

LA MIRADA DE PIGMALIÓN EN *LA FIERA*, *EL RAYO Y LA PIEDRA*: CONFLICTO DRAMÁTICO Y PROYECCIÓN ESCÉNICA¹

Pygmalion's Gaze in *La fiera, el rayo y la piedra*: Dramatic Conflict and Staging

NATALIA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Sevilla

nfrodriguez@us.es

ORCID ID: 0000-0003-1491-7621

Recibido: 27-01-2022

Aceptado: 14-03-2022

DOI: <https://doi.org/10.51743/cilh.vi48.302>

RESUMEN

En *La fiera, el rayo y la piedra*, una comedia mitológica estrenada en el Coliseo del Buen Retiro en 1652, Calderón de la Barca incluye a Pigmalión en las *dramatis personae*. Sin renunciar a los componentes esenciales y reconocibles del mito clásico, de raigambre ovidiana, el dramaturgo reinventa al personaje para amoldarlo a las exigencias compositivas de la visión dramática y del arte nuevo desde un propósito esencialmente celebrativo. A partir de la profundización en las conexiones arte-amor, Calderón logra que, tanto el conflicto como la proyección escénica, contribuyan a cerrar el círculo metateatralizador característico de la comedia cortesana.

ABSTRACT

Calderón de la Barca makes Pygmalion a *dramatis persona* in *La fiera, el rayo y la piedra*, a mythological comedia first staged in Coliseo del Buen Retiro in 1652. The playwright does not dismiss the knowledgeable components essential to the classical myth and reinvents the character in order to make him adaptable to dramatic vision and *arte nuevo* from a celebrative perspective. Taking into consideration the connections between Love and Art, Calderón finds the path to make both conflict and staging coherent with meta-theatrical essence of court theatre.

¹ El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación «Fiestas teatrales en el Buen Retiro (1650-1669): catalogación, estudio, edición crítica y recreación virtual») financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (Ref. PGC2018-098699-B-I00).

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca; Pigmalión; teatro cortesano; comedia mitológica; Coliseo; metateatralidad.

KEY WORDS: Calderón de la Barca; Pygmalion; Court Theatre; Mythological Comedy; Coliseo; Metatheatricality

LA MIRADA DE PIGMALIÓN

DENTRO DEL NUTRIDO ELENCO de figuras mítico-legendarias de rai-gambre clásica que fueron revisitadas desde la literatura del Siglo de Oro, podríamos resaltar a Pigmalión como uno de esos personajes capaces de establecer intensas conexiones con los horizontes epistemológicos más definitorios de la época. Rueda [1998: 17] empleó, creemos muy atinadamente, el concepto de *refracción* para referirse a la versatilidad del mito²:

La trayectoria que ha experimentado el mito de Pigmalión hasta nuestros días sugiere que su secreto se refracta en una multiplicidad de versiones que pueden explicar pedacitos de nuestra existencia, pero que en sí son irreductibles a un significado unitario.

Desde alusiones más o menos veladas en relación con el arte o el amor hasta reformulaciones moralizadoras, su ejemplo no pasó desapercibido en los siglos XVI y XVII³. Pero lo cierto es que —y tal vez de ahí su llamativa adaptabilidad— el paradigma pigmaliónico no se gestó de una vez y para siempre. En el siglo IV a.C, Filostéfanos de Cirene fue pionero en narrar la historia del rey de Chipre enamorado loca-

² El término «refracción», tal como lo emplea Rueda, hace referencia a las transformaciones experimentadas por el sustrato mítico al entrar en contacto con nuevas condiciones semiológicas. Resulta más esclarecedor que el más amplio de «versión» precisamente por remitir de modo explícito al impacto del contexto, ampliamente entendido, en la configuración del relato.

³ Sobre la presencia del mito en la poesía española del Siglo de Oro resulta muy útil el trabajo de Cristóbal [2003]. Una de las más recientes publicaciones sobre la influencia de la dimensión simbólica y epistemológica del paradigma pigmaliónico, en Rubio Arquez y Sáez [2017].

mente de una estatua de Afrodita⁴. Ese amor a las estatuas o *agalmatofilia*, del que se testimonian, por cierto, varios ejemplos en la Antigüedad⁵, es, como sostiene González García [2006: 137], la consecuencia extrema de una forma de mirar que fusiona arte y vida por diferentes caminos:

La agalmatofilia implica la excitación del deseo a través de la mirada, un deseo de dotar con vida lo que la imagen representa y que es lo que, al fin y al cabo, hace que parezca que está viva. El cuerpo esculpido, percibido como algo real, es capaz así de suscitar las mismas respuestas que un cuerpo vivo. [...] El reconocimiento de vida en una figura creada por el hombre es un logro de la mirada, una actitud estética que dota de un nuevo significado a la imagen.

La mirada de Pigmalión —mirada anhelante por antonomasia— es, en este sentido, una mirada creadora que, por un lado, transforma la imagen inerte en algo vivo y, por otro, extrema el concepto de mimesis artística hasta hacerlo girar sobre sí mismo. Cuando en el siglo I Ovidio incluyó la leyenda en sus *Metamorfosis*, añadió un detalle crucial para su posterior configuración simbólico-alegórica. El *nuevo* Pigmalión no sólo se enamoró de una estatua, sino que él mismo habría sido su creador. Infatuado por la perfección extrema de su obra, suplicó a la propia Venus que le insuflase vida para convertirla en su esposa. La diosa, conmovida, le concedió su deseo:

La dorada Venus, que asistía en persona a sus fiestas, entendió qué pretendían aquellos ruegos y, como augurio de deidad amiga, se encendió la llama tres veces y elevó su punta por el aire. Cuando regresó, Pigmalión fue a buscar la estatua de su amada y, reclinándose sobre el lecho, la besó: le pareció que estaba templada; acercó de nuevo sus labios, palpó también su pecho con las manos: el marfil palpado se ablandó, sin rigidez quedó bajo los dedos, cedió ante ellos [*Metamorfosis*, X: 277-284].

