



HAL
open science

Sobre sueños y visiones en el auto de Calderón Los encantos de la culpa (1645)

Françoise Gilbert

► **To cite this version:**

Françoise Gilbert. Sobre sueños y visiones en el auto de Calderón Los encantos de la culpa (1645). El mundo maravilloso de los autos de Calderón, Nov 2005, Madrid: Casa de Velázquez, España. pp.95-110. halshs-00943791

HAL Id: halshs-00943791

<https://shs.hal.science/halshs-00943791>

Submitted on 11 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sobre sueños y visiones en el auto de Calderón

Los encantos de la culpa (1645).

Françoise GILBERT

El auto de Calderón *Los encantos de la culpa* (1645) alegoriza el conocido episodio de la llegada de Ulises y sus compañeros a la isla de Circe, la transformación de los marineros en animales por la maga y su rescate por el astuto héroe. En la transposición calderoniana, el Hombre, acompañado de sus cinco Sentidos y de su Entendimiento, se enfrenta con la Culpa y sus seducciones, vencidas gracias a la ayuda del cielo y la intervención de Penitencia. La adecuación entre mito y alegorización cristiana funciona perfectamente; sin embargo, el dramaturgo introduce algunos elementos dramáticos específicos que modifican el desarrollo del episodio mitológico, y orientan su interpretación. Dos de estas especificidades me interesan aquí particularmente: el hecho de que el Hombre/Ulises se duerme, y sueña con la transformación que sus Sentidos/compañeros están experimentando efectivamente en aquel momento preciso, y el hecho de que luego, al volver a su forma humana, los Sentidos describen la experiencia como si se tratara de un sueño. Quisiera cuestionar este doble recurso al motivo onírico, ausente del mito griego, y analizar su funcionamiento, su estatuto dramático y su papel en la economía del auto.

La transposición calderoniana del mito respeta la trama de la aventura original hasta el final de la primera parte¹, o sea hasta el momento en que, caído por segunda vez, el Hombre sigue a Culpa hasta su palacio para entregarse luego plenamente a sus encantos en el jardín de las delicias. Después de esta representación de la siempre renovada caída del Hombre, la segunda parte dramatizará la indefectible posibilidad de su redención gracias al auxilio divino de Penitencia. ¿Por qué, en la primera parte, recurre Calderón al sueño para dramatizar, alegorizándolo, el episodio legendario de la transformación de los compañeros de Ulises?

Volvamos primero al mito original, tal como lo resume Pierre Grimal:

Ulises envía en reconocimiento a la mitad de su tripulación, al mando de Euriloco. El grupo penetra en un bosque y llega a un valle, donde los hombres descubren un brillante palacio. Entran en él, con excepción de Euriloco, que decide permanecer a la defensiva, ocultándose y observando la acogida de que se hace objeto a sus compañeros. Los griegos son bien acogidos

¹ Sobre la estructura del auto definida a partir de sus variaciones métricas, ver el cuadro adjunto, sacado de Gilbert, 2005 (c).

por la dueña del palacio, que no es otra sino Circe. [...] les invita a sentarse y participar en un banquete, y los marineros aceptan encantados. Pero tan pronto como han probado los majares y bebidas, Euríloco ve cómo Circe toca a los invitados con una varita y les transforma en animales diversos: cerdos, leones, perros... cada uno según la tendencia profunda de su carácter y su naturaleza. Luego la maga los empuja hacia los establos, ya repletos de animales semejantes. Ante este espectáculo, Euríloco se apresura a escapar y vuelve adonde está Ulises, a quien cuenta la aventura. Ulises, a quien cuenta la aventura. Ulises resuelve entonces ir personalmente junto a la maga para tratar de salvar a sus compañeros².

En el auto, después de salvarse de la tempestad la nave del Hombre y su tripulación gracias a la ayuda del cielo, el Hombre incita a sus Sentidos y a su Entendimiento, reacio, a descubrir la isla y los placeres que esconde: «y todos buscad delicias / para mí» (vv. 221-222). Los Sentidos obedecen, y al encontrarse solo con su Entendimiento, el Hombre decide entregarse al sueño: «[...] mientras vais vosotros / el mundo a reconocer, / al pie de este ciprés quedo / echado a dormir» (vv. 235-238).

