

PERSPECTIVA MÚLTIPLE Y SIGNIFICADO EN LA REPRESENTACIÓN DE *CELOS AUN DEL AIRE MATAN*. (SUGERENCIAS DEL TEXTO Y PUESTA EN ESCENA MODERNA)

Enrique RULL
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Celos aun del aire matan, como cualquier obra del género, no desarrolla su entera potencialidad como obra de arte dramático más que en la misma representación operística. Virtualmente la música de Juan Hidalgo y la arquitectura escenográfica son los dos puntales en los que se apoya el esencial texto de Calderón, pero eso sí, no lo olvidemos, el «texto» de Calderón. Por eso la obra sólo ha podido ser apreciada en su rica expresividad tras la representación escénica de la que nos vamos a ocupar aquí, tratando de situarla en las coordenadas de su propia realidad textual y en las posibilidades de desarrollo que ésta permite a los escenógrafos, y de hecho las que ha permitido a los realizadores del magnífico espectáculo que tuvimos la ocasión de contemplar, escuchar y admirar en la puesta en escena que tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid durante el mes de octubre del año 2000¹.

Independientemente de que *Celos* sea la primera ópera española verdaderamente digna de tal nombre por su complejidad y extensión (en este sentido *La púrpura de la rosa* sería sólo un

¹ Se representó *Celos aun del aire matan* en el Teatro Real de Madrid durante la temporada 2000-2001, los días 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 13 y 14 de octubre de 2000, con la recuperada y gloriosa música del maestro Juan Hidalgo, según la edición crítica de Francesc Bonastre, con el texto de Calderón de la Barca, en versión dramaturgica de José Guillermo García Valdecasas. El director musical fue Jean-Claude Malgoire con *La Grande Écurie et La Chambre du Roy*. El director de escena, escenógrafo y figurinista fue Pier Luigi Pizzi. Entre el reparto de cantantes figuraron, entre otros, Ángeles Blancas como Pocris, Giuseppe Filianoti como Céfalo, Darina Takova como Diana y Juanita Lascarro como Aura. A principios del los años ochenta ya se estrenó en la Radio de Colonia (retransmitida por RNE el 10 de octubre de 1981) una versión de la obra debida al compositor argentino Pedro Sáenz a partir del texto preparado por García Valdecasas, igualmente fue presentada en el Teatro Colón de Buenos Aires. No era entonces una reconstrucción histórica, aunque ya estaban ganado la partida las representaciones y grabaciones historicistas con instrumentos originales. Esta versión del 81 queda como una muy honesta versión del momento, que contaba con buenos cantantes (Enriqueta Tarrés, Francisco Lázaro, Victoria de los Angeles, etc.) y un digno director (Salvador Mas), y una orquesta como la de la Radio Difusión de colonia igualmente digna. Pero se aplicaron cortes para abreviar su duración. Se imponía ahora una versión completa (hasta donde era posible), con instrumentos «originales» y dirección especializada en la música barroca. Es lo que nos ofreció el maestro Jean-Claude Malgoire y su orquesta mencionada.

breve experimento francamente logrado), hay que considerar en ella las potencialidades que Calderón llegó a desarrollar en la misma en cuanto a su escenotecnia y la posible aplicación de ésta en la representación moderna. Todo esto dejando al margen, pues en este momento no nos ocupa, la maravillosa música del maestro Hidalgo, que no se concibe sin el libreto calderoniano, ni éste sin aquélla. Aunque el texto de la obra proporciona numerosos datos para la puesta en escena contemporánea a sus autores, falta la más meticulosa «Memoria de las apariencias» que nos podría dar la clave de la misma. Son, no obstante, suficientemente relevantes las didascalias explícitas e implícitas del texto como para que podamos reconstruir con cierta facilidad el montaje teatral de la ópera en el momento de lo que pudo ser su primera representación. De la complicación que suponía esto en la época ya nos da noticia la documentación conservada y reunida por Pérez Pastor al respecto, de la que damos una escueta síntesis en nota².

Apoyándonos en las didascalias implícitas y explícitas de la obra³ podemos señalar los siguientes escenarios que iremos indicando a continuación. En la Primera Jornada, en la edición de Hartzzenbusch, se dice «Jardín del templo de Diana», indicación que aceptan sin más Valbuena Briones y Stroud en sus respectivas ediciones⁴. Esta acotación sin embargo no tiene en su concreción datos en qué apoyarse. No parece precisamente un jardín de Diana lo que se descubre al comienzo de la intriga sino los *boscosos montes* que rodean al templo de la misma, pues tanto en las ediciones como en el manuscrito de Évora en las didascalias explícitas no se