⁴ La obra, perdida, se titulaba *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre* según la noticia proporcionada por Clemente de Alejandría y Arnobio [Cristóbal, 2003: 64].

⁵ Incluye una síntesis González García [2006].

La mirada enamorada del Pigmalión ovidiano hizo discurrir el paradigma originario por caminos llamados a afianzarse cuando el Renacimiento hizo confluír creación divina y obra de arte en la figura del *homo creator*. A la altura de 1482, Ficino sugería en su *Theologia platonica* que, con el material adecuado, el ser humano estaba dotado del genio suficiente para poder emular la obra de la creación. Y, entre tanto, lo hacía por medio de la representación artística⁶:

Entonces, puesto que el hombre ha observado el orden de los cielos, cuando se mueven, y a dónde avanzan y con qué medida, ¿quién podría negar que el hombre posee, como quien dice, casi el mismo genio que el Autor de los cielos? ¿Y quién podría negar que el hombre, en cierto modo, sería capaz también de hacer los cielos si pudiera obtener los instrumentos y el material celeste, puesto que incluso ahora los hace, aunque de material diferente, pero también con un orden muy semejante? [Valverde, 2011: 99]

La leyenda pigmaliónica, como emblema de la obra de arte transmutada en vida, activaba por tanto toda una reflexión en torno a las conexiones arte-naturaleza y arte-verdad; dialécticas que, como sabemos, saltarían por los aires con la llegada del Barroco. Pero aún había algo más. Este Pigmalión creador de su ser amado se reveló, junto a Narciso y en profunda conexión con él, como una pauta enunciativa de la lírica amorosa de tradición petrarquista [Pich, 2010]. Ambos encarnaban la proyección de uno mismo —y, sobre todo, de su propio deseo— en la representación de una amada que tendió a eternizarse en obra de arte. Pero Pigmalión, indiscutible «epítome clásico de la “imagen viviente”» [González García, 2006: 132], desafía ese paradigma desde su misma esencia cuando la imagen pétrea cobra vida y se adentra, imparable, en el cauce de la temporalidad. El anhelo pigmaliónico que, desde el mismo Petrarca, sintieron varios poetas castellanos entre los siglos XVI y XVII [Cristóbal, 2003; Fernández Rodríguez, 2019: 178-192]

⁶ La concepción platónica del arte tal como se desarrolló, por ejemplo, en el *Banquete* era una noción abarcadora que incluía a las ciencias y a las artes mecánicas.

era un anhelo de correspondencia amorosa que, en rigor, terminaba por demoler los cimientos de un edificio sentimental basado en la inaccesibilidad. Ese Pigmalión que es, a la vez, artífice de su amada y testigo privilegiado de su *puesta en vida*, registra en un solo instante la tensión paradójica entre dos miradas: la clásica idealizadora del *homo creator* y la barroca toma de conciencia de una corporalidad, por definición, efímera. Porque la imagen hecha mujer postulaba una emancipación de lo femenino respecto de su creador; difuminaba las fronteras entre la vida y el arte e, inevitablemente, activaba la rueda del tiempo.

Era predecible que, alcanzado el ecuador del Seiscientos y plenamente consolidada la «razón barroca», entendida esta en el sentido estético y filosófico en que emplea el término Buci-Glucksmann⁷, el paradigma pigmaliónico, en toda su sugerente complejidad, se reformulara en clave dramático-teatral. Fue nada menos que Calderón quien dio el paso y convirtió el mito clásico en *dramatis persona*. En mayo de 1652, con motivo de la celebración del cumpleaños de la reina Mariana de Austria, se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro *La fiera, el rayo y la piedra*; una curiosa pieza construida sobre un complejo engranaje de sustratos mitológicos sometidos a una intensa remodelación poética. La acción arranca con la irrupción de tres personajes masculinos, Céfiro, Ifis y nuestro Pigmalión, en medio de una naturaleza caótica y desbordada característica de los paisajes barrocos. Aun aprovechando las resonancias clásicas de su nombre, Céfiro fue una invención del dramaturgo propiciadora de la esencial triplicidad estructural cuyas repercusiones estilísticas estudió en su día Dámaso

⁷ Para Buci-Glucksmann, la razón barroca se situaba esencialmente en la *teatralización de la existencia* [1994: 14]. Los dos estudios clásicos sobre la teatralidad barroca son el de Orozo [1969] y el de Egginton [1994]. El primero, plantea la cuestión en términos de «desbordamiento» o intercomunicación espacial con el espectador. Egginton, por su parte, postula el relativismo de la condición de espectador, la intercambiabilidad de roles entre el observador y lo observado y, en consecuencia, la frontera difusa entre la realidad y la ficción. Es evidente que, en la mirada de Pigmalión, confluyen ambas propuestas.

Alonso. Pero, como Pigmalión, Ifis venía pertrechado de la carga significativa que le proporcionaba la tradición clásica. Comenta Bravo Ramón [2013: 135] que ambas historias aparecieron prácticamente seguidas en el Libro IV de la *Philosophia antiqua secreta* de Pérez de Moya. Y, aunque no existe una conexión explícita entre los relatos, lo cierto es que ambos ilustran dos caras opuestas del motivo de la mujer de piedra, especialmente fecundo en las letras áureas y cuya realización inversa —incluso contrapuntística como sugiere López López [2017]— es naturalmente aprovechable en escena. En todas las versiones, Ifis se enamora de una mujer, Anajarte, que acaba convirtiéndose en estatua, y Pigmalión —ya lo sabemos— se enamora de una estatua que acaba convirtiéndose en mujer. Sobre la remodelación calderoniana del primero, comenta la propia López López [2017: 71]:

Aunque Calderón reserva un destino trágico para la pareja Ifis-Anajarte, no profundiza en los detalles escabrosos del aciago final de Ifis, quien se ahorcó en la fábula ovidiana. El sentido de esta ocultación de detalles luctuosos y funestos permite al dramaturgo que la obra continúe desarrollándose en el ambiente festivo de la corte palaciega.

