de una historia polaca. Con ello logra infundir la seriedad necesaria para atender a unos personajes de la relevancia de los que aparecen en la relación, los reyes y el príncipe. Vemos aquí cómo Calderón se enfrenta críticamente a la pintura de caballos que él mismo realizaba en otras comedias:

Con tanto imperio en lo bruto  
como en lo racional, vieras  
al rey regir tanto monstruo  
al arbitrio de la rienda.  
¿Diré que como iban lejos  
los clarines y trompetas,



le hizo danzar al compás  
del freno, que espuma engendra?  
No, que está dicho. ¿Diré  
que eran de sola una pieza  
el caballo y caballero?  
No, que aquí fuera indecencia.  
¿Diré que hacían un mapa  
mar la espuma, el cuerpo tierra,  
viento el alma y fuego el pie?  
No, que es comparación necia.  
¿Diré que galán bridón  
calzadas botas y espuela,  
la noticia en el estribo,  
en los estribos la fuerza,  
airoso el brazo, la mano  
baja, ajustada a la rienda,  
terciada la capa, el cuerpo  
igual, y la vista atenta,  
paseó galán las calles  
al estribo de la Reina?  
Sí, porque solo el decirlo  
es la pintura mas cuerda.  
Y no tengas a lisonja  
que de bridón te encarezca  
a Filipo; que no hay  
agilidad ni destreza  
de buen caballero, que él  
con admiración no tenga. (II, p. 429)

Hay muchos caballos en las obras dramáticas del Siglo de Oro, pero es evidente que algunos dramaturgos, como Calderón, se llevaron la palma. Para valorar esta primacía están las cifras de localizaciones, pero también pueden ayudar algunos testimonios que dan cuanta de la percepción que se tenía en la época. Como el localizado en el romance de Antonio Hurtado de Mendoza, *Al duque de Medina de las Torres, en la jornada que hizo a Quizando*, en el que Calderón y Vélez son evocados por sus primores en la pintura de caballos teatrales. El tono satírico no resta valor al documento:

El miércoles a la aurora  
partió de Madrid al trote  
del señor Antonio de Alba  
Juan Mateo de los coches.

En seis huracanes, digo  
hipogrifos seis, que halcones  
les juró el viento, y cometas  
los vió el astro, y tembló el norte.  
Rebosó divinidades  
de Veles y Calderones,  
que a lo crespo rizan rayos,  
que a lo dulce nievan flores.<sup>26</sup>

## El caballo metafórico

La presencia de caballos en las obras de Calderón reviste diferentes formas, que consideraremos a continuación. La de referente metafórico es una de ellas. Estos animales se pueden utilizar sólo como término de comparación dentro de un teatro poético que permanentemente está recurriendo a imágenes. En este, al igual que en otros tipos de presencias, lo que priman son los caballos desbocados.

Se aplica a ideas abstractas. La Apostasía lo es en el auto de *Psiquis y Cupido* (para la ciudad de Toledo) [1640]<sup>27</sup>:

Caballo desbocado  
el Espíritu Santo me ha llamado  
en la Sabiduría  
a mí, que soy la docta Apostasía... (III, p. 346)

Y lo vuelve a ser, con versos casi idénticos, en el de *El socorro general* [1644] (III, p. 329). También pueden verse como un caballo desbocado los razonamientos atropellados de un personaje: así ocurre en *Bien vengas mal* [1635] (II, p. 606); o una mujer de la que se sabe su error, como en *El Joseph de las mujeres* [1641-1644]

---

<sup>26</sup> Hurtado de Mendoza, Antonio, *Poesías*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947, p. 188.

<sup>27</sup> Después de cada obra calderoniana se ha procurado apuntar la fecha más o menos segura de su composición, a fin de que se puedan apreciar más fácilmente las tendencias en la diacronía. La mayoría de las dataciones de las comedias proceden de Reichenberger, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung /Manual bibliográfico calderoniano*, vol. II,2, Ed. Reichenberger, Kassel, 2003; que, a su vez, se basa en pruebas documentales o en las deducciones métricas de Hilborn, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, The University of Toronto Press, Toronto, 1938. De este estudio, fundamentalmente, se han tomado las fechas de los autos sacramentales.

(I, pp. 914-915). O la furia, cuya vuelta atrás es imposible: tanto la de Fierbrás en *La puente de Mantible* [1630] (II, p. 1860), como —recuérdese— la de un pueblo en armas en *La vida es sueño* [h. 1628] (vv. 2428-2435).

