

# Alusiones a adivinanzas en *La Aurora en Copacabana* de Calderón

Se documenta en el artículo que el *enigma* (advinanza) como “forma sencilla” (Einfache Formen, Jolles) se emplea en algunas comedias de Calderón. El *enigma* evocaba el interés del humanismo del siglo XVI, época en que se publicaron varias colecciones importantes de este “género chico” literario. Se usaba intercalar escenas bucólicas, en que había certámenes de adivinanzas, tanto en el teatro primitivo (Juan del Encina), como en la novela pastoril profana y “a lo divino”. Lope de Vega nombra acertijos en “El villano en su rincón”. Calderón emplea la voz “enigma” como sinónimo de “complicada trama dramática” en “Basta callar”. En “La Aurora en Copacabana” alude al acertijo de parentesco. En la misma comedia inserta de modo indirecto una antigua adivinanza tradicional sobre *el viento*, la que adquiere dentro del contexto dramático el significado demonológico de *espíritu maligno* (Idolatría). También Miguel Angel Asturias en “Mulata de Tal” identifica un ser mítico y diabólico con “el viento”.

## I.

Múltiples han sido los esfuerzos por manifestar la riqueza del lenguaje poético de Calderón, al señalar el uso que hacía el dramaturgo de formas poéticas menores, que sabía insertar magistralmente en los diálogos de sus comedias o autos sacramentales. Así, ya disponemos de varios catá-



logos de sus intercalaciones de canciones y cancioncillas<sup>1</sup>, de refranes<sup>2</sup>, de cuentos o cuentecillos<sup>3</sup>, o sea, de alusiones a estos géneros breves, que el poeta solía introducir como un recurso estilístico en el escenario de su mundo dramático, ya sea advirtiéndolo explícitamente al espectador o sin advertencia alguna.<sup>4</sup>

Parece que, hasta ahora, no ha llamado la atención cierto género de las así llamadas “formas sencillas” (A. Jolles) dentro del brillante lenguaje literario calderoniano, que es emparentado con el tropo predilecto del poeta — la metáfora —, y que es: el *enigma*.

Sin querer abordar cuestiones del deslindamiento entre el estilo metafórico de Calderón y la dicción enigmática,<sup>5</sup> nuestra tarea aquí no es más que indicar algunas huellas o alusiones a enigmas, las cuales por casualidad y aisladamente creemos haber encontrado en algunas de sus comedias, sobre todo en “La Aurora en Copacabana”.

Sería muy raro, en nuestra opinión, que un género tan dignificado por la tradición humanística en los siglos XVI y XVII, y más tarde, tan propicio al gusto culterano, como lo eran las *cuestiones*, los *problemas*, *adivanzas* y *enigmas*,<sup>6</sup> no hubiese dejado huella alguna en la obra teatral del gran dramaturgo culto español.

El enigma se redescubrió con el humanismo. Pero el interés de los humanistas por la “sabiduría vulgar”, despertado en el séquito de la publicación de Erasmo, “*Collectanea adagiorum*” (1500), poco discernía entonces entre la tradición española popular o medieval erudita y las for-

1 Cf. el estudio fundamental de Edward M. Wilson y Jack Sage (1964). Este trabajo ha sido ensanchado por la hispanista Margit Frenk Alatorre (1970), gran autoridad en cuanto a la lírica hispánica culta y popular. A los 185 textos usados por Calderón, agrega siete más, ampliando también la documentación bibliográfica. La autora descubre “a un Calderón muy aficionado a halagar la memoria literaria de su público y complacerlo con canciones conocidas de todos” (1970: 393).

2 El tema ha motivado bastante interés. Véase Hayer (1947), Gates (1947; 1949), y recientemente una ingeniosa interpretación por Canavaggio (1983).

3 Detalladamente estudiado por Uta Ahmed (1974).

4 Calderón se sirve algunas veces de una advertencia directa, como las siguientes: “dice el *adagio*” (1029), “como el *adagio* publica” (1029); “el *refrán* dice” (1031), “dice un discreto *proverbio*” (1031); “dijo un *adagio* vulgar” (1032); “dicen *adagios* vulgares” (1046) etc. usando una terminología muy variada. Las cifras se refieren a la paginación de Gates (1949).

Uta Ahmed cita también diversas fórmulas de introducción, por ej.: “Yo mil veces he oído un *cuento* / de una monja ...” (1974: 41).

5 Con respecto a esta temática, cf. Spitzer (1936: 100 - 102); Hugo Friedrich (1955: *passim*); Horst Ochse (1967). Jakob Kellenberger toca en problema brevemente (1975: 160 - 161).

6 En nuestra terminología no diferenciamos aquí entre el *enigma* (culto), la *adivinanza* y el *acertijo* (tradicionales o populares) y las *cuestiones* o *problemas* de ascendencia medieval.

mas cultas de la antigüedad clásica. La mezcla entre lo culto y lo popular la encontramos todavía en Baltasar Gracián (1648), quien dedica, como modelo del conceptismo, dos capítulos importantes al estilo enigmático en su "Agudeza y Arte de Ingenio" (1957: 256 - 264), es decir, el discurso XXXIX ("De los problemas conceptuosos y cuestiones ingeniosas") y el discurso XL ("De la agudeza enigmática"). Su definición del enigma dice (1957: 262): "Fórmase el *enigma* de las contrariedades del sugeto, que ocasionan la dificultad, y artificiosamente lo oscurecen, para que le cueste al discurso el descubrirlo."