Pues bien, es precisamente el mantenimiento de ese *ambiente festivo*, que define las principales claves compositivas de la comedia, lo que explicará también los ejes de la intensa modelación calderoniana del paradigma pigmaliónico. Porque no se trató únicamente de reinterpretar el relato en términos dramáticos o de subir el personaje a las tablas con más o menos efectismo, sino que Pigmalión renació para integrarse en un universo dramático muy concreto, el del teatro cortesano, que impulsó una auténtica refracción en el sentido que comentábamos al inicio. A través del arte nuevo, había que ensalzar la monarquía en dos niveles complementarios que se superponían en escena: el institucional y el humano. Para ello, Calderón contaba con los recursos de la visión dramática, desde los que diseñó un conflicto que terminaría incluyendo simbólicamente a los propios especta-

res; y con una escenotecnia especialmente sofisticada que le permitió difuminar los límites entre los espacios reales y los teatralizados haciendo de la escena una prolongación estetizada de la vida. Y creemos que, de entre todos los mecanismos compositivos que ayudaron a Calderón a lograr estos efectos, uno de los más eficaces fue justamente el aprovechamiento de la mirada pigmaliónica en todas sus fases⁸. Las múltiples sugerencias epistemológicas asociadas al personaje y la latencia de un sustrato paradigmático perfectamente reconocible permitían activar un halo de significaciones con solo hacerlo aparecer en escena. Y, a lo ya conocido, Calderón añadió una serie de modificaciones, sutiles algunas y más radicales otras, que acabaron por cerrar un perfecto círculo metateatral por vías de todo menos predecibles. Sin desdibujar el molde legendario básico y asegurándose de que la figura fuese reconocida por el público, Calderón realizó una labor de auténtica alquimia poético-dramática para que *su* Pigmalión, por un lado, se convirtiera en personaje de comedia y, por otro, contribuyese a cumplir unos objetivos plenamente acordes con el subgénero palaciego. Los itinerarios de la mirada pigmaliónica, entre el amor, el arte y el amor al arte transportan a los espectadores a un universo dramático que se trasciende a sí mismo y se consume, más allá de las tablas, en un marco genérico de celebración y ensalzamiento.

EL PIGMALIÓN CALDERONIANO

De los tres rasgos caracterizadores del paradigma pigmaliónico consolidado en las *Metamorfosis* ovidianas —Pigmalión, artista; Pigmalión,

⁸ Sugiere Rueda [1998: 18] que una de las claves de la atracción atemporal por el mito pigmaliónico reside en la posibilidad que ofrece a escritores y artistas de explorar diferentes «dinámicas de la experiencia visual». Lo que denominamos «mirada de Pigmalión» no es, por tanto, un motivo temático aislado dentro de la configuración mítica, sino su base misma. Hablar de Pigmalión es hablar de las posibilidades de su mirada y de cómo estas se concretan en el contexto específico de la comedia calderoniana.

enamorado de una estatua; Pigmalión, artífice de la estatua de la que se enamora— Calderón mantiene los dos primeros, pero no el último. Esta suerte de reactualización del sustrato originario supone de por sí un giro radical en la significación del mito al transmutar la iniciativa creadora del artista en pasividad amorosa⁹. Pero es precisamente este cambio lo que permitirá a Pigmalión evolucionar sobre las tablas de una manera inédita y plenamente coherente con el universo dramático creado por el dramaturgo. Las primeras escenas de la comedia se desarrollan casi a modo de prólogo en el que las diferentes fuerzas van tomando posiciones de formas no inmediatamente discernibles. El pliegue esencialmente barroco que decía Deleuze [1989] recubre una incógnita que sólo se va despejando poco a poco hasta revelarse como la clave de la acción dramática. Primero, aparece Irífíle, la salvaje arquetípica, para explicar a los tres *peregrinos* —y el eco de Góngora no es casual— el porqué de su situación, pero deja su relato en suspenso. Y sólo una vaga invitación a visitar la cueva de las Parcas es lo que anima a los protagonistas a intentar descifrar su destino. Porque lo que hace Calderón, en fin, es convertir a Céfiro, Ifis y Pigmalión en víctimas de una fuerza superior que moverá, al menos al principio, los hilos dramáticos. Cupido, emblema del amor doliente, desordenado y no correspondido, intenta imponerse a su hermano Anteros en una particular psicomaquia librada sobre las tablas. En el fondo, se trata de la lucha entre los dos conceptos antagónicos de amor que ya había distinguido Platón en el *Banquete* y que, como en la pieza calderoniana, poseen una proyección cósmica:

Así, pues, no solo en la música, sino también en la medicina y en todas las demás materias, tanto humanas como divinas, hay que vigilar, en la medida que sea factible, a uno y otro Eros, ya que los dos se encuentran en ellas.

⁹ Esta pasividad hay que entenderla en un sentido relativo. Las teorías filogenéticas tradicionales postulaban, sí, un amor que *entraba por los ojos*, pero enseguida se transmutaba en imagen mental creada y recreada por el enamorado. Sobre la casuística de la mirada amorosa, Donaldson-Evans [1980].

Pues hasta la composición de las estaciones del año está llena de estos dos, y cada vez que en sus relaciones mutuas los elementos que yo mencionaba hace un instante, a saber, lo caliente y lo frío, lo seco y lo húmedo, obtengan en suerte el Eros ordenado y reciban armonía y razonable mezcla, lleguen cargados de prosperidad y salud para los hombres y demás animales y plantas, y no hace ningún daño. Pero cuando en las estaciones del año prevalece el Eros desmesurado, destruye muchas cosas y causa un gran daño. Las plagas, en efecto, suelen originarse de tales situaciones y, asimismo, otras muchas y variadas enfermedades entre los animales y las plantas. Pues las escarchas, los granizos y el tizón resultan de la mutua preponderancia y desorden de tales operaciones amorosas [*Banquete*, 187e-188b].