2 Aunque C. Pérez Pastor no indica (pues los textos documentales no lo expresan nunca) la obra a la que se refiere en sus *Documentos para la biografía de D. Pedro Calderón de la Barca* (Madrid, Fortanet, 1905), sí nos dice al menos que se trata de «una fiesta cantada» (la documentación abarca del 23 de noviembre al 5 de diciembre de 1660), y se nos explica la complicación de sus ensayos para su representación, pues, como señala dicho documento, Matías de Santos certifica (el día 23 de noviembre de 1660) que habiendo preguntado al director de la Compañía, Diego de Osorio, por qué no había carteles para representar: «me respondió que le tenían ocupados por mandado de Su Majestad los músicos y músicas de su compañía para una fiesta que era toda cantada, que se había de hacer el domingo 28 de este mes a los años del Príncipe Nuestro Señor, y que como los músicos y músicas de su compañía son los que trabajan y en quien carga la dicha fiesta, le ha mandado que no represente, y que la dicha fiesta se está ensayando en una casa que el señor Marqués de Liche había mandado alquilar para los ensayos, a la cual fui, que es en la esquina de la calle del León que da vuelta a la de las Huertas, adonde estaban ensayando dicha fiesta...» (págs. 277-278). Del día 29 añade: «vi la casa de las dos compañías y preguntando al dicho Diego Osorio y demás representantes que ensayan si era hoy la fiesta en Palacio, respondieron que la fiesta grande cantada no se había podido ejecutar por lo mucho que tenía que hacer». El día 30 reitera algo semejante, pero da algún dato más concreto acerca de la presencia en los ensayos de Calderón: «fui al barrio del Mentidero y casa de los ensayos de las comedias, donde vi estar ensayando la fiesta cantada ambas compañías, y esto fue a hora de las dos del día, poco más o menos, y hablé con Diego Osorio y otros comediantes y me dijeron que ensayan por la mañana y tarde todos los días y que asiste el señor Marqués de Liche y me hicieron entrar los alguaciles que están de guarda y vi en el mismo cuarto donde ensayan al dicho señor Marqués y a don Pedro Calderón y músicos de la capilla de Su Majestad» (págs. 278-279). De los ensayos se dice que continuaron hasta el día cinco de diciembre.

3 Para el texto impreso antiguo sigo la edición de *la Séptima Parte de comedias del célebre poeta español Don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, Francisco Sanz, 1683. Para la edición moderna sigo el texto de Évora fijado en la edición de Mathew D. Stroud, San Antonio, Trinity University Press, 1981, que es el texto del que tomo las citas de los versos si no advierto lo contrario, aunque modernizando la ortografía. Y para el texto del Libreto tengo en cuenta las indicaciones escénicas señaladas por García Valdecasas en la *Síntesis* que realizó para dicha representación del año 2000 (*Teatro Real, Fundación del Teatro Lírico*, Madrid, 2000), ya que para el texto mismo señala únicamente el material que proviene del ms. de Évora, que es el que sigue. Para las referencias al texto de Hartzzenbusch sigo el fijado en *Obras de Calderón de la Barca*, ed. de J.E. Hartzzenbusch, BAE, t. III, Madrid, Atlas, 1945. Para el texto de A. Valbuena Briones tengo en cuenta la ed. de *Obras completas*, Tomo I, *Dramas*, Madrid, Aguilar, 1969. Las referencias escenográficas, en general, de todos los editores modernos se apoyan en las que reprodujo Hartzzenbusch para su decimonónica edición, ideando muchas veces los lugares de la acción mediante indicaciones propias, que, como veremos, no son siempre fiables. Por eso, para transcribir fielmente las del texto antiguo seguimos siempre la del impreso de la *Séptima Parte* de 1683, indicado al principio.

4 Vid. ed. cit. de Hartzzenbusch, pág. 473a.

indica nada al respecto, mientras que en cuerpo del texto tenemos varias referencias implícitas en la que la propia Diana especifica:

vuelve atrás, y agradece
a la deidad suprema
que estos montes habita,
que quiere que se sepan
sus iras (...)

(vv. 135-139)⁵.

O el mismo Céfalo anuncia:

pero en cuanto a que oí
miseras voces tiernas
de mujer, cuyo acento
a discurrir me enseña
lo inculto de estos montes

.....
(vv. 149-153)⁶

Por ello mismo, y acertadamente, García Valdecasas, en la *Sinopsis* que precede al libreto, sí se da cuenta del contexto en el que se desarrolla esta acción primera, pues dice al respecto: «Espesura abrupta»⁷. Este dominio inicial de lo boscoso y montaraz nos conduce a las imágenes primitivas de lo temible y profundo, de lo amenazante dominador del monte y de lo rocoso⁸. El monte de Diana es así, en su imagen primera, no un ameno jardín, sino un temible lugar donde ya presentimos que se va a desarrollar una amenaza, un drama. No es un jardín aséptico y frío, un jardín renacentista o neoclásico, es un monte plenamente barroco, laberíntico y capaz de encerrar una historia compleja y trágica, llena de recovecos extraños que pueden deparar sorpresas a sus propios agonistas. De la misma manera «lo inculto de estos montes» revela la poetización de lo selvático, el misterio sagrado del bosque y su simbología mítica, principio femenino como es, contrapuesto al sol por ocultar su luz y aspecto peligroso del inconsciente⁹, pero a la vez puede ser también el «bosque ideal que lo real complica/ allí el cuerpo arde y vive y Psiquis vuela» de Rubén Darío, como ocurre con el bosque en donde viven las ninfas calderonianas sometidas a la virginidad de la casta Diana, pero tentadas por los pastores humanos para romper el tabú. Así explicaba Rubén el sentido de su «selva sagrada»:

¡Oh, la selva sagrada! ¡Oh, la profunda
emanación del corazón divino
de la sagrada selva! ¡Oh, la fecunda
fuente cuya virtud vence al destino!
(«Yo soy aquel» en *Cantos de vida y esperanza*, 1905)

5 El subrayado es nuestro.

6 *Idem* que la anterior.

