

ECOS PLATÓNICOS EN LA ESTÉTICA DE CALDERÓN

PLATONIC ECHOES IN CALDERÓN'S AESTHETICS¹

María J. Ortega Máñez
Universität Wien
Campus AAKH
Garnisongasse 13/ Hof 8
1090 Wien
AUSTRIA
mjortegamanez@gmail.com

Resumen. El impulso platónico presente en la obra de Calderón ha sido ampliamente señalado a partir de *La vida es sueño*. Este trabajo cuestiona y analiza la influencia de Platón en la estética de Calderón, tal y como se trasluce en *El pintor de su deshonra* —tragedia y auto sacramental—, *La estatua de Prometeo* y su *Deposición a favor de los profesores de pintura*. Se verifica que Calderón aplica el esquema mimético general de Platón, si bien el valor ontológico y la relación de sus conceptos *idea* e *imagen* han variado, amalgamando además ideas aristotélicas, neoplatónicas y otras. El de Calderón se perfila como un pensamiento ecléctico cuyo soporte teatral permite la síntesis y problematización del paradigma artístico de la mimesis.

Palabras clave. Platón; Calderón; arte; idea; imagen; mimesis.

Abstract. The Platonic input in Calderón's works has been widely pointed out in *La vida es sueño*. This paper questions and analyzes the influence of Plato on the aesthetics of Calderón, as shown in *El pintor de su deshonra* —tragedy and auto sacramental—, *La estatua de Prometeo* and his *Deposición a favor de los profesores de pintura*. I demonstrate that Calderón follows Plato's general mimetic pattern, although the ontological value and the relationship between the concepts of *idea* and *image* have changed. In addition, he integrates Aristotelian, Neoplatonic and ideas from other sources. Calderón's thought emerges as an eclectic one, whose theatrical form allows the synthesis and problematization of the artistic paradigm of mimesis.

Keywords. Plato; Calderón; art; idea; image; mimesis.

¹ Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto financiado por el FWF Austrian Science Fund: AP 2911521 «Calderón cómico. The Meaning of Pure Theater».

Desta idea formad la bella copia
 (flor a flor, rosa a rosa, estrella a estrella),
 que, aunque de original siempre se copia,
 hoy sin original habéis de hacella [...]

(Calderón, *El santo rey don Fernando*,
 Segunda parte, p. 58, vv. 1777-1780)

Retrato favorecido
 tanto del sol celestial
 que en ti, como en un cristal,
 reverberó parecido,
 ¿quién, sino tú, ha merecido
 ser tan perfecto traslado
 que, a su dueño cotejado,
 pueda dar el cielo fe
 de que él solamente fue
 bien y fielmente sacado?
 Ignórese tu venida,
 porque en la suya se crea
 que allá parecida sea
 la que acá fue aparecida;
 y si de ángeles traída
 fuiste, ¡oh, imagen celestial!,
 bien en premio del leal
 afecto que lo creyó,
 lo que tu origen calló
 nos dijo tu original.
 Original dije, y fiel
 al nombre me estremecí,
 pues supo de él para ti
 sin saber para sí de él.

(Calderón, *Psalle et sile*, pp. 304-305,
 vv. 139-162)

FEDERICO.- ¿Qué hace Carlos?

ENRIQUE.- Todo el día
 encerrado con Platón
 y Aristóteles (que son
 luz de filosofía)
 [...]

FADRIQUE.-

Ya

querrás persuadirme a que,
 como Carlos, todo el día
 estudie Filosofía,
 y sobre un libro me esté
 con un maestro viejo al lado,
 hablando siempre de veras.

(Calderón, *De una causa, dos efectos*,
 pp. 460 y 462-463)

Suele afirmarse que Calderón encarna en su teatro el pensamiento de Platón y de la tradición platónica. La crítica tiende a mostrar esta influencia en *La vida es sueño*², justificándola por lo general en el motivo calderoniano de la gruta, en referencia a la alegoría platónica de la caverna³. Se alude, en este tipo de aseeraciones, a cierto dualismo metafísico que ve una correspondencia entre la división platónica entre mundo de las ideas y mundo fenoménico, y la realidad y sus apariencias en Calderón. De los muchos símiles del también poeta y dramaturgo griego —como algunos lo consideramos⁴— el de la caverna, compendio completo y dinámico de su sistema onto-epistemológico, es sin duda el que más fortuna ha conocido.

El análisis que sigue pretende explorar la vía platónica, componente importante de la síntesis que, como se sabe, Calderón elabora en su teatro de conceptos de diversa proveniencia —bíblicos, estoicos, escolásticos, místicos y más—, no ya en el trasunto de sus tramas o en la reelaboración de ciertas metáforas, sino en su concepción misma de la creación artística. Desde la teoría del arte y la historia de las ideas estéticas, nuestra hipótesis es que el pensamiento estético de Calderón aplica el esquema mimético general de Platón —cuyos polos estarían constituidos por los conceptos de *idea* e *imagen*— modificando el valor ontológico que dichos términos y su relación tenían para el filósofo ateniense.

² Para una muestra sucinta, ver Cope, 1971; Sturm, 1974; Kluge, 2008.

³ Sobre este motivo en otras piezas ver Alvarado Teodorika, 2010, quien lo estudia en *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, *La cueva de Salamanca* de Ruiz de Alarcón y *El mágico prodigioso* de Calderón. Hernando Morata, 2017, analiza la función y significado de la cueva en esta y otras cinco comedias religiosas de Calderón.

⁴ Borges, 2015, p. 22; Arieti, 1991; Capra, 2001; Ferrari, 1989.

Intervienen en este planteamiento dos hechos, que tomamos como premisas. Por un lado, como constatará Menéndez Pelayo, la tradición platónica en España, en lo atinente a su rama de mayor y más amplia influencia, presenta como línea general ciertas ideas sobre la naturaleza del amor contenidas en *Banquete* y *Fedro*, de las que se desprende una concepción de la *belleza* que los autores alean con la doctrina cristiana⁵. Por otro lado, remontándonos a la fuente, la investigación platónica de las artes está marcada y enmarcada por la noción de *mímesis*. Incluyendo bajo su jurisdicción tanto la poesía como las artes plásticas, Platón hizo de este concepto, aunque de manera problemática, el trasfondo de todo el pensamiento estético posterior. El controvertido estatus de la *mímesis* —*imitación* o *representación*, según sus variantes modernas— en la Historia del arte occidental, indisociable de la ontología platónica, radica fundamentalmente en su inscripción en el problema filosófico de la relación de las ideas con las cosas. Por tanto, la articulación del binomio idea-mímesis —o modelo-copia— marcará el destino moderno del principio artístico de la *representación*, al cual, desde luego, Calderón no será ajeno.

