

EL RELATO DE EROS Y PSIQUE EN CALDERÓN: EL AUTO SACRAMENTAL *PSIQUIS Y CUPIDO*
(MADRID)



Autor

ERNESTO ROBLES RODRÍGUEZ

Tutor

JOSÉ ANTONIO IZQUIERDO IZQUIERDO

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Estudios Clásicos

Facultad de Filosofía y Letras

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

2020/2021

Resumen:

El mito de Cupido y Psique, compuesto por el autor romano Apuleyo, ha sido interpretado por numerosos autores desde la Antigüedad tardía. Estos trataban de considerar la obra como una alegoría de la filosofía platónica en lo concerniente a la inmortalidad del alma. Sin embargo, el dramaturgo español Calderón de la Barca escribe un auto sacramental en el que se presenta a Psique no como una alegoría del alma humana, sino de la fe cristiana. Este trabajo se centra principalmente en la comparación entre el cuento y la pieza teatral de Calderón.

Palabras clave: Psique — Cupido — Apuleyo — Calderón de la Barca — Cristianismo — Alegoría — Auto sacramental — Eucaristía

Abstract:

The myth of Cupid and Psyche, written by the Roman author Apuleius, has been interpreted by several writers since Late Antiquity. They tried to consider the tale as an allegory of Platonic views regarding the immortality of the soul. However, the Spanish playwright Calderón de la Barca composes a sacramental play in which Psyche is described as an allegory of Christian faith rather than an allegory of human soul. This work aims basically to compare the Roman tale and Calderón's sacramental play.

Keywords: Psyche — Cupid — Apuleius — Calderón de la Barca — Christianity — Allegory — Sacramental Play — Eucharist

Índice:

1- Introducción al trabajo.....	4
2- Mitología y literatura en el Siglo de Oro.....	5
3- “Cupido y Psique”.....	7
3.1. Dos tradiciones.....	7
3.1.1. Tradición popular.....	7
3.1.2. Tradición culta.....	8
3.1.3. Interpretaciones alegóricas del cuento.....	11
4- Calderón.....	14
4.1. El auto sacramental.....	14
4.1. Mitología en la obra de Calderón.....	16
4.2. Cupido y Psique en la obra de Calderón.....	18
5- <i>Psiquis y Cupido para Madrid</i>	21
5.1. Resumen del auto sacramental.....	21
5.2. Elementos apuleyanos: tratamiento teológico de una historia pagana.....	23
6- Conclusión.....	42
7- Bibliografía.....	44

1- Introducción al trabajo

El trabajo que presentamos se enmarca en el ámbito de la Tradición Clásica, presente en el *currículum* del Grado en Estudios Clásicos en dos asignaturas, situadas en 1º y en 4º. El objetivo del mismo es analizar la recepción del relato de Psique y Cupido, incluido en *El asno de oro* de Apuleyo, en un auto sacramental de Calderón. Si bien, como hemos dicho, el núcleo del trabajo es la presencia del relato apuleyano en la obra del dramaturgo, nos ha parecido necesaria una labor de contextualización. A tal efecto, hemos dedicado un primer capítulo, a modo de introducción, a la presencia de la mitología en la literatura del Siglo de Oro, centrándonos en los diversos modos de utilización de la materia mítica, según el género literario en que se vierta.

Seguidamente, nos referimos a las dos tradiciones del relato de Eros y Psique, una popular, en la que aparece el elemento del tabú matrimonial (dicha tradición está presente, por ejemplo, en la leyenda del Caballero del Cisne, núcleo de la ópera *Lohengrin*), y otra culta, que parte de la novela de Apuleyo, en la que hemos detectado la presencia de una serie de motivos narrativos. En este apartado, analizamos una serie de interpretaciones alegóricas de dicha fábula, parte de las cuales se sitúan en un ámbito cristiano. Después de estos capítulos introductorios, llegamos a Calderón. Comenzamos por referirnos brevemente a la presencia de la mitología en la obra de Calderón y hablamos brevemente del subgénero teatral en que se encuadra la obra que es objeto de análisis: el auto sacramental. En este punto, estamos ya en disposición de llevar a cabo un análisis contextualizado de la presencia del relato apuleyano en la obra de Calderón, mostrando los mecanismos de los que se ha servido para hacer una lectura teológica de un relato de naturaleza aparentemente amorosa, narrado por una criada, con el fin de apaciguar la tristeza de una cautiva.

2- Mitología y literatura en el Siglo de Oro

Antes de abordar el tema principal de este trabajo, la utilización de la historia de Cupido y Psique por parte de Calderón de la Barca en el Siglo XVII, resulta pertinente hablar de los diversos medios por los que la mitología grecorromana sirvió como fuente de inspiración directa para la literatura española de los Siglos de Oro. Esas manifestaciones literarias en las que la mitología tuvo cabida fueron, principalmente, tres¹: en el plano lírico, destacó el soneto; en el plano épico-narrativo, tuvo pujanza la fábula mitológica y, por otro lado, en el plano dramático adquirió importancia la comedia y el auto sacramental mitológicos. Dado que eran obras pertenecientes a géneros distintos de extensión igualmente disímil, se hace evidente que de los tres el que *a priori* podía ser más respetuoso con el mito original fuera la fábula mitológica, ya que no estaba sometida a ninguna limitación en su extensión, cosa que no sucedía con los otros dos. Así, el soneto, por estar reducido a unas breves dimensiones (14 versos), se habría visto obligado a comprimir la historia mítica con el objetivo de servirse únicamente de los elementos más susceptibles de ser explotados emocionalmente. En el caso del teatro mitológico, en el que se incluye la obra que es objeto de análisis, se trata de un género destinado a una representación en directo, con lo que está sometido también a limitaciones de espacio (la duración de la representación dura más o menos una hora y media), lo cual explica las abreviaciones y amplificaciones de los episodios originales del mito, con el fin de crear una obra compacta que pudiera ser seguida más fácilmente por los espectadores. El resultado es que, de todos los géneros a través de los cuales penetra el mito en la literatura del Siglo de Oro, el teatro es el que presenta un mayor grado de originalidad con respecto a los relatos clásicos.

En el caso de la comedia, como señala Vicente Cristóbal, esas modificaciones se podían concretar en aspectos tan diversos² como la introducción de nuevos personajes, tal como atestigua la comedia mitológica de Calderón *Ni amor se libra de amor*, en la que figuran varios caracteres que no estaban en el cuento de Apuleyo, como los criados Flora y Friso o los galanes Arsidias y Lidoro. En el caso de los autos sacramentales, además de las limitaciones de extensión (piezas dramáticas en un solo acto), se añaden otras limitaciones

¹ Cristóbal (2000: 37).

² Cristóbal (2000: 38).

que tienen que ver con la esencia de este género, de carácter predominantemente alegórico y finalidad “propagandística” (no olvidemos que el auto sacramental nace, como veremos, como un género cuya finalidad es la exaltación de la transustanciación eucarística, que en la época de Calderón cobra una especial importancia, teniendo en cuenta la negación de este dogma católico por parte de la Reforma protestante). Teniendo en cuenta estas dos coordenadas, en los autos sacramentales va a primar un tratamiento alegórico de los mitos, haciendo una lectura en clave católica.

3- “Cupido y Psique”

3.1. Dos tradiciones

El cuento que aparece en el interior de la novela latina *El asno de oro* ha tenido principalmente dos vías de transmisión: una popular, centrada en los elementos fabulísticos replicados en las tradiciones orales de diversos pueblos europeos, y otra culta, centrada propiamente en el cuento de Apuleyo y en su posible significado alegórico.

3.1.1. Tradición popular:

El cuento de Cupido y Psique posee detalles propios de la cultura popular universal, dado que hay varias tradiciones orales de diversa procedencia que tienen coincidencias argumentales con el relato de Apuleyo. Así, resulta pertinente mencionar la historia de Puruvaras y Uruashí, contenida dentro del poema hindú del siglo VIII a.C. *Satapatha-Brahmana*,³ como el precedente más antiguo del cuento de Apuleyo. Y, como manifestaciones posteriores a la época del autor romano, conviene hablar de algunas leyendas y cuentos del folklore europeo en la Edad Media, como *El caballero del cisne*⁴ (núcleo de la ópera *Lohengrin* de Richard Wagner), y en la Edad Moderna, como *La Bella y la Bestia* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont⁵. Concretamente, cada manifestación comparte con el cuento de Apuleyo tres elementos centrales⁶: el marido encantado que impone un mandato a su esposa⁷, el incumplimiento de ese mandato por parte de esta y la redención de la mujer con respecto a su esposo mediante la realización de una serie de trabajos. A la luz de estas semejanzas y de esta prolongada tradición, parece razonable pensar que estas sean historias que giran en torno a un tabú de índole nupcial que iría más allá del texto de Apuleyo y que se explicaría como una prueba de la existencia de unas preocupaciones comunes compartidas por diversas culturas, algo equiparable al inconsciente colectivo del que hablaba Jung.

³ Cortés (2004: 347)

⁴ Cortés (2004: 348).

⁵ Álvarez García (1999: 410).

⁶ Álvarez García (1999: 411-412).

⁷ Aunque en el caso de la leyenda hindú, los papeles se alteran y es la esposa el ser sobrenatural que impone condiciones.

3.1.2. Tradición culta:

Aunque el relato de Eros y Psique, de autoría apuleyana, incluido en *El asno de oro*, es de sobra conocido, considero oportuno relatarlo brevemente. El cuento de Cupido y Psique se encuentra en el interior de la novela *El asno de oro* del autor norteafricano Apuleyo de Madaura, del Siglo II d.C. Concretamente, el fragmento en cuestión aparece narrado entre el capítulo veintiocho del Libro IV y el capítulo veinticuatro del Libro VI⁸. El protagonista de la obra, el joven Lucio, bajo la forma de un burro fue apresado por unos ladrones y, posteriormente, encerrado en una cueva a la que conducen a una joven cautiva. Dado que los ladrones debían continuar con su oficio, le piden a la anciana, encargada de prepararles las comidas, que se haga cargo de la muchacha. Al verla sollozante, opta por evadirla con una historia llena de aventuras y de fantasía, mientras el asno escucha atentamente y transmite la información al lector. La fábula comienza con la descripción de una ciudad indeterminada regida por un monarca que cuenta con tres hijas. De estas, las dos más mayores han conseguido un marido con el que pasar el resto de su existencia, mientras que la más pequeña, Psique, está lejos de encontrarlo. Por otro lado, su carencia de pareja no guarda relación con su aspecto físico, pues, tal como se cuenta, es bastante más hermosa que sus dos hermanas. Tanto es así que un gran número de hombres parecen venerarla como si se tratase de una diosa.