Una explicación de la integración del motivo del sueño nace de la propia coherencia interna del texto. De hecho, en este contexto de alegorización cristiana, el sueño como acto de dormir es condicionado por las interdependencias lógicas que unen a las diferentes figuras alegóricas que encarnan un sentido o una potencia de alma del Hombre, que todos componen «la república del Hombre, / que mundo pequeño es» (vv. 91-92). En esta perspectiva, la justificación lógica del sueño se expresa por boca de Entendimiento:

Entendimiento. ¡Qué bien
para dormir los sentidos
apartas de tí! Pues es
cierto que queda sin ellos
el que duerme; y cuán bien fue
ciprés el árbol que aquí
tomaste para tí, pues
viene a ser árbol de muerte,
de quien el sueño también
es sombra; y aunque dorados
los ricos catres estén,
en que descansan los hombres,
desde el mendigo hasta el rey,
aunque sean de otras maderas,
son árboles de ciprés.
Quedó el Hombre sin sentido,
y durmió; ¿ya qué he de hacer?
Que aunque potencia del alma
soy, y ella, que mortal no es,
dormir no puede, este tiempo
que yace el Hombre también
estoy yo sin discurrir,
sin percibir ni entender. (vv. 238-260)

² Grimal, 1965, 107-108.

Después de un comentario sarcástico, que insinúa que el verdadero motivo del despido de los Sentidos radica en el deseo de dormir del Hombre, —lo cual, al fin y al cabo, resultaría muy «humano» después de luchar contra el mar enfurecido—, el razonamiento de Entendimiento se invierte, presentando ahora el sueño como la consecuencia fisiológica de la ausencia de los sentidos. La demostración prosigue arraigándose en la más pura escolástica al recordar la estrecha relación establecida tradicionalmente entre los cinco sentidos y las tres potencias del alma (voluntad, memoria y entendimiento), a las que proporcionan datos sensibles³. De ahí la trillada asimilación del acto de dormir con la muerte, el sabor estóico de su función «igualitaria» común, y la consabida simbolización de la muerte mediante el ciprés⁴.

Se prolonga la reflexión de Entendimiento en la misma línea argumentativa hasta su decisión de irse también, consecuencia lógica del sueño del Hombre:

Entendimiento [...] sin los sentidos no puedo
actos de razón hacer.
Seguirélos, pues sin mí
se queda el Hombre la vez
que se duerme, y que sepultado
temporal cadáver es.
(vv. 253-260 y 265-270)

El sueño como acto de soñar releva del mismo tipo de explicación. En efecto, como recuerda Aurora Egido, «los sentidos del alma velan siempre (vv. 297-8), ya que ésta ofrece, frente a los corporales o externos, cinco sentidos internos o juicios que la tradición desglosaba en: apreciación (estimativa o instinto), imaginación (invención), fantasía, juicio o sentido común y memoria»⁵. Las palabras de Entendimiento suenan entonces como preludio al sueño del Hombre cuando, antes de irse, evoca el estado confuso que en él crea la ausencia de los Sentidos, correlativa al acto de dormir. El motivo onírico está sugerido a través de los términos claves de «imaginación», «visiones» y «sombras»:

Entendimiento [...] este tiempo
que yace el Hombre también
estoy yo sin discurrir,
sin percibir ni entender.
Vaga mi imaginación,
confusas visiones ve,
y todo es tiniebla y sombras

³ Escudero, 2004, nota a los vv. 265-266.

⁴ Escudero, 2004, notas a los vv. 245-247.

⁵ Egido, 1982, 72. El recurso a los sentidos internos del alma es el remedio a la «inconsecuencia» que hace que el Hombre sin sus sentidos pueda sin embargo ver, hablar, etc..., según Schrader, 1973, 437.

para mi el mundo [...]
(vv. 257-264)

Este parlamento anticipa efectivamente las palabras del Hombre cuando, una vez despierto, —como lo señala nuestra edición por una acotación al v. 272⁶—, intenta verbalizar su pesadilla, y sugiere así una continuidad entre sendas experiencias:

Hombre. ¡Ay de mí! Pesado sueño,
Despierta
no tanto me aflijas; ten
la violencia de las sombras.
¿Qué es lo que mis ojos ven
sin vista? Mas digo mal,
que mis sentidos cobré,
si bien informes y brutos,
en el punto que llegué
a ver estos fieros monstruos
que me quieren deshacer;
(vv. 271-280⁷)

Si el Hombre duerme a lo largo de los treinta y dos versos del parlamento de Entendimiento, sueña entonces sólo durante los diez versos finales, que evocan las «confusas visiones» (v. 262) de la potencia del alma.