De forma retrospectiva, comprendemos entonces que el tono apocalíptico con que arrancaba la acción resulta ser un efecto visible de la desarmonía propiciada por el conflicto cosmogónico entre las dos formas opuestas de amor:

ANTEROS. ¡No me des la muerte! ¡Suelta!
 ¡Suelta mis brazos, Cupido!
 Que, ya rendido, confiesa
 mi valor que es más el tuyo.

CUPIDO. Es en vano que pretendas,
 Anteros, que tenga yo
 piedad, pues desde hoy es fuerza
 que, a las manos de Cupido,
 Amor absoluto, muera
 el correspondido Amor. [vv. 404-413]¹⁰

En medio de este tablero, Céfiro, Ifis y Pigmalión serán meros instrumentos de Cupido, cuya sed de venganza, que recuerda en varios aspectos la retórica demoníaca, se concreta sobre las tablas en una configuración explícitamente metateatral¹¹:

¹⁰ Cito por la edición de Aurora Egido [1989] modificando algunos detalles de la puntuación.

¹¹ Al final de la primera jornada, Lebrón, el criado de Pigmalión, establece la conexión amor-diablo desde el coloquialismo típico de los graciosos: «¿Cuánto va que me

CUPIDO. Burla han hecho de mi enojo
 los tres. Pues yo haré que sea
 llanto de los tres la risa
 tan presto, que no anochezca
 sin que empiece mi venganza
 a dar su primera muestra
 hasta en el criado [...]
 Para que sepan no sólo
 estos tres que me desprecian,
 pero cuantos no me admiran
 por la deidad más suprema,
 que soy fiero, piedra y rayo
 [...] [vv. 507-513 & 541-545]

Tras el buscado desconcierto inicial, con la sucesión de escenas equívocas en las que nada parecía tener demasiado sentido, el puzzle se resuelve, parcialmente al menos, cuando Cupido se autoproclama *director de escena* y revela por dónde van a discurrir los derroteros de la acción dramática. No será la primera vez. Latente en todo momento, irá apareciendo de manera intermitente a lo largo de la comedia para afianzar su función de manera bien explícita:

Ninguno llegue a ser yedra
 del laurel que ama, porque hoy
 lloren todos; que yo soy
 la fiero, el rayo y la piedra. [vv. 2066-2069]

A lo largo de esa primera jornada que hemos calificado como prologo, Pigmalión es, por tanto, un personaje indiferenciado que compar-

enamoro, / según suelto el amor anda, / que es peor que el diablo suelto?» [vv. 1260-1262]. Efectivamente, el tratamiento del amor-pasión como patrimonio diabólico y, por tanto, germen de desarmonía cósmica es una estrategia compositiva habitual en las comedias religiosas. Pero, además, la sed vengativa del maligno, unida a su proverbial soberbia y, obviamente, a su poder sobrenatural —los rasgos que destacan en el parlamento de Cupido— son esenciales en la configuración de la estructura metateatral propia de las piezas de proyección trascendente.

te protagonismo con Ifis y Céfito. Es la maldición de la deidad lo que lo convierte en un carácter plenamente dramático capaz de evolucionar en un camino de autosuperación a través del arte. Pero su itinerario amoroso, cuidadosamente delineado por Calderón como veremos enseguida, no parte de la mirada creadora del artista ni de la proyección de su deseo en la imagen amada, sino de la más absoluta desesperación, como cualquier loco enamorado de comedia.

A partir del arranque mismo de la segunda jornada, se inicia una paulatina individualización del personaje que se desarrollará *in crescendo* hasta el final de la pieza¹². A través de los comentarios de su criado, conocemos la tristeza de Pigmalión y, sobre todo, la extremosidad de una pasión que el gracioso identifica enseguida como mal de amor, aunque es el propio protagonista quien detalla su estado anímico a través de una estructura enumerativa que bien podría rastrearse en más de un poema amoroso del Barroco¹³:

Una ira, un veneno,
un letargo, una locura,
un frenesí, un devaneo,
una ilusión, un delirio,
un... [...] [vv. 1379-1384]

La desarmonía cósmica del inicio se transmuta enseguida, por obra y gracia de la composición dramática, en desarmonía afectiva, y, a diferencia de otros enamoramientos, Pigmalión sabe que el suyo es, cuando menos, especial: «¡Pluguiera [a] Amor fuera amor / mi mal!» [vv. 1376-137], decía apenas dos versos antes. Porque, como podemos intuir, el particular loco de amor lo está ya por una estatua —la *pie*dra del

¹² Y de la misma manera que la indiferenciación de los tres personajes protagonistas en la primera jornada tenía una proyección formal en una estructura ostensiblemente paralelística, también la individualización de Pigmalión se manifiesta en la paulatina ruptura entre su trayectoria y la de los otros dos a partir de la segunda jornada.

¹³ La escena recuerda también aquel encuentro inicial entre Calisto y su criado Sempronio, que intentaba canalizar la proverbial locura amorosa de su amo.

título—, aunque el dramaturgo juegue, otra vez, con la técnica de la suspensión y, en estas primeras escenas de la jornada, lo deje todo a la capacidad deductiva de los espectadores. Calderón dilata conscientemente el momento en que el público se convierta en testigo directo de la pasión pigmaliónica, en ambos sentidos, aprovechando esas escenas iniciales para abundar en la individualización del personaje.