Por este motivo, la joven se empieza a ganar la antipatía de la diosa Venus, quien le pide a su hijo Cupido que le dispare una flecha para que se enamore del hombre más despreciable que exista en el mundo. Mientras esto tiene lugar en el mundo de los dioses, el padre de Psique, movido por la incertidumbre sobre el futuro matrimonial de su hija, decide consultar al oráculo de Mileto, del cual obtiene una respuesta nada alentadora: su hija encontrará un marido, pero este tendrá la naturaleza de un monstruo, al que deberá ser abandonada en la cumbre de una montaña expuesta a violentos vientos. El rey cumplirá con el designio oracular, para desesperanza de su hija. Sin embargo, a pesar del temor inicial de la muchacha, un viento poderoso la trasladará suavemente a un lugar más apacible. En este nuevo emplazamiento, llano y rebosante de vegetación, Psique se encuentra ante un bello palacio en el que disfrutará de todo tipo de cuidados por parte de

⁸ Según la división establecida por Stephen Gaselee (1915).

un anfitrión que no es otro que el dios Cupido, quien había desobedecido el mandato de su madre al ver la belleza de su víctima.

Por otro lado, la identidad de su valedor le resultará una incógnita continua a la muchacha, hasta el punto de que el dios le prohibirá ver siquiera su rostro cuando se encuentren juntos en el lecho. La calma imperante en el palacio cambiará cuando aparezcan las dos hermanas de Psique para indagar sobre su misterioso paradero. Aunque Cupido la previene de que tenga cuidado con ellas, Psique las agasaja dándoles regalos y ensalzando a un marido al que llena de halagos y del que dice encontrarse ya embarazada. Lejos de despertar buenos sentimientos en sus hermanas, estas, llenas de envidia, empiezan a tramar una estrategia para perjudicarla. De este modo, se acercan a ella para decirle que su marido es en realidad un monstruo con forma de serpiente que planea devorarla. Por el hecho de ignorar todavía la identidad de su amado, Psique presta oídos a sus hermanas y decide descubrir el rostro de su marido mientras duerme. Sin embargo, en el transcurso de dicha acción el dios resulta quemado por la lámpara con la que su amada quería verle, por lo que este se despierta de manera sobresaltada y la abandona. Ante esta situación, la muchacha decide matar a sus dos hermanas como venganza y buscar ayuda en las diosas Juno y Ceres para poder reconciliarse con su querido Cupido. Pese a sentir compasión por ella, ninguna de las diosas le presta auxilio, por temor a la ira de Venus. Sin ninguna otra alternativa posible, Psique solicita ayuda a la propia Venus, quien la obliga a pasar una serie de duras pruebas que van desde una ardua separación de granos de distintos cereales hasta un descenso al inframundo en busca del secreto de la belleza de la diosa Proserpina. Finalmente, saldrá airosa de cada una de ellas, al contar con la ayuda de elementos inanimados, como un junco y una torre, y animados, como una hormiga y un águila, se casará con su amado ya recuperado y dará a luz a una hija inmortal.

Por otra parte, en este relato compuesto por Apuleyo se puede constatar la existencia de una serie de motivos narrativos que van a aparecer en sus recreaciones posteriores. Así pues, conviene enumerar los más relevantes:

- La presencia de un rey con tres hijas, la menor de las cuales no encuentra esposo, a pesar de estar dotada de una extraordinaria belleza.

- Oráculo inquietante que pesa sobre la muchacha, de acuerdo con el cual debe ser abandonada en un lugar inhóspito que, una vez allí, se transformará en un palacio, donde será atendida por seres invisibles
- Aparición, por la noche, de un esposo misterioso, con el que se encuentra todas las noches en su lecho, y que le impide descubrir su rostro (tabú matrimonial).
- Añoranza de su familia por parte de la muchacha, que pide a su esposo que le permita visitar a sus hermanas.
- Curiosidad de la protagonista por ver el rostro de su marido, instigada por sus hermanas, movidas por la envidia.
- Ejecución del plan que le sugieren sus hermanas para conseguirlo.
- Ruptura del tabú matrimonial por parte de Psique, que trae como consecuencia su abandono por parte de Eros.
- Redención de la protagonista mediante la realización de una serie de pruebas, impuestas por la diosa Venus (que desempeña el papel de antagonista), que demuestran la fuerza del amor que siente por su marido y que llevan a la reconciliación entre ambos.
- Final feliz en el que la protagonista entra en contacto directo con el mundo divino, fruto del cual tiene la descendencia que tanto ansiaba.

3.1.3. Interpretaciones alegóricas del cuento:

Numerosos autores ya desde la antigüedad tardía trataron de ver en el cuento de Apuleyo, mediante el análisis de estos elementos, una intención soterrada, por parte del autor, de comunicar al lector una visión del mundo, conectada con el platonismo que profesa. Incluso hay lecturas que, aplicando un método hermenéutico, subrayan conexiones entre dicha historia y el cristianismo. Dentro de estos últimos, resulta pertinente destacar dos: Marciano Capella, siglos IV-V, y Fulgencio, siglos V-VI. El primero en su enciclopedia del saber antiguo *Las bodas de Mercurio y Filología* se refiere de una manera un tanto indirecta al personaje y se limita a hablar de Psique como de una posible pretendiente para el dios Mercurio. Dice, además, que es la hija de los dioses Sol y Entelequia y que está dotada con numerosos dones: *Uoluit saltem Endelechiae ac Solis filiam postulare, quod speciosa quam maxime magnaue deorum sit educata cura; nam ipsi Ψυχῆῖ natali die dii ad conuiuium corrogati multa contulerant* (Libro I, Capítulo 7)⁹. Fulgencio, por otro lado, en su tratado *Mitología*, basándose en la equivalencia *Psique* = alma, nos ofrece una interpretación alegórica del mito en una clave cristiana. Para ello, analiza uno por uno los motivos del cuento, desde el significado de la presencia de un rey con tres hijas, pasando por el sentido que hay detrás de la invisibilidad del rostro de Cupido, hasta llegar a lo que implica la pasión amorosa que siente la protagonista tras contemplar directamente a su amado:

Sed dum is qui hanc fabulam legerit in nostra haec transeat sciturus quid sibi illorum falsitas sentire uoluerit: Ciuitatem posuerunt quasi in modum mundi, in qua regem et reginam uelut deum et materiam posuerunt. Quibus tres filias addunt, id est carnem, ultronietatem quam libertatem arbitrii dicimus et animam. Psice enim Grece anima dicitur, quam ideo iuniorem uoluerunt, quod corpori iam facto postea inditam esse animam dicebant; hanc igitur ideo pulchriorem, quod et a libertate superior et a carne nobilior Huic inuidet Uenus quasi libido; ad quam perdendam cupiditatem mittit; sed quia cupiditas est boni, est mali, cupiditas animam diligit et ei uelut in coniunctione miscetur; quam persuadet ne suam faciem uideat, id est cupiditatis delectamenta discat — unde et Adam quamuis uideat nudum se non uidet, donec de concupiscentiae arbore comedat — neue suis

⁹ Para el texto de Marciano Capella se ha recurrido a la edición procedente de la página web Biblioteca digitale di testi latini tardoantichi, disponible en la siguiente dirección electrónica: <https://digiliblt.uniupo.it/xtf/view?docId=dl000355/dlt000355.xml;chunk.id=d1469e161;toc.depth=1;toc.id=d1469e161;brand=default>

sororibus, id est carni et libertati, de suae formae curiositate perdiscenda consentiat; sed illarum compulsamento perterrita lucernam desub modio eicit, id est desiderii flammam in pectore absconsam depalat uisamque taliter dulcem amat ac diligit. Quam ideo lucernae ebullitione dicitur incendisse, quia omnis cupiditas quantum diligitur tantum ardescit et peccatricem suae carni configit maculam. Ergo quasi cupiditate nudata et potenti fortuna priuatur et periculis iactatur et regia domo expellitur. (Libro III, Capítulo VI)¹⁰.

Dando un salto hasta el Renacimiento italiano, nos encontramos con la figura de Boccaccio, autor de una obra mitológica en la que está presente la alegoría y que va a influir en la recepción de la mitología en las artes de épocas posteriores. Nos referimos a la *Genealogía de los dioses paganos*, en la que el poeta de Certaldo dedica un capítulo al mito que nos ocupa y, partiendo de Marciano Capella y de Calcidio, comentarista de Platón, trata de desentrañar el significado oculto de algunos sus elementos. Y, al igual que se observaba en Fulgencio, dicha interpretación parte de la equivalencia *psique* = alma. Concretamente, en el caso de Boccaccio, se defiende que Psique es una representación literaria del alma racional:

Psique se interpreta como el alma. Se dice que ella es hija de Apolo, es decir del Sol, es decir de Aquel que, verdadera luz del mundo, es Dios puesto que no es propio de ningún otro poder sino de Dios poder crear el alma racional. Entelequia, como dice Calcidio en su Comentario al Timeo de Platón, se interpreta como la mayoría de edad, de la que se llama hija al alma racional porque, aunque en el vientre de la madre la recibimos del padre de las luces, sin embargo sus obras no aparecen sino cuando la edad alcanza su plenitud, más con un cierto instinto natural que con el juicio de la razón; en la mayoría de edad empezamos a actuar con la razón; de ahí que con todo derecho se la llame hija de Apolo y de Entelequia (Libro V, Capítulo XXII, pp. 336-337)¹¹.