Ensalza el enigma, así, como una manifestación muy apreciada de oscuridad e ingeniosidad. Los ejemplos que alega son *preguntas de saber* clásicas, un *soneto* de Garcilaso de la Vega, un poema latino *emblemático* de Alciato, "este antiguo [enigma], pero con alma" (del Cancionero de Sebastián de Horozco) y el "*sacro* enigma" de Sansón (Jueces, 14, 5 - 20). Gracián termina su discurso XL con las palabras (1957: 264): "Hay libros enteros de estos conceptos enigmáticos, algunos muy fríos, otros muy ingeniosos ..."

Hay que advertir además que, desde muy antiguo, el *enigma* figuraba como tropo en los tratados de la retórica, donde se comparaba con la *alegoría*. Conocidas son las definiciones de Aristóteles ("De poetica", 1458, 26): "aenigmatis autem forma est, ut qui dicit, copulet ea quae fieri non possunt" y de Quintiliano ("Inst. Or." VIII, vi, 52 - 53): "Sed allegoria, quae est obscurior, enigma dicitur ...".

Las colecciones de enigmas a las que se refería Gracián, databan del siglo anterior. Una de las primeras era "Cuatrocientas respuestas a otras tantas preguntas del Almirante don Fadrique Enrique" de Luis de Escobar (Zaragoza, 1545). Se trata de preguntas morales y de 75 adivinanzas en versos al estilo del Cancionero. La mayoría de las publicaciones siguientes, como las de López de Villalobos (1544), López de Corella (1548), Juan González de la Torre (1590), Jerónimo de la Huerta (1628) contienen "problemas" versificados con sus respuestas, de índole moral o filosófica. Algunas de ellas se basan en adivinanzas populares. Muy divulgados eran los "Problemas morales" de Cristóbal Pérez de Herrera, protomédico de Felipe III, que aparecieron en Madrid, en 1618, y eran destinados a la educación de los infantes de la Corte. Entre los eruditos interesados en esta temática hay que mencionar a Juan de Mal Lara, con su famosa obra "Filosofía vulgar", colección de adagios con sus comentarios (Sevilla, 1568).

## II.

En los primeros testimonios del teatro español – los autos pastoriles y églogas de Navidad de Juan del Encina, de Lucas Fernández y Gil Vicente – era un recurso de las escenas bucólicas el mostrar juegos pastoriles en la Nochebuena. Entre ellos figuraban las adivinanzas. La novela pastoril, a su vez, adoptaba esta técnica al evocar escenas idílicas de ambiente rural, de modo que, tanto los pastores discretos de la “Diana” de Jorge de Montemayor (1559) y de la “Diana Enamorada” de Gil Polo (1564), como los de la “Galatea” de Cervantes (1585) se divierten en resolver “cuestiones” y acertijos ingeniosos. Hasta los pastores bíblicos y patriarcales de Lope de Vega, en su novela “Pastores de Belén” (1612), se complacen en agudas opiniones con respecto al arte enigmático y en poner artificiosos acertijos. La escena de resolver adivinanzas, al aire libre en el campo, llega a ser un tópico. Lope aplica el término de *enigma*, en una alegoría a lo divino y como una prefiguración bíblica, hasta al mismo Niño Dios, adorado por los tres Magos. Uno de los sonetos, recitados por sus pastores, termina así:

De la misma Sabá Nicaula bella,  
sabia por sabio a Salomón traía  
dones y *enigmas*, fama fue, no estrella.

Hoy, reyes, a mayor sabiduría  
traéis presentes, y guiados de ella  
halláis la *enigma* en brazos de María

(Lope de Vega 1964: 1301)<sup>7</sup>

En una comedia suya, “El villano en su rincón”, Lope utiliza un acertijo en una escena campestre para simbolizar una idea central de la obra dramática. He aquí el contexto:

En una bella escena nocturna alrededor de un olmo, y con los músicos de la aldea, la hija de Juan Labrador (protagonista), Lisarda, pregunta a su amiga Costanza, ¿cuánta confianza ha de darse a las palabras de un cortesano? La réplica es rotundamente negativa; pero Lisarda citando una adivinanza, insinúa su amor por este mismo cortesano.

<sup>7</sup> Nicaula es nombre de la Reina de Sabá, que venía a tentar con enigmas al rey Salomón. El género femenino de la palabra se halla frecuentemente en los autores del Siglo de Oro.

Lisarda:           ¿Qué es, Costanza, così cosa  
                      que llaman en corte *enima*, (sic)  
                      un alto, que un bajo estima  
                      sin fuerza más poderosa,  
                      y un bajo que al alto aspira?

Costanza:         Una música formada  
                      de dos voces.

Lisarda.                         Bien me agrada.

(Lope de Vega 1970. 47; acto II, esc. II)

Se acentúa el significado simbólico de este acertijo musical en palabras posteriores de Lisarda:

Música me persuades  
que el amor debe ser.

(Lope de Vega 1970: 48)

El sentido escondido del enigma se refiere al motivo del amor entre una pareja de desigual estrato social.