Aquí se plantea el problema de la índole exacta de esta experiencia onírica: ¿Se trata efectivamente de un sueño, o más bien de una visión? En efecto, el Hombre, una vez despierto, se interroga sobre «lo que [sus] ojos ven / sin vista» (vv. 274-275), lo cual correspondería más bien a la definición de un sueño. Pero enmienda sus palabras inmediatamente «Mas digo mal, / que mis sentidos cobré, / si bien informes y brutos, / en el punto que llegué / a ver estos fieros monstruos» (vv. 275-279). Tomando al pie de la letra esta rectificación, conforme a la lógica seguida hasta ahora, es precisamente el hecho de que el Hombre divise a sus Sentidos transformados en fieras lo que acaba de devolvérselos en parte. El fenómeno de la visión («llegué / a ver» vv. 278-279) que se le impone, sustituyéndose al proceso onírico, induce por consiguiente la recuperación del sentido de la vista, provocando el despertar del Hombre.

Éste prosigue su descripción en presente, como si estuviera presenciando efectivamente una escena terrífica:

6 Según la lista de variantes de Escudero, 2004, 250, esta lectura está ausente de la mayoría de los testimonios.
7 Me otorgo aquí la licencia de modificar la puntuación de la edición de Juan Manuel Escudero, añadiendo una coma después de «sueño», v. 271, otra después de «cobré», v. 276, otra después de «brutos», v. 277, y sobre todo suprimiendo el punto que cerraba el verso 277 después de «llegué», y que impedía entender que la recuperación de los Sentidos resulta precisamente del hecho de verlos transformados en fieras.

Hombre. Me pasma advertir que cuando
esperaba que, cruel,
cada uno cebase en mí,
todos se echan a mis pies;
por señas dicen que huya,
que los quiero conocer
parece; desesperados,
se entran al monte otra vez.
¡Qué es esto, cielos!
(vv. 281-289⁸)

Una hipótesis para justificar este empleo del presente estribaría en el «realismo» de la escena, o sea la traducción por Calderón de este estado intermedio y borroso de semivigilia en el que uno suele despertar de un sueño o de una pesadilla, y le parece que sigue teniendo ante los ojos el contenido de su sueño. En este caso, nos preguntamos lo que significa, en la edición de Juan Manuel Escudero, la acotación que clausura el parlamento de Hombre (v. 289), rezando «*Al irse sale el Entendimiento como asombrado*». ¿Quién se va? Habría poca verosimilitud en la retirada del Hombre en aquel momento preciso, cuando nada en su discurso lo anuncia, y nada en las palabras de Entendimiento, de vuelta, parece detenerlo.

Pero ¿a quién se vé en el escenario, fuera del Hombre quien, lógicamente, si seguimos las acotaciones de nuestra edición, tendría que encontrarse solo desde la partida de Entendimiento, veinte versos antes? Los únicos seres de los que se nos habló como sujetos de una acción en presente en los veinte últimos versos son «estos fieros monstruos», y ellos también los que «se entran al monte otra vez», dando un sentido a la retirada mentada en la acotación. La proximidad implicada por el deíctico «estos [fieros monstruos]» (v. 279), los verbos que conotan la observación de unos acontecimientos, como «[me pasma] advertir» (281), o «parece» (v. 287), a los que se añade el ya señalado empleo del presente, todo aboga por una presencia efectiva en el escenario de los Sentidos, transformados en fieras. Acaba de producirse un desliz imperceptible desde la mera evocación del sueño, en el discurso de Entendimiento, hasta el despertar del Hombre precisamente a causa de lo que ve en sueño. De pronto toma este sueño el estatuto de visión escenificada, que el Hombre como el público presencian efectivamente.

De hecho, en la edición de Valbuena Prat, utilizada hasta ahora por la gran mayoría de los críticos que se interesaron por este auto⁹, se añade una acotación al v.

⁸ Otra vez aquí me permito insertar dos comas, antes y después de «cruel», en el verso 282, y otra después de «desesperados» (v. 287).

⁹ Garasa, 1964, Schrader, 1973, Flasche, 1980, Egido, 1982, LeVan, 1982, Díaz Balsera, 1989.