Aficionado a las artes y especialmente implicado en la defensa de su nobleza como es sabido¹⁴, Calderón no podía renunciar a aprovechar un sustrato como el que ofrecía Pigmalión para lanzar su particular alegato. Lo hace justamente aquí, al comenzar la segunda jornada, en un reencuentro fortuito con Céfiro quien, al escuchar el nombre de su interlocutor, reacciona de inmediato:

¿Sois vos aquel a quien dieron
la pintura y la escultura
tanta opinión, que es proverbio
decir de vos que partís
con Júpiter el imperio
de dar vida y de dar alma
así al metal como al lienzo? [vv. 1471-1477]

No pasa desapercibido, que, por boca de Céfiro, el Pigmalión calderoniano añade la pintura a sus habilidades artísticas y, con toda naturalidad, sitúa la escultura a su mismo nivel. El *paragone*, que había arrancado en el pleno Renacimiento, había terminado por prestigiar a la creación pictórica frente a la escultórica [Pepe, 1969]. Así como Apelles o Zeuxis se habían consolidado como emblemas clásicos de todos-los-pintores, Pigmalión lo era de los escultores, con toda la desventaja que esto pudiera suponer. Pero Calderón solventa el desequilibrio en dos versos e iguala las dos artes en el debate. Ensegui-

¹⁴ En 1677, quince años después del estreno de nuestra comedia, Calderón se posicionó a favor de la pintura y los pintores en la célebre *Deposición en favor de los profesores de pintura*. Pueden verse el texto completo y un análisis en Paterson [1993].

da interviene Pigmalión para activar dos evidentes focos de interés calderoniano:

[...] hay quien presuma
que es oficio el que es ingenio,
sin atender que el estudio
de un arte noble es empleo
que no desluce la sangre,
pues siempre deja a su dueño
la habilidad voluntaria
como le halla; [...] [vv. 1484-1491]

Primero, la comparación de la creación artística con la creación divina en tanto generadores de alma y vida; segundo, la liberalidad del arte y su naturaleza intelectual. Las dos cuestiones, que conectan simultáneamente con la esencia del arte y con la situación social del artista, adquieren sobre las tablas un cierto sentido militante¹⁵. Pero lo cierto es que el Pigmalión calderoniano no sólo venía a hacer un guiño reivindicativo sobre la condición del artista, sino a reinventarse como personaje de comedia. Y, en este sentido, la conexión con el arte —con todas las artes— seguirá muy activa, pero se engranará plenamente en el desarrollo dramático determinando, por encima de todo, los cauces evolutivos del personaje.

El encuentro de Pigmalión con la estatua tiene lugar ya avanzada la segunda jornada. La dialéctica que comentábamos entre la mirada ac-

¹⁵ Sendos planteamientos estuvieron muy presentes, como es sabido, en la polémica sobre la liberalidad de la pintura y la condición social de los artistas que había arrancado en 1626, cuando los pintores de Madrid iniciaron un proceso para exigir que se les liberase del pago de la alcabala. Para conocer los argumentos que se adujeron sistemáticamente por abogados y artistas, puede verse el trabajo de Sánchez Jiménez y Sáez [2018]. Lo verdaderamente relevante en la reinterpretación calderoniana es justamente la aplicación de los mismos argumentos a la escultura, una comprensión del *arte total* que se desarrollará plenamente cuando se active, también en relación con Pigmalión, la referencia a la arquitectura al final de la comedia.

tiva del artista y la mirada pasiva del loco enamorado da inicio a un parlamento de algo más de treinta versos en que amor y arte quedan ya enlazados, pero aún en una relación conflictiva:

Ya que sólo a verte llevo
helada, muda hermosura,
permite que mi locura
temple en tus aguas su fuego.
Desde el instante que, ciego,
vi en tu rara perfección
lograda mi admiración,
te confieso que, al mirarte,
es la inclinación del arte
arte de otra inclinación. [vv. 2130-2139]

La conexión amor-arte a través de la mirada o, mejor, la representación de la imagen amada como obra de arte es, como decíamos, uno de los ejes vertebradores de la poética petrarquista en su camino hacia la retórica idealizadora de la dama. Pero aquí la dama *es*, literalmente, una obra de arte, con lo que el camino es inverso. No es sólo la perfección del cuerpo lo que se resalta, sino la pulsión de vida esencial al amor mismo. En este sentido, el anhelo pigmaliónico se conecta con una reformulación del tópico medieval «*anima magis est ubi amat, quam ubi animat*»:

Y pues mi afecto te dio
el alma, ¡oh estatua bella!,
¡vive!, ¡vive al poseella!,
porque no es justo (¡ay de mí!)
que ella no te sirva a ti
y a mí me dejes sin ella. [vv. 2154-2159]

Pigmalión anhela precisamente lo único que no tiene la obra de arte: vida. Y Lebrón, desde el tono misógino habitual en los graciosos, distiende la situación intentando convencer a su señor de la conveniencia

de su enamoramiento tal como está: «Porque quien no sabe / hablar, no sabrá pedir» [vv. 2192-2193] dice. Pero, a pesar del espaldarazo del criado, la superación del sufrimiento pigmaliónico vendrá por otro camino.

Avanzada ya la tercera jornada, asistimos a un nuevo parlamento en el que su modo de mirar hacia la estatua es ya radicalmente distinto. No se trata de anhelar una respuesta vital de la materia inerte, ni siquiera de percibir *como algo real* el cuerpo esculpido, como decía González García arriba. El verdadero logro de su mirada reside en comprender que la belleza —y no necesariamente la vida— es la fuente primaria de amor y neutralizar, por tanto, su proverbial anhelo:

Es verdad, que si lo hermoso
objeto del amor es,
¿qué importa que sea imposible
para que parezca bien?
¿Cuántas beldades se adoran
desde lejos, por tener
perfeta hermosura, y no
son de piedra a quien las ve? [vv. 3611-3618]

A través de la actualización de una retórica amorosa basada en la inaccesibilidad, el Pigmalión calderoniano logra sustituir su antonomásica mirada anhelante del enamorado por la mirada admirativa del artista. Desde su reflexión sobre la percepción como proyección del deseo en el arte del Renacimiento, Hendrix [2010: 91] describe el camino:

The visual form of a work of art corresponds to the form of the ideas in the mind, and is thus considered beautiful, and incites desire, for beauty in form and beauty in mind. The work of art is successful if it incites that desire, the desire for God, and never satiates that desire, as desire for the infinite and inaccessible can never be satiated. Thus the viewer would always have the desire to return to the work of art, and see it again, because it conforms to the desire of the intellect for the good, or the idea of forms which orders the world in perception, and language as well, as a function of perception.