Estos pocos ejemplos de la intercalación de adivinanzas y enigmas en textos literarios de los siglos XVI y XVII podrán aumentarse con seguridad por medio de estudios más profundos.

### III.

Parece que poca atención ha sido prestada hasta ahora a la temática de los *enigmas* en el teatro de Don Pedro Calderón de la Barca. Podría explicarse este hecho, o por el desinterés del poeta en estas pequeñas composiciones poéticas, o por el de sus críticos.

Nos permitimos, por consiguiente, ofrecer unas muestras encontradas al azar en algunas comedias suyas.

E. Joiner Gates, en otra conexión, cita el siguiente verso calderoniano de la comedia "Mañana será otro día" (1949: 1040):

... en la *enigma*  
De mi fortuna, no hay  
Más consuelo, ni más dicha,  
Que pensar que a bien o mal  
*Mañana será otro día.*

Esta fórmula del "enigma de la fortuna" aparece casi como un leitmotiv en otra comedia suya, a saber, "Basta callar". En su muy fundado

estudio sobre la metafórica pictórica de Calderón, Helga Bauer se refiere al arte de los emblemas e interpreta en esta conexión algunas escenas de dicha comedia.<sup>8</sup> Una advertencia suya me estimuló a estudiar más de cerca esta obra y hallé que Calderón aplica el término de *enigma* con una frecuencia sorprendente, sobre todo en el acto primero de esta obra.

El argumento de esta comedia de enredos, que se desarrolla en la corte del Duque de Bearne y de su hermana Margarita se puede resumir en que después de complicadas intrigas y confusiones, vencen los amores del galán César y de la dama Serafina. César, refugiado a la corte del Duque, bajo un nombre falso, por motivo de celos, ve sus planes amorosos cruzados por el interés que tanto el Duque como otro émulo, el Conde de Mompeller, muestran por Serafina. Ella declara audazmente su amor verdadero, y las personas de más alto rango, Margarita, enamorada de César, el Duque y el Conde se resignan con la canción:

Quien por cobardes respetos  
No se puede declarar,  
*Basta callar.*

La comedia, llena de conflictos ingeniosos y alusiones literarias, toma su título de esta canción, que sirve también como guía temática de la acción. Sobre todo en la exposición de las equivocaciones (jornada primera), el término *enigma* aparece para parafrasear la incomprensibilidad de los actos de los protagonistas y equivale casi a la “intriga dramática”. He aquí los pasajes en cuestión:

César, ante el afecto disimulado de Margarita dice:

Sólo este *enigma* (ay de mí)!  
A mi confusión faltaba  
De descifrar ...

(Calderón 1829: 176a)

Poco haré en *adivinarlas* [i.e. “las nuevas”]

(Calderón 1829: 176b)

A tiempo que Margarita  
Con nuevos *enigmas* causa  
Nuevas confusiones, que  
No me atrevo a *descifrarlas*

(Calderón 1829: 177a)

8 Helga Bauer da un muy detallado análisis de la obra teatral bajo el punto de vista de la emblemática y menciona la temática del *enigma* (1969: 189, nota 606).

Más tarde, César se refiere a su vida bajo un nombre fingido en la Corte del Duque de Bearne, con las palabras:

... Ved cuan aprisa  
Haciendo escándalo entran  
Mis no entendidos *enigmas*

(Calderón 1829: 178b)

Su amigo Carlos para ayudarle ofrece declarar la situación verdadera al Duque:

Que no sosegaré, César,  
Hasta que acabe de oírla,  
Y he de saber, si el proverbio  
Trajo estudiado el *enigma*.

(Calderón 1829: 180a)

César, confuso entre las dos damas de la corte, dice:

Ya en dos *enigmas* ignora  
El alma de cuál se fie,  
De Margarita, que rie,  
O Serafina, que llora.

(Calderón 1829: 181a)

Sobre todo es muy expresiva la exclamación sorprendida del Duque, al saber las fortunas reales de su protegido César:

¿Qué *emblemas*,  
Qué *cifras*, qué *enigmas*, qué  
Contradictorias son estas?

(Calderón 1829: 183b)

La voz "*enigma*", acompañada por términos de oscuridad y artificio, – como "cifra" y "emblemas" – corresponde aquí en su significado muy de cerca a la definición de Gracián que acabamos de citar en su "Agudeza y Arte de Ingenio". Cuando se desenredan los hilos de los eventos dramáticos, desaparece también la palabra "*enigma*" en los diálogos. Solamente una vez más la hallamos (jornada tercera), cuando César se maravilla ante la actitud cambiada de su amigo Carlos:

... Cita un pasaje de "La vacante general", en que se usan las palabras "figuras" y "enigmas" en el sentido de la prefiguración bíblica (cf. también 1969: 191).

¿Qué *enigma* éste puede ser?

(Calderón 1829: 194b)

De estas citas claramente resulta que la palabra *enigma* no se refiere a la forma lingüística del acertijo o adivinanza, sino que sirve de *palabra-clave*, y de sinónimo de “confusión”, “ininteligibilidad”, “contrariedad”, “oscuridad” y “secreto”. En el transcurso de la acción dramática está reemplazada por otros términos-clave, como “*desengaño*”, cuando Serafina en un arranque de valor declara su amor por César ante Margarita, su señora; y “*fineza*”, cuando las personas de alto rango renuncian generosamente a sus sentimientos amorosos en la jornada tercera.