Y, dado que Psique representa el alma racional (o intelectual), sus hermanas simbolizan las almas vegetativa y sensitiva:

Tiene ésta dos hermanas mayores, una de las cuales es el alma vegetativa y la otra la sensitiva, pero Psique las aventaja en hermosura y ello porque con el alma vegetativa nos

¹⁰ Para el texto de Fulgencio se ha recurrido a la edición de *The latin library*, disponible en: <https://www.thelatinlibrary.com/fulgentius/fulgentius3.shtml>

¹¹ Para toda referencia a dicha obra de Boccaccio se ha utilizado la traducción de María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel publicada por Editora Nacional en 1983.

comunicamos con las plantas, con la sensitiva con los animales, con la racional, sin duda, con los ángeles y con Dios, más hermoso que el cual no hay nada (...) Sus hermanas llegan alguna vez hasta los primeros límites de las delicias de Psique y se llevan sus regalos, en cuanto que la vegetación lleva a cabo su mejor obra en manos de los que viven racionalmente y las virtudes sensitivas son más deslumbrantes y perduran mucho más (Libro V, Capítulo XXII, p. 337).

Por otra parte, y ya en el ámbito hispánico, hay que citar dos obras fundamentales, en las que está presente una exégesis alegórica de los mitos grecolatinos, y que tienen una gran influencia en la creación literaria del Siglo de Oro. Se trata de la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya (1585) y el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria (1620-1623). Sin embargo, ninguna de las dos narra el mito al que este trabajo se refiere.

4- Calderón

Antes de abordar el análisis del tratamiento del relato de Eros y Psique en el auto sacramental *Psiquis y Cupido*, es necesaria la contextualización de dicha obra desde varios puntos de vista. A tal efecto, resulta pertinente comenzar con un breve acercamiento al género del auto sacramental, para continuar con una exposición sucinta del papel de la mitología en la obra calderoniana, para terminar refiriéndonos a la presencia del mito de Eros y Psique.

4.1. El auto sacramental

Este género teatral en el que se inscribe la obra de Calderón fue ideado originalmente como un entretenimiento más dentro de la fiesta del Corpus, festividad creada en 1264 por el papa Urbano VI para celebrar la Eucaristía cristiana¹². Por tanto, el auto sacramental, al figurar originalmente dentro de esa celebración, necesariamente solía tener como tema central la Eucaristía. Concretamente, se trataba de obras que tendían a glorificar la transustanciación, dogma cristiano católico según el cual el vino y el pan se convertían momentáneamente en la sangre y el cuerpo de Cristo, pese a lo que materialmente pudiera parecer. Esta visión católica del proceso de transustanciación contrastaba con la visión protestante, que no creía en la existencia de una transformación real del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, sino que la entendía como un proceso puramente simbólico. Por esta divergencia de opiniones, en el Concilio de Trento, convocado entre 1545 y 1563 como respuesta a la Reforma protestante, el catolicismo trató de defender fervientemente la importancia de la transustanciación frente a la visión protestante. El auto sacramental se convertirá en un medio importante para difundir la interpretación católica de la Eucaristía, frente a la visión protestante, alcanzando tonos apologéticos.

Por otro lado, a esa defensa de la Eucaristía y al ataque a la Reforma protestante se unían otros elementos de gran relevancia en el auto sacramental tanto en la forma, los musicales y escenográficos, como en el contenido, la alegoría cristiana de un tema tratado en la literatura pagana de Grecia y Roma. Los primeros buscaban la espectacularidad con el objetivo de servir como complemento ornamental atractivo a una audiencia a la que se

¹² Arellano (2002:19-22).

pretendía adoctrinar. Por otra parte, la alegoría servía para hacer aceptable dentro de la fe cristiana católica elementos de moral cuestionable procedentes de la mitología grecorromana, con el objetivo de que se pudiera recurrir a un legado literario tan vasto como era el de la Antigüedad, en el que estaban muy instruidos autores del Siglo de Oro como Calderón, quien había tomado contacto directo con los clásicos grecolatinos de la mano de los jesuitas¹³.

¹³ Páramo (1957: 57)

4.2. Mitología en la obra de Calderón

La presencia de la mitología clásica en Calderón es patente ya en el número de obras contabilizadas que compuso en torno a esa temática: unas veintiocho, diecinueve comedias y nueve autos sacramentales¹⁴. Estas composiciones se presentan a continuación y están ordenadas teniendo en cuenta la cronología recogida por Gerardo Manrique Frías:

- Comedias: *El mayor encanto, Amor; Los tres mayores prodigios; La hija del aire; Amado y aborrecido; La fiera, el rayo y la piedra; Fortunas de Andrómeda y Perseo; El golfo de las Sirenas; El laurel de Apolo; Celos, aun del aire, matan; La púrpura de la rosa; El hijo del Sol, Faetón; Eco y Narciso; Apolo y Clímene; Ni amor se libra de Amor; El monstruo de los jardines; Fieras afemina Amor; Fineza contra fineza; La estatua de Prometeo y Céfalo y Procris.*
- Autos sacramentales: *El divino Jasón; Los encantos de la culpa; Psiquis y Cupido, para Toledo; El sacro Parnaso; El divino Orfeo; Psiquis y Cupido, para Madrid¹⁵; El laberinto del mundo; El verdadero dios Pan y Andrómeda y Perseo.*

En dichas obras se observa un tratamiento distinto, dependiendo del subgénero teatral en que se enmarque. Si bien, como se ha dicho en apartados anteriores, la recepción de la mitología en el teatro del Siglo de Oro se caracteriza por una gran libertad en el tratamiento del mito, en la comedia se observa una conservación del marco pagano en que se desenvuelve el mito, cosa que no siempre sucede en el auto sacramental. Esta diferencia de tratamiento puede explicarse por razones de audiencia y de contenido intrínseco. En el caso de las comedias mitológicas, se representaban en la Corte, ante una audiencia *a priori* culta, que gustaba de esos relatos mitológicos y que acudía a las representaciones porque las consideraba un medio de divertimento. En el caso de los autos sacramentales, se representaban en las plazas de las ciudades ante una audiencia con un elevado porcentaje de analfabetismo, no inclinada *a priori* a gustar de esas leyendas mitológicas. Además, teniendo en cuenta que, como se ha dicho, los autos se componen

¹⁴ Manrique (2010:13).

¹⁵ Tomando en consideración la tesis de Manrique Frías, se ha optado por distinguir las dos versiones del auto de *Psiquis y Cupido* en dos obras distintas, dadas las diferencias entre ambas obras en cuanto a los personajes y al propio contenido del texto. Por otro lado, y en consonancia por lo dicho por Manrique, *El divino Orfeo* es recogido como una única obra, por no existir diferencias lo suficientemente notables entre las versiones realizadas.

con la finalidad de glorificar dogmas católicos, sobre todo el de la transustanciación, el autor tiene que mostrar un cuidado exquisito para mantener la ortodoxia, sin dejar ningún resquicio a la aparición de elementos paganos que no estén debidamente cristianizados.

4.3. Cupido y Psique en la obra de Calderón

Estas diferencias a las que se ha hecho mención en el apartado anterior pueden verse en las tres obras de Calderón en torno a esta historia: la comedia *Ni amor se libra de amor*, representada en torno a 1662, y el auto sacramental en dos versiones *Psiquis y Cupido*. La primera de esas versiones se suele datar en torno al 1640, mientras que la segunda, sobre la que versa este trabajo, se fecha alrededor del 1665. A continuación, nos vamos a referir a ellas con un poco más de detenimiento:

-El auto sacramental de *Psiquis y Cupido (Toledo)*: La obra se inicia con un monólogo del personaje alegórico de la Apostasía, que introduce las circunstancias de los protagonistas. El Mundo tiene tres hijas, la Idolatría, la Sinagoga y la Fe. Aunque la más joven de las tres, Fe (alegoría católica de la Psique apuleyana), es la más bella, no ha encontrado esposo todavía, a diferencia de Idolatría, casada con Gentilidad, y de Sinagoga, casada con Judaísmo. De este modo, Apostasía ve una oportunidad de poder pedirle matrimonio a Fe, a quien ama ardientemente. Sin embargo, no es el único pretendiente, sino que también Cupido, dios pagano asimilado a Jesucristo, pretende atraer a la joven hacia su lado. Y, ciertamente, aquella lo ama sin haberlo visto jamás. Se da, por tanto, un conflicto de intereses entre Apostasía y Cupido, que pugnarán por hacerse con el amor de la joven, conflicto del que saldrá mal parado Apostasía, al ser quemado por el ardor divino de su rival. Por otro lado, la presencia de un dios de rostro invisible, al estar Cupido tapado por un velo blanco, genera recelos en el entorno familiar de Fe. Por este hecho, Gentilidad y Judaísmo junto con Apostasía se lanzan a descubrir el rostro de esa amenaza desconocida.

Sin embargo, todos son bruscamente paralizados por el resplandor que irradia Cupido. Ante el tratamiento tan desafortunado dado a sus yernos, el Mundo busca una manera de castigar a Cupido y la única manera que encuentra es privándole de su hija, a la que manda a una isla desierta. Sin embargo, para sorpresa de Fe y de su fiel acompañante Albedrío, se encontrarán en medio de dicha isla desierta y amenazadora un espléndido palacio, en el que la joven entrará en contacto directo por primera vez con su amado Cupido, quien la insta a no intentar descubrir su rostro enigmático. Por otra parte, pese a la firmeza de carácter de Cupido, Fe logrará que este le conceda permiso para invitar a su familia a su nuevo hogar. Y, además de eso, Cupido dispondrá para los parientes de su amada un

banquete consistente en pan y vino, elementos con los que se hace una referencia al banquete eucarístico, presente en la gran mayoría de los autos sacramentales.

Cuando la familia al completo llega allí y se ve, consecuentemente, asombrada ante la magnificencia del edificio, las dos hermanas mayores de Fe le transmiten sus dudas a Fe acerca de la verdadera naturaleza de ese ser al que dice amar, al que comparan en grado de peligrosidad con una serpiente que se encuentra escondida en la hierba¹⁶. Presa del miedo sembrado por sus hermanas, Fe decide acercarse a su marido para descubrir su rostro verdadero, cosa que ya había anticipado Cupido, por lo que cuando el intento de traición tiene lugar él la detiene rápidamente. Como castigo por dicha afrenta, Cupido la abandona y hace que todo su bello hogar desaparezca, hasta que finalmente mediante el arrepentimiento de la joven los dos amantes se reconcilian.