7 Libreto mencionado, pág. 14.

8 Vid. a este respecto el estudio de G. Bachelard, *La terre et le reverie de la volonté*, Paris, José Corti, 1962. Especialmente el capítulo titulado «Le rocher», págs. 183-204.

9 Vid. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2000, pág. 112.

Versos que tiene relación con otros de Victor Hugo, con la visión del Sático, de Pan, e incluso enraizando con el neoplatonismo¹⁰. Este ambiente nocturnal, boscoso, amenazador es el que se nos invita a contemplar en la representación del Teatro Real del año 2000. De la misma forma en la escenografía de esta representación, que es naturalmente a la que nos vamos a referir siempre, aparece un decorado múltiple: en la altura una especie de rosetón de carácter octogonal al que se accede por unos peldaños (arriba la diosa Diana con venablo cerca de un árbol); en el plano medio, el tablado o escenario natural donde se mueven los personajes centrales de la acción (Pocris y otras ninfas); y abajo, en el foso, la tercera parte del escenario e inferior, por donde acceden (suben) Céfalo y Clarín.

Ya desde este comienzo se plantea la triple función del escenario que supone una específica configuración y concepción del mundo. En la parte elevada la máquina del escenario móvil (el rosetón geométrico mencionado) que se abre luego por el centro hacia los laterales para dejar bien visible y facilitar la acción en esa zona del escenario, y mostrar claramente el árbol donde enseguida se va a atar a la ninfa Aura por haber roto el voto de castidad ante las acusaciones de Pocris. Pero en esta zona predomina el reino de Diana, pues para llegar a ella hay que ascender por unos peldaños o escalones, como ya dijimos, que dividen ese plano del tablado, y éste, a su vez, del foso. Son tres planos en los que se divide el escenario total, configurando un escenario mayor o alto, uno medio o regular, y otro bajo, que, a su vez, constituyen otros tantos marcos jerárquicos: los dioses en el alto; los dioses descendiendo a los mortales nobles, o éstos a aquéllos, en el medio; y los mortales, de condición popular, o siervos y criados, en el bajo. Existe, pues, desde el comienzo mismo, una línea vertical que abarca los tres planos o escenarios secundarios referidos, y otra horizontal, la del tablado, donde se desarrolla la mayor parte de la acción; pero, como veremos, entrecruzándose siempre dichos planos. Céfalo, por ejemplo, para intentar liberar a Aura, subirá hasta el árbol y por tanto ascenderá los peldaños que dividen el escenario mayor del medio. Y Diana descenderá de su altura para castigar la osadía de Aura haciendo que la aten al árbol. Pero aun hay otra posibilidad de elevación mayor, que se esconde relativamente a los ojos del espectador, y es el mundo del Olimpo de los dioses, que está fuera del escenario, pero que permite ascender aun más a la ninfa Aura, salvada *in extremis* por Venus (la cual no aparece en el escenario jamás, pero que estará representada, como dice García Valdecasas por un «coro celestial ausente»¹¹), quien consigue, mediante una grúa, que se eleve, junto con el árbol al que está atada, hasta el cielo para librarla del castigo de Diana. A este respecto, en los textos impresos, dice la acotación: «Vuela el tronco con Aura», y la didascalia implícita reafirma:

A4 (Coro): En Aire convertida,
desvanecida vuela
las diáfanas esferas.

(vv. 229-231)¹².

La imagen del «árbol» nos retrotrae a ciertos mitos cosmogónicos y a numerosas fantasías relacionadas con los textos mitológicos antiguos y con ciertos textos bíblicos. Para nadie es un secreto que el árbol tiene un papel fundamental en la concepción del mundo judeocristiano,

10 Vid. para todo esto el magnífico libro de A. Marasso, *Rubén Darío y su creación poética*, Buenos Aires, Kapelusz, 1954, págs. 175 y ss.

11 Libreto, *ibid.*

12 Así en el texto de Évora fijado por Stroud. García Valdecasas, que sigue la ed. de 1663, aunque tiene como «punto de partida» el ms. musical de Évora, y en la ed. de Vera Tassis, se lee: «los diáfanos espacios».