Además de su función determinada en la trama dramática, en este caso, la palabra *enigma*, como forma lingüística cultista puede incorporarse también al vocabulario culto de Calderón, tan abundante y lleno de sugerencias profundas, como *laberinto*, *monstruo*, *prodigio*, *fábrica*, *esfera*, *aborto*, etc. (véase Ochse 1967: 35 ss. — „Das Pathos der Welt“).

Tal vez sería interesante enlargar estas escasas documentaciones, presentadas aquí como el resultado de una investigación muy limitada, con estudios y análisis más detallados de otras obras del poeta.

Aparte del uso de la palabra *enigma* como palabra-clave, creemos haber encontrado algunas alusiones *directas* a la dicción enigmática y a adivinanzas propias, en otra comedia del gran poeta, es decir, en “La Aurora en Copacabana”.

#### IV.

“La Aurora en Copacabana”, comedia religiosa y redactada en 1561,<sup>9</sup> es la única obra teatral, en que Calderón trata un tema de la Conquista de las Indias. El argumento general es la conversión del Perú al cristianismo. El culto del sol de los incas, celebrado en el santuario de Copacabana, a orillas del lago Titicaca, es sustituido por el de la Virgen y su niño, nueva Aurora y nuevo Sol. Por centrarse alrededor de la famosa efigie de

9 Se cita según la edición de “Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca” por Juan Jorge Keil (Calderón 1818). Cf. también la edición bien comentada por Antonio Pagés Larraya (Calderón 1956). La leyenda en torno a la Virgen milagrosa, que históricamente se sitúa entre 1527 y 1582, es relatada por el agostino Fray Baltasar de Salas. Calderón conocía su relación, publicada en Madrid, en 1600. La estatua mariana fue labrada después de una visión por el indio Francisco Titu Yupanqui, sin conocimiento alguno de la talla en madera. Dos ángeles bajan del cielo para embellecer la tosca estatua. H. Bauer estudia detalladamente los conceptos estéticos de Calderón con motivo del tema artístico de esta comedia (1969: 55 - 108).



la Virgen de la Candelaria de Bolivia, puede llamarse también comedia mariana. Calderón utiliza las relaciones de los cronistas de Indias (Cieza de León, Garcilaso de la Vega el Inca), pero con alguna libertad (errores geográficos, anacronismos). Su interés se concentra en el prodigio, no en la historicidad. La primera jornada presenta el desembarco de los españoles en Túmbez (1527), la segunda las luchas por la ciudad del Cuzco, la tercera varios episodios acerca de la veneración a la Virgen de la Candelaria. La hermosa comedia, llena de incidentes milagrosos, de escenas de profundo simbolismo, de bellezas líricas y de efectos teatrales, idealiza en cierto modo los eventos de la Conquista. Calderón viste la religión precolombina con una atmósfera numinosa y de misterio, la que siempre atribuye a los cultos paganos que dentro de su teatro deben ser absorbidos por el cosmos universal del cristianismo.

Nos dedicaremos sólo a aspectos parciales. La tarea histórica de los españoles en el Perú tiene, según Calderón, una única finalidad: la religiosa. Después del desembarco en Túmbez, la gente de Pizarro debate cuál signo ha de dejarse en la costa peruana, como símbolo de la toma de posesión. Pedro de Candia dice:

¿Qué mas declaradas señas,  
Pues es la propagación  
De la fe causa primera,  
Que una cruz en estos montes?

(Calderón 1828: 446a)

Y más tarde se dirige al “noble cacique” Yupangui:

No de tus minas el oro,  
No la plata de sus venas  
Me trae en su busca: el zelo  
Sí, la religión suprema  
De un solo Dios, y sacarte  
De idolatría tan ciega,  
Como padeces ...

(Calderón 1828: 447b)

Así, la misma *Idolatría*, personaje alegórico, se confronta con los conquistadores, y lucha tenazmente, — con el permiso de Dios — para defender su imperio antiguo contra los invasores.

Aquí volveremos al tema de las adivinanzas:

La llegada de las caravelas castellanas provoca una de estas brillantes descripciones metafóricas de un *navío*, tópico muy grato a Calderón,

y puesto aquí en labios de la sacerdotiza de los Incas, Guacolda.<sup>10</sup> El barco, para los indígenas con razón un “monstruo” y un “prodigio”, se vuelve todavía más enigmático cuando se desprende de él un esquife. En la exclamación asombrada del gracioso indio, Tucapel, el poeta se aprovecha de una estructura estilística, que es característica para cierta clase de enigmas:

... Cielos,  
¿Qué generación es ésta,  
Que una bestia grande pare  
Otra pequeñita,  
Y esta bestia pequeñita  
Un hombre?

(Calderón 1828: 447a)

Estos versos son una clara alusión a los *enigmas de parentesco*, género muy popular y cultivado desde la antigüedad clásica. Su efecto consistía en describir el objeto a adivinar en complicadísimos términos de parentesco. Formas semejantes aparecen en metáforas literarias y sobreviven en los acertijos populares.<sup>11</sup> El soneto de Garcilaso de la Vega (1963, III: 234), tan altamente elogiado por Gracián, usa el mismo recurso estilístico: “Dentro de mi alma fué de mí engendrado / un dulce amor ...” (No. XXXI).<sup>12</sup> Es muy posible, a nuestra opinión, que Calderón, al crear esta imagen, tuviera en su mente el eco de las formas metafóricas del enigma.