-La comedia *Ni amor se libra de amor*: En esta obra las hermanas Astrea y Selenisa han sido prometidas por su padre el rey Atamas a los jóvenes nobles Lidoro y Arsidas, quienes deciden acercarse a su reino ataviados con un disfraz con el objeto de poder observar secretamente quién es la más bella de las hermanas. Para la sorpresa de estos dos galanes, la más bella resultará ser la hermana pequeña, llamada Siquis, que todavía no ha sido prometida. Pronto, las noticias de su extremada belleza se extienden entre el pueblo, hasta el punto de que los altares dedicados a la diosa patrona del lugar, Venus, son impiamente abandonados. Por este hecho, la diosa, que cumple con la función de un personaje latente durante toda la obra, obliga a su hijo a castigar a la joven. Sin embargo, el mismo Cupido dios del amor al verla quedará estupefacto y se acabará clavando a sí mismo el arma que había estado destinada a la joven. Mientras esto tiene lugar, el rey, bajo el influjo de sus dos hijas mayores, opta por interrogar al oráculo sobre las consecuencias que podría acarrear la falta de culto que está sufriendo Venus por culpa de su hija Siquis. Tal y como el oráculo le anunciará, no le queda otra alternativa que forzar a su hija a permanecer en una inhóspita isla coronada por el monte Eta.

Tras un largo viaje por mar, Siquis se resignará a soportar su malhadada situación con la compañía de sus dos sirvientes Flora y Friso, que cumplirán, como el personaje

¹⁶ Dicha alusión tiene lugar en el verso 1240 y es una muestra más de la formación clásica de Calderón de la Barca, al ser la frase mencionada una equivalencia en castellano del motivo virgiliano *latet anguis in herba*.

secundario prototípico de la comedia, la función de alivio cómico durante sus intervenciones. Para acabar con sus penurias, el dios Cupido les mandará un guía, encarnado en la figura de una ninfa, para que les conduzca a su morada palaciega, en la que recibirán todo tipo de atenciones, con la única condición de que Siquis nunca se atreva a contemplar el rostro verdadero del dios. Fruto del amor que se empiezan a profesar la mortal y el dios, Siquis se decide a pedirle permiso para recibir a su familia en el palacio, permiso que le será concedido. Sin embargo, la llegada de su familia solo le trae desgracias, puesto que sus hermanas, actuando movidas por la envidia, junto con sus prometidos crean un sentimiento de temor en ella por lo poco razonable que resulta no poder descubrir el rostro del hombre al que ama. De este modo, Siquis, con la ayuda de sus sirvientes, se decidirá a contemplar directamente a su amado mientras este duerme, pero con la poca fortuna de derramar sobre él unas gotas de la vela con la que pretendía iluminar a Cupido en la oscuridad. El dios, decepcionado por la traición de su amada y dolido por la herida, la abandonará, de tal manera que llevará a Siquis a un estado de desesperación profundo del que esta pretenderá salir suicidándose. A pesar de su enfado inicial, Cupido retornará poco tiempo después con el beneplácito de Venus, se apiadará de las penas de su amada y la perdonará. La reconciliación de los amantes, unida a las bodas de las hermanas de la protagonista, configuran un final lleno de celebración y alegría, característico del género de la comedia.

Apreciamos, en líneas generales, una fidelidad a la versión apuleyana, si bien observamos también una serie de innovaciones. En primer lugar, es de destacar la ausencia de la descripción de las pruebas que debe superar Psique antes de reencontrarse con Cupido, descripción a la que el autor de Madaura dedica un espacio considerable. Dicha ausencia se observa, no sólo en la comedia, sino en los dos autos sacramentales. Este hecho, que puede deberse a razones genéricas (la inclusión de las pruebas podría ralentizar la acción dramática), en el caso del auto sacramental que analizamos, puede obedecer a razones más profundas, de índole teológica, a las que nos referiremos en su momento. También es de destacar la relevancia de los maridos de las hermanas, ausentes en el relato de *El asno de oro*. Esto también es normal, teniendo en cuenta que se trata de una comedia con una trama amorosa.

5- *Psiquis y Cupido para Madrid*

5.1. Resumen del auto sacramental

Como ya se ha dicho anteriormente, se trata de un auto sacramental compuesto hacia 1665. La obra se inicia con la aparición de las entidades alegóricas del Odio y del Amor que describen la situación de los personajes que van a intervenir en la obra y su posición respecto a la protagonista, hostil en el caso del Odio y filantrópica en el caso del Amor. De este modo, presentan a un rey, el Mundo, con tres hijas, las tres Edades, que, salvo la Tercera, se encuentran ya casadas. Sus maridos son el Gentilismo, en el caso de la Primera, y el Hebraísmo, en el caso de la Segunda. Por otro lado, la Tercera Edad expresa la esperanza de que va a pedirle matrimonio “el dios ignoto” (en clara referencia al “Dios desconocido” al que alude San Pablo en su discurso en el Areópago). Con esta actitud se gana el favor del pueblo. Por su parte, el Mundo, instigado por sus otras hijas y sus maridos, accede a abandonarla en una isla desierta a la que llega, tras una tormenta, en compañía de Sencillez, único guía suyo en esos momentos difíciles.

Tras una exploración de la isla, descubrirán, mediante la ayuda de los entes alegóricos Día y Noche, un bello palacio en el que, sin ellas saberlo, reside el Amor. Este ser divino ofrece matrimonio a Edad Tercera, con una condición: que no intente descubrir su identidad, instándola a que, sin llegar a ver, “oiga y crea”. Amor, a cambio de esta fe ciega (en sentido literal) de Edad Tercera, la agasaja con un banquete opíparo, abastecido de manjares en los que no faltarán “la espiga de Rut” (el pan) y “la vid de Caleb” (el vino), trasunto, por supuesto, del banquete eucarístico. Ante este ofrecimiento, Edad Tercera solicita que acudan al banquete su padre y sus hermanas. Amor accede, no sin antes avisarle de que el contacto con Edad Primera y Edad Segunda puede hacer que todo se convierta en “sombra caduca y vil” (v. 1331).

Los celos de Amor no eran infundados. Cuando llegan al banquete, Edad Tercera les hablará largo y tendido de su anfitrión, por el que siente un embelesamiento profundo. Sin embargo, pese a su insistencia, solo obtendrá incredulidad por parte de sus parientes. En ese momento, el personaje de la Malicia, aprovechando el sueño de la Sencillez, instará a la joven a poner fin al misterio que se cierne sobre el Amor. Por este hecho, la protagonista se decidirá a mirar fijamente a su amado mientras guarda un reposo del que despertará al instante, para desazón de la joven, ya que, en ese momento, un terremoto

hace desaparecer el palacio y los jardines. También Amor se aparta de su lado, reprochándole su falta de confianza. Finalmente, Edad Tercera expresa su profundo arrepentimiento, lo cual trae consigo la vuelta del palacio y los jardines. Amor le concede su perdón, admitiéndola en el banquete sagrado y otorgándole la Ley de Gracia.

5.2. Elementos apuleyanos: tratamiento teológico de una historia pagana:

1- “Érase en una ciudad un rey y una reina, y tenían tres hijas muy hermosas”

Lo primero que salta a la vista y que es mencionado en ambas composiciones es la alusión a los orígenes regioes de la protagonista y a su situación de ser la más pequeña de tres hermanas: *Erant in quadam civitate rex et regina: hi tres numero filias forma conspicuas habuere* (Libro IV, Capítulo 28)¹⁷. En este aspecto, Calderón al convertir al padre de las tres hermanas en la representación alegórica del Mundo coincide en cierto modo con lo apuntado siglos antes por Fulgencio, que señaló que la ciudad en la que se situaba el cuento era una representación alegórica del mundo y el rey actuaba como Dios al decir *Ciuitatem posuerunt quasi in modum mundi, in qua regem et reginam uelut deum et materiam posuerunt*. Dado que en el auto de Calderón no hay una localización exacta y, por lo tanto, no se ha podido recurrir a la imagen de la ciudad en la que pensara Apuleyo, el rey pasa de representar a Dios a ser el Mundo que engendra a la protagonista.

2- La menor no encuentra marido, pese a su belleza divina, al contrario que sus hermanas mayores, casadas con ancianos

Por otra parte, también se señala que, si bien la menor aventajaba en belleza a las otras dos, a diferencia de estas, no disfrutaba de un enlace matrimonial todavía:

sed maiores quidem natu, quamvis gratissima specie, idonee tamen celebrari posse laudibus humanis credebantur, at vero puellae iunioris tam praecipua, tam praeclari pulchritudo nec exprimi ac ne sufficienter quidem laudari sermonis humani penuria poterat (...) Interea Psyche cum sua sibi perspicua pulchritudine nullum decoris sui fructum percipit. Spectatur ab omnibus, laudatur ab omnibus, nec quisquam, non rex, non regius, nec de plebe saltem cupiens eius nuptiarum petitor accedit (Libro IV, Capítulos 28 y 32).

En la obra de Apuleyo, no se menciona el nombre de las hermanas, mientras que Calderón sí lo hace. Las llama con el nombre de Edad, acompañada de los adjetivos Primera, Segunda y Tercera, de tal forma que la Edad Primera es alegoría del paganismo, Edad Segunda del judaísmo y Edad Tercera del cristianismo, de tal forma que Calderón se está refiriendo al mito de las edades del mundo. Esta visión de la historia humana dividida en

¹⁷ Para el texto de Apuleyo se ha recurrido a la edición de Stephen Gaselee, disponible en: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1212.phi002.perseus-lat1:1.1>

esas tres edades o leyes que se corresponden con el auge de tres credos distintos, pagano, hebreo y cristiano, no se corresponde con la división más frecuente establecida por autores cristianos como San Agustín en *La ciudad de Dios*, que hablaban de seis edades, sino con la defendida por Eusebio de Cesarea¹⁸ y replicada en el Siglo XII por autores como Anselmo de Havelberg¹⁹. El cronista de Cesarea consideraba que la primera edad iba desde Adán hasta Moisés, la segunda desde Moisés hasta Jesús y la tercera desde la muerte y resurrección de Cristo hasta la actualidad. Por otro lado, esta división se muestra como una constante dentro de la obra de Calderón, tal como atestiguan pasajes como estos de *El gran teatro del mundo*, en los que el Autor revela el orden con el que creará su mundo:

*En la primera jornada,
sencillo y cándido nudo
de la gran ley natural,
allá en los primeros lustros (vv. 99-102)²⁰*

*Acabado el primer acto,
luego empezará el segundo,
Ley Escrita en que poner
más apariencias procuro,
pues para pasar a ella
pasarán con pies enjutos
los hebreos desde Egipto (vv. 167-173)*

Y empezará la tercera

¹⁸ De Toro (2014: 45).