desde el «árbol de la vida» veterotestamentario a la idea del «árbol de la cruz» del Nuevo Testamento, y la posible relación entre ellos ya tratada por Calderón en varias obras suyas; igualmente la leyenda del «árbol adánico» nacido de la tumba de Adán, por la que Dios perdonaba a éste, es un fundamento básico para entender la importancia que Calderón da a la simbología del árbol en sus obras de carácter religioso, tema ya estudiado con anterioridad por nosotros mismos¹³. Pero aquí lo verdaderamente interesante es la simbología del «vuelo del árbol», que nos conduce, no ya al árbol mítico de los textos clásicos, sino más específicamente al «árbol aéreo» de los sueños y las fantasías poéticas, tema que trató Bachelard en un capítulo de su libro *El aire y los sueños*¹⁴. Así, la simbología del árbol tiene un sentido totalmente positivo, hasta el punto de que suministra «cuerpos al género humano por medio de sus ramas; extiende sus raíces a través de todos los mundos, y dispersa en los cielos sus brazos que dan la vida»¹⁵. Esa vida es la que aquí proporciona a Aura una auténtica renovación unida al árbol de la inmortalidad. El valor simbólico del árbol de la vida viene confirmado por los grandes mitos cosmológicos que ha estudiado Mircea Eliade, pues como dice este historiador de las religiones «la divinidad que se revela en el cosmos bajo la forma de un árbol es al mismo tiempo fuente de regeneración y de <vida sin muerte>, una fuente hacia la cual el hombre vuelve, porque justifica a sus ojos las esperanzas que él ha puesto en lo concerniente a su propia inmortalidad»¹⁶. Además la relación del árbol con Diana o Artemisa es patente en la mitología antigua, pues, como recuerda el mismo crítico, se la solía representar en un árbol o adornada de ramas¹⁷. Recordemos también algunos mitos muy conocidos y tratados en la literatura y en la pintura renacentista y barroca, como el de Apolo y Dafne, a la cual los dioses transformaron en laurel, una forma de sustraerla del contacto de Apolo y de elevarla a cierta divinización, historia cuyo paralelo con la que aquí dramatiza Calderón en torno a Aura no hace falta señalar. El árbol es símbolo de vida, de juventud y de inmortalidad¹⁸, y no es casual que el poeta lo haya introducido como elemento escenográfico, no como un adorno, ni nada auxiliar, sino en un emblema del «centro del mundo», que Calderón, consciente o inconscientemente, revela como un sueño poético, capaz de alcanzar una función dramática y un valor de significación trascendente, pues como dice Eliade «todas las asociaciones míticas e iconográficas no son producto de la casualidad y no están nunca desprovistas de valor religioso y metafísico»¹⁹.

Pero además esta nueva elevación prolonga el plano vertical y crea un ámbito moral, como dijimos hace tiempo: «El vuelo es una posibilidad de elevación y en ese sentido una huida del plano horizontal al vertical. La elevación que sitúa a los personajes en el plano vertical por ello mismo les otorga la capacidad de concebir juicios de valor»²⁰. Es lo que ocurrirá con Aura, quien ya, desde esa perspectiva, dominará la acción frente a Diana, y convertirá el amor en la

13 Vid. E. Rull, «Creación y evolución en la trilogía salomónica calderoniana», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXI, Universidad de Extremadura, 1998, págs. 329-352.

14 Para todo lo referido al valor del vuelo, incluso al «árbol aéreo» puede verse el sugestivo ensayo de G. Bachelard, *El aire y los sueños* (México, Fondo de Cultura Económica, 1958).

15 *Ibid.*, pág. 272.

16 Traduzco literalmente el siguiente texto de Mircea Eliade (*Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1964, pág. 240): «la divinité qui se révèle dans le Cosmos sous la forme d'un arbre est en meme temps source de régénérations et de 'vie sans mort', une source vers laquelle l'homme se tourne, car elle justifie à ses yeux les espoirs qu'il a concernant sa propre immortalité». Para todo lo concerniente a la simbología del árbol en las distintas culturas del universo, véase siempre esta obra impar, sobre todo el capítulo VIII de la misma titulado «La végétation. Symboles et rites du renouvellement», págs. 228-276.

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*, pág. 246.

19 *Ibid.*, págs. 245-246.

20 Vid. el *Estudio preliminar* a nuestra ed. de *El diablo cojuelo*, Madrid, Alcalá, 1968, págs. 38-39.

«moral» dominante de toda la obra, manejando a Pocris y a Céfalo como verdaderos muñecos que obrarán a su antojo. Por otra parte, ese sentido «moral» que introduce en la obra es el verdadero significado profundo de la misma, pues desde su elevación puede servir de lección viva a su adversaria Pocris y conseguir magnánimamente su redención por lo mismo que aquélla la había hecho prisionera.

Cuando Diana quiere castigar a Céfalo, por defender a Aura, arrojándole un venablo, aquélla falla el golpe, tal como dice la acotación: «Cáesele el venablo de la mano al ejecutar el golpe». Venablo por el que disputarán ahora Pocris con Céfalo, hiriéndose ella con su acerada hoja.

El escenario que sigue es el de los cazadores que llegan por una parte de la selva:

(*Dentro*) Al monte, a la ribera.

CLARÍN Ruido de cazadores
a esta otra parte suena;
y pues no has de seguirla,
busquemos por la selva
los caballos que sueltos
se quedaron en ella

(vv. 346-352)²¹

Se introduce entonces una nueva escena que nos representa el encuentro de Eróstrato con Rústico (el supuesto jardinero de Diana y cómplice de los amores de Aura con Eróstrato), a quien pregunta acerca de lo sucedido con esta última. Las ediciones antiguas no señalan ningún tipo de acotación, no obstante Hartzzenbusch introduce una de su cosecha (que siguen los editores modernos) que dice: «Soto que linda con el jardín del templo de Diana». Efectivamente el ámbito donde ahora representan los personajes Eróstrato y Rústico puede asociarse al «jardín» y al «soto» que linda con él, ya que el propio Eróstrato dice:

...es fuerza que veloces
hayan la soberana
esfera penetrado de Diana,
en el inculto soto
que de esta línea a su vedado coto
divide el linde, quiero
recatado esperar al jardinero

(vv. 360-366)²²

Rústico mismo añade:

Y así, la deshecha haciendo de que
en cuanto ha pasado estoy ignorante,
me volveré al jardín...

(vv. 481-483)²³.