De igual modo que la representación artística podía considerarse émula de la creación, la admiración de la belleza, dice Hendrix, se convierte en antesala de la adoración divina. Es la mirada idealizadora que considera belleza, amor y arte como efectos de una esencial armonía ordenadora del cosmos y que, por definición —y aquí está la clave— confronta el caos generado por Cupido. Pigmalión, consecuente, construye un templo para adorar a su diosa —volveremos a esto enseñada—, y es entonces cuando se produce el milagro:

PIGMALIÓN. (...) y de mi locura
 tan grande el extremo es,
 que en la presencia de todos
 la doy la mano y la fee
 de ser suyo mientras viva.

[ESTATUA]. Y yo la aceto, porque
 pasando de extremo a extremo
 el soberano poder
 del Amor correspondido
 se vea que en una fee
 firme, en un Amor constante,
 tierno llanto, afecto fiel,
 si una mujer y una piedra
 porfían a aborrecer
 se deja vencer primero
 la piedra que la mujer. [vv. 3869-3884]

La estatua, que cobra vida en el mismo momento en que Anajar-te, amada por Ifis, se convierte en piedra, se erige, dentro del universo dramático calderoniano, en testimonio vivo —nunca mejor dicho— del definitivo triunfo de Anteros, el amor correspondido, armonizador y creador, frente a Cupido, el amor destructor. Y de eso se trataba, en última instancia. El periplo amoroso de Pigmalión, entre la locura y la apoteosis final, constituye, en rigor, una representación en vivo de la derrota del loco amor, en una proyección simbólica de la unión, institucional y humana, entre los dos

más ilustres espectadores de la comedia: Felipe IV y Mariana de Austria:

¡Qué bien que suenan las cláusulas dulces
el día feliz de uno y otro natal!
¡Y qué bien que las oyen dos reinos
diciendo, uno y otro, al mismo compás!...
¡Qué bien es que dancen el alta
a los que del Alta Alemania vinieron
y a las voces que da la Fortuna,
respondan los aires y digan los ecos!...
¡Viva el amor, viva el Amor! [vv. 4117-4126]

Gracias a los múltiples vectores de conexión entre el amor y el arte, Pigmalión termina convirtiéndose en uno de los ejes decisivos en el conflicto dramático entre Cupido y Anteros. Pero los intereses pragmáticos de Calderón aún iban a consumarse en otro nivel más allá del conflicto en sí.

PIGMALIÓN Y LOS ESPACIOS DESBORDADOS

Fue justamente con *La fiera, el rayo y la piedra* la primera vez que el escenógrafo florentino Bacio del Bianco, llegado de Italia en 1651, se implicó activamente en la representación de una pieza calderoniana —la siguiente llegaría apenas un año después con *Andrómeda y Perseo*—. Y la puesta en escena, apoyada en sugerentes efectos perspectivistas y tramoyísticos, junto a una presencia destacadísima de la música, consumaba la acción dramática de una comedia que constituye, en palabras de Egido [1989: 15], un «eslabón importante en la etapa del drama concebido como espectáculo total». Era algo coherente con la naturaleza misma de la pieza. Si las comedias mitológicas —a las que *La fiera* se adscribe genéricamente, como sabemos— se convirtieron en epítome del teatro cortesano se debió en parte a que —como muchas de las

religiosas en otro sentido— casi exigían el despliegue escenográfico. Es cierto, como ya demostró Varey [1986] hace años, que la escenografía —los niveles de acción, decía él— expresa siempre una cosmovisión, incluso en las comedias cuya acción no se desliza, al menos de un modo explícito hacia, digamos, *otros mundos*. No obstante, es en las piezas que ponen ante los ojos del público la relación entre hombres y dioses donde se exploran al máximo las posibilidades de la puesta en escena para confirmar el impacto crucial de lo trascendente en el desarrollo del conflicto dramático. Y en ese encuentro entre lo temporal y lo eterno que se hace palpable sobre las tablas laten intensas, como es sabido, las semillas del Barroco. Pero no todo se queda ahí.

El teatro cortesano de Calderón —especialmente las piezas mitológicas, aunque no solo— supo activar los horizontes estéticos del barroquismo desde otra vía privilegiada, esa que, a través de ese desbordamiento que postuló hace décadas Emilio Orozco [1969], hacía de la vida una prolongación de la escena o, viceversa, convertía el teatro en una proyección estilizada —o estetizada, si queremos— de la vida. Es justamente en este sentido amplio como Balestrino [2010: 3] aplica la noción de *metateatralidad* a la comedia española del Seiscientos:

La diversidad de manifestaciones del metateatro —que generalmente se suele identificar con teatro en el teatro— confluye en la dialéctica realidad/ficción; de allí que su valor epistemológico sea de gran relevancia, al inquirir acerca de la correspondencia entre realidad/artificio, verdad/trampantojo, en un mundo de disimulación generalizada, que dificulta diferenciar lo verdadero de lo falso, la realidad de la apariencia.