¹⁹ De Toro (2014: 47).

²⁰ Para el texto de *El gran teatro del mundo* se ha recurrido a la edición de Amando Isasi Angulo para Bruguera.

*jornada, donde hay anuncios
que habrá mayores portentos,
por ser los milagros muchos
de la Ley de Gracia, en que
ociosamente discurro. (vv. 199-204)*

Volviendo a la novela latina, Apuleyo dice de las dos hermanas de la protagonista que están casadas con dos reyes a los que ellas más tarde caracterizarán como personas que se encuentran en decadencia física, tal como se aprecia en este pasaje del Libro V que recoge la intervención de ambas hermanas: *At ego misera primum patre meo seniore[m] maritum sortita sum, dein cucurbita calviorem et quovis puero pusillio[re]m, cunctam domum seris et catenis obditam custodientem. Suscipit alia: Ego vero maritum articulari etiam morbo complicatum curvatumque* (Libro V, Capítulos 9-10).

También Calderón presenta una descripción somera de los esposos de Edad Primera y Edad Segunda (Gentilismo y Judaísmo, respectivamente):

*Sale la Música y luego el Gentilismo con
la Edad Primera de la mano, vestidos a lo ro-
mano, con coronas de laurel, mantos imperiales
y bastoncillos dorados; luego el Hebraísmo
con la Edad Segunda vestidos a lo judío; luego el
Mundo, viejo venerable, con la Edad Tercera,
a lo español (vv. 225-226)²¹.*

En contraste con unos maridos decrepitos, Apuleyo enfatiza la hermosura de Cupido:

*Iamque lassa, salute defecta dum saepius divini vultus intuetur pulchritudinem, recreatur animi:
videt capitis aurei genialem caesariem ambrosia temulentam, cervices lacteas genasque
purpureas pererrantes crinium globos decoriter impeditos, alios antependulos, alios*

²¹ Para el texto de *Psiquis y Cupido (Madrid)* se ha empleado la edición a cargo de Enrique Rull y Ana Suárez para la Universidad de Navarra.

retropendulos, quorum splendore nimio fulgurante iam et ipsum lumen lucernae vacillabat (Libro V, Capítulo 22).

Calderón, por su parte, también subraya la superioridad de Cupido, pero lo hace en un plano moral: Amor propone a Psiquis que su amor no va a ser carnal, sino espiritual:

Casta esposa desde hoy

conmigo has de vivir,

en cuya eterna edad,

dulcemente feliz,

dirán sus primaveras (vv. 1218-1222).

Este personaje del Amor no deja de ser, por tanto, un Cupido pasado por el tamiz del cristianismo. En este tratamiento cristiano de un dios pagano, Calderón separa el carácter ambivalente de dicho dios como monstruo dotado de gran belleza en dos personajes que representan su parte positiva, el Amor, y negativa, el Odio. Respecto a esta segunda faceta, hay un claro homenaje a la traducción castellana de 1513 llevada a cabo por Diego López de Cortegana del fragmento del Libro V de la obra de Apuleyo en que se narra cómo Psique le pide a su aún no descubierto amado Cupido que convoque al viento “cierzo”, al que tilda de su “servidor”:

«Por cierto, señor, tú sabrás que antes moriré que no hubiese de estar sin tu dulcísimo casamiento; porque yo, señor, te amo y muy fuertemente, y a quienquiera que eres, te quiero como a mi ánima, y no pienso que te puedo comparar al dios Cupido; pero, además de esto, señor, te ruego que mandes a tu servidor el viento cierzo, que traiga a mis hermanas aquí, así como a mí me trajo.» (Libro V, Capítulo I)²².

Este detalle tiene un eco en la obra de Calderón en varios momentos en que el personaje del Odio entra en escena y convoca como una de sus armas características dicho viento, al decir en tres ocasiones: *Respirando en mí el cierzo del mortal rencor* (vv. 24-25, 50-51, 100-101). En otros versos hay una sustitución verbal:

²² Para la traducción de Cortegana se ha recurrido a la edición de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, que, además de presentar una división de capítulos diferente a la de Gaselee, se sirve de números romanos para organizar las diferentes partes y está disponible en esta dirección: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t6g9>

Primero que a tales puertos

arribe el Mundo perdido

el rumbo de su bonanza,

dará en mayores bajíos

inspirando en mí el cierzo del odio esquivo (vv. 964-968).

Otras veces la sustitución es nominal y adjetival: *Respirando en mí el cierzo [del odio esquivo]* (vv. 1002-1003). En la representación de la parte positiva de Cupido, conviene tener en cuenta un pasaje del Libro IV de *El asno de oro* en que se describe la comitiva de dioses marinos que acuden al encuentro de la diosa Venus. Uno de ellos, llamado Palemón, aparece destacado dirigiendo a un delfín: *Adsunt Nerei filiae chorum canentes, et Portunus caeruleis barbis hispidus, et gravis piscoso sinu Salacia, et auriga parvulus delphini Palaemon iam passim maria persultantes Tritonum catervae* (Libro IV, Capítulo 31). Este detalle resulta significativo porque en las primeras páginas del auto de Calderón, cuando aparece por primera vez el personaje del Amor, se dice que sale montado sobre dicho animal marino:

Ábrese un peñasco y sale de él el Odio, en un ca-

ballo negro, vestido de demonio, y en otro carro se

abre un escollo y sale de él en un delfín el Amor,

representando uno y cantando otro (v. 1).

Dicho animal aparecerá luego asociado con una idea muy concreta y positiva expuesta por Amor:

Sabrás el glorioso asunto

con que las aguas, que son

tribulaciones, en este

delfín serenando voy,

no sin propiedad, pues es

el símbolo del Amor

del Hombre, a quien tantas veces

las tormentas avisó (vv. 38- 45).

Según esto, parece como si la devoción del dios marino Palemón hacia la diosa del amor, diosa cuyo nacimiento muchas tradiciones vinculan con el mar, hubiera acabado por vincularlo metonímicamente, por medio del animal consagrado a él, con el sentimiento amoroso. Cabe decir también con respecto a la presencia de este mamífero marino que el mitógrafo milanés del Siglo XVI Natale Conti ya lo había vinculado con el dios del amor en su tratado *Mitología* cuando, citando al poeta griego del Siglo IV d.C. Palladas, dice²³: *Eros está desarmado. Por esto ríe y es amable; pues no tiene arco ni inflamados dardos. No en vano lleva en sus manos un delfín y una flor, pues en una sostiene la tierra y en la otra el mar* (Libro IV, Capítulo 14). Parece probable, por tanto, que para la creación del personaje alegórico del Amor Calderón tuviera en cuenta la visión del dios pagano presentada en la obra de Conti. De hecho, las asociaciones no se limitan al ámbito literario, sino que se encuentran reminiscencias de ello en obras pictóricas como *El amor de Cupido y Psique* del flamenco Jacques Jordaens, perteneciente curiosamente a la misma época que Calderón. En esta pintura que presenta el entorno paradisíaco, un palacete rodeado por un jardín lleno de aves exóticas y vegetación, en el que vive Cupido en el cuento de Apuleyo aparece una pequeña escultura de la deidad montada sobre el cetáceo en la sección de la derecha²⁴. Esta es, por tanto, otra muestra más de lo arraigada que estaba en el imaginario colectivo dicha asociación.

3- Un ser poderoso, concretado en la diosa Venus, actúa como antagonista que quiere lograr la destrucción de la protagonista.

Por otro lado, el papel del personaje del Odio puede verse como el equivalente, argumentalmente hablando, de Venus en la obra de Calderón en cuanto que ambos se oponen a la relación establecida entre Psique/ Tercera Edad y Cupido/ Amor. Una muestra del claro odio valga la redundancia de ese ser divino hacia la protagonista se observa en

²³ Se ha utilizado a la hora de citar esta obra de Conti la traducción de Rosa María Iglesias Montiel y de María Consuelo Álvarez Morán publicada por la Universidad de Murcia en 1988.

²⁴ El cuadro en cuestión se encuentra expuesto en el Museo del Prado, de cuya página web se ha obtenido la imagen y la descripción de dicha obra, disponibles en: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-amor-de-cupido-y-psique/2dbdca72-c563-4a51-869a-9dd2ad9c32c1>

pasajes de *El asno de oro* como este, en el que Venus reprocha a Cupido su relación con la mortal:

'Honestas' inquit 'Haec et natalibus nostris bonaeque tuae frugi congruentia, ut primum quidem tuae parentis, immo dominae praecepta calcas, nec sordidis amoribus inimicam meam cruciases, verum etiam hoc aetatis puer tuis licentiosis et immaturis iungeres amplexibus, ut egi nunc scilicet tolerarem inimicam! (...)' (Libro V, Capítulo 29).

En el auto sacramental es significativa la reflexión metaliteraria del Odio sobre los sentimientos que le produce el mito de Cupido y Psique, que contribuyen a mostrar una hostilidad hacia la protagonista similar a la ejercida por la Venus de Apuleyo:

*Si vuelta al discurso doy,
en la fábula de Psiquis
leí que un alto, un superior
monarca tuvo tres hijas,
que a las dos estado dio,
y a la tercera echó al mar
por envidia de las dos;
hasta aquí no más leí,
porque en llegando a ver yo
lo cruel, de allí adelante
me sobraba la lección (vv. 151-161).*

La vinculación entre el Odio y Venus se ve claramente expuesta en el momento del auto en el que dicho personaje, haciendo referencia a la traducción de Diego López de Cortegana de *El asno de oro*, recoge la condicional *Si alguno*:

*(...) pues el que dijo
Psiquis en la traducción
latina, dijo, si alguno,
que es la primera dicción,*

con que en materia de Fe

determinan su sesión

Sacros Concilios (vv. 144-150).