274, justo antes del cuestionamiento de Hombre («Qué es lo que mis ojos ven...»), acotación que reza: «*Van saliendo de fieras los Sentidos, y hacen lo que dicen los versos*»¹⁰. Esta lectura ha sido descartada por Juan Manuel Escudero en beneficio de «*Despierta*», omitido sin embargo en la mayoría de los testimonios¹¹. Pero la lectura de Prat bien parece explicitar las sugestivas alusiones al sueño que acabamos de apuntar en el texto. De hecho, en la misma edición de 1952, otra acotación, al final del parlamento de Hombre (v. 289), reza: «*Vanse los Sentidos y sale el Entendimiento, como asombrado*»¹². Toman en cuenta estas acotaciones en sus trabajos, señalando una intervención de los Sentidos en el escenario, Ludwig Schrader¹³, Hans Flasche¹⁴, y Aurora Egido, a quien vuelvo a citar aquí: «De ahí la importancia que tiene en escena la metamorfosis de los sentidos en fieras, pues el espectador podía ver en ellas la animalización a que conduce el pecado. «*Informes y brutos*» desfilan por tal causa»¹⁵.

En esta configuración, el sueño deja sitio a un estado intermedio entre inconsciencia y conciencia, en el que los Sentidos «si bien informes y brutos» (v. 277), han sido recobrados, por lo menos parcialmente, por su dueño, en el momento en que la visión de los fieros monstruos se le impone. Prolongación directa del sueño, el nuevo espacio dramático de la visión explicita el contenido de aquél, que quedaba hasta ahora sugerido solamente. De ahí que el recurso al imperfecto en la descripción en presente: «me pasma advertir que cuando / esperaba que, cruel, / cada uno cebase en mí...» (vv. 282-284), se pueda interpretar como una referencia a «la violencia de las sombras» (v. 273) evocadas anteriormente en la apóstrofe del hombre a su sueño.

Esta visión se integra en el espacio dramático inicial del paisaje isleño, con la mención por el Hombre del «monte» del que las fieras salen y al que vuelven a adentrarse, y que Entendimiento evocará a su turno al empezar su relato de la aventura

¹⁰ Ver *Los encantos de la culpa*, in *Obras completas de Calderón de la Barca*, p. 409b.

¹¹ Ver la lista de variantes en Escudero, 2004, 250: «271a *Despierta*] om en P, BC, A, JS, VP, M2, M3, M6, M5; *Van saliendo de fieras los Sentidos y hazen lo que digan los versos* M1. 273a om] *Salen un Osso, un Tigre, un Puerco, y un Camaleon, y hazen lo que dizen los versos* BC.

¹² Esta vez, varios testimonios se acercan de la lectura escogida por Valbuena Prat: ver Escudero, 2004, 250: «289a *Al irse sale el Entendimiento, como asombrado*] *Vanse otra vez y sale el Entendimiento como asombrado* M4; *Vanse los sentidos y sale...*M1, VP».

¹³ Schrader, 1973, 436: «Entendimiento ist es, der Ulises wie dem Zuschauer z. B. eine lange physiologisch-theologische Erklärung über die Folgen gibt, die die Aussendung der Sinne und ihre Verzauberung durch Culpa hat, und das, obwohl diese Folgen bei Calderón auch auf der Bühne dargestellt (nicht, wie bei Ruiz Alceo, nur berichtet) werden: die Sinne erscheinen als Tiere, so daß Ulises-Hombre erklärt».

¹⁴ Flasche, 1980, 566: «Der auf der Bühne befindliche Mensch erblickt im Traum die in Tiergestalt das Podium wirklich betretenden Sinne und weiß dieses Erlebnis nicht zu verarbeiten. Sein Ausruf «Was sehen meine Augen — ohne Sehvermögen?», welcher Vorahnung der Aufklärung und Gleichzeitigkeit von Traum und wirklichem Ereignis andeutet, leitet einen in seinem weiteren Verlauf dunklen, den Zuhörer mit Spannung erfüllenden Monolog ein. Falls der in ihm geschilderte Umschwung im Verhalten der Tiere auf der Bühne dargestellt werden sollte [...] würde di beträchtliche Zahl der in diesem auto in nuce enthaltenen wirkungsstarken Effekte noch um einen weiteren vermehrt werden».