Si la (meta)teatralidad ampliamente entendida se consolidó como uno de los impulsos más característicos de la mirada barroca, permeando desde las artes plásticas hasta las expresiones culturales más diversas, alcanza en el teatro palaciego una de sus proyecciones más sofisticadas, donde la representación, tanto en su dimensión poética como espectacular, prolonga el mundo cortesano con un afán ensalza-

dor y celebrativo. Porque, como recuerda otra vez Egido [1989] es sabido que los efectos de la perspectiva en pintura y arquitectura permitían un aprovechamiento de los enclaves palaciegos en la puesta en escena hasta el punto de producir un trasvase entre espacios escénicos y escenográficos que difuminaba fronteras —el trampantojo de Balestrino— y repercutía, a fin de cuentas, en los lúdicos y dramáticos. Ese *efecto feedback* que define, según los semiólogos [Bobes Naves, 1997], el modo en que las condiciones de la virtual representación determinan el acto mismo de composición dramática se amplifica en un tipo de teatro que aspiraba, por definición, a conectar la escena, en sus múltiples niveles, con el universo —afectivo y espiritual, pero también físico— de los espectadores. Se trataba, en última instancia, de hacerlos partícipes de la acción que se desarrollaba ante sus ojos en una realización ejemplar y poliédrica del desbordamiento.

La refracción pigmaliónica operada por Calderón en nuestra comedia también tiene unos efectos fundamentales en este nivel. Porque es precisamente Pigmalión y su itinerario amoroso el que permite activar una espacialidad cargada de simbolismo en el contexto palaciego como es el jardín¹⁶. Egido [1989: 278] recuerda la abundancia de jardines en el Buen Retiro y su riqueza arquitectónica, que rayaba, no casualmente, con la teatralidad: «Escenografía y jardinería iban unidos —dice—. Cosme Lotti era a la par que escenógrafo de la corte, arquitecto de jardines». El desbordamiento espacial que comentábamos arriba podía consumarse en la comedia justamente a través del jardín y de su modelación simbólica, pues el trasvase entre el espacio físico real, que probablemente veían y vivían los espectadores, y su refracción alegórica constituía una de las vías más inmediatas para integrar al público en el universo dramático. Desde el comienzo de la segunda jornada se establece un límite preciso entre el bosque —la naturaleza caótica del

¹⁶ Sobre la dimensión simbólica del jardín en la comedia mitológica calderoniana, puede verse el trabajo de Alvarado Teodorika [2010].

inicio— y el jardín —la naturaleza sometida al arte— precisamente a través de la presencia de Pigmalión:

LEBRÓN. Toda la noche y el día
a sus umbrales suspenso,
el sol te deja y te halla
sólo a ver si abren atento
las puertas desos jardines,
donde entrando, una vez dentro,
es menester que te echen
a palos sus jardineros;
¿qué es lo que aquí esperas? [vv. 1348-1356]

La mirada del Pigmalión loco de amor resalta la frontera física entre el exterior y el interior de los jardines del palacio de Anajarte donde, supuestamente, se encuentra su pétrea amada. En un momento en que se está debatiendo entre posicionarse del lado de Ifis o de Céfiro en su particular conflicto de honor¹⁷, repara en que las puertas del jardín ya se han abierto, y súbitamente todo lo demás pasa a un segundo plano. De nuevo, se trata de una reacción que actualiza el paradigma clásico del loco de amor que, como Calisto, desatiende las cuestiones mundanas para seguir el impulso de su pasión. Lebrón lo interpreta sin dejar lugar a la ambigüedad:

PIGMALIÓN. (...) Mas ¡qué veo!
Ya abierto el jardín está.
LEBRÓN. Pues ¿qué importa que esté abierto?
PIGMALIÓN. ¿Qué importa, dices, villano,
infame, atrevido y necio?
¿Qué importa? Pues ¿sabes tú
la deidad que habita dentro?
LEBRÓN. Yo sólo sé que estás loco. [vv. 1989-1996]

¹⁷ Ifis está enamorado de Anajarte y Céfiro aspira a recuperar el que él considera su palacio. De ahí el enfrentamiento entre ambos.

Pero, paradójicamente —o más bien todo lo contrario— es precisamente su entrada en el jardín, en el ecuador de la segunda jornada, lo que inicia aquel proceso de autosuperación a través del arte, y su camino físico terminará transmutándose en camino interior:

Por este bello jardín
divertido voy, a fin
de admirar de su extremada
fábrica y agricultura
el arte y naturaleza
adonde de la riqueza
desprecio hace la hermosura. [vv. 2103-2109]

Recuerda en otro lugar Egido [1993: 29] la dimensión simbólica del jardín en el que ella califica como «texto clave para la edificación de los jardines renacentistas y barrocos» y cuya influencia en *La fiera* —dice ella misma [Egido, 1989: 20]— resulta evidente:

[En el *Polifilo*] El jardín representa la total armonía, ayunta la música con la poesía y convierte el arte «topiario» en un emblema de proporción y número que refleja el orden y la perfección existentes en la naturaleza. La diferencia entre este jardín y sus precedentes clásicos o islámicos es que no es sólo un paraíso, sino una verdadera «academia»: pasear por él es seguir un itinerario filosófico en busca de la verdad.

La curiosa *Hypnerotomachia Poliphili*, aparecida en Venecia en 1499, muestra el desarrollo de «un apasionado anhelo de perfección, sabiduría y belleza absolutas, bajo el signo del Amor» [Pedraza, 2008: 19]. Y todo a través de un jardín que se despliega en múltiples sentidos alegóricos. Calderón, es cierto, da una vuelca de tuerca a este paradigma amoldándolo a la visión dramática, primero, con el conflicto entre Cupido y Anteros que ya vimos, y expandiendo, después, la espacialidad hacia otro enclave: el templo edificado por el propio Pigmalión para adorar a su amada cuando Anajarte se la entrega no sin antes expulsarla de sus jardines:

LEBRÓN. Sí, a una estatua
 mi amo quiere, para quien
 ha labrado este palacio,
 tan hermoso como veis.
 Y no es esto lo peor
 de su pena, sino que
 del campo donde Anajarte
 la echó, la manda traer
 sobre un pedestal de mármol. [vv. 3591-3599]