Esta es la pista que pretendemos aquí explorar. Intentaremos, pues, determinar el eco platónico de la estética de Calderón, sustanciada en su concepción de la creación artística. Para ello se tomarán ejemplos de *El pintor de su deshonra* —tragedia y auto sacramental— y *La estatua de Prometeo*, piezas en las que de modo privilegiado puede examinarse la idea calderoniana de pintura y escultura, puesto que asistimos en escena al proceso mismo de creación.

Último prolegómeno, de método: más que exponer una cadena de transmisión o influencia, a continuación se relacionará a Platón y a Calderón directamente, de modo que las similitudes o divergencias planteen el interrogante que pueda ir a buscarse en la historia de la recepción: ¿qué ha pasado para que el sentido de tal concepto varíe —o no— en tal medida y en tal dirección? El recurso a los eslabones intermedios será por tanto a posteriori; pues de lo contrario, creemos, se aplica un patrón apriorístico a la interpretación que puede esconder puntos relevantes, cuando no falsear la misma en pos de una previa coherencia de la historia de las ideas que se maneje⁶.

⁵ Menéndez Pelayo, 1961, pp. 8 y ss.

⁶ Debemos precisamente a Calderón esta enseñanza metodológica: piénsese en el proceder de Basilio en *La vida es sueño* y sus consecuencias.

1. PLATÓN: LA IDEA Y SUS ADLÁTERES

Antes de reportarnos a la escena calderoniana recordemos brevemente un punto crucial de la reflexión de Platón sobre el fundamento del arte. Es común encontrar en la crítica alusiones a la teoría platónica como si de una doctrina unificada y fácilmente esquematizable se tratara. No hay tal, especialmente en lo que a la *mímesis* se refiere, sino más bien una reflexión fluctuante que peina prácticamente todo el *corpus platonicum*, de *Crátilo* a *Leyes*, abordada desde perspectivas distintas y cuyo tratamiento requiere tener en cuenta la estructura dramática y dialéctica en la que adviene.

Podemos, para lo que nos ocupa, escoger un ángulo. En *República*, con el fin de establecer la idoneidad de ciertas prácticas artísticas en la ciudad perfecta que Sócrates y sus interlocutores diseñan, el concepto de *mímesis* es examinado como tal, en dos etapas. Primeramente, en el libro III, μίμησις designa uno de los dos modos de decir (λέξις) que el poeta puede emplear en una narración (διήγησις): por narración simple o por narración mediante *mímesis*, «cuando el poeta [...] trata de hacernos sentir que no es él sino el personaje» (III, 393b). Este argumento, prolongado hasta el final del libro, es el que concluirá que el poeta mimético, hombre múltiple, capaz de asumir todo tipo de formas e imitarlo todo, no tiene lugar en la *kallipolis*, dado que el principio de esta *politeia* es que en ella cada miembro de la comunidad cumpla una única tarea.

Más tarde, en el libro X, tras haber expuesto su teoría de las ideas a partir del libro VI, Sócrates vuelve a la cuestión de la poesía mimética, para considerarla esta vez, dice, «en general, como un todo». Ello se traduce en un ensanchamiento del *campo mimético* al arte de la pintura, del cual serán derivadas otras propiedades de la *mímesis*. Lo que Sócrates deducirá aquí de la pintura o «arte mimético relacionado con la visión» será aplicable igualmente a la poesía, o «arte mimético relacionado con el oído». Remitimos al conocido razonamiento que toma la cama como ejemplo: hay tres camas en la naturaleza: una, la creada por el creador de la naturaleza (φουρργός), única, la «cama que es en sí misma» o idea (εἶδος); otra, la fabricada por el carpintero o artesano; por último, la que a imitación de esta hace el pintor, el cual es designado en razón de ello *imitador* (μιμητής), condición que comparte con el poeta.

—Examina ahora esto: ¿qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece [πρὸς τὸ φαινόμενον ὅς φαίνεται]? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia?

—De la apariencia [φαντάσματος].

—En tal caso el arte mimético está sin duda lejos de la verdad, según parece; y por eso produce todas las cosas pero toca apenas un poco de cada una, y este poco es una imagen [εἶδωλον] (*Rep.* X, 598b–c).

He aquí la eminente disyunción: ser (εἶναι) y (a)parecer (φαίνεσθαι), o no ser *del todo*. El ser que participa de la apariencia es denominado por Platón con el genérico nombre de «imagen» (εἶδωλον). Con respecto a la idea, la imagen es deficiente, inauténtica y múltiple, y ello en virtud de la mimesis. Mimesis es lo que une a la imagen con la cosa real, y, al mismo tiempo, lo que desposee a la imagen del ser real; tal es el paradójico estatus ontológico de la *semejanza*. La distancia que separa al ser de la imagen es expresada por Sócrates en modo ordinal —la famosa jerarquía que relega a la imitación al tercer puesto, alejada de la verdad. Ya sea copia exacta (εἰκόν) o simulacro (φάντασμα) pretendiendo producir un efecto engañoso (trampantojo), la cama que pinta el pintor es siempre una imitación de la cama fabricada por el carpintero, y no de la idea de cama⁷. La irrealidad de lo pintado explica la capacidad del imitador a abarcarlo todo en su imitación. Este parece poder producirlo todo del mismo modo que lo que produce parece ser. Pero no *es*. Ahí reside el carácter ontológicamente engañoso —y por tanto condenable— de la mimesis para Platón.

2. CALDERÓN: LA IMAGEN INVERTIDA

El auto sacramental *El pintor de su deshonra* (1665–1670) presenta *all'opera* a un artista singular: Dios.

LUCERO	En el principio era el lienzo a la imprimación tan bronco que solamente una sombra le manchaba los contornos (vv. 159–162).
--------	--

⁷ Εἰκόνες y φάντασμα son para Platón formas particulares de εἶδωλα, y estas son, a su vez, distintos géneros de μιμήματα. Ver Platón, *Sofista*, 235e–236c, y Vernant, 1975, p. 142.