El uso de esta construcción condicional es, además, relevante, porque explica el cambio de *Psique* a *Psiquis* (pronunciado [síkis]), cambio que, como el mismo Calderón confiesa, es motivado por esa construcción condicional con la que se inician los cánones del Concilio de Trento. Sirva, como muestra, el siguiente, referido a la obligatoriedad de la *Vulgata* para la lectura de los textos bíblicos: *Si quis autem libros ipsos integros cum omnibus suis partibus, prout in Ecclesia catholica legi consueverunt et in veteri vulgata latina editione habentur, pro sacris et canonicis non susceperit, et traditiones praedictas sciens et prudens contempserit: anathema sit.*

Sin embargo, también nos encontramos con esta construcción condicional con *si quis* en Apuleyo, usada también en contextos religiosos. Así, por ejemplo, cuando Venus solicita a Mercurio la búsqueda de Psique, lanzando a la vez una amenaza a quien ose ocultársela:

Frater Arcadi, scis nempe sororem tuam Venerem sine Mercuri praesentia nil unquam fecisse, nec te praeterit utique quanto iam tempore delitescentem ancillam nequiverim repperire: nil ergo superest, quam tuo praeconio praemium investigationis publicitus edicere. Fac ergo mandatum matures meum et indicia, qui possit agnosci, manifeste designes, ne, si quis occultationis illicitae crimen subierit, ignorantiae se possit excusatione defendere' (Libro VI, Capítulo 7).

Ésta es la traducción de Diego López de Cortegana:

Hermano de Arcadia, tú sabes bien que tu hermana Venus nunca hizo cosa alguna sin tu ayuda y presencia; ahora tú no ignoras cuánto tiempo ha que yo no puedo hallar a aquella mi sierva que se anda escondiendo de mí: así que ya no tengo otro remedio sino que tú públicamente pregones que le será dado gran premio a quien la descubriere. Por ende, te ruego que hagas prestamente lo que digo. Y en tu pregón da las señales e indicios por donde manifiestamente se pueda conocer. Porque si alguno incurriere en crimen de encubrirla ilícitamente, no se pueda defender con excusación de ignorancia.» (Libro V, Capítulo II).

Éste es el pregón de Mercurio, en el que se recoge el precepto de Venus, en el que encontramos el uso de la fórmula *si quis*:

'Si quis a fuga retrahere vel occultam demonstrare poterit fugitivam regis filiam, Veneris ancillam, nomine Psychen, conveniat retro metas Murtias Mercurium praedicatorem, accepturus indicivae nomine ab ipsa. Venere septem savia suavia et unum blandientis appulsu linguae longe mellitum.' (Libro VI, Capítulo 8).

Así lo recoge la versión citada de Diego López de Cortegana: ***Si alguno*** tomare o mostrare dónde está Psiches, hija del rey y sierva de Venus, que anda huida, véngase a Mercurio, pregonero que está tras el templo de Venus, y allí recibirá por galardón de su indicio, de la misma diosa Venus, siete besos muy suaves y otro muy más dulce (Libro V, Capítulo II).

Calderón, por tanto, renuncia al juego etimológico Psique=alma, presente, como hemos visto, en las exégesis cristianas de este relato mitológico, así como en el auto sacramental de José de Valdivieso *Psique y Cupido o Cristo y el Alma*, anterior al de Calderón.

4- La muchacha es forzada por su familia a permanecer en un lugar aparentemente inhóspito para que cumpla con su destino impuesto. Sin embargo, encontrará un edificio lujoso en el que será atendida por seres invisibles

En la obra de Apuleyo se habla de una montaña escarpada como el lugar donde Psique es abandonada por su familia:

'Qui totius orbis exitio natus est?' Sic profata virgo conticuit ingressuque iam valido pompae populi prosequentis sese miscuit. Itur ad constitutum scopulum montis ardui, cuius in summo cacumine statutam puellam cuncti deserunt, taedasque nuptiales, quibus praeluxerant, ibidem lacrimis suis extinctas relinquentes deiectis capitibus domuitionem parant, et miseri quidem parentes eius tanta clade defessi clausae domus abstrusi tenebris perpetuae nocti sese dedidere (Libro IV, Capítulo 35).

Por otro lado, Calderón describe una isla desierta y llena de peligros en este pasaje en que el Mundo revela el sufrimiento que impuso a su hija:

*Ya a eso os satisfice, pues
por templar las iras vuestras*

*os dije, cómo en la isla
más despoblada y desierta
la arrojé de mí al estrago
de las aves y las fieras,
a cuya saña estará
ya despedazada y muerta (vv. 1408-1415)*

El cambio de localización calderoniano de una montaña a una isla, a la que, evidentemente, hay que acceder por mar, se debe, en nuestra opinión, a la equivalencia agua = tribulaciones, presente en la exégesis bíblica clásica, y a la que se refiere Calderón en esta misma obra: *Sabrás el glorioso asunto // con que las aguas, que son // tribulaciones* (vv. 38-40).

Por otra parte, la condición despoblada y desierta de la isla, que señala Calderón, puede guardar relación con la condición del desierto como lugar de interiorización, que aparece, por ejemplo, en los 40 días que pasa Jesucristo en el desierto después de ser bautizado por Juan (trasunto de los 40 años que pasan los judíos en el desierto tras ser liberados de la esclavitud de los egipcios):

En aquellos días vino Jesús desde Nazaret, de Galilea, y fue bautizado por Juan en el Jordán. En el instante en que salía del agua vio los cielos abiertos y el Espíritu, como paloma, que descendía sobre Él, y una voz se hizo (oír) de los cielos: “Tú eres mi Hijo, el Amado, en quien tengo mis complacencias”. En seguida el Espíritu le empujó hacia el desierto. Permaneció en él cuarenta días tentado por Satanás, y moraba entre las fieras, pero los ángeles le servían (Marcos 1,9)²⁵.

En este pasaje, además de recogerse la hostilidad imperante en el desierto, se habla de que, aunque Jesús pareciera estar aislado de cualquier voz humana amigable, encontraba la ayuda divina *de los ángeles*. En el cuento de Apuleyo, cuando Psique descubre el palacio en el que vive Cupido se describe cómo recibe todo tipo de cuidados de unos seres invisibles, tal como se aprecia en la intervención de este ser que da la bienvenida a Psique:

²⁵ Para esta cita y las sucesivas que se hagan de la *Biblia* se partirá de la traducción al castellano llevada a cabo por Eloino Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto en 1969 para la Biblioteca de Autores Cristianos.

'Quid,' inquit ' Domina, tantis obstupescis opibus? Tua sunt haec omnia. prohinc cubiculo te refer, et lectulo lassitudinem refove, et ex arbitrio lavacrum pete. Nos quarum voces accipis, tuae famulae; sedulo tibi praeministrabimus nec corporis curatae tibi regales epulae morabuntur' (Libro V, Capítulo 2).

Por otro lado, bajo las intervenciones de Música, Calderón también habla de unos seres que ayudan a darle cobijo a la protagonista, que podrían verse, dentro de esa representación cristiana alegórica, como unos seres similares a los mencionados ángeles que atendieron a Jesucristo en el desierto:

Edad 3ª Gente hay y no

llega a dejarse ver?

Música No.

Sencillez ¿Es cosa de encantamiento?

Edad 3ª ¿Quién igual confusión vio?

Sencillez Ya otra vez dije que yo.

Edad 3ª ¿Si solo ha de hablarme el viento,

sepa quién o cómo aquí

mi errado paso guió,

y si a este palacio entrando

erré?

Música No.

Edad 3ª ¿Luego bien puedo

albergarme en él?

Música Sí. (vv. 1119-1129).

5- Convivencia de la muchacha con un esposo que le prohíbe descubrir su rostro

Si bien en ambas obras se da una especial importancia al elemento de la invisibilidad del rostro del marido, Calderón convierte esta promesa matrimonial en un misterio de fe, en cuanto que el verdadero creyente es el que cree sin necesidad de recurrir al sentido de la

vista. Antes de analizar el elemento de la invisibilidad, conviene precisar que, dada la influencia de Platón en Apuleyo, hay una utilización de Cupido como un *daímon*. La manera en la que se describe en *El asno de oro* este ser divino como un ente de pequeñas dimensiones que está en continua itinerancia entre el mundo olímpico y el mortal vuelve a tener resonancias platónicas con la visión de los *daímones*: *per numeros volatalis dei pinnae roscidae micanti flore candicant et quamvis alis quiescentibus extimae plumulae tenellae ac delicatae tremule resultantes inquieta lasciviunt: ceterum corpus glabellum atque luculentum et quale peperisse Venerem non paeniteret* (Libro V, Capítulo 22).

En cuanto a esos mencionados *daímones*, tal como recoge Antonio Betancor, a ellos aparece asociado en el *Banquete* platónico Eros, el equivalente griego de Cupido: *Diotima, una sacerdotisa le ha revelado la importancia de Eros, un poderoso daímon que antecede a la razón dictándole secretamente un curso y un objetivo que ella, por sí misma, no puede alcanzar: recuperar el mundo perdido* (2019: 92-93). En dicho diálogo platónico en boca de la sacerdotisa Diotima de Mantinea, a la que Sócrates considera su maestra, se dice directamente que el Amor es un *daímon*, un ser que está entre el mundo mortal y el divino: *δαίμων μέγας, ὃ Σώκρατες: καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαιμόνιον μεταξύ ἐστὶ θεοῦ τε καὶ θνητοῦ* (202 d-e)²⁶.

Según esta definición platónica, parece razonable pensar que el Amor es una divinidad que está en un nivel inferior al resto de dioses olímpicos, entre los que se cuenta su madre. En la novela de Apuleyo, en el momento en el que Venus va a reclamar la ayuda de su hijo para vengarse de su enemiga en belleza Psique, se da una descripción de Cupido que informa sobre ese rango inferior en el orden divino: *Et vocat confestim puerum suum pinnatum illum et satis temerarium, qui malis suis moribus contempta disciplina publica, flammis et sagittis armatus per alienas domos nocte discurrens et omnium matrimonia corrumpens impune committit tanta flagitia, et nihil prorsus boni facit* (Libro IV, Capítulo 30). Con esa construcción *contempta disciplina publica* se hace referencia a su poder limitado respecto a los demás dioses, a los que burla con *malis suis moribus*. Cabe mencionar que se aprecia en el uso de las oraciones de participio *per alienas domos nocte discurrens* y *omnium matrimonia corrumpens* una herencia de ese *daímon* del *Banquete*

²⁶ Para la cita al *Banquete* de Platón se ha recurrido a la edición de Burnet de 1903, disponible en: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg011.perseus-grc1:202>

como entidad que, actuando por el mandato de otros dioses, interviene directamente en el mundo de los mortales. Se trataría, por tanto, del *μεταξύ ἐστι θεοῦ τε καὶ θνητοῦ* mencionado antes.