Rodríguez Romera [2016: 181] incluye el jardín de *La fiera* en su nómina de jardines duplicados —semiológicamente duplicados, podríamos decir— en las comedias calderonianas. Desde la mirada de Pigmalión, el jardín casi se triplica esta vez, entre la desesperación inicial, el anhelo de *puesta en vida* y la definitiva autosuperación que pasa por la construcción, como decíamos, de un nuevo espacio ordenador. Una de las claves de la refracción pigmaliónica en la comedia calderoniana pasaba, ya lo sabemos, por eliminar su condición de artífice de la estatua amada. Esto permitió al dramaturgo desarrollar el conflicto priorizando su dimensión cósmica y trascendente por encima de todo lo demás. Pero el episodio del templo, aparte de complejizar el simbolismo de los espacios, compensa a Pigmalión haciéndolo artista total: pintor, escultor y arquitecto. Su peregrinar simbólico por el jardín del amor termina convirtiéndolo, como a Polífilo, en un auténtico genio que supera en mucho a su modelo mitológico. Tanto Leon Battista Alberti como Giorgio Vasari se habían posicionado a favor de la superioridad de los arquitectos sobre todos los demás artistas en unos momentos en que el arte de la edificación resultaba denostado frente a otras prácticas como la escultura y, por encima de todas las demás, la pintura [Valverde, 2011: 94-97]. La derrota de Cupido redonda en la victoria de ese Amor maestro de todas las artes que el Agaton platónico describía en el *Banquete*: «[...] el Amor es notable en esto de llevar a cabo las obras que son de la competencia de las

Musas, porque no se enseña lo que se ignora, como no se da lo que no se tiene». Pero, además, la evolución de Pigmalión y su encumbramiento como artista total gracias a la mediación de Amor pasa en la obra calderoniana por una dignificación de dos artes, la escultura y la arquitectura, que en la tradicional *querelle* habían quedado en un segundo plano, pero que habían resultado esenciales, por cierto, en la concepción del Coliseo. Los espacios que proyectan visualmente el crecimiento interior de Pigmalión se desbordan hacia los espectadores en un guiño metateatral que consume, a nivel escénico, la primaria voluntad ensalzadora de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (2000): «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu (Madrid, Istmo), 290-350.
- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana (2010): «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Nuevos caminos del hispanismo: Actas del XVI Congreso de la AIH II*, ed. Pierre Civil y Françoise Crémoux (Madrid, Iberoamericana), CD-ROM.
- BALESTRINO, Graciela (2010): «Visualidad y (meta)teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón», IX Congreso Argentino de Hispanistas. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1030/ev.1030.pdf [24-03-2022].
- BRAVO RAMÓN, F. Javier (2013): «Niveles de utilización de las fuentes clásicas en *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca», *Epos*, XXIX: 131-150.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1994): *Baroque Reason. The Aesthetics of Modernity*, Londres-Nueva Delhi, Sage.
- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, ArcoLibros.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- COLONNA, Francesco (1998): *El sueño de Polífilo*, ed. Pilar Pedraza, Barcelona, Acantilado.

- CRISTÓBAL, Vicente (2003): «Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 23.1: 63-87.
- DELEUZE, Giles (1989): *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Barcelona, Planeta.
- EGGINTON, William (2003): *How the World became a Stage?*, Albany, State University of New York Press.
- EGIDO, Aurora (1993): Pedro Soto de Rojas, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, Madrid, Cátedra.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Natalia (2019): *Ojos creadores, ojos creados. Mirada y visualidad en la lírica castellana de tradición petrarquista*, Kassel, Reichenberger.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2006): «Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la *Imitatio Creatoris*, de Platón a Winckelmann», *Anales de Historia del Arte*, 16: 131-150.
- HENDRIX, John S. (2010): «Perception as a function of desire in the Renaissance», en *Renaissance Theories of Vision*, ed. John Shannon Hendrix y Charles H. Carman (Surrey-Burlington, Ashgate), 89-102.
- LÓPEZ LÓPEZ, Carmen María (2018): «El contrapunto emocional Anajar-te-Pigmalión en *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca», *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 15: 58-79.
- OROZCO, Emilio (1969): *Teatro y teatralidad en el barroco*, Barcelona, Planeta.
- OVIDIO (2001): *Metamorfosis*, trad. de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial.
- PATERSON, Alan G. (1993): «Calderón's *Deposición en favor de los profesores de pintura*. Comment and text», en *Art and Literature in Spain: 1600-1800: studies in honour of Niggel Glendinning*, coord. Charles Davis & Paul Julian Smith (Londres, Tamesis Books), 153-166.
- PEPE, Mario, (1969): «Il paragone tra pittura e scultura nella letteratura artistica rinascimentale», *Cultura e scuola*, 30: 120-131.
- PICH, Federica (2010): *I poeti davanti al ritratto. De Petrarca a Marino*, Lucca, Maria Pacini Facci Editore.
- PLATÓN (2014): *El Banquete*, trad. Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos.
- RODRÍGUEZ ROMERA, M^a Isabel (2016): «Jardines duplicados en las comedias mitológicas de Calderón», *Anuario Calderoniano*, 9: 177-194.
- RUEDA, Anna (1998): *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Madrid.
- RUBIO ÁRQUEZ, Marcial & Adrián J. Sáez (2017): *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, Sial.

- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio & Adrián J. Sáez (2018): *Siete memoriales españoles en defensa del arte de la pintura*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Ver-vuert.
- SOTO DE ROJAS, Pedro (1993): *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos. Los fragmentos de Adonis*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra.
- VALVERDE, José M^a (2011): *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel.
- VAREY, John E. (1986): «Cosmovisión y niveles de acción», en *Teatro y prácticas escénicas II*, ed. Joan Oleza (Londres, Tamesis Books), 23-26.