La paráfrasis bíblica representa la génesis del hombre en modo pictórico. Desde los primeros versos se cuela en síntesis la idea calderoniana de esta doble creación:

LUCERO La causa de mi ruína...
 CULPA ... fue ver una hermosura peregrina...
 LUCERO ... *cuyo retrato, aun antes que ella sea,*...
 CULPA ... *el exemplar te dijo de su idea* (vv. 49-51).

Exemplar equivale aquí a «modelo», patrón de producción que —primera diferencia con respecto a la idea platónica— precede al ser. Además, tal ejemplar o modelo guía lo pintado en el lienzo, y es de este retrato del que Lucero (Satanás) se enamora (v. 55). Envidioso, intenta deslucir a la Naturaleza Humana —criatura derivada de la idea divina, plasmada en el lienzo antes de ser— para que el Príncipe (Hijo de Dios) no se case con ella, cual es su deseo. Es decir, el Pintor divino retrata a su esposa ideal, que no es otra que la Naturaleza Humana. Vayamos a una caracterización más clara de este artista:

LUCERO Pues a mí me basta sólo
 saber que es pintor quien sabe
 copiar un cuerpo y un rostro
 a su hechura y semejanza (vv. 149-151).

En tanto aquel que «sabe copiar» se reconoce al *imitador* (μιμητής) platónico. En efecto, veíamos, la copia está regida por la semejanza, que aquí se menta al hilo de la fórmula bíblica. En la misma idea y términos reincidirá Calderón en otro texto que, al no mediar ninguno de sus personajes, podemos atribuir directamente a su pensamiento. Se trata de la *Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca en favor de los profesores de pintura*, de 1677, en la que se lee:

Y para llegar de una vez al sumo encarecimiento de las prerrogativas que la asisten, Dios, cuando Dios se retrató en el hombre, pues *le sacó del ejemplar de su idea, imagen y semejanza suya*; [...] ratificándose ser la Pintura remedo de las obras de Dios, pues *Dios, en cierto modo Pintor*, se retrató en sus mayores obras⁸.

⁸ Calderón, *Deposición en favor de los profesores de pintura*, pp. 545-546. Cursiva nuestra.

Pero resulta, a la vez, que el Pintor divino es el que «hace modelos», o sea, en la lengua de Platón, *φουουργός* (*Rep.* 597e), creador de la naturaleza. Así se explicita más adelante: «no hizo el sacro pintor, no, / cosa en todos sus modelos» (vv. 653–655). Es decir, hallamos una fusión de los sentidos que con tanto ahínco Platón había distinguido; fusión en la que reside la metáfora, y motivo de gran fortuna en el siglo de Oro, del *deus-pictor*⁹, cuya sola mención habría espantado a Platón. Porque el esquema de la mimesis, que en su sistema solo se aplica a la copia de un objeto de la naturaleza que hace el artista y cuyo estatus es imagen —con toda la carga peyorativa de que Platón dota a este término—, aquí pasa a presidir el proceso de creación de las ideas mismas —los modelos— por parte de Dios. Dicho de otro modo: lo falso y engañoso —*imagen* según Platón— da el patrón creativo de lo real —*ser* en Calderón, *idea* en Platón—. Calíbrese la vuelta que da el concepto, de Platón a Calderón.

Ahora bien, la historia de las ideas estéticas muestra igualmente, desde la teoría, curiosos giros —y hasta presididos por la concepción de Dios como pintor— como la que leemos en el *Libro de la conversión de la Magdalena* (1588) de Malón de Chaide, y que reporta Menéndez Pelayo:

Porque Dios, que todo lo puede, parece que *pinta en sí las ideas o ejemplares* de todas las cosas, y allá, por un modo espiritual, están *entalladas* las perfecciones que vemos en las cosas corporales, y estas especies de todas las cosas concebidas en la suprema mente, llama Platón *ideas*¹⁰.

Para afinar el contorno de este viraje, veamos el proceso creativo mismo en acto, maravilla que Calderón nos brinda en la siguiente escena:

Salen los Músicos con instrumentos, la Inocencia con una tabla de matices, la Ciencia con el tiento, que será una vara dorada, la Gracia con los pinceles, y detrás el Pintor de galán.

PINTOR [...]*Y así, tú, Ciencia, has de ser
la que me dice la idea;
tú, Inocencia, la pureza*

⁹ Ver Portús, 2000, pp. 44 y ss.; y de mayor auge aun del personaje del pintor en el teatro áureo, pp. 36–42.

¹⁰ Menéndez Pelayo, 1961, p. 96. *Cursiva* nuestra.

a sus colores darás;
y tú, Gracia, añadirás
pinceles a su belleza (vv. 335-354).

[...]

*Sube el Pintor adonde está el lienzo con primado, con tal
artificio cubierta de polvos la pintura que al irlos quitando con
el pincel se vaya descubriendo el rostro y demás adornos, siendo
retrato de la que haya de hacer a la Naturaleza Humana. Y
cantan las tres mientras él hace la acción de que la pinta.*

[...]

PINTOR

Bella *imagen* en quien ya,
obra de mi mano diestra,
todo en mi bondad se muestra
en la gracia que te da,
formado tu cuerpo está.
Por vida y alma apellida,
y así alma y vida infundida,
verás que una y otra *informa*,
dando a la materia forma
este aliento de la vida (vv. 451-460).

*Hace como que inspira en el lienzo, y cayendo el bastidor se
ve detrás de él en la misma acción que estaba [en] la pintura y
con los mismos vestidos la Naturaleza Humana.*

Algunas observaciones a este compendio de ideas de extraordinaria plasticidad escénica. La acción del Pintor de ir quitando los polvos mientras se descubre el retrato, en lugar de añadir pintura al lienzo, nos remite al paradigma artístico de la escultura y a Miguel Ángel en concreto¹¹, quien expresó magistralmente en sus *Rimas* lo que según Panowsky ya era un tópico de la teoría del arte, y que estipulaba que la obra plástica resultaba de la «supresión de lo superfluo»¹². Así, a propósito de la *Nocte*

¹¹ También Curtius (1979, p. 559) y Egido (cf. su ed. de *La fiera, el rayo y la piedra*, p. 52) consideran necesario, a este propósito, acudir a la teoría del arte del Renacimiento italiano. El primero sintetiza su historia como la escuela a la que fue España (p. 560) al inicio de su artículo, distinguiendo al final del mismo la particularidad española más ostensible en Calderón y en la cultura del Siglo de Oro: «the several arts are found in a sisterly union and at the same time, related to that which is above nature. [...] Only in Spain theater has a vital relationship to the great painting of the nation» (p. 570).