También puede identificarse con entes materiales. Así ve el mar San Pablo en *La vacante general* [1648]:

Decidme, humildes pobres pescadores,  
que de Genezared hoy en la playa,  
freno de arena, que detiene a raya  
ese del mar caballo desbocado,  
siempre de sus espumas argentado,  
vivís de la marítima tarea... (III, p. 478)

De nuevo, se aplica al mar en *El santo rey don Fernando* (segunda parte) [1671] (III, p. 1292). Y en *La fiera, el rayo y la piedra* [1652] a un río (I, p. 1761).

Pero la asociación más frecuente es al barco. He localizado hasta seis casos en que las naves en su zozobra se comparan con caballos desbocados: *El mayor encanto amor* [1635] (I, p. 1631), *El mayor monstruo del mundo* [1635] (I, p. 445), *La fiera, el rayo y la piedra* [1652] (I, p. 1731), *El monstruo de los jardines* [1661] (I, p. 1781), *La redención de cautivos* [1670-1673] (III, p. 1324). Veamos cómo se formula en *Ni amor se libra de amor*, cuya fecha de escritura es incierta:

¡Plegue a Dios, nave enemiga,  
que en aquesas altas peñas,  
marino caballo, choques  
tan desbocado, que en ellas,  
vencido el freno al timón,  
rota a la aguja la rienda,  
en desatados fragmentos  
tan cadáver te resuelvas,  
que hecho panteón el mar  
con hondas bóvedas, seas  
tumba de cuantos te habitan,  
al cielo la quilla vuelta,  
con tan borradas huellas  
que ni aun cenizas tu sepulcro tenga! (I, p. 2014)

La ecuación también funciona en el sentido opuesto, y son bastantes los caballos que se comparan con barcos. Hasta el punto de que me he apoyado en esta indudable propensión de don Pedro como indicio que añadir a otros para atribuirle algunos pasajes de la primera jornada de *Los privilegios de las mujeres*, obra de autoría

controvertida<sup>28</sup>. En sus piezas seguras se pueden localizar hasta nueve pasajes con un juego analógico en el que el barco y sus elementos constituyentes (velas, timón, proa, etc.) son asociados con diferentes seres inanimados —un castillo (*El castillo de Lindabridis*)— o animados: una garza (*El mayor encanto amor* y, de nuevo, *El castillo de Lindabridis*), un dragón (*Andrómeda y Perseo*), pero, sobre todo, un caballo con su jinete. Valga como muestra este ejemplo de *Argenis y Poliarco* [1634]:

El bruto, que ya no es  
sino bajel eminente,  
hizo proa de la frente  
remos hizo de los pies.  
y como una y otra ola  
la helada crin erizaban,  
era vela a quien hinchaban  
los vientos, timón la cola:  
y monstruo confuso, en fin,  
de dos especies, tal vez  
era bruto y era pez,  
siendo caballo y delfín. (II, p. 1925b)

Otros casos pueden verse en *El príncipe constante* [1629] (I, p. 222) y *La puente de Mantible* [1630] (II, p. 1883). En *Los tres mayores prodigios* [1636] no es un caballo normal sino el centauro Neso sobre quien se aplica la imagen náutica (I, pp. 1673-1674), y en *Fieras afemina amor* [1670] es el alado Belerofonte (I, p. 2063).

## El caballo de palabras

Al igual que Rosaura en el pasaje con el que empezábamos, también los personajes se refieren a animales reales, pero de una realidad dramática, no escénica. Son caballos de palabras: de los que se habla, de los que se describe su físico y su comportamiento, a los que se increpa. Los actantes fingen a menudo que están muy cerca, que acaban de dejarlos ahí en ese punto justo donde finaliza el tablado. Pueden verlos ellos pero no los espectadores. Estos caballos son, con diferencia, los más normales en Calderón y en el resto de los dramaturgos áureos.

No hacía falta que los textos dijeran que no aparecían en el escenario: lo sabían muy bien los responsables de la representación. Es raro, incluso, que en las acotaciones se aluda al juego ficticio que una y otra vez se producía, como en esta

---

<sup>28</sup> «Sobre la autoría de *El privilegio de las mujeres*», en «*Non omnis moriar*». *Estudios en memoria de Jesús Sepúlveda*, eds. Á. Alonso y J. I. Díez, Málaga, Universidad de Málaga, 2007 (*Analecta Malacitana*, Anejo 65), pp. 328-333.

con que empieza la comedia de *Don Quijote de la Mancha*, de Guillén de Castro: «*Salen Carcenio y Lucienda, ella vestida en hábito de cazadora con sus botas y espuelas, y Cardenio como que la ayuda a levantar habiendo caído de un caballo*». <sup>29</sup> Sólo se hacen constar las escasas veces en que sí que deben mostrarse en el tablado o en algún lugar del patio.