(vv. 299-302): «Apenas fuimos, Ulises, / vagando aqueste horizonte, / tus compañeros del monte / penetrando los países». En cuanto al espacio escénico de la «visión», tiene que ser el mismo que el que servirá luego para el descubrimiento del palacio de Culpa, (v. 900), descrito con antelación por Entendimiento en su relato, en los versos 301-307:

Entendimiento. [...] tus compañeros del monte
penetrando los países,
cuando un palacio eminente
nuestra vista descubrió,
cuya eminencia tocó
a las nubes con la frente.
(vv. 301-307)

Como lo revelan el insistente empleo de la palabra «eminencia» y la alusión a las nubes (v. 307), este palacio se ubica en un lugar elevado, seguramente en lo alto del citado monte, que van bajando y subiendo los monstruos de la visión. Se puede imaginar, por consiguiente, que la acción representada tiene lugar en la parte baja de uno de los dos carros¹⁶.

Si la acotación de Valbuena Prat bien da exacta cuenta de las intenciones del dramaturgo, tales como las inferimos del mismo texto, los actores disfrazados «*hacen lo que dicen los versos*»¹⁷. El juego escénico que anima esta visión implica un mimo silencioso («por señas dicen que huya» v. 285) que sugiera una actitud primero agresiva de estas fieras: «estos fieros monstruos / que me quieren deshacer» (vv. 279-280), luego sometida: «todos se echan a mis pies» (v. 284), protectora: «por señas dicen que huya» (v. 285), y por fin desesperada: «desesperados / se entran al monte otra vez» (vv. 287-288). La exclamación que concluye el soliloquio del Hombre «¡Qué es esto, cielos!» (v. 289) señala el final de la visión, y la salida del escenario de los Sentidos/fieras.

Más allá de las cuestiones de establecimiento textual de las acotaciones, lo que resalta de este primer episodio onírico es, en el marco de unas relaciones lógicas aparentemente impecables entre los diferentes personajes, la voluntaria ambigüedad que caracteriza el recurso al sueño de Calderón, quien, al crear varios niveles dramáticos, vuelve casi imperceptible el paso del dormir al soñar, y del sueño a la visión. Dicho en palabras de Augustín de la Granja:

¹⁵ Egido, 1982, 78.

¹⁶ Ver Egido, 1982, 62: «El auto hace pensar en un escenario formado por dos carros laterales que sostendrían la plataforma escénica. En uno, posiblemente el de la derecha, se situaría la montaña que en su interior albergaba el palacio de Culpa

¹⁷ Ver *Los encantos de la culpa*, in *Obras completas de Calderón de la Barca*, p. 409b.

En el desarrollo lineal del espectáculo, [...] los sueños escenificados suponen [...] una suspensión momentánea de las unidades dramáticas (lugar, tiempo, acción), a la vez que abren un nuevo universo significativo, con unidad y reglas de interpretación propias que mantienen, sin embargo, diferentes tipos de relaciones especulares con el argumento moralizante. Se trata, a mi juicio, de un profundo acto doctrinal envolvente, porque el espectador asiste a una «ficción» escenificada (la del sueño) dentro de otra «ficción» que se ofrece como *verdadera* (la del auto sacramental o comedia hagiográfica); todo un procedimiento, en fin, de *mise en abîme*¹⁸.

Tales procedimientos conllevan en efecto implicaciones dramáticas múltiples. Por ejemplo, cuando, poco después, Entendimiento relata detalladamente la transformación de los Sentidos por Culpa, y cómo la maga atribuye a cada uno una forma animal emblemática de su propio vicio, no hace sino glosar ampliamente lo que la visión acaba de representar al Hombre y al espectador de forma sintética. Desde el punto de vista de la estructuración del auto, esta visión desempeña entonces una función proléptica. Pero desde el punto de vista del tiempo dramático, visión y relato de la transformación ambos se refieren a un mismo momento dramático, y es entonces la relación de Entendimiento la que funciona de modo analéptico¹⁹.