¹² Panofsky, 1989, p. 140.

[Imagen 1] había dicho el «Titán de la escultura» que no la había creado realmente, sino que solo la había liberado de su masa.

Sì come per levar, donna, si pone
in pietra alpestra e dura
una viva figura,
che là più cresce u' più la pietra scema.
(Rima LXXXIV)¹³

Aunque sus contemporáneos relacionaban las ideas de Miguel Ángel con Platón¹⁴, su cosmovisión está más bien constituida por la metafísica neoplatónica, indirectamente por la frecuentación de Dante y Petrarca, y directamente por la influencia de los círculos humanistas florentinos. En efecto, encontramos tal idea, formulada como símil, en la *Enéada* I de Plotino: «Retírate a ti mismo y mira. Y si no te ves aún bello, entonces, como el escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua, así tú también quita todo lo superfluo» (I, 6, 9)¹⁵. La evolución de la idea según la cual la escultura resulta de una operación de sustracción mientras la pintura procede por añadidura de pinceladas sería aún más antigua, según Panofsky, quien halla precedentes en Dion Crisóstomo y aun en Aristóteles¹⁶. En cualquier caso, su vigencia en el Renacimiento queda atestada en la definición misma de Vasari en sus *Vite* (1550): «La scultura è una arte che levando il superfluo da la materia suggetta, la riduce a quella forma di corpo che *nella idea dello artefice* è disegmata» (edición Torrentiniana, I, 8)¹⁷. En la *idea del artista*, pues, y en la materia misma reside el *concetto* para Miguel Ángel:

Non ha l'ottimo artista alcun *concetto*
ch' un marmo solo in sé non circonscriba

¹³ Buonarroti, *Rime e lettere*, ed. Mastrocola, pp. 198-199.

¹⁴ «Condivi, con el candor que le caracteriza, dice haber escuchado —puesto que personalmente no conoce a Platón— que Miguel Ángel no dice nada distinto, sobre el amor, que lo que Platón ha escrito. Lo mismo afirma Francesco Berni» (Panofsky, 1989, p. 139. Traducción nuestra).

¹⁵ Plotino, *Enéadas (I-II)*, p. 291.

¹⁶ Panofsky, 1989, nota 59, pp. 191-192.

¹⁷ Vasari, 1999, p. 82. *Cursiva* nuestra.

col suo superchio, e solo a quello arriva
la man che ubbidisce all'intelletto.

(Rima LXXXIII)¹⁸

En este pasaje, comenta Benedetto Varchi, el poeta entiende por «conchetto» lo que los griegos llamaban *idea*, los latinos *exemplar* y que en su tiempo se denomina *modelo*. «Gracias a esta forma o imagen, que algunos llaman *proyecto*, poseemos en la imaginación todo lo que proyectamos querer, hacer o decir»¹⁹. Que los castellanos *concepto*, *ejemplar* e *idea* que leíamos en Calderón eran también tenidos por equivalentes lo corroboramos en el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco, publicado en Sevilla en 1648: «por donde se puede concluir que no es otra cosa el dibujo que una aparente expresión y declaración del *concepto* que se tiene en el ánimo, y de aquello que se ha imaginado en la mente y fabricado en la *idea*»²⁰.

Ahora bien, volviendo a Varchi, «tal proyecto, aunque sea de naturaleza espiritual, se presenta sin embargo como *causa eficiente* de todo lo que se dice o se hace. Por eso en el libro séptimo de la Filosofía Primera, el Filósofo dice: la forma activa, por oposición a la cama real, reside en el alma del artista». Obsérvese que, pese a mantener el ejemplo platónico de la cama, la referencia es aquí Aristóteles²¹. No de otro modo podía la forma residir en el alma del artista, ya que la *idea* platónica, entidad abstracta, supra-celeste, fundada en la perfección del orden matemático, en ningún caso podía pensarse *stricto sensu* como inmanente ni propia del arte²².

«Cosa notable» —se admira Panofski— «Varchi, ese gran platónico, interpreta de manera puramente aristotélica la concepción de Miguel Angel», citando además el comentario de Averroes al libro VII de la *Metafísica*²³. Y zanja:

¹⁸ Buonarroti, *Rime e lettere*, ed. Mastrocola, pp. 196–198. Cursiva nuestra.

¹⁹ *Due lezioni di messer Benedetto Varchi* (1549). Cit. por Panofsky, 1989, p. 144. Traducción nuestra.

²⁰ Cit. por Portús, 2000, p. 42. Cursiva nuestra.

²¹ «El Filósofo» es su venerante epíteto medieval (para la filosofía árabo-andaluza y la escolástica). «Filosofía Primera» es como se designaba aquella parte y libro que a partir de Andrónico de Rodas conocemos como *Metafísica*.

²² Panofsky, 1989, pp. xxvii–xxviii.

²³ Atribuyéndole la siguiente fórmula: «El arte no es otra cosa que la forma de la cosa que es producida por el arte y esta forma reside en el alma del artista; ella es el

La teoría según la cual la Idea de la obra preexiste «en acto» (*energeia*) en el artista, es en sí tan aristotélica como la concepción según la cual la obra de arte esté contenida «en potencia» (*dunameî*) en la piedra. Lo que hubiera sido platónico, o más bien neoplatónico, hubiera sido afirmar pura y simplemente la supremacía absoluta de esta Idea por encima de la obra concretamente realizada²⁴.

Por tanto, la teoría que, en sí misma, tenía ya poco de específicamente neoplatónica, presenta al análisis una amalgama aristotélica que encontramos igualmente en la escena de Calderón, en la que la «supresión de lo superfluo» es doble y puesta en abismo: primero se eliminan los polvos de la pintura, luego la pintura misma —cae el bastidor y se descubre la figura humana representada encarnada en el cuerpo de la actriz. Aristóteles se infiltra efectivamente en el verso 459, «*dando a la materia forma*», pero de nuevo el pensamiento ecléctico y artístico de Calderón armoniza esta con otra idea, a saber, con el *topos* bíblico del aliento divino mediante el cual el creador insufla vida a su criatura²⁵. Calderón distingue ambos momentos mediante el binomio *formar-informar*. «Yo / soy quien *formó*, y *informó*, / Humana Naturaleza, / tu ser, vida, alma y belleza» (vv. 510-514), declara el Pintor. *Formar* (cuerpo y belleza) es, pues, lo propio del arte; mientras que *informar* (alma y vida) es «inspirar» —como aclara la acotación—, lo propio de Dios. Calderón realiza de este modo sobre las tablas un secular anhelo del arte, consistente en animar la obra. Cuenta una anécdota que, al terminar su *Mosè* [Imagen 2], Miguel Ángel lo contempló asombrado él mismo del realismo de sus formas, y empuñando aun el martillo, le golpeó la rodilla exclamando: «Perchè non parli?». También el florentino cumplió este deseo vivificador, no ya como escultor, sino como poeta, mediante unos versos en los que ponía voz a la *Noite*²⁶. La materia viva del teatro

principio operativo de la forma producida por el arte en la materia» (Panofsky, 1989, p. 145. Traducción nuestra).