21 El subrayado es nuestro.

22 *Idem.*

23 *Idem.*

Para García Valdecasas esta escena constituye el Segundo Cuadro de su *Sinopsis*, que explica así: «Ante la verja del jardín sagrado (mutación rápida y visible. El fondo es el bosque de la escena anterior)». En la representación puede verse el escenario del fondo en donde el rosetón se abre de nuevo para dejar paso a un escueto ambiente ajardinado de árboles y rocas que sirven de medio escénico al diálogo y la acción entre Rústico, que desciende como jardinero de la parte superior hasta el tablado donde se halla Eróstrato. Como vemos no es un ameno jardín sino una reiteración boscosa paralela al escenario inicial, con la específica simbología que ya hemos explicado. Para las sucesivas entradas y salidas de Rústico y de Diana con Floreta las didascalias explícitas de las ediciones antiguas marcan esos movimientos con la ayuda de un «bastidor» («Retírase Rústico al bastidor, y salen Diana y Floreta», «Sale Rústico del bastidor»)²⁴. En la representación Rústico aparece escondido al pie de las rocas que forman la tramoya del jardín, mientras Diana permanece con Floreta en la parte superior. El coloquio entre ellas se desarrolla entonces en un cierto equilibrio de tono, ratificado por el vestuario, del que, si bien no se dice nada en las acotaciones, sí se reflejó en la representación en unos trajes más sencillos para ambas. Detalle curioso de la didascalia implícita que se verifica en el diálogo de Floreta con Clarín, cuando éste le pide su identificación, es la alusión a su condición inferior con la frase «Soy/ninfa de escalera abajo» (v. 597-598), que representa de forma muy gráfica la diferenciación de planos jerárquicos correlativos en el lenguaje, en el vestuario y en el escenario, y que en este caso la propia Floreta remata con la irónica frase:

...que en las sirvientes
corre contraria razón;
pues las de escalera abajo
de desván arriba son.
(vv. 603-606).

Alusión a la costumbre de tener su aposento los criados en la parte más elevada de la casa, y, no sin malicia, quizá contradictoria y paradójica alusión a la dificultad de llegar más arriba el criado que la pretende (Clarín) y a la vez a su viabilidad de relación en el lugar más secreto para las relaciones amorosas. En cualquier caso la dimensión y el juego de perspectivas múltiples se asegura tanto en el lenguaje como en las indicaciones escénicas. Así, aunque la ninfa es «de escalera abajo» el criado no lo tiene fácil, pues tiene que subir hasta lo más alto para conseguirla. Es una nueva indicación de la verticalidad que preside la obra, en este caso paralela simbólicamente a la de los protagonistas mayores.

Otra curiosa visualización del vestuario, por lo cómica, es la referida a Rústico y sus sucesivas transformaciones. El castigo de Diana a Rústico pasa por hacer que se le vea siempre convertido en animal diferente:

DIANA A Acteón mudé la forma
 en venganza de otro ultraje,
 y a aqueste he de hacer que nadie le vea
 que en forma distinta de bruto no le halle.
 (vv. 515-518)

²⁴ Repárese en que el «bastidor» es el modo específico de las comedias de música u óperas, como señalaba ya el Diccionario de Autoridades: «lienzo estirado y fijado sobre los palos o listones (...) se usa de esta voz en los teatros y coliseos donde se representan las comedias y óperas de música, para dar a entender las escenas y mutaciones pintadas para el adorno y propiedad de lo que se representa» (*Aut.*).

Y así le veremos en el escenario, como dice la acotación de los impresos: «Sale Rústico del bastidor con una cabeza de cuatro caras de animales diferentes, y vestido de pieles». Con esa apariencia va presentándose sucesivamente a los demás personajes y al espectador convertido en león, oso, tigre, ante el horror de todos, y finalmente, ya en la Jornada Segunda, aparece de lebrei.

Así, Rústico desaparece y aparece transformado en fiera por la parte lateral trasera de la misma tramoya. En los textos de las ediciones, la escena siguiente, con la que se da fin a la Primera Jornada, se describe la aparición de Aura, en la acotación correspondiente, en estos términos: «Aura sale en lo alto, sobre un águila». En la representación se presentaba la escena, como dice la *Sinopsis* mencionada con «Aura aparece en el cielo», es decir en la parte superior de la tramoya que representa el jardín, desde donde por venganza inspirará «suave el aura de amor» a Céfalo y Pocris. Con esto se cierra la Primera Jornada, que en la representación sólo era el Segundo Cuadro de la Primera Parte, cuya continuación, ya inmersos en la Jornada Segunda del texto original, se realizaba sin pausa para el público, sólo con el fundido de luces del escenario, es decir, una mutación realizada en la oscuridad, y sosteniendo la música el tiempo de la acción, con un intermedio puramente instrumental, hasta el cambio de escenario en «un prado florido», tal como dice el libreto, aunque Hartzenbusch, al que como siempre siguen los editores modernos, señalaba «Entrada a una huerta vecina al templo de Diana». Indicación que se basa, sin duda, en la didascalia implícita del texto, cuando Céfalo y Clarín (quien acompaña a Céfalo disfrazado de «tosco sayal» para acercarse de nuevo a la ninfa de la que se ha enamorado), mezclándose con todos los pastores y villanos, llegan al templo de Diana para hacer ofrendas, y donde explica así el criado:

Ya que habiendo de seguir
la tropa, es fuerza procure
llevar ofrenda, de aquesta
huerta algunas frutas hurte.