Si, en este caso, se podría hablar de una *alusión* al tipo de un *enigma culto*, nos parece que se halla escondida una *adivinanza popular* en el contexto de otra escena de la misma comedia.

El gracioso Tucapel había sido capturado por los españoles para poder aprender de él la lengua aborígen.<sup>13</sup> En la segunda jornada, que describe la batalla de ambas partes por la ciudad del Cuzco, Tucapel reaparece en el séquito de los conquistadores. Confuso y aterrado ante los combates, y sin saber cómo trasladarse otra vez a su pueblo natal, prorrumpe en las palabras:

10 Calderón tomó el nombre de la “Araucana” de Alonso de Ercilla. Sabido es, que los indios americanos, que no conocían embarcaciones mayores, inventaron ellos mismos metáforas para estos objetos nunca vistos.

11 En la tradición hispánica oral actual se encuentran muchos ejemplos. Cf. “Cuando la madre nació / el hijo ya iba corriendo (ya estaba grande)”. *El humo*. Véase G. Beutler (1963. núms. 303, 304).

12 La vinculación de la parentela es: amante (el abuelo), amor (el hijo), celos (los nietos). La agudeza: “¡Oh cuerdo nieto, que das vida al padre / y matas al abuelo!”

13 El incidente es histórico: Pizarro llevaba de la isla Puna a un indio Felipe o Felipillo, más tarde intérprete de los conquistadores y de carácter algo discutible.

¡O si hallase,  
De cuantos demonios hablan  
En nuestros ídolos, uno,  
Que á costa de vida y alma,  
Me diga qué he de hacer!

(Calderón 1828: 455b)

A esto sale la *Idolatría* que le responde:

Sí habrá, pues que tú le llamas;

(Calderón 1828: 455b)

La escena siguiente, en que la *Idolatría* promete llevar al gracioso por magia a su patria, con la condición de que le sirva de instrumento dócil y se haga portavoz de las inspiraciones diabólicas, tiene cierto carácter de una posesión demoníaca en el sentido teológico. El incauto gracioso, ante la potencia invisible y dominadora del ser numinoso, reacciona con una exclamación acertada y comprensible. Pregunta:

*¿Quién eres tú, que me agarras  
Sin que te vea?*

(Calderón 1828: 455b)

Obviamente, Calderón evoca aquí otra vez una dicción característica del género de los *enigmas*, porque a un conocedor de adivinanzas populares estas palabras sugieren un acertijo tradicional muy conocido, cuya solución es: *el viento*.

## V.

Es muy curioso, el que los enigmas sobre el *viento*, entonces muy difundidos por cierto, se encuentran frecuentemente en varios autores castellanos del siglo XVI, usados con doble sentido "a lo divino". En el "Auto pastoril castellano" de Gil Vicente, en imitación del teatro de Juan del Encina y Lucas Fernández, hallamos una escena nocturna, en que los pastores, antes de la aparición del Angel, se divierten con varios juegos. Citamos el pasaje:

Bras:               Juguemos a adivinar.  
Lucas:             Que me plaz.  
Bras:               Di, compañero.  
Lucas:             Mas comience Gil primero.

Gil: Que me plaz de començar.  
Començad de adivinar.

Lucas: ¿Qué?

Gil: Sabello has tú muy mal.  
*¿Cuál es aquel animal  
que corre y corre y no se ve?*

Bras: Es el pecado mortal.

Mateus: Mas el viento ¡mal pecado!  
creyo que será ésse.

(Vicente 1962: 16 - 17)

Se alegan aquí *dos* soluciones, una profana (el viento), otra religiosa (el pecado mortal). El procedimiento se parece a la llamada “contrafactura”, tan practicada en los siglos de Oro, que consistía en parafrasear poemas profanos, en un sentido trasladado “a lo divino”.

Un eco de estos juegos de Nochebuena se halla en suelo latinoamericano en un poema “Ensalada de Adivinanzas”, compuesto por Hernán González de Eslava (1534 - 1601?), español que llegó a México, donde ejercía el cargo de catedrático y rector de la Universidad recién fundada.

En esta poesía de metros cortos, un personaje recita seis adivinanzas, a las cuales se da primero una solución profana por los oyentes, que se corrige por otra “a lo divino” por el autor. Se intercalan además, en una mezcla graciosa, varias cancioncillas tradicionales. El cuarto enigma es el siguiente:

- No acertaréis en un mes  
lo que quiero preguntaros;  
no presumáis de alabaros,  
que yo os diré: aquéste es.  
*¿Qué es, qué es, y qué es  
que te da y tú no lo ves?*  
- Es el viento!  
Es Dios en el Sacramento,  
que tu vista no lo ve,  
y veráslo con la fe  
y con sano entendimiento.  
La razón dice sin tiento  
en misterio tan sutil:  
*Alúmbrame ese candil,  
que no veo nada;  
que ni sé si es alguacil,  
si cabo de escuadra.*

(Méndez Plancarte 1964: 58)

Este estilo, medio sofisticado y medio humorístico, era del gusto de la época y lo encontramos también en coplas, romances y canciones “a lo divino”.