²⁴ Panofsky, 1989, p. 145.

²⁵ Idea cuya filiación cabría igualmente trazar, del *pneuma* griego a la *anima* latina.

²⁶ Respondía al elogio de Giovanni di Carlo Strozzi, que invitaba al espectador a despertar a la escultura para animarla con el siguiente cuarteto: «La Notte che tu vedi in sì dolci atti / dormir, fu da un Angelo scolpita / in questo sasso e, perché dorme, ha vita: / destala, se nol credi, e parleratti». La Respuesta del Buonarrotto (1545-1546) reivindicaba el sueño dado el desorden que reinaba en Florencia durante el gobierno de Cosme I de Medici, poniendo en boca de la escultura misma los siguientes versos:

permitía a la imaginación de Calderón este tipo de milagros, obrados, en lo que a escultura se refiere, en *La fiera, el rayo y la piedra* (1652) y *La estatua de Prometeo* (1670).

Esta última pieza presenta otro caso interesante de proceso creativo y función del arte, amalgamando diversas ideas estéticas. Agradecido a la diosa Minerva, el titánico escultor calderoniano describe la ideación de la obra en su mente como la gestación de una obsesión: «di en aprehender su hermosura / tan viva en mi fantasía / que no había parte alguna / en que no me pareciese / mirarla [...]». Para deshacerse de esta visión constante, designada «locura», decide, «siguiendo su tema», complacerla en una estatua que le «dicta el arte de la escultura» (vv. 237-258). Se oye aquí un primer eco platónico, aunque originariamente referido a la poesía: la idea de la inspiración divina, la locura (μανία) generadora de entusiasmo, como fundamento irracional de tal arte que hallamos en *Ion* (533d-534e) o *Fedro* (245a-b, 265b). El proceso de creación consiguiente se relata así:

PROMETEO	Ya concebida esta <i>idea</i> , para que mejor la esculpa, me dio su dócil materia la tierra al agua conjunta, con que siguiendo el <i>dictamen</i> del aire que la dibuja, de su <i>vago original</i> fui <i>copiando</i> una estatua (vv. 263-270).
----------	--

Con alguna injerencia aristotélica (vv. 264-266) y mística²⁷, observamos que el esquema mimético de Platón vertebraba esta visión en su variante renacentista: la *Idea* ha descendido de su esfera de realidad a la mente del artista, quien no hace sino *copiar* esta *idea* en el barro. Adjetivándolo («vago original»), Calderón introduce un matiz: la imprecisión del proyecto desaparecerá concretándose en la obra.

«Caro m'è il sonno, e più l'esser di sasso, / mentre che 'l danno e la vergogna dura: / non veder, non sentir m'è gran ventura; / però non mi destar, deh, parla basso» (Buonarroti, *Rime*, ed. Barelli, p. 261).

²⁷ «[...] que aun en las sombras / de la noche siempre oscura / —pues hasta ahora no vio luz / en ella humana criatura— / jurara que un vivo fuego / para mirarla me alumbraba».

Encontramos un paralelismo teórico en Fernando de Herrera, cuyo concepto del arte, según Menéndez Pelayo, «había sido derivado de las fuentes del idealismo platónico, si bien, como todos los platónicos del siglo XVI, manifiesta grandes tendencias a la conciliación aristotélica»:

Y como aquel grande artífice [Fidias], cuando labró la figura de Júpiter o la de Minerva, no contemplaba otra que imitase y trajese la semejanza, pero tenía en su entendimiento impresa una *forma* o *idea* maravillosísima de hermosura en que, mirando atento, enderezaba la mano y el artificio a la semejanza della²⁸.

Recapitulando: si Platón establecía la siguiente jerarquía en orden decreciente de realidad: idea-objeto-imagen, encontramos en Calderón —especialmente el que remozca el tema del *deus pictor* y escenifica la escultura— una inversión del lugar ocupado por la *imagen*: asimilada al *ejemplar* y a la *idea*, la imagen (mental) está en el origen de esta creación *ex nihilo*, cuyo resultado se denomina en el dramaturgo *copia* o *ser*.

GRACIA Que la hermosa *imagen* bella
que, original de tu *copia*,
fue primer término al cuadro (vv. 869-871)²⁹.

3. CALDERÓN: LA MÍMESIS ESTORBADA

Examinemos ahora cómo representa Calderón el proceso pictórico a partir de un modelo. Años antes de escribir el auto *El pintor de su deshonra*, Calderón estrenó la tragedia del mismo título, representada en Palacio en 1650³⁰. En la primera escena de la segunda jornada vemos y escuchamos al mortal pintor Juan Roca ante el desafío de retratar «parecida» a su esposa Serafina. Pintor y modelo están en escena, dialogando sobre el cuadro al tiempo que, con cierta dificultad, este se pinta. La teoría se expone, dramáticamente, como razones del fracaso del pintor en esta empresa. Fundiendo teoría y práctica del arte, Calderón

²⁸ Menéndez Pelayo, 1961, pp. 69-70. La cita de Herrera procede de sus *Comentarios a Garcilaso* (1580). Cursiva nuestra.

²⁹ Calderón, *El pintor de su deshonra* [auto], p. 32. Cursiva nuestra.

³⁰ Datación de Cruickshank recogida en la base de datos *Calderón digital*.

problematiza algunos supuestos teóricos, que pasamos a analizar, en el detalle de los tres argumentos de Juan Roca.

SERAFINA Tú, que a ti solo excedías,
 ¿tanto de ti desconfías?

DON JUAN Sí.

SERAFINA ¿Por qué?