Además del potencial dramático generado por este perspectivismo, llama la atención también el hecho de que Calderón no proporciona ningún indicio acerca del origen del sueño ni de la visión, fuera de la explicación escolástica de la interdependencia entre potencias del alma y sentidos. En efecto, el dramaturgo, que suele recurrir a estos procedimientos en sus autos, normalmente otorga a la visión o al sueño un valor sobrenatural, sea de origen divino, y se trata entonces de un sueño profético, sea procedente de una fuerza maligna, y se trata entonces de un «sueño falso»²⁰. Pero aquí, no se sabe exactamente quién suscita esta visión ni por qué, en ella, las fieras intentan advertir al Hombre del peligro. Puede que el origen pagano del mito que sirve de base a la alegorización impida cualquier identificación religiosa de la fuente del sueño o de la visión. La simbólica sumisión de los Sentidos al Hombre, así como la orientación moral de la advertencia que le dan, incitarían a interpretarlas como señales del cielo. Sin embargo, la relación entre la índole mágica de su contenido —la transformación de los Sentidos en brutos—, y su materialización extraordinaria y fugaz ante los ojos del Hombre y del público, crea el sentimiento difuso de que éste forma parte también de *los encantos de la Culpa* anunciados en el título del auto.

¹⁸ Ver Granja, 2002, 267-268:

¹⁹ De todos modos, ya que no hay simultaneidad dramática entre lo relatado y el momento en que se relata, resulta imposible aquí hablar de tioscopia, como lo hace Flasche, 1980, 539-540.

²⁰ Abundan los sueños y las visiones en los autos calderonianos, y sólo citaré algunos ejemplos muy representativos de su uso habitual por el dramaturgo, como *La cena del rey Baltasar* (1634), *Mística y real Babilonia* (1662),

El segundo motivo onírico introducido por Calderón prolonga esta impresión. Se ubica unos 430 versos más lejos, en el momento de la feliz conclusión de la transformación de los Sentidos, devueltos por Culpa al Hombre. ¿Por qué, al volver a su forma humana, traducen los Sentidos su metamorfosis con un vocabulario onírico? Desglosemos las exclamaciones de cada Sentido al salir al escenario «*como asombrado*», según reza la acotación al verso 692 y las siguientes.

- Oído. ¡De qué letargo tan dulce
a esta nueva voz despierto!
(vv. 692-693)
.....
- Olfato. ¡Oh, nunca yo despertara
de tan regalado sueño!
(vv. 698-699)
.....
- Tacto. ¡Qué a mi pesar me levanto
de tan regalado lecho!
(vv. 704-705)
.....
- Vista. ¡Si noche han de ver los míos [ojos]
De qué sirve lo que veo!
(vv. 710-711)
.....
- Gusto. Que era un gran puerco soñaba.
(v. 716)

La explícita asimilación por los Sentidos de su experiencia con un sueño añade una nueva dimensión a la ya compleja organización de los diferentes niveles dramáticos del auto. En efecto, todo este vocabulario onírico hace eco al sueño/visión anterior. En particular, las palabras de Gusto: «Que era un gran puerco soñaba» (v. 716) remiten directamente al contenido de la visión escenificada, que anticipaba la «realidad» glosada por Entendimiento en su relación. Lo cual contribuye a prolongar la engañosa equivalencia entre sueño y metamorfosis, iniciada ya mediante el subrepticio paso del sueño a la visión. En la continuidad de esta equivalencia se produce ahora el desliz entre la «realidad» de la transformación, y su aprehensión como nuevo sueño. Las aserciones contradictorias de Gusto acaban de potenciar la confusión entre estos diferentes planos:

- Gusto. Que era un gran puerco soñaba.
Nadie que hay que creer en sueños
diga... ¡Si diga!, pues yo
lo soy dormido y despierto.
(vv. 716-719)

Aunque puramente metafórica, la exclamación provocativa de Gusto suprime de hecho la distancia entre los tres espacios dramáticos del sueño, de la visión y de la «realidad» argumental. La confusión de los planos dramáticos alcanza aquí su paroxismo, creando la impresión en el espectador de que, a partir del momento en que el Hombre se tumba bajo el ciprés, todo no procede sino de un sólo y único sueño. En la economía del auto, el motivo del sueño crea entonces una coherencia temática que se sustituye a la dramática a lo largo de la primera parte. La cohesión dramática de esta primera parte, que inicialmente radicaba en la transformación y el rescate de los Sentidos, se ve relevada por el doble artificio de un sueño supuestamente común al Hombre y a sus Sentidos.