Por otra parte, en la obra de Calderón el personaje del Amor, el equivalente de Cupido en el auto sacramental, guarda una cierta semejanza con la definición del *daímon*, dado que son numerosas las vinculaciones que se hacen de este personaje con Jesucristo, personaje que al igual que Cupido es de origen divino pero entra en contacto directo con los mortales y sirve de intermediario entre el ser superior y ellos, tal como aparece en la *Biblia: Porque uno es Dios, uno también el mediador entre Dios y los hombres, el hombre Cristo Jesús* (1a Timoteo 2: 5). Y, ciertamente, el personaje alegórico de Amor, además de referirse a su faceta de mediador, habla de sí mismo como un Amor divino, no humano: *Bien sabes, fiera, que no, // que hablan del Amor humano // y soy el Divino yo* (vv. 223-225). Ese es el amor que está puesto en boca de Jesús en este llamamiento a sus discípulos: *En verdad, en verdad os digo que el que cree en mí, ese hará también las obras que yo hago, y las hará mayores que estas, porque yo voy al padre (...) Si me amáis, guardaréis mis mandamientos* (Juan 14: 12-13, 15). De hecho, como ya hemos dicho, antes de Calderón, el dramaturgo toledano José de Valdivieso en 1622 compuso un auto sacramental en cuyo título ya figuraba la conexión entre Cristo y Cupido, *Psique y Cupido o Cristo y el alma*. Volviendo a la obra de Calderón, nos encontramos con la asociación, en tres ocasiones, del personaje del Amor con el Cáliz y la Hostia (vv. 951, 1561, 1812), asociación normal en tanto en cuanto, como ya hemos dicho, en los autos sacramentales calderonianos aparece de forma recurrente la exposición del dogma de la transustanciación, que constituyó uno de los puntos de fricción entre el Catolicismo y la Reforma²⁷. Esas menciones eucarísticas tienen que ver con la presencia del velo que tapa el rostro al personaje del Amor cuando se encuentra frente a frente con la Tercera Edad:

(...) de embozo a tus umbrales

me hallarás, porque así

siempre he de estar contigo,

y no quiero de ti

²⁷ Cfr. Martin (2002).

más de creer que es obra

de Amor, sin inquirir

si debajo de un blanco

velo un terso viril

está ya el Dios de Amor (vv. 1262-1270).

Para Vincent Martin, el rostro oculto del Amor simboliza el acto eucarístico de la transustanciación, proceso por el que bajo la apariencia material de un cáliz que contiene vino y unas hostias consagradas se insta al creyente a que tenga fe en la significación espiritual de los objetos como símbolos de la sangre y cuerpo de Cristo. Del mismo modo, Amor bajo su apariencia material, obliga con la construcción *sin inquirir* a la Tercera Edad a no ver su rostro para que no pierda de vista esa significación espiritual. Concretamente, Martin se refiere al velo del Amor en estos términos: *metáfora dramática que sirve para ilustrar el misterio de la eucaristía* (2002: 109). La eucaristía es un misterio que solo una persona con fe podrá llegar a comprender, como lo es la Tercera Edad en el auto:

Debajo de las especies

de aquella cándida oblea

(que es el velo que le encubre)

está con real asistencia

en alma y cuerpo (vv. 1574-1578).

Así agasaja la Tercera Edad a su familia en el palacio del Amor en un acto con claras reminiscencias a la Eucaristía y, dada la mención a la *oblea*, a la transustanciación. Esta transustanciación, tal como señala Armando Maggi²⁸, es un elemento que adquiere vigencia con la Contrarreforma católica a raíz del Concilio de Trento celebrado entre 1545 y 1563, movimiento del que Maggi dice que influyó decisivamente en Calderón a la hora de componer sus obras alegóricas.

²⁸ Maggi (2015: 85).

6- Influencia de personajes secundarios, concretados en las hermanas, para que la protagonista rompa el juramento

En *El asno de oro*, los personajes secundarios de las hermanas son los encargados de sembrar la duda en la protagonista sobre la verdadera naturaleza de su misterioso amado. Ellas actúan en realidad movidas por la envidia, como muestran estas palabras que una de ellas dirige a la otra, tras haber sido recibidas por Psique en su palacio:

'Quo protenus perpetrato sorores egregiae domum redeuntes, iamque gliscentis invidiae felle flagrantes multa secum sermonibus mutuis perstrepebant: sic denique inquit altera: 'En orba et saeva et iniqua Fortuna! Hocine tibi complacuit, ut utroque parente prognatae diversam sortem sustineremus? (Libro V, Capítulo 9).

Estos personajes logran hacerle creer a Psique que su marido es en realidad un monstruo horrible:

Ad haec iam tua est existimatio, utrum sororibus pro tua cara salute sollicitis assentiri velis et declinata morte nobiscum securo periculi vivere, an saevissimae bestiae sepeliri visceribus: quod si te ruris huius vocalis solitudo vel clandestinae Veneris faetidi periculosique concubitus et venenati serpentis amplexus delectant, certe piaae sorores nostrum fecerimus (Libro V, Capítulo 18).

En Calderón, no son tanto las hermanas como sus maridos los que siembran la duda, movidos, no por la envidia, sino por razones de naturaleza teológica. Tiene que ver, ni más ni menos, con su incapacidad para creer en el proceso de transubstanciación, al ser algo que no se percibe sensorialmente. En el auto de Calderón, es el Hebraísmo el que, actuando como portavoz “de todos”, manifiesta esta imposibilidad de creer (nótese el énfasis negativo de Calderón en el judaísmo). Éstas son las palabras que dirige a la Edad Tercera:

Dejadme a mí hablar por todos.

Si tu oído lisonjea

la blanda voz de su Amor,

créelo tú; mas no pretendas

que lo creamos nosotros,

*que es, como dijo mi lengua,
muy dura proposición
que el pan, carne y sangre sea.
Y si a costa de imposibles
algún horror te festeja,
y sin más examen tú
lo crees, créelo norabuena,
que yo no solo creeré
una obra tan suprema;
pero si viene a mis manos
le daré muerte crüenta
por tal escándalo (vv. 1598-1606).*

7- Curiosidad de la protagonista por ver con sus propios ojos a su marido, sobresalto al contemplar directamente el cuerpo de su amado y castigo y abandono por parte del marido por haber incumplido la promesa concertada entre ambos.

Movida por una curiosidad originada por las dudas, Psique/Edad Tercera optará por romper con el juramento. Y, al contemplar directamente al ser por el que siente devoción, se siente sobresaltada. Apuleyo, en consonancia con el tono del cuento, tiñe de erotismo este momento, describiendo cómo Psique, presa de una pasión amorosa, se lanza sobre el esposo para besarlo: *Tunc magis magisque cupidine flagrans Cupidinis, prona in eum efflictim inhians, patulis ac petulantibus saviis festinanter ingestis, de somni mensura metuebat* (Libro V, Capítulo 23). Calderón, por su parte, transforma ese erotismo sensual en un sentimiento de éxtasis divino ante un ser sobrenatural al que quiere tocar:

*¡Qué hermosura! El Dios de Amor
fue sin duda el que en la esfera
de otro jardín antes de ahora,*

me adornó de flores bellas.

¡Feliz yo! Llegue a tocarle

por si acaso es de mi idea

ilusión (vv. 1749-1755).

Esa promesa quebrantada, al haber sido hecha a un dios en ambos casos, hace que el ser divino la castigue con su ausencia, como puede verse en los siguientes fragmentos de las dos obras: *infelicissimae coniugis tacitus avolavit: at Psyche statim resurgentis eius crure dextero manibus ambabus arrepto, sublimis evectionis appendix miserandi et per nubilas plagas penduli comitatus extremi consequia tandem fessa delabitur solo* (Libro V, Capítulo 24). *¡Ay mísera de ti, que a dudar llegas! // En fin, has querido... // (...) ...no creyéndome... // (...) ...creer a tus ojos... // (...) ...más que a mi voz... // (...) ...con que volviendo al primero // estado de tus miserias, // desaparecerán cuantos // bienes, pompas y riquezas // pudiste esperar de mí // oyendo solo entre ellas...* (vv 1758-1768).

8- Redención de la protagonista mediante la realización de una serie de pruebas que demuestran la fuerza del amor que siente por su marido y que llevan a la reconciliación entre ambos.

Al haber decepcionado a su amado, la protagonista se ve obligada a recuperar su amor. En el caso de Apuleyo, Psique tiene que realizar una serie de trabajos encargados por Venus, que están dispuestos en un orden de dificultad creciente. El primero consiste en separar diferentes tipos de cereales:

‘Videris enim mihi tam deformis ancilla nullo alio sed tantum sedulo ministerio amatores tuos promereri: iam ergo et ipsa frugem tuam periclitabor. Discern seminum istorum passivam congeriem singulisque granis rite dispositis atque seiugatis ante istam vesperam opus expeditum approbato mihi.’ (Libro VI, Capítulo 10).

En segundo lugar, Psique debe arrancar una lana de color dorado que poseen unas ovejas carnívoras: *‘Videsne illud nemus quod fluvio praeterluenti ripisque longis attenditur, cuius imi frutices vicinum fontem despiciunt? Oves ibi nitentes auri que colore florentes incustodito pastu vagantur: inde dei coma pretiosi velleris floccum mihi confestim quoquo modo quaesitum afferas censeo.’* (Libro VI, Capítulo 11).

En tercer lugar, Psique tendrá que llenar una jarra proporcionada por Venus con el agua procedente de un lugar escarpado:

'Nec me praeterit huius quoque facti auctor adulterinus. Sed iam nunc ego sedulo periclitabor, an oppido forti animo singularique prudentia sis praedita. Videsne insistentem celsissimae illi rupi montis ardui verticem, de quo fontis atris fuscae defluunt undae proxumaeque conceptaculo vallis inclusae Stygias irrigant paludes et rauca Cocyti fluenta nutriunt? Indidem mihi de summi fontis penita scaturigine rorem rigentem hauritum ista confestim defer urnula.' (Libro VI, Capítulo 13).