DON JUAN Escucha por qué:
 de la gran naturaleza
 son no más que imitadores
 —vuelve un poco— *los pintores;*
 y así, cuando su destreza
 forma una rara belleza
 de perfección singular,
 no es fácil de retratar,
 porque como su poder
 tuvo en ella más que hacer,
 da en ella más que *imitar*.
 Demás que en una atención
 imprime cualquier objeto
 con más señas un defeto,
 mi bien, que una perfección.
 Y como sus partes son
 más tratables, se asegura
 la fealdad en la pintura:
 y así, con facilidad
 se retrata una fealdad
 primero que una hermosura (vv. 1098-1120).

Don Juan enuncia la premisa de esta teoría general del arte —«de la gran naturaleza / no son más que imitadores los pintores»— mientras ejecuta —«vuelve un poco». Tratando de encajar lo que sabe con lo que experimenta, arguye que es más fácil de imitar lo feo que lo bello; porque en lo bello, la naturaleza creadora hizo más. Lo ratifica —o enseña— Pacheco: «los rostros hermosos son más dificultosos de retratar, como enseña la experiencia»³¹. Sin embargo, aunque con modestia, Serafina rechaza esta razón (vv. 1121-1124). En efecto, si nos atenemos

³¹ Pacheco, *Arte de la pintura*, p. 143 (vol. II, libro III, cap. 8). Cito por la edición de 1866 de Cruzada Villaamil.

a Platón, tal problema no puede darse en quien es y se dice imitador, ya que, precisamente porque lo que produce es una imagen —es decir: no tiene fundamento ontológico propio—, el artista mimético es capaz de imitarlo todo (*Rep.* X, 596c-e), lo cual incluye tanto lo feo como lo bello. Encontramos una verificación práctica de esta concepción en Velázquez, quien no debía andar muy lejos cuando Calderón componía y representaba sus obras en palacio³². Además de escamotear la fealdad de reyes y validos, Velázquez pintó retratos como los de Don Sebastián de Morra (*El bufón el Primo*), *El Niño de Vallecas*, Juan Calabazas (*El bufón Calabacillas*) [Imagen 3], *Los borrachos*, o *El triunfo de Baco*, en los que la ausencia de belleza se manifiesta con humanísima dignidad. «Toda la realidad, la más hermosa como la más horrorosa, sin distingos, será bien acogida en ese santo terreno de la pintura» escribirá a su propósito el también pintor Ramón Gaya³³. Esta idea platónica ennoblecida bien vale así mismo para el tipo de artista que es Calderón, quien tampoco desdeñó nada en su teatro.

El segundo postulado de la teoría de Juan Roca del arte de la pintura reza:

DON JUAN Deste arte la obligación
 —mírame ahora y no te rías—
 es sacar las simetrías
 que medida, proporción
 y *correspondencia* son
 de la facción [...] (vv. 1131-1136).

³² Para ahondar en la relación entre ambos, ver Alcalá-Zamora, 2001. Un dato curioso, en referencia a las obras que tratamos: entre las fuentes inspiradoras de *La estatua de Prometeo*, dada la escasa importancia de la figura de Prometeo en la literatura europea previa a Calderón, Margaret Greer destaca los frescos encargados por Velázquez a Agostino Mitelli, Angelo Colonna, Francisco Carreño y Francisco Rizi sobre el mito de Pandora para el Salón de los Espejos del Palacio del Alcázar de Madrid. Cf. Calderón, *La estatua de Prometeo*, p. 121. Por su parte, Aurora Egido defiende la hipótesis de que Calderón tuviera en mente *La fragua de Vulcano* y *Las Hilanderas*, a las que nos referiremos más adelante, al escribir *La fiera, el rayo y la piedra*. Calderón coincidía además con su homólogo pintor en «leer de forma diferente un viejo tema, dándole una interpretación nueva a base de prestarle una perspectiva propia del estilo retórico más humilde» (cf. su ed. de *La fiera, el rayo y la piedra*, pp. 37-48).

³³ Gaya, 1984, pp. 56-57. Cit. por Regalado, 1995, vol. II, p. 330.

Regalado identifica una alusión a una doctrina que data del primer Renacimiento, afín a los principios enunciados por Alberti en su *Tratado del arte de la pintura*: «el arte estriba en la unidad armónica de proporciones, colores, cantidades y simetrías»³⁴, inspirada a su vez por Plotino. «Mírame ahora, y no te rías», pone irónicamente Calderón en boca de quien explica un arte de proporciones y simetrías. Clave nos parece, en este contexto, la mención de la noción de *correspondencia*. Mediante este término (*homoion*) define Platón la mímesis: «intento por corresponder a aquello que se pretende ser» (*Rep.* III, 393c), y Aristóteles expresa la relación particular entre un acontecimiento y un enunciado que hace que tal enunciado sea, en relación al acontecimiento, verdadero³⁵. *Adaequatio rei et intellectus* era la definición de *verdad* difundida por la escolástica. Aunque tal correspondencia o adecuación no siempre pueda entenderse como similitud o parecido, tal es el sentido que adquiere, por ejemplo, el «troppo vero» de Inocencio X al verse en el retrato de Velázquez [Imagen 4].

De correspondencia es, como él reconoce, el error de Juan Roca. Su pintura encalla al no conseguir que corresponda la idea de su imaginación con la realidad del modelo, al querer llevar al lienzo el ideal de belleza que la forma corporal le sugiere y al mismo tiempo entorpece, erigiéndose como modelo al que la obra debe corresponder:

DON JUAN [...] y aunque ha sido
 mi estudio, he reconocido
 que no puedo, desvelado,
 haberlas yo imaginado
 como haberlas tú tenido.
 Luego si en su perfección
 la imaginación exceden,
 mal hoy los pinceles pueden
 seguir la imaginación (vv. 1136-144).

A lo que el gracioso juiciosamente le reprocha:

³⁴ Regalado, 1995, vol. II, p. 327.

³⁵ Para que una frase sea verdadera, tiene que ser *homoion* con el hecho que designa, tiene que corresponder con él. Es lo que hoy se conoce semánticamente como *principio de correspondencia*. Aristóteles, *De interpretatione*, 9, 18b-8, 19a32. Cit. por Groneberg, 2018, p. 149.

JUANETE [...] la culpa; y aunque te pese
 es tuya y no la conoces,
 pues das, sordo en la locura
 de no *entender la hermosura*
 que el mundo la dice a voces (vv. 1182-1186).