Por otra parte, este segundo recurso dramático al motivo onírico permite introducir la reticencia de los Sentidos al volver a su condición «humana»:

Oído. ¿Dónde hemos de ir tan aprisa?
 ¿Apenas llegado habemos
 a estos palacios, y ya
 nos quieres ausentar de ellos?
 Vista. ¿A dónde quieres llevarnos
 por ese mar padeciendo?
 Olfato. Deja que de las fortunas
 pasadas nos reparemos.
 Gusto Déjame, señor, que sea
 puerco otro poco de tiempo,
 pues no hay mas seguridad
 en el mundo que ser puerco.
 Entendimiento. En fin sois brutos, sentidos
 tan brutos que holgáis de serlo.
 (vv. 730-741)

Este despierto a regañadientes²¹, así como el comentario desengañado de Entendimiento, formulan de otro modo lo que dijo éste al contar su rechazo de la Culpa: «por saber yo que en pecando / se convierte el Hombre en bruto» (vv. 377-378). El mensaje moral expresado simbólicamente y visualmente por la transformación queda bien claro, y eso desde su ejemplificación cristiana por Boecio²². Pero la mala gana de los Sentidos al despertar también prepara la recaída del Hombre cuando, deliberadamente, despide a su Entendimiento y escoge la vía de la Culpa:

de estos sueños y visiones, Gilbert 2002, y 2005 (a) y (b).

²¹ Garasa, 1964, 242-243, cita algunas fuentes para este motivo: «Cristobal de Villalón, en su *Crotalón*, imagina un «diálogo entre Ulises y un griego llamado Grilo, «el qual Cyrçes había convertido en puerco». La intención moral se expresa mediante una sutil paradoja: el puerco de marras se niega a volver a su condición humana y proclama las excelencias de la vida natural de la bestia. [...] En el libro del italiano Giovanni Antonio Celli, *La Circe*, publicado en 1549, «todos, menos uno, el convertido en elefante, rechazan la propuesta y prefieren continuar como están».

²² Ver Garasa, 1964, 235-236.

Hombre. Vamos, pero no tan presto,
porque de haber visto aquí
mis sentidos mal contentos
de dejar estas delicias,
no sé, ¡ay de mí!, lo que siento.

.....
Para poder más libremente
ver esta deidad, le ausento
de mí aqueste breve instante,
sin temor de sus preceptos
(vv. 747-751 y 758-761)

Esta vez, los Sentidos no son vasallos del Hombre mandados en busca de delicias, ni puros objetos, víctimas pasivas de la metamorfosis infligida por la Culpa, sino actores de la nueva caída del Hombre al contribuir al parálisis de su libre albedrío. Los encantos de la Culpa ya han obrado en ellos por medio del sueño, alimentando a largo plazo su atracción por los placeres y, colocan ahora el libre albedrío del Hombre en situación de escoger otra vez la vía del pecado («poder más libremente / ver...» vv. 758-759)²³. En el marco de esta psicomaquia, el doble recurso al motivo onírico, al borrar las fronteras entre la ilusión y la realidad, funciona como vector de confusión y vuelve perceptible por el espectador en términos dramáticos la peligrosa pero ineluctable elección entre pecado y salvación. Así se explica, en la perspectiva global de una progresión dramática entre los dos movimientos del auto, la ausencia del motivo onírico en la segunda parte. Sólo se introduce en la primera, que dramatiza la siempre posible caída del Hombre, cuando la segunda se dedica más bien a su redención con la intervención de Penitencia, quien facilita su desengaño con la ayuda de Entendimiento, y el recuerdo de la muerte.

En conclusión, al acercar los espacios dramáticos del sueño y de la realidad hasta confundirlos, el dramaturgo enriquece el mito griego sembrando la duda acerca de la realidad de la transformación. El sueño funciona entonces como una metáfora que lleva a la escena muy concretamente la dificultad con la que se enfrenta el Hombre para resistir los encantos de la culpa, y discernir con toda lucidez entre engaño y verdad. De ahí la renovación perpétua de su caídas como lo sugieren estas palabras de San Pablo sacadas de la *Epístola a los Romanos*, 7, 14: «La Ley es espiritual, pero yo soy carne, vendido por esclavo al pecado». El solo auxilio divino de la Penitencia será quien, dotándolo de un ramillete de virtudes, pueda finalmente abrir los ojos del Hombre sobre los beneficios de la redención eucarística.

²³ Sobre la ciencia y el libre-albedrío del hombre ver Martin, 2002, pp. 115-123.