Si nos limitamos solo a los caballos desbocados, en el teatro de Calderón he registrado veintidós situaciones dramáticas en que se produce el descontrol de la cabalgadura con el resultado de la caída del jinete. El suceso nos es participado ticoscópicamente por otros personajes mientras se produce o por el propio descabalgado tras irrumpir en el tablado simulando caerse, como Rosaura. Estas son sus localizaciones por orden cronológico: *Amor, honor y poder* [1623] (II, pp. 59-60), *El alcaide de sí mismo* [1627] (II, p. 804), *La vida es sueño* [h. 1628] (vv. 1-22), *El médico de su honra* [1629] (I, pp. 627-628), *La señora y la criada* [1635] (II, p. 856), *Auristela y Lisidante* [¿1637?] (II, pp. 2005-2006), *Gustos y disgustos son no más que imaginación* [1638] (II, pp. 959-960), *Las manos blancas no ofenden* [1640] (II, pp. 1094-1095), *Los misterios de la misa* [1640] (III, p. 308), *Agradecer y no amar* [1650] (II, p. 1380), *El conde Lucanor* [h. 1650] (II, pp. 1958-1959), *Las armas de la hermosura* [1652] (I, pp. 1280-1281), *Amado y aborrecido* [1656] (I, pp. 1698-1699), *Los tres afectos de amor* [1658] (I, p. 1344), *Céfalo y Pocris* [1660] (I, p. 2251), *La lepra de Constantino* [1660-1663] (III, p. 1802), *El hijo del sol Faetón* [1661] (I, p. 1950), *Fieras afemina amor* [1670] (I, p. 2057), *El santo rey don Fernando* (primera parte) [1671] (III, pp. 1269-1270), *El santo rey don Fernando* (segunda parte) [1671] (III, p. 1308), *Duelos de amor y lealtad* [1678] (I, p. 1506), *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* [1680] (II, pp. 2098-2099).

## El caballo artificial

Pero, a veces, es necesario que el caballo esté sobre el tablado. Eso no quiere decir que tenga que ser de verdad. Testimonios hay de obras que usan artilugios para que lo parezcan <sup>30</sup>. Un caso ilustrativo es el del auto de Calderón *El socorro general*. Son curiosas las precisiones que da el escritor en su «Memoria del theatro y apariencias precisas...» sobre cómo simular un equino cuando se necesita que el caballo entre en el espacio escénico:

*Luego ha de haber, desde lo alto hasta el tablado, un pendiente grande, por donde ha de bajar un hombre en un caballo, el más bien imitado y aderezado*

<sup>29</sup> *Primera parte de las comedias de don Guillén de Castro*, Valencia, Felipe Mey, 1621. He modernizado ortografía y puntuación.

<sup>30</sup> Ver Ruano de la Haza, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 281-283.

que se pueda, el cual ha de bajar donde el hombre pueda apearse y quedar en el tablado; y el caballo ha de volver la cara, y subirle solo, que es fácil, armándole sobre tijeras en que pueda dar vuelta. Y esta apariencia es a tiempo que ya las cortinas están corridas<sup>31</sup>.

En el auto *A Dios por razón de estado* [1650] aparece San Pablo sobre un caballo que tiene que ser artificial: «Descúbrese a caballo, y vase cayendo, y recíbele el Pensamiento, y le pasa, según los versos, al Ingenio» (III, 864). Estos brutos simulados se dan en autos, como los que acabamos de ver, y también en comedias pensadas para espectáculos palaciegos, como *Fortunas de Andrómeda* y *Perseo*: «Ábrese la tierra, y sale el caballo Pegaso» (I, p. 1853); «Aparece Perseo en el caballo, en lo alto, con lanza y escudo» [...] «Baja el caballo» (I, p. 1857); o *El castillo de Lindabridis*: «Baja Febo en un caballo, atravesando el teatro de un lado a otro»; «Escóndese con el caballo entre los bastidores, y se descubre una tienda de campaña...»<sup>32</sup>. El único caso localizado de comedia de corral sería el «caballo-tramoya»<sup>33</sup> de la última escena de *Los cabellos de Absalón*, de Calderón, en la que muere el protagonista atravesado por una lanza al quedar colgado de unas ramas en las que se ha enredado su cabellera. Para resolver escénicamente este lance, Absalón aparecería en una cabalgadura de madera, «especie de bofetón que en el momento oportuno dará una vuelta para hacerle desaparecer»<sup>34</sup>.