Entender la hermosura es, según el platónico León Hebreo, objeto del amor³⁶, al cual, según se confiesa en la primera escena, Juan Roca siempre fue poco inclinado. Apunta con acierto Regalado: «Platón se habría deleitado con esta escena, aplaudiendo el fracaso de la técnica mimética del pintor, incapaz de reproducir la Idea»³⁷, ya que incapaz de conocerla.

El tercer argumento parece aún más inconsistente:

DON JUAN Fuego, luz, aire y sol niego
 que pintarse puedan; luego
 retratarse no podrá
 beldad que compuesta está
 de sol, aire, luz y fuego (vv. 786-790).

Sin entrar en posibles reminiscencias platónicas referentes a la belleza de las partes y el todo, esta aserción queda de nuevo refutada echando un vistazo a algunos lienzos de Velázquez. Llamado «pintor del aire» por Ortega y Gasset, su innovación técnica, en palabras del filósofo, consiste justamente en «descomponer el objeto en puros valores lumínicos»³⁸. Cima de esta técnica y de su obra son *Las hilanderas* [Imagen 5], cuyo «personaje principal es la luz solar». También el fuego se hace visible en *La fragua de Vulcano* [Imagen 6], en el fulgor de la lumbre y el ascua en el yunque que envuelven una escena en la que irrumpen los destellos de otra luz.

En definitiva, «Velázquez sí pintó aire, sol y fuego al dejar las cosas varadas en la luz y el espacio que las pone de manifiesto, produciendo esa doble sensación de presencia e irrealidad que caracteriza [su estilo]»³⁹, en oposición al intento de Juan Roca.

³⁶ Hebreo, *Diálogos de amor*, p. 189.

³⁷ Regalado, 1995, vol. II, p. 327.

³⁸ Ortega y Gasset, 2006, p. 908.

³⁹ Regalado, 1995, vol. II, pp. 328-329.

4. BALANCE

Reposando sobre la teoría platónica de la mimesis y remodelado por el neoplatonismo renacentista, el paradigma artístico de la imitación es problematizado por Calderón: no es lo mismo crear a partir de una idea —como hace el Pintor divino— que —propósito del humano Juan Roca— a partir de un modelo natural. Así lo muestran respectivamente el auto y la tragedia *El pintor de su deshonra*. Destacamos de su planteamiento la dimensión vital que la práctica teatral en la que tiene lugar imprime al cuestionamiento estético. El concepto calderoniano de *representación*, cuyo sentido primordial es teatral, será síntesis y superación de este problema.

En cuanto al supuesto platonismo de Calderón, nuestro análisis revela que, junto a patrones de esta procedencia coexisten elementos aristotélicos e ideas de factura neoplatónica. Dicha mixtura, advierte Menéndez Pelayo, no ha de extrañar. La encontramos igualmente en casi todos los platónicos del siglo XVI; comenzando por su vehículo primordial en España, León Hebreo —en cuyos *Diálogos de amor* convive con el platonismo la mística y la cábala— y siguiendo por Herrera, quien presenta una conciliación aristotélica semejante a la apuntada en los humanistas italianos⁴⁰.

Sobre el sentido de la inserción de estas ideas en un género cual el teatral, creemos que más que de una lectura directa o de una filiación inconsciente cabe pensar en el vigor del platonismo en el siglo XVI y en adelante. Son ideas que, como en la *Oda a Salinas* de fray Luis de León, impregnan el aire, ya que «la estética platónica es la filosofía popular en España e Italia»⁴¹.

Ahora bien, si atendemos con algún rigor a la filosofía de Platón, advertimos varias brechas en el sentido y alcance de algunos de sus conceptos tal y como vienen entendidos en el siglo XVII. Por atenernos a la última idea mencionada, podemos hablar de estética platónica solo por derivación, ya que la crítica de Platón no autoriza a atribuirle una filosofía del arte. Pero la evolución más sustancial, que Calderón refleja en su teatro, es que, por un lado, las *ideas* pasan a ser consideradas como inmanentes al espíritu, divino y artístico; y por otro, a admitir el nombre de *imagen*. Erwin Panofsky establece magistralmente la historia de las

⁴⁰ Cf. Menéndez Pelayo, 1940, pp. 10 y ss. y 69.

⁴¹ Menéndez Pelayo, 1940, p. 74.

transformaciones de la teoría de Platón en su obra *Idea*. Según detalla en el segundo capítulo, la teoría medieval del arte, inscrita naturalmente en la estela del neoplatonismo, manifiesta cierto paralelismo entre el Dios creador y el artista que crea formas a partir de una representación interior, la cual se proyecta en la materia. Lomazzo y Zuccari ahondarán en este planteamiento, que llega a España a través de Vicente Carducho, Pablo de Céspedes, Francisco Pacheco y otras vías estudiadas por Calvo Serraller⁴².

5. FINAL. ENCUENTRO IMAGINADO

En su *Ortografía castellana*, José Alcázar (c. 1690) cifraba la eminencia de Calderón en sus dotes de gran imitador, en el sentido preciso de mimesis en el libro III de la *República* de Platón: «la comedia imita a la vida humana. Y así han de hablar en ella las personas como hablaran aquellos que representan (reyes, príncipes, ciudadanos, rústicos). En esto fue Calderón eminente»⁴³. Ello le habría valido indudablemente la expulsión de la *kallipolis* platónica, pese a que el dramaturgo no habría dejado de expresar, quizá con cierta retranca, su admiración y deuda al maestro de Atenas.

Al mismo tiempo, de haber coincidido en aquel mítico *Symposion*, Calderón habría supuesto un contraejemplo a la paradoja con que Sócrates tumba a Agatón y a Aristófanes al final del diálogo homónimo, pues el madrileño hubiese sido la prueba fehaciente de que un mismo poeta es capaz de escribir —y con talento notorio— tragedias y comedias. La praxis en la Atenas clásica mostraba por el contrario una rígida especialización, hecho que Platón atribuía a una falta de ciencia (*ἐπιστήμη*) y arte (*τέχνη*) en la base de la poesía⁴⁴. De un modo similar al increíble devenir de su crítica del arte, con esta objeción Platón sembraba una idea que solo el teatro de siglos después realizaría. En reconocimiento a su clarividencia y estilo magistral, terminamos evocando la escena final del *Banquete* (223c-d):

⁴² Calvo Serraller, 1981.

⁴³ Sánchez Escribano y Porqueras Mayo, 1972, p. 334.

⁴⁴ Puesto que, como argumenta Sócrates al rapsoda Ion: «si fueras capaz de [hablar de Homero] en virtud de un arte, serías también capaz de hablar de todos los poetas. En efecto, la poesía forma un todo» (*Ion*, 532c).