Obras citadas:

- Calderón de la Barca, Pedro, *Los encantos de la culpa*, in *Obras completas de Calderón de la Barca*, ed. Ángel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1952, pp. 406-421.
- Los encantos de la culpa*, introducción de Aurora Egido; edición crítica de Juan Manuel Escudero, Pamplona: Universidad de Navarra-Kassel: Edition Reichenberger, 2004.
- Darbord, Bernard, «La mythologie dans l'auto sacramental: *Les enchantements de la faute* de Calderón », in *Les mythes poétiques au temps de la Renaissance*, Congrès 1984-1985, Université de Paris-Sorbonne, Institut de recherches sur les civilisations de l'Occident moderne, Centre de recherches sur la Renaissance, dir. de la publication M. T. Jones-Davies, Paris, J. Touzot, 1985, pp. 61-65.
- Diaz Balsera, Viviana, *Alegoría y resistencia en tres autos de Calderón de la Barca*, Ann Arbor (Mich.) , UMI dissertation services, 1999.
- Egido, Aurora, *La Fábrica de un auto sacramental: «Los Encantos de la culpa»*, Salamanca, España , Universidad de Salamanca, 1980.
- Escudero, Juan Manuel, *Los encantos de la culpa* de Calderón de la Barca, introducción de Aurora Egido; edición crítica de Juan Manuel Escudero, Pamplona: Universidad de Navarra-Kassel: Edition Reichenberger, 2004.
- Flasche, Hans, «Die Struktur des Auto Sacramental *Los encantos de la Culpa*», *Über Calderón*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1990, pp. 533-572.
- Garasa, Delfín Leocadio, «Circé en la literatura española del Siglo de Oro», *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, n°112-113, t. XXIX, Abril-Septiembre de 1964, Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, pp. 227-271.
- Gilbert, Françoise, «Función dramática y representación del sueño en dos autos de Calderón: *La cena del rey Baltasar* (1634) y *Mística y Real Babilonia* (1662)», *Criticón* 86, Toulouse, PUM, 2002, pp. 159-196.
- (a) «Funciones del sueño en un auto de Calderón: *Sueños hay que verdad son* (1670)», *Bulletin of the Comediantes*, 57.2, 2005.
- (b) «Sueño y Santidad en el auto de Calderón *El santo Rey don Fernando* primera y segunda parte», Actes du Colloque Hagiographie, Toulouse, 18-20 octobre 2002, Iberoamericana, à paraître vers mars-avril 2005.
- Granja, Agustín de la, «Los espacios del sueño y su representación en el corral de

- comedias», en *Homenaje a Frédéric Serralta. El espacio y sus representaciones en el teatro del Siglo de Oro*, Actas del VII Coloquio del GESTE (Toulouse, 1-3 de abril de 1998), (eds. F. Cazal, C. Gonzalez y M. Vitse), Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 259-311.
- Grimal, Pierre, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965.
- LeVan, J. Richards, «Theme and Metaphor in the *Auto Historial*: Calderon's *Los encantos de la Culpa*», in *Approaches to the Theater of Calderón*, ed. M. D. McGaha, Washington, D. C., University Press of America, 1982, 187-194.
- Martin, Vicent, *El concepto de «representación» en los autos de Calderón*, Prólogo de Fernando R. de la Flor, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2002.
- Martínez Torrón, Diego, «El mito de Circé y *Los encantos de la culpa*», in *Calderón: actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 8-13 de junio de 1981, publicadas bajo la dirección de Luciano García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, t. II, pp. 701-712.
- Pablo, San, *Epístola a los Romanos*, en *Biblia de Jerusalén*, ed. Desclée De Brouwer, Bilbao, 1975.
- Paetz, Bernhard, *Kirke und Odysseus: Überlieferung und Deutung von Homer bis Calderón*, Berlin, W. de Gruyter, 1970.
- Schrader, Ludwig, «Odysseus im Siglo de Oro. Zur mythologischen Allegorie im Theater Calderóns und seiner Zeitgenossen», in *Spanische Literatur im Goldenen Zeitalter: Fritz Schalk zum 70. Geburtstag*, Erich Loos—Horst Baader eds., Frankfurt am Main, Klostermann, 1973, pp. 401-439.
- Vitse, Marc, «Polimetría y estructuras dramáticas en la comedia de corral del sigloXVII: el ejemplo de *El Burlador de Sevilla*», *El escritor y la escena VI*, AITENSO, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, ed. Ysla Campbell, 1998, pp. 45-63.
- «Sobre los espacios en *La dama duende*: el cuarto de don Manuel», en *Notas y Estudios Filológicos*, 2 (1985), pp. 7-32.