(vv. 841-844)

Por lo demás el comienzo de esta jornada se iniciaba como señala la acotación de las ediciones con un pasaje de canto y música: «Dentro grita de pastores, y salen cantando todos los músicos, y detrás de ellos Céfalo, Eróstrato y Clarín de villanos, con dones en las manos, excepto Clarín, que no le trae». Tanto no lo trae que además, como vemos en el texto, se permite chuscamente hurtar unas frutas del mismo. El contraste del ambiente rústico con el aristocrático está marcado además con la peculiaridad folklórica de la misma música.

A continuación los impresos antiguos indican textualmente: «Descúbrese el templo; salen por una puerta los Hombres y por otra las Mujeres, y Diana en el trono; y salen otra vez Clarín y Rústico, Eróstrato y Céfalo». Por su parte el Libreto indica: «En el templo de Diana. Noche (mutación rápida y visible). Diana, acompañada de las ninfas se dispone a recibir las ofrendas en vituperio del amor». Enlazando con la danza de la escena anterior intervienen los Coros que cantan el ofrecimiento de los dones a la diosa. El baile popular de todos, como rápido intermedio, permite, una vez concluido, la entrada de Diana montada en una tramoya móvil que representa un gran ciervo (recordemos la simbología de la caza que rodea a la diosa) el cual se pasea por el escenario. Los personajes ofrendan a Diana sus dones: Eróstrato un arco («Llega a una ninfa con el arco y flecha»), y Céfalo con un ramillete de flores («Llega Céfalo a Pocris con un ramillete o guirnalda»). Así se hace también en la representación. La música solemne indica la presencia de la diosa, encendiéndose entonces grandes antorchas y un candelabro gigante tras

el que aparece Aura, quien ahora transforma el canto contra el amor (que, movidos por Diana, pronuncian todos) por la afirmación «¡Viva el amor y muera el olvido!». El texto de los impresos, más sofisticado en la maquinaria, pero quizá no tan efectivo como en la representación, decía: «Vese Aura en el aire en un carro tirado de dos camaleones, y cantando baja al tablado, atravesándose por delante de todos, y vuelve a subir por la otra parte con el último verso». Es evidente que el símbolo del camaleón indicaba el aspecto cambiante de Aura y su metamorfosis, que es lo que parece destacar aquí la acotación referida. Pero además, según Plinio, el camaleón «solo entre todos los animales, ni se sustenta de manjar ni de bebida o de otra cosa que del aire»²⁵. Con lo cual está claro también que aquí Calderón ha querido hábilmente combinar el aspecto cambiante de Aura con un antonomástico símbolo animal del aire. La opción de la representación conserva a Aura en la altura marcando acertadamente el nivel de jerarquía que ya se le supone, frente a los impresos que exhibían en abanico su trayectoria para inflamar los ánimos de su nuevo dictamen: «publicando que /no enmienda al amar /el aborrecer», que constituirá, como ya sabemos el *leitmotiv* de toda la escena en su lema, cuatro veces repetido, que reiteran Céfalo y Pocris hasta el final de la misma, ya al unísono.

Tras una escena entre los rústicos, una vez que han salido del foso, sin mayor importancia escénica, aparece Eróstrato con una antorcha en la mano dispuesto a ejecutar su venganza haciendo arder el templo, mientras la propia Aura, desde arriba, aviva el fuego con su propio aliento. Al grito de «fuego» se queda a oscuras el escenario mientras un conjunto de efectos luminosos dan idea de este fuego en la representación: los extremos de la tramoya octogonal se hacen incandescentes. Los textos impresos en su lugar dicen: «Sale Aura en lo alto sobre una salamandra» y «descúbrese la perspectiva del incendio, y Aura volando sobre el fuego, y van pasando las ninfas, y se entran como van diciendo los versos». Estos versos naturalmente van expresando con distintos matices el incendio. Por ejemplo:

UNO ¡El gran templo de Diana
 abrasado Mongibelo,
 arde en pavesas!

OTRO ¡Vesubio
 su gran fábrica se ha vuelto!
 (vv. 1370-1373)

Pocris en medio del fuego es salvada por Céfalo, quien la lleva en sus brazos. Aura entonces, sí, atraviesa el escenario alrededor del fuego montada en un unicornio. Este animal fabuloso sustituye en la representación, como vemos, a la salamandra de los impresos antiguos. La simbología de la salamandra es absolutamente afín a la idea del incendio, pues, como es bien sabido, era considerada como «espíritu del fuego»²⁶, tanto en su simbolismo gráfico como alquímico. Mientras que el unicornio, animal elegido para la representación, posee un simbolismo complejo que viene a suponer «la sexualidad sublimada», como dice Cirlot²⁷, lo que en esta obra

25 Vid. Cayo Plinio Segundo, *Historia Natural*, Universidad Nacional de México, Madrid, Visor Libros, 1998, pág. 399.

26 Vid. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2000, pág. 397.

27 Cirlot especifica a este respecto: «Simboliza la castidad y aparece también como emblemático de la espada o la palabra de Dios (...). La tradición más común lo figura como caballo blanco con un solo cuerno que le brota de la frente, pero la esotérica le otorga cuerpo blanco, cabeza roja y ojos azules. Quiere la leyenda que sea infatigable ante los cazadores y que en cambio caiga rendido y aprisionado cuando una virgen se le aproxima (...). Ello parece indicio de un significado simbólico: el de la sexualidad sublimada» (*Ibid.*, 457)

nos traslada a la transfiguración de Aura o al propio mensaje más sibilino del que Aura con su recorrido quiere impregnar a los protagonistas. Si es «infatigable ante los cazadores» la elección de este icono casa muy bien con la posibilidad de que Diana pueda intentar prender a Aura, y si, como añade Cirlot, puede caer «rendido y aprisionado cuando una virgen se le aproxima» significa que en Aura ya está sublimada su experiencia sexual. Con ello se acaba la Jornada Segunda.