## El caballo de carne y hueso

Y, al fin, otra posibilidad que tienen los caballos de Calderón es que sean de verdad, y que aparezcan en el teatro vivitos y coleando. La idea viene de lejos. La loa de Rojas Villandrando en alabanza de la comedia dentro de *El Viaje entretenido* (1603) presenta su utilización como algo novedoso a fines del siglo XVI: «Sacábanse ya caballos / a los teatros, grandeza / nunca vista hasta este tiempo, / que no fue la menor de ellas»<sup>35</sup>. Y, efectivamente, hay obras ya dentro plenamente de las coordenadas de la *comedia nueva* que proponen la presencia de animales auténticos; y no solo entre las que estaban destinadas a espectáculos cortesanos o sacramentales sino también entre las que tienen todos los visos de haberse elaborado con el pen-

<sup>31</sup> Escudero, Lara y Rafael Zafra, *Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca*, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Ed. Reichenberger, 2003, pp. 27-28.

<sup>32</sup> Citamos por Calderón de la Barca, Pedro, *Novena parte...* Edición facsímil de D. W. Cruickshank y J. E. Varey, London, Gregg International Publishers - Tamesis Books, 1973, vol. XVIII, pp. 241 y 242. La edición de Valbuena Briones, que venimos utilizando para las citas, modifica estas acotaciones, con lo que se hace menos evidente el juego escénico del original.

<sup>33</sup> El término es de Ruano de la Haza, quien lo analiza en *La puesta en escena...*, pp. 281-282.

<sup>34</sup> Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, p. 281.

<sup>35</sup> Ed. Jean-Pierre Ressot, Madrid, Castalia, 1972, p. 154.

samiento puesto en las condiciones del corral. Hay casos en Lope<sup>36</sup>, en Tirso<sup>37</sup>, en Vélez<sup>38</sup>. Estos brutos, como considera Ruano de la Haza, por lo general, no subirían al tablado: entrarían al patio por la puerta de la calle y volverían a salir por el mismo lugar, tras dejar a veces al jinete en el tablado. En Calderón estos caballos vivos se exhibirían muy rara vez; solo se puede afirmar con ciertas garantías que era de esa condición el de la comedia temprana *Judas Macabeo* [1623]: «*Suena un clarín, y sale Cloriquea a caballo con lanza y adarga*» (I, p. 67)<sup>39</sup>.

## Funciones y sentidos del caballo desbocado

Y regresemos una vez más al caballo de Rosaura, que corresponde a uno de esos contruidos con palabras que solo los personajes pueden ver y describir al público. No podría ser de otra manera porque se desboca. Y, salvo accidente, los que se descontrolan solo pueden ser de palabras. La frecuencia con que aparecen personajes que son derribados por caballos que se desbocan en el teatro de Calderón ha sido notada por sus estudiosos, que, por supuesto, le han buscado razones y sentidos<sup>40</sup>.

Un detalle que creo que debe tenerse muy en cuenta es la propensión clara a que se produzca en los comienzos de las obras. Son diez las comedias y dos los autos en que esto ocurre; y, en cierta manera, podría asimilarse a ellos el de *Amado y aborrecido*, que la sitúa al iniciarse la segunda jornada. Trece de veintidós caídas totales suponen más de la mitad de los casos y no puede ser producto del azar. Esta es su secuencia cronológica<sup>41</sup>: *Amor, honor y poder* [1623], *El alcaide de sí mismo* [1627], *La vida es sueño* [1628-1629], *El médico de su honra* [1629], *Auristela y Lisidante* [¿1637?], *Gustos y disgustos son no más que imaginación* [1638], *El conde Lucanor* [h. 1650], *Amado y aborrecido* [1656], *Céfalo y Pocris* [1660], *La lepra de Constantino* [1660-1663], *El santo rey don Fernando* (primera parte) [1671], *Duelos de amor y lealtad* [1678], *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* [1680].