Adivinanzas sobre el *viento* las hallamos con gran frecuencia todavía hoy en la tradición oral hispánica. El mismo acertijo que aduce González de Eslava se conoce actualmente en España:

¿Qué es, qué es  
Que te da en la cara y no lo ves?

(Marín 1948: no. 277)

Casi idéntica es su forma en Santander del Sur (Colombia):

¿Qué es lo que te da en la cara  
y tú no lo ves?

*El aire.*

(Arias 1954: 101)

En su contenido se acerca algo al texto calderoniano. Los efectos *invisibles* del viento son lo que se expresa en las adivinanzas, de un modo antitético. Un acertijo muy difundido en México, que aparece en muchos textos escolares de hoy, dice:

Vuela sin alas,  
silba sin boca;  
que no se ve,  
ni se toca.

*El viento.*<sup>14</sup>

La variante original de España es aún más expresiva:

Vuela sin alas,  
Silba sin boca,  
Azota sin manos,  
Y tú no lo ves, ni lo tocas.<sup>15</sup>

(Demófilo 1880: no. 1043)

La idea de la adivinanza, que se ha parafraseado en el auto de Gil Vicente, coincide más o menos con una versión que circula en Norte de Santander (Colombia).

14 De la tradición actual de Puebla/Tlaxcala (México).

15 Una versión parecida la tiene Rodríguez Marín (1948: no. 278): “Buela sin alas, / Chifla sin boca / Pega sin manos / Y tú no lo bes ni lo tocas.”

Voy corriendo por la mañana,  
y corro al anochecer,  
voy corriendo a toda hora,  
sin poderme tener.

*El viento.*

(Beutler 1963a: no. 8)

Un acertijo muy elaborado, que describe también la fuerza invisible del viento, proviene de Catamarca (Argentina):

No tiene pies y corre,  
No tiene alas y vuela,  
No tiene cuerpo y vive,  
No tiene boca y habla,  
Sin armas lucha y vence  
Y siendo nada, está.

*El viento.*

(Lehmann-Nitsche 1911. no. 196)

Ninguna de estas adivinanzas antiguas y modernas coincide literalmente con el texto de Calderón: “¿*Quién eres tú, que me agarras / sin que te vea?*”. Pero los giros, como “azota sin manos”, “pega sin manos”, “te da en la cara”, con la frase subsiguiente “Y tú no lo ves, ni lo tocas”, son en su impresión y efecto muy parecidos.

Para señalar la ambigüedad, en su explicación real y metafórica, a veces transcendental – que caracteriza desde antiguo a las adivinanzas que parafrasean al *viento* – sea lícito hacer un breve excursus a la *tradición medieval latina*.

Los enigmas sobre el viento tienen una larga ascendencia. Se hallan ya en los libros de “quaestiones” latinas, como los “*Joca Monachorum*”. Colecciones como éstas, que contenían *questiones de saber* y adivinanzas auténticas, servían para la enseñanza y el regocijo monásticos. Se conservan en manuscritos de los siglos X hasta XV, algunos de ellos localizados en España (Suchier 1955). Citaremos algunos ejemplos que publica W. Suchier:

Los efectos invisibles del viento los presenta esta cuestión:

Dic mihi, quod est, quod non potuit videre et vincet et ruget? – Ventus. (Suchier 1955: 121)

Una curiosa metafórica se refiere a las “alas del viento” (*pennae venti*):

Quare non conburitur ventus in dies iudicii? – Quia pennis eius factus est mundus. (Suchier 1955: 122)

Según una tradición seudo-bíblica, la creación del mundo se verificó “desde las alas del viento”:

Ubi sedebat Dominus quando fecit celum et terram? – Super pennas ventorum.  
(Suchier 1955: 126)

La misma adivinanza o cuestión en una redacción alemana de 1475 dice:

War auff sass Got da er himel und erd beschuff – Auff den vedern der wint.  
Des ersten Tags beschuff Got den himel, des andrn das firmament, des dritten  
das mere, des vierdn sunn und mon, des funften visch und tyer, des sechsten  
beschuff Got den menschen. (Suchier 1955: 129)

Otra cuestión latina, que ha tenido gran repercusión en la tradición oral de adivinanzas de las lenguas romances, dice:

Quid est vento velocior? – Cogitatio hominis. (Suchier 1955: 130)

## VI.

Volvamos ahora a la situación dramática en “La Aurora en Copacabana”. El gracioso Tucapel, ya cómico energúmeno e instrumento de la *Idolatría*, se muestra ante los sorprendidos jefes incaicos y les da el consejo de aprovechar una mina secreta de la ciudad del Cuzco, para entrar y poner fuego contra los sitiados españoles, usando además flechas ardientes. Pero Tucapel advierte a los oyentes, que otro “espíritu” habla de él:

Y pues á darte este aviso  
Y este arbitrio me adelanta  
Quizá *alto espíritu*, que  
La voz mueve, el pecho inflama,  
No le desdeñes, creyendo,  
Que no te hable, quien te habla,  
Pues aunque son mías las voces,  
No son mías las palabras.