Las didascalias explícitas de la tercera Jornada en los impresos son quizá las más detallistas de toda la obra. La primera dice así: «Estando puesto el teatro del bosque, que fue con el que se cubrió el incendio, sube el peñasco con cuatro personas: Diana en lugar eminente, Megera en un lado, Tesífone en otro, y Alecto a los pies, vestidas de velillo negro, el de Diana con estrellas de oro y el de las tres con algunas llamas de oro». Pero incluso las didascalias implícitas son en este caso aun más reveladoras. Dice Diana a este tenor:

Ya que aqueste peñasco,
cuya esmeralda bruta,
pedazo desasido
del venenoso monte de la luna,
es mi trono (...).

Naturalmente Diana está sentada en un peñasco porque su templo ha sido incendiado. El que este peñasco forme parte de la luna se entiende como asentamiento propio de esta diosa lunar²⁸. En la *Sinopsis* de García Valdecasas se indica «en un asteroide errático». Es curioso que sea la propia Diana la que vea la parte negativa de la luna, siendo su «venenoso monte» el que le dé en ese momento cobijo. Pero la explicación de esto puede verse en la fase (como la de la luna) en la que está Diana, una fase perversa y terrorífica que la hace aliarse con las tres Furias (Euménides o Erinias), hijas del Infierno. En la representación aparecen con alas y cascos guerreros. La idea de las «alas» como atributo suyo no es un capricho del vestuario sino que procede de su antigua representación. En este sentido dice P. Grimal: «Se representan como genios alados, con serpientes entremezcladas en su cabellera y llevando en la mano antorchas o látigos. Cuando se apoderan de una víctima, la enloquecen y la torturan de mil maneras»²⁹. Una vez que traman con Diana vengar sus afrentas se vuelve a mudar el escenario. En la representación, la acción que sigue forma ya parte del Segundo Cuadro. Ahora la segunda acotación de los impresos implica un cambio espectacular: «Divídese el peñasco en cuatro partes, desapareciendo las cuatro y descúbrese a este tiempo el salón regio, con los fondos de retretes y jardines y salen Céfalo con el venablo, y Pocris deteniéndole, y Clarín y Floreta». En la representación se abre la tramoya lateralmente y deja al descubierto un palacio (una «cámara señorial» dice García Valdecasas en su *Sinopsis*), con una escalera, de la que descienden, por este orden, Céfalo, portando una lanza, y Pocris, detrás, lamentando sus constantes ausencias. La máquina gira de tal manera que aparece un monte con unas rocas en forma de peldaños por los que se mueven los personajes. Allí Alecto infunde celos a Pocris. Como dice la acotación de los impresos «Sale Alecto con mascarilla en la cara, y pone a Pocris la mano en los pechos». El escenario de la representación posee sin duda una calculada función de inestabilidad por medio del laberíntico decorado de piedras y rocas, que producen la sensación de riesgo y peligro que

²⁸ Para el simbolismo de la luna y su relación con Diana puede verse el *Diccionario* de Cirlot mencionado, págs. 289-293.

²⁹ Vid. Pierre Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*, Barcelona, Labor, 1965, pág. 169.

encarnan la actividad de las Furias, y que se corresponden también al escenario inicial, aunque potenciado el aspecto terrorífico como lugar amenazado por esas mismas Furias. Otras didascalías explícitas de los impresos se refieren a aspectos musicales varios que aquí no podemos reflejar.

Las acciones siguientes tienen lugar mediante sucesivos giros de la tramoya que nos hacen espectadores del daño infligido por Megera a Eróstrato, y que en el Libreto forman parte del Tercer Cuadro. Nuevos giros de la tramoya determinan diversos encuentros: Céfalo y Clarín, Pocris y Floreta, bailes de villanos. Céfalo va buscando las delicias del suave viento que le proporciona Aura, a quien se oye sin que se la vea. Cuando la llama, aparece Aura en lo alto. Eróstrato ha sido transformado en fiera (una especie de oso con garras), ante quien Céfalo trata de dar muerte con su venablo. Pero Pocris, que está escondida entre la maleza, recibe el disparo y muere (en los impresos se indica «Cae muerta en el peñasco de la apariencia»). La escena de la muerte de la protagonista está especialmente cuidada en la representación (si bien todo está cuidado), haciéndola cantar cuando yace en el suelo ante el horrorizado Céfalo, en una patética visualización que es también un espectáculo de gran belleza en la disposición de los personajes y en la luminotecnia. Por supuesto al servicio de un texto y una música, todo ello de hermosura difícil de explicar.