<sup>36</sup> Entre otras, en *El animal de Hungría, La boba para los otros y discreta para sí, La hermosa Ester, Las mujeres sin hombres, El primer Fajardo, El sol parado, El triunfo de la humildad*.

<sup>37</sup> *La mujer que manda en casa, La Reina de los reyes, Tanto es lo de más como lo de menos, La vida de Herodes*.

<sup>38</sup> El de *La serrana de la Vera* lo analiza con detalle Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, pp. 271-273.

<sup>39</sup> Habla de él Ruano de la Haza, *La puesta en escena...*, pp. 273-274.

<sup>40</sup> Donde con mayor detenimiento y especificidad se ha hecho es en Valbuena Briones, Ángel, "Simbolismo: la caída del caballo", en *Calderón y la crítica: Historia y antología*, eds. Manuel Durán y Roberto González Echevarría, Madrid, Gredos, 1976, pp. 694-713.

<sup>41</sup> Ahorramos en esta ocasión las localizaciones de los pasajes, porque pueden verse en la relación que se hizo más arriba.

Antes de apuntar hacia lo semántico y simbólico, conviene notar que este tipo de escenas iniciales con movimientos rápidos y voces exclamativas son muy eficaces desde el punto de vista del espectáculo teatral barroco. No deben olvidarse sus condiciones materiales, marcadamente distintas de las nuestras. Si se recorre el repertorio barroco, puede comprobarse que son muchas las obras que empiezan con este tipo de lances ruidosos. Estarían pensadas para marcar netamente el comienzo de la acción, habida cuenta de que no existe un signo escénico de inicio como el movimiento del telón o las cortinas de embocadura, y, más importante, para llamar la atención de un público bullicioso al que había que ganarse cuanto antes.

Pero no se trata solo de un recurso eficaz para cuestiones de regiduría, la caída del caballo también lo es para el planteamiento dramático: permite explicar que un personaje llegue a un determinado lugar donde encontrarse con alguien o algo, sin necesidad de justificar lo fortuito de otra manera.

Y, sin dejar las funciones dramáticas, pero tocando ya aspectos semánticos, hay que considerar el carácter predictivo que el accidente ecuestre tiene. El manejo de anuncios de lo que ocurrirá, como forma de crear una tensión adecuada en el ánimo de los espectadores, es uno de los aspectos notables de la dramaturgia calderoniana. La caída supone un mal presagio para los personajes, y lo mismo tenía que ser para el público. En *El médico de su honra* se encuentra un testimonio claro en las palabras que pronuncia el Infante don Enrique al despertar del golpe y percatarse de que doña Mencía, su antigua amada por la que vuelve a experimentar atracción, está casada:

¡Ay, don Arias, la caída  
no fue acaso, sino agüero  
de mi muerte! (I, p. 630)

No es la única vez que un personaje de Calderón la considera como un mal agüero. En *La señora y la criada*, Flor tiene también por tal no la propia caída sino la de Diana, que acaba de presenciar. Tras pedir que la atiendan, decide interrumpir sus indagaciones de celos:

Y después volveremos a la corte.  
([Ap.] Que ver mis celos ya por hoy no quiero  
habiendo tropezado en este agüero). (II, p. 856)

A continuación de las palabras de don Enrique que se acaban de citar, el mismo personaje dirige a doña Mencía otras que permiten apreciar que el poeta ha utilizado ese suceso no como un mero recurso escénico sino también como elemento concomitante y potenciador de aspectos fundamentales del significado de la obra:



Y no fue sino que al ver  
tu casa, montes de celos  
se le pusieron delante  
porque tropezase en ellos;  
que aun un bruto se desboca  
con celos: y no hay tan diestro  
jinete, que allí no pierda  
los estribos al correrlos. (I, p. 630)

Lo mismo cabe pensar de los lances semejantes de las otras obras, aunque no se diga tan explícitamente.

Por otro lado, el caballo y su control o descontrol por parte del jinete tenía detrás toda una tradición que no podía por menos que pesar a la hora de su utilización por parte de los dramaturgos y de su interpretación por parte de los espectadores<sup>42</sup>.

Para empezar, los contemporáneos eran conscientes de los peligros del hombre a caballo, que vería afectadas su cordura y su prudencia. Lo dice con la contundencia que sólo los refranes tienen el 16143 de Correas: «No hay hombre cuerdo a caballo ni colérico con juicio»<sup>43</sup>. El refrán está por doquier<sup>44</sup>. Gracián lo recrea según sus maneras en el aforismo CCVII del *Oráculo manual y arte de prudencia*: «Mucha reflexión es menester para que no se desboque una pasión, y gran cuerdo el que a caballo lo es»<sup>45</sup>. *Mutans mutandis*, con ello nuestros antepasados imputaban la misma transformación a la persona a caballo que hoy decimos que experimenta al volante de un automóvil. A caballo o al volante aflora el lado irracional, incontrolado del hombre.