(Calderón 1828: 457b)

Este “espíritu” maligno o sea, la *Idolatría*, puede relacionarse con la idea del viento.<sup>16</sup> La palabra “viento” aparece otra vez, poco después,

16 Cuanto más, cuando recordamos que, – en sentido positivo – el “Santo Espíritu” se manifestaba a los apóstoles como un “fuerte viento”.

cuando el Inca manda retener al mensajero Tucapel y le responde el sacerdote incaico:

Si aun el *viento* no le alcanza,  
No es posible.

(Calderón 1828: 457b)

La intervención milagrosa de la Virgen de Copacabana aniquila el stratagema funesto, porque hace llover un fino polvo en el combate, que extingue las llamas.

La misma *Idolatría*, más tarde, se relaciona con el viento, diciendo:

... y pues soy  
*Genio* de las *tempestades*,  
Mi aliento el aire inficione ...

(Calderón 1828: 465a)

y luego habla, usando la terminología de los vientos de la antigüedad clásica:

Ni el ábrego de mis iras,  
Ni el cierzo de mis violencias ...

(Calderón 1828: 472a)

Parece evidente que para el poeta Calderón la figura de la *Idolatría*, como un espíritu malévolo, que se sirve de artes mágicas, se haya conectado con la idea del *viento*, o más bien del *elemento del aire*, tan importante en su teatro, y que sirve como portador de potencias benignas o malignas en el cosmos ideológico barroco.<sup>17</sup> Así, para el gracioso puede resultar el mismo pavor que se siente normalmente ante una fuerza natural.

La investigadora norteamericana McGarry (1937) ha estudiado las interpretaciones alegóricas de varios conceptos temáticos o motivos en los autos sacramentales de Calderón. En su extenso catálogo, se registra el *viento* bajo criterios ambivalentes. Personifica influencias malignas, tanto como la fuerza y voluntad de Dios. Como simbolismo negativo, la autora cita varios ejemplos (McGarry 1937: 146 - 147):

17 Cf. Wilson (1971) que señala la confusión de los cuatro elementos como estructura metafórica del poeta barroco.



Men as he sails the sea of the world is beset on all sides by the *winds* of temptation and trial (Los encantos de la Culpa).

La Culpa is the violent *hurricane* which will toss the ship of the Mercader in an endeavour to sink it (La nave del mercader).

The *winds* of temptation and unbelief carry off the seed of the word of God, if it has not taken firm root in the soul (La semilla y la cizaña).

El viento, por otro lado, simboliza la voluntad divina en los autos "Mística y real Babilonia" y "Lo que va del hombre a Dios" (McGarry 1937: 146 - 147).

Admitiéndose el carácter religioso de la comedia "La Aurora en Copacabana", se justifica señalar estos paralelismos. Según la demonología antigua, se identifican las fuerzas malignas con el aire y el viento para demostrar la vanidad de su poder.

Calderón ha puesto la mayoría de las alusiones o citas directas de materiales, que podríamos llamar "folklóricos", en boca de sus graciosos. También en nuestra pieza teatral hallamos la referencia a la dicción enigmática, así como la paráfrasis de una adivinanza, en labios de la persona del donaire, el indio Tucapel, de manera que concuerda con el hábito característico del poeta, de insertar, de vez en cuando, trozos de poesía tradicional en sus obras.

## VII.

Será permitido, aunque sólo como una curiosidad, agregar una analogía moderna con respecto a una relación del *viento* con seres demoníacos indígenas de Latinoamérica. En su novela "Mulata de tal" (1963) el poeta guatemalteco Miguel Angel Asturias usa una metafórica parecida. En su mundo folklórico de creencias fantásticas y de animismo indígena, "Tazol", el demonio de la tierra, aparece bajo el aspecto del *viento*, y así se comunica con el leñador Celestino Yumí. Su primera aparición ocurre en una atmósfera intensamente lírica (Asturias 1963: 12):

No había viento y sin viento quién sabe si vendría su visita. La sombra no muy espesa a favor de una medialuna que lamía las nubes y un rebaño de estrellas que la seguían en su rotación tranquila (...)

En seguida, el viento empezó a triscar las ramas más altas, y comer hoja, las que comía las dejaba caer, y por último se dejó venir, por los troncos, hasta sentar la cola en la tierra y aposentarse al lado de Celestino.

En la tiniebla azulosa, en medio del silencio que el río lejano convertía en traqueteo de vértebras líquidas, Celestino Yumí soltó la lengua y saludó:

— ¡Señor, que aquí cerca de mí estás lejos, no soportaría mi humanidad tu cercana presencia de zafiro, que no sean sueños las riquezas, los tesoros que me tienes prometido!

Yumí no vió nunca con quién hablaba. Era un *cuerpo invisible que formaba el viento* y que le caía encima con peso de red cargada de hojas de maíz, sólo las hojas, sólo el tazol y tan parecido al tazol, que así lo llamaba. Tazol.

En una correspondencia tal vez algo atrevida, se podrían ver aquí ciertas analogías en un sentido ampliamente antropológico. En el mundo cristiano de Calderón aparecen, para el pensamiento barroco, los “demonios” paganos aborígenes bajo el aspecto de fuerzas elementales, al igual que ocurría en la mitología antigua clásica. El “poeta mago” moderno se sirve de la misma metáfora al evocar, tal vez con más simpatía, los espíritus indígenas de su tierra de Guatemala. Para la mentalidad sencilla de los personajes imaginarios de ambos poetas, — sea el indio Tucapel, gracioso al estilo del teatro barroco, sea el pobre leñador guatemalteco, Celestino Yumí — los seres numinosos se presentan como un fenómeno de la naturaleza: el aire, el viento.