La cuarta y última tarea, la más ardua de todas, consiste en la bajada al inframundo con objeto de recoger el secreto de la belleza de Proserpina en una cajita. Dicha tarea está expresada en boca de Venus en este pasaje:

'(...) sed adhuc istud, mea pupula, ministrare debebis. Sume istam pyxidem' (et dedit) 'Protinusque ad inferos et ipsius Orci ferales penates te derige. Tunc conferens pyxidem Proserpinae, 'Petit de te Venus,' dicito, 'Modicum de tua mittas ei formositate, vel ad unam saltem dieculam sufficiens: nam quod habuit dum filium curat aegrotum consumpsit atque contrivit omne.' (Libro VI, Capítulo 16).

Calderón, por su parte, como hemos dicho ya, elimina esta parte de los trabajos. Acorde con la doctrina católica, la recuperación del amor del esposo por parte de Psiquis no pasa por la realización de una serie de trabajos, basta con que pida perdón por su culpa para que vuelvan a aparecer los elementos de su felicidad pasada: palacios, jardines, aparadores, mesas y, en una posición central, el Amor con el Cáliz y la Hostia, nueva referencia a la cena eucarística. Éstas son las palabras de la Edad Tercera, con su correspondiente acotación:

Pidiendo perdón

de mi culpa, con protesta

de que crea lo que oiga

y no lo que mire crea.

Vuelven a verse palacios, jardines, aparadores y

mesas, y en ella el Amor con el Cáliz y Hostia (vv.1809-1812).

9- Final feliz en el que la protagonista entra en contacto directo con el mundo divino, fruto del cual tiene la descendencia que tanto ansiaba.

Una vez lograda la reconciliación de los amantes, se celebra un enlace del que nacerá una criatura apodada como Placer, *Voluptas* en latín, en el cuento original: *Sic rite Psyche convenit in manum Cupidinis, et nascitur illis maturo partu filia, quam Voluptatem nominamus* (Libro VI, Capítulo 24). En el auto sacramental el equivalente de ese hijo fruto de la unión de los dos protagonistas puede verse en el surgimiento de la Ley de Gracia, tal como señalan algunos personajes en el final:

Venturosa de ti, Naturaleza;

venturosa de ti, pues a creer llegas

cuando en tu Edad tercera

en ti Amor Ley de Gracia da a su Iglesia

hasta confirmarse en gracia

la ley de la Edad Tercera (vv 1849-1854).

6- Conclusión:

Calderón se aprovecha del entramado argumental del relato de Apuleyo para trazar una historia de la salvación, basada en la doctrina de las tres Edades, asociadas cada una a una Ley. De esta manera, las tres hermanas del cuento de Apuleyo se transforman en las tres Edades, casadas cada una con seres alegóricos que representan las tres religiones: Gentilismo, Judaísmo y Amor (=Cristianismo). Dado que Edad Tercera es la más joven y la última que se casa, Calderón se sirve de esas tres hermanas para expresar la sucesión cronológica de las tres religiones: paganismo – judaísmo – cristianismo, asociada cada una, como hemos dicho, a una ley: Ley Natural – Ley Mosaica – Ley de Gracia. En este sentido, Calderón se sitúa en la línea de interpretación alegórica de dicho mito, que, partiendo de Marciano Capella o Fulgencio Planciades, llega a Boccaccio y tiene una proyección literaria en autores anteriores a Calderón, como Valdivieso o Lope, que escribieron sendas obras de teatro (la de Lope no conservada) en las que se cristianizaba el relato de Apuleyo. Sin embargo, Calderón rompe con esta línea de interpretación alegórica, basada en la ecuación Psique=Alma. Para ello, nuestro autor cambia el nombre de Psique por Psiquis, identificando a ésta con la ortodoxia y, en consecuencia, con la Fe, basándose en la equivalencia fonética entre Psiquis y *si quis* (pronunciado [síkis]), que era la fórmula con la que comenzaban los decretos del Concilio de Trento. Psiquis, alegoría de la Fe, se asocia a esa Edad Tercera, en referencia a esa doctrina de las tres edades, a la que hemos aludido, presente en autores como Eusebio de Cesarea.

Siguiendo esa línea alegórica, Amor es símbolo de Jesucristo. El tabú matrimonial que aparece en la historia de Apuleyo se transforma en la necesidad de la adhesión ciega de la Fe, que no tiene que pedir pruebas. Sin embargo, esa Fe es débil y, en ocasiones, cae en la tentación de pedir las. Como le sucede a Psique en el relato de Apuleyo, Edad Tercera, convencida por su familia y ayudada por Malicia, descubre el rostro de Amor. Dentro de esta lectura alegórica, las hermanas y los cuñados serían símbolos de las doctrinas que se oponen al cristianismo, con lo que Calderón transformaría ese encuentro de Psique con sus envidiosas hermanas (en Apuleyo, el padre y los cuñados están ausentes) en el símbolo de los peligros en los que se ve el cristianismo, al tener que convivir con doctrinas contrarias a él (por supuesto, en una época de luchas religiosas catolicismo-protestantismo, el mensaje es elocuente).

Tras este incumplimiento del tabú matrimonial, Amor desaparece, al igual que Eros en la obra original. Sin embargo, para recuperarle, Edad Tercera no tiene que realizar una serie de pruebas, sino que basta con su arrepentimiento profundo para que Amor vuelva a recibirla, según la doctrina del perdón. Dicho perdón aparece representado por la presencia, de acuerdo con la acotación, no sólo de Amor, sino del cáliz y la Hostia. Dicho perdón es solicitado también por el matrimonio formado por Gentilidad y Edad Primera, convencidos por el prodigio, actitud que contrasta con la terquedad de Edad Segunda y Judaísmo. Dicho cambio obedece, no sólo a razones genéricas (una exposición prolija de dichas pruebas no se adaptaría a la brevedad de un auto sacramental), sino teológicas: en el cristianismo, basta con un arrepentimiento profundo para recuperar el amor de Dios. Por supuesto, Calderón suprime todos los detalles presentes en Apuleyo que fueran menos proclives a ser aceptados por la moral católica. Así, elimina todo el erotismo presente en el relato original (al fin y al cabo, Amor ofrece a Edad Tercera un matrimonio casto), así como los asesinatos de las hermanas (como hemos visto, Edad Primera se reconcilia con Edad Tercera, al solicitar el perdón) y los deseos suicidas de la protagonista. Por el contrario, introduce detalles que no estaban presentes en la obra original, como las frecuentes referencias al pan y al vino (trasunto, como hemos dicho, del banquete eucarístico).

En conclusión, Calderón ha transformado el mito de Eros y Psique, adaptándolo a las características del auto sacramental: una pieza teatral de naturaleza alegórica en la que se proclama el mensaje redentor del cristianismo, con frecuentes alusiones al banquete eucarístico.

7- Bibliografía:

Álvarez García, Azucena (1999), “El cuento de Eros y Psique y la Bella y la Bestia: cuentos de viejas”, *Epos: Revista de filología*, no. 15, pp. 409-424.

Apuleius (1915), *Metamorphoses*, ed. Stephen Gaselee, London, Heinemann, disponible en: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi1212.phi002.perseus-lat1:1.1>

Apuleyo (1999), *El asno de oro*, trad. Diego López de Cortegana, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc4t6g9>

Arellano, Ignacio (2002), “Auto sacramental”, *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, pp. 19-22.

Betancor, Antonio (2019), “Apuleyo y la Fortuna”, *Amor y Psique*, Girona, Atalanta.

Boccaccio, Giovanni (1983) *Genealogía de los dioses paganos*, trad. María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, Madrid, Editora Nacional.

Calderón de la Barca, Pedro (1968), *El gran teatro del mundo*, ed. Amando Isasi Angulo, Barcelona, Bruguera.

Calderón de la Barca, Pedro (2009), *Ni amor se libra de amor*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8s565>

Calderón de la Barca, Pedro (2012), *Psiquis y Cupido (Toledo)*, ed. Enrique Rull, Pamplona, Universidad de Navarra, Serie de Autos sacramentales completos de Calderón, no. 77.

Calderón de la Barca, Pedro (2014), *Psiquis y Cupido (Madrid)*, ed. Enrique Rull y Ana Suárez, Pamplona, Universidad de Navarra, Serie de Autos sacramentales completos de Calderón, no. 88.

Capella, Martianus (2011), *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, ed. Lucio Cristante, Hildesheim, Biblioteca digitale di testi latini tardiantichi, disponible en: <https://digiliblt.uniupo.it/xtf/view?docId=dlt000355/dlt000355.xml;chunk.id=d1469e161;toc.depth=1;toc.id=d1469e161;brand=default>

Conti, Natale (1988), *Mitología*, trad. María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, Murcia, Universidad de Murcia.

Cortés Ibáñez, Emilia (2004), “Eros y Psique en la tradición oral de España e Hispanoamérica”, *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 1, pp. 347-354, disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_1_040.pdf

Cristóbal, Vicente (2000), “Mitología clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, no.18, pp. 29-76.

De Toro Vial, José Miguel (2014) “Las seis edades del mundo llegan a su fin... Nuevas propuestas sobre la periodización de la historia en la cristiandad occidental (siglo XII)”, *Revista Chilena de Estudios Medievales*, no. 6, pp. 43-60.

Fulgentius, Fabius Planciades (1898), *Mitologiae*, ed. R. Helm, Leipzig, Teubner, disponible en: <https://www.thelatinlibrary.com/fulgentius/fulgentius3.shtml>

Manrique Frías, Gerardo (2010), *Los mitos clásicos en los dramas mitológicos de Calderón de la Barca. Estudio de sus referencias básicas: personajes y lugares*, Madrid, UNED.

Maggi, Armando (2015), “The Retellings of the Cupid and Psyche Myth in Calderón de la Barca’s Theater and Giovambattista Basile’s Lo cunto de li cunti”, *Preserving the spell*, Chicago, The University of Chicago Press.

Martin, Vincent (2002), *El concepto de «representación» en los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra.

Páramo Pomareda, Jorge (1957), “Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca”, *Thesaurus*, XII, no. 1, 2 y 3, disponible en: <https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/boletines/1957.htm>

Plato (1903), *Platonis Opera: Symposium*, ed. John Burnet, Oxford University Press, disponible en: <http://data.perseus.org/citations/urn:cts:greekLit:tlg0059.tlg011.perseus-grc1:202>