Diana surge ahora montada en un ciervo y acompañada de las Furias proclamando su triunfo. Pero en esto aparece Aura «en lo alto» (tal y como indica la acotación de los impresos) para rectificar la venganzas, porque «blasonadas desdican de nobles». De esta manera Céfalo y Pocris mejorarán su tragedia convertidos en astros. En la representación se hace aparecer una esfera armilar que se eleva hasta lo más alto. Al pie de los peldaños superiores en los que descansa la esfera aparece Aura, y en los peldaños inferiores quedan Céfalo y Pocris. La didascalia explícita de los impresos especifica únicamente: «Van subiendo Céfalo y Pocris hasta juntarse con Aura, y suben todos tres». La *Sinopsis* de García Valdecasas indica «La escena se ha ido convirtiendo en un cielo de nubes y estrellas (vistosa transformación gradual)». Es más que eso. El sentido de la esfera armilar, sobre la que se cierne la tramoya octogonal del principio, implica una visión del universo estelar y una dimensión cósmica que encierra la representación como un alfa y omega de la obra. Toda la escenografía de la misma, debida como ya hemos indicado a Pier Luigi Pizzi, es sencillamente coherente con el texto calderoniano y con la ambición de proporcionar un espectáculo total. Por ello la esfera representa ese símbolo de la «totalidad», como «alegoría del mundo», en explicación de Cirlot³⁰. Esa totalidad supone la perfección, ideal que para Calderón se alcanza en ese sentido ascensional³¹, progresivo, que realizan los tres protagonistas, tal como se refiere escuetamente en la acotación referida de los impresos. Naturalmente, esta ascensión implica una transfiguración y una sublimación, y se corresponde de manera perfectamente equilibrada con la ascensión de Aura al comienzo de la obra, de tal manera que, en cierta medida, esta ascensión final es como un rescate que hace Aura de los dos protagonistas, fundamentando su apoyo en la experiencia previa del amor que ella ha tenido y en el auxilio con que ha podido contar con la diosa de éste, la propia Venus. Por eso mismo también, como decíamos al referirnos a la escenografía (en concreto a la esfera armilar), este episodio de Aura con el que se abre la obra y el episodio con el que se cierra, en mutua

30 Vid. su *Diccionario* mencionado, págs. 194-199.

31 El sentido de la ascensión, como triunfo y sublimación de la vida común, en la perfección y la trascendencia se puede rastrear en multitud de mitos, como el de Psique en la narración de Apuleyo, hasta las modernas derivaciones del mismo, por ejemplo en la bella película de Jean Cocteau, *La bella y la bestia*. Naturalmente este es el trasfondo mítico en el que se sustenta también la ascensión de Cristo a los Cielos, presente ya de forma consciente o inconsciente en las fabulaciones calderonianas (y de sus contemporáneos) al transponer los mitos clásicos a las fabulaciones renovadas de los temas mitológicos en cualesquiera de los géneros literarios.

correspondencia temática con dicho fundamento escenográfico, son, repetimos, como el alfa y el omega de la misma: la redención por amor y la sublimación del mismo tras las pruebas a que son sometidos los héroes, como sucede siempre con toda obra de carácter mítico que intente una experiencia de iniciación en un misterio³².

Según el análisis que llevamos realizado, podemos observar la perfecta coherencia del texto calderoniano con la representación moderna, no sólo a través de sus fundamentos escenotécnicos, sino sobre todo (lo que es más importante) con el significado profundo de los mismos en orden al sentido de la propia historia. Todos los símbolos (monte, rocas, bosque, árbol, venablo, ascensión, esfera, etc.) han sido, no sólo desarrollados por Calderón con perspicacia e intuición infalibles para dramatizar su asunto y conducirlo por los ricos espacios de su imaginación, sino que esos mismos símbolos han sido transferidos al escenario moderno con un sentido de la estética de la significación que, no sólo mantiene la fuerza inicial, sino que está potenciándola constantemente y sugiriendo posibilidades expresivas al ambiente y a la virtualidad creadora de la escena, y, de esta manera, a la propia sublimación de la fábula textual y de su música, que así no son nunca intrascendentes. El ideal de la representación de un clásico, independientemente de los recursos de renovación escenográfica que se utilicen con toda legitimidad, reside en la fidelidad al núcleo hondo que se deriva del texto mismo, que por su esencial clasicidad siempre puede ser origen de sugerencias complejas y ricas en su pensamiento y puesta en escena. Si no existe esta coherencia hay que hablar decididamente de manipulación del texto para fines espurios. No es éste el caso afortunadamente. La obra *Celos aun del aire matan* tiene suficiente riqueza potencial como para no necesitar otra cosa que una puesta en escena inteligente, un montaje que extraiga todo su sentido mítico, y una arquitectura escenotécnica y musical en perfecta armonía con el pensamiento profundo que en ella subyace. Creemos que en la representación del año 2000 se consiguió todo esto, de forma que Hidalgo y Calderón cobraron una vida esplendorosa después de más de tres siglos de olvido injustificado. Por eso podemos afirmar con plena seguridad que esta representación fue un acontecimiento histórico irreplicable, y decimos irreplicable, y esperemos equivocarnos, porque pensamos que pasará mucho tiempo hasta que se pueda volver a presenciar.

32 Vid. para todo esto el importante libro de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.