#### BIBLIOGRAFIA

Ahmed, Uta

1974 *Form und Funktion der “Cuentos” in den Comedias Calderóns*. Berlin (*Hamburger Romanistische Studien, B.: Ibero-Amerikanische Reihe, 37; = Calderoniana, 8*).

Arias, Juan de Dios

1954 *Folklore Santandereano*. Vol. 2, Bucaramanga (*Bibliotheca Santander, 24*).

Asturias, Miguel Angel

1963 *Mulata de tal*. Buenos Aires.

Bauer, Helga

1969 *Der Index Pictorius Calderóns. Untersuchungen zu seiner Malermetaphorik*. Hamburg (*Hamburger Romanistische Studien, B.: Ibero-Amerikanische Reihe, 32; = Calderoniana, 3*).

Beutler, Gisela

1963 “Adivinanzas de tradición oral en Antioquia (Colombia).” En *Theaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 18.1: 98 – 140, Bogotá.

1963a “Adivinanzas de tradición oral en el norte de Santander (Colombia).” En *Theaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 18.2: 404 – 427, Bogotá.

Calderón de la Barca, Pedro

1828 “La Aurora en Copacabana.” En *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. por Juan Jorge Keil, 2: 443 – 476, Leipzig.

- 1829 "Basta callar." En *Las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca*, ed. por Juan Jorge Keil, 3: 172 – 199, Leipzig.
- 1956 *La Aurora en Copacabana*. Estudio preliminar de Ricardo Rojas. Edición anotada por Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires.
- Canavaggio, Jean  
 1983 "Calderón entre refranero y comedia: De refrán a enredo." En *Aureum Saeculum Hispanicum. Festschrift für Hans Flasche*, págs. 27 – 35, Wiesbaden.
- Demófilo [Antonio Machado y Alvarez]  
 1880 *Colección de enigmas y adivinanzas en forma de diccionario*. Sevilla.
- Frenk Alatorre, Margit  
 1970 "Adiciones a las citas poéticas de Calderón." En *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 19.2: 393 – 401, México.
- Friedrich, Hugo  
 1955 *Der fremde Calderón*. Freiburg.
- Garcilaso de la Vega  
 1963 *Obras*. Ed. por T. Navarro Tomás. Madrid (*Clásicos Castellanos*, 3).
- Gates, Eunice Joiner  
 1947 "Proverbs in the Plays of Calderón." En *Romanic Review*, 38: 203 – 215, New York.
- 1949 "A Tentative List of the Proverbs and Proverb Allusions in the Plays of Calderón." En *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)*, 64.5: 1027 – 1048, New York.
- Gracián, Baltasar  
 1957 *Agudeza y arte de ingenio*, 4a. ed., Madrid (*Colección Austral*, 258).
- Hayes, F. C.  
 1947 "The Use of Proverbs as Titles and Motives in the 'Siglo de Oro' Drama: Calderón." En *Hispanic Review*, 15: 453 – 463, Philadelphia.
- Kellenberger, Jakob  
 1975 *Calderón de la Barca und das Komische. Unter besonderer Berücksichtigung der ernstesten Schauspiele*. Bern und Frankfurt (*Europäische Hochschulschriften*, Reihe XXIV: *Ibero-Romanistische Sprache und Literatur*, 5).
- Lehmann-Nitsche, Robert  
 1911 *Adivinanzas rioplatenses*. Buenos Aires.
- Lope Felix de Vega Carpio  
 1964 "Los pastores de Belén. Libro IV." *Obras escogidas*, vol. 2, Madrid.

- 1970 *El villano en su rincón y las bazarrias de Belisa*. 2a. ed., Madrid (*Clásicos Castellanos*, 157).
- McGarry, Francis de Sales  
1937 *The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderón*. Washington, D.C.
- Méndez Plancarte, Alfonso (ed.)  
1964 *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521 - 1621)*. México (UNAM: *Biblioteca del estudiante universitario*, 33).
- Ochse, Horst  
1967 *Studien zur Metaphorik Calderóns*. München (*Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie*, 1).
- Rodríguez Marín, Francisco  
1948 *Cantos populares españoles*. Buenos Aires.
- Spitzer, Leo  
1936 "Kenning und Calderóns Begriffsspielerei." En *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 56, Tübingen.
- Suchier, Walter  
1955 *Das mittelalterliche Gespräch Adrian und Epictetus nebst verwandten Texten (Joca Monachorum)*. Tübingen.
- Vicente, Gil  
1962 *Obras dramáticas castellanas*. Ed. por Thomas R. Hart, Madrid (*Clásicos Castellanos*, 156).
- Wilson, Edward M.  
1971 "The Four Elements in the Imagery of Calderón." En Hans Flasche (ed.): *Calderón de la Barca*, págs. 112 - 130, Darmstadt (*Wege der Forschung*, 158).
- Wilson, Edward M., y Jack Sage  
1964 *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón. Citas y glosas*. London.