Por otra parte, tenía que ser normal para los espectadores de Calderón asociar los caballos desbocados del teatro con los muchos otros que los textos y sermones de adoctrinamiento les proponían como imágenes de la soberbia, la pasión, el

<sup>42</sup> Ángel Valbuena Briones («Simbolismo...») ofrece una ajustada síntesis de la trayectoria previa, así como de los reflejos en las distintas artes y territorios, de la caída del caballo, que considera un emblema.

<sup>43</sup> *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. digital de Rafael Zafra, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Ed. Reichenberger, 2000.

<sup>44</sup> Solo como muestra, sin ningún afán de exhaustividad, pueden señalarse algunos autores y obras que lo citan: Mateo Alemán (*El Guzmán de Alfarache*), Lope de Vega (*El guante de doña Blanca*, *Santa Casilda*, *El truhán del cielo*), Tirso de Molina (*Los cigarrales de Toledo*, *El amor y el amistad*, *El mayor desengaño*, *Privar contra su gusto*, *La prudencia en la mujer*), José de Valdevelso (*El hijo pródigo*), Luis Vélez (*El príncipe esclavo I*), Guillén de Castro (*Don Quijote de la Mancha*), Antonio Hurtado de Mendoza (*Cada loco con su tema*), Agustín Moreto (*Antíoco y Seleuco*), Juan de Matos Fragoso (*Callar siempre es lo mejor*).

<sup>45</sup> *El héroe; Oráculo manual y el arte de prudencia*, eds. Antonio Bernat Vistarini y Abraham Madroñal Durán, Madrid, Castalia, 2003, pp. 282-283.

apetito, la concupiscencia, el vicio, el pecado o la herejía. Un recorrido por la literatura de los siglos XVI y XVII permitiría comprobar esta repetida presencia en la literatura religiosa: Pedro de Ribadeneira, Fray Luis de Granada, Malón de Chaide, Fray Alonso de Cabrera, Luque Fajardo, etc. Su control depende de la razón y de la práctica de las virtudes.

Valbuena Briones señala cómo el propio Calderón ha dejado pistas explícitas para la interpretación de estos episodios en un sentido confluyente. Una de ellas se encuentra en el auto de *El gran mercado del mundo* [1635]. Dada la intención didáctica de estas piezas sacramentales es normal que intenten conducir la traducción correcta de los distintos elementos de las alegorías que contienen. En el auto citado uno de ellos es el que interesa: el Buen Genio, que ha comprado un caballo en la Feria del Mundo, está a punto de ser derribado por él, pero consigue controlarlo, gracias a haber practicado la virtud:

No me has de arrojar de ti,  
monstruo de soberbia lleno,  
pues de la obediencia el freno  
te trae seguro.<sup>46</sup>

Este juego alegórico con caballos que significan peligros morales que hay que controlar no es nuevo en el teatro español. En *El hijo pródigo*, José de Valdivielso los había presentado con un significado en esta dirección: sus nombres son Amor, Vanagloria, Irascible, Deleite, Deseo; el protagonista pide que se los ensillen y se van apuntando los riesgos que se corre sobre ellos<sup>47</sup>.

De la mayoría de los aspectos vistos en estos párrafos dedicados a las funciones y sentidos de la caída del caballo participaría la de Rosaura en *La vida es sueño*. Valgan para sintetizarlos, y concluir, las palabras de Valbuena Briones: «El problema dramático que Calderón plantea en este drama es la lucha entre la razón y los instintos. El comienzo con la caída del caballo arrastrando al jinete anuncia el estado de turbación en que los protagonistas se encuentran y en el que las pasiones desatadas no obedecen al gobierno. Dinamismo barroco que introduce por medio de una manera de decir indirecta el tenso nudo de la pieza»<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Citado por Valbuena Briones, «Simbolismo...», p. 696.

<sup>47</sup> *Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII. Colección escogida, dispuesta y ordenada por Eduardo González Pedroso*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1865, p. 217.

<sup>48</sup> Valbuena Briones, *Simbolismo...*, p. 701.