Al abrir los ojos vio que de los demás, unos seguían durmiendo y otros se habían ido, mientras que Agatón, Aristófanes y Sócrates eran los únicos que todavía seguían despiertos y bebían de una gran copa de izquierda a derecha. Sócrates, naturalmente, conversaba con ellos. Aristodemo dijo que no se acordaba de la mayor parte de la conversación, pues no había asistido desde el principio y estaba un poco adormilado, pero que lo esencial era —dijo— que Sócrates les obligaba a reconocer que era cosa del mismo hombre saber componer (ἐπίστασθαι ποιεῖν) comedia y tragedia, y que quien con arte (τέχνη) es autor de tragedias lo es también de comedias. Obligados, en efecto, a admitir esto y sin seguirle muy bien, daban cabezadas. Primero se durmió Aristófanes y, luego, cuando ya era de día, Agatón. Entonces Sócrates, tras haberlos dormido, se levantó y se fue. Aristodemo, como solía, le siguió. Cuando Sócrates llegó al Liceo, se lavó, pasó el resto del día como de costumbre y, habiéndolo pasado así, al atardecer se fue a casa a descansar.

Tal vez si Sócrates hubiera tenido a Calderón por interlocutor no se habría levantado tan campante de esta, literalmente, «reunión de bebedores». O tal vez sí. Por soñar...

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ-ZAMORA, José, «Velázquez y Calderón: dos vidas paralelas», en *Velázquez y Calderón. Dos genios de Europa*, coord. José Alcalá Zamora y Alfonso E. Pérez Sánchez, Madrid, Real Academia de la Historia, 2001.
- ALVARADO TEODORIKA, Tatiana, «Breve recorrido por algunas grutas literarias barrocas: atisbando el mundo del mal», en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, ed. Norma Campos Vera y Teresa Gisbert, La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010, pp. 337-344.
- ARIETI, James A., *Interpreting Plato: the Dialogues as Drama*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 1991.
- ARISTÓTELES, *Sobre la interpretación, en Tratados de Lógica (Órganon) II*, trad. Miguel Candel San Martín, Madrid, Gredos, 1995.
- BORGES, Jorge Luis, *Arte poética. Seis conferencias*, Barcelona, Espasa Calpe, 2015.
- BUONARROTI, Michelangelo, *Rime*, ed. Ettore Borelli, Milano, Fabbri Editori, 2001.
- BUONARROTI, Michelangelo, *Rime e lettere*, ed. Paola Mastrocola, Torino, UTET, 1992.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *De una causa, dos efectos en Obras Completas II, Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Deposición en favor de los profesores de pintura*, en Francisco Calvo Serraller, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonra* [auto], ed. conmemorativa del IV Centenario del autor, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2000.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonra* [auto], ed. Alan K. G. Paterson, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El pintor de su deshonra*, ed. Manuel Ruiz Lagos, Madrid, Alcalá, 1969.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El santo rey don Fernando (Segunda parte)*, ed. Carmen Pinillos, Pamplona / Kassel, Universidad de Navarra / Reichenberger, 2016.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La estatua de Prometeo*, ed. Margaret Rich Greer, Kassel, Reichenberger, 1986.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La fiera, el rayo y la piedra*, ed. Aurora Egido, Madrid, Cátedra, 1989.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Poesía*, ed. Luis Iglesias Feijoo y Antonio Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2018.
- Calderón digital. Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón* [en línea], 2017. Consultada el 9 de abril de 2019. URL: <<http://calderondigital.unibo.it/>>.
- CALVO SERRALLER, FRANCISCO, *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1981.
- CAPRA, ANDREA, *Ágon logon: il «Protagora» di Platone tra eristica e commedia*, Milano, LED, 2001.
- COPE, JACKSON I., «The Platonic Metamorphoses of Calderón in *La vida es sueño*», *Modern Language Notes*, 86, 1971, pp. 225-241.
- CURTIUS, ERNST R., «Calderón's Theory of Art and the *Artes Liberales*», en *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. Willard R. Trask, London / Henley, Routledge / Kegan Paul, 1979, pp. 559-570.
- EGIDO, AURORA, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 17-104.
- FERRARI, G. R. F., «Plato and Poetry», en G. A. Kennedy (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, t. I, *Classical Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, pp. 92-149.
- GAYA, RAMÓN, *Velázquez, pájaro solitario*, Granada, Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1984.
- GRONEBERG, MICHAEL, «La Mimesis: aspects ludiques et poétiques», en *Penser la scène*, ed. Michael Groneberg, Lausanne, Etudes de lettres, 2018, pp. xxx.
- HEBREO, LEÓN, *Diálogos de amor*, trad. Inca Garcilaso de la Vega, en *Obras completas*, I, ed. P. Carmelo Sáenz de Santa María, Madrid, Atlas, 1960.

- HERNANDO MORATA, Isabel, «Función y significado de la cueva en las comedias religiosas de Calderón», *Criticón*, 130, 2017, pp. 109-125.
- KLUGE, Sofie, «Calderón's Anti-Tragic Theater: The Resonance of Plato's Critique of Tragedy in *La vida es sueño*», *Hispanic Review*, Winter 2008, pp. 19-52.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, vol. II, *Siglo XVI y XVII*, en *Obras completas*, ed. Enrique Sánchez Reyes, Madrid, CSIC, 1961.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Introducción a Velázquez*, en *Obras completas*, VI, Madrid, Taurus / Fundación José Ortega y Gasset, 2006.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura* [1646], ed. Gregorio Cruzada Villaamil, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1866 [en línea]. URL: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=njp.32101079812200&view=1up&seq=9>> [consulta: 11/04/2019].
- PANOFSKY, Erwin, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. Henri Joly, Paris, Gallimard, 1989.
- PLATÓN, *Banquete*, en *Diálogos*, III, trad. Marcos Martínez Hernández, Madrid, Gredos, 2000.
- PLATÓN, *Fedro*, en *Diálogos*, III, trad. Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 1985.
- PLATÓN, *Ion*, en *Diálogos*, I, trad. Emilio Lledó, Madrid, Gredos, 1985.
- PLATÓN, *República*, en *Diálogos*, IV, trad. Conrado Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1988.
- PLATÓN, *Sofista*, en *Diálogos*, V, trad. Néstor Luis Cordero, Madrid, Gredos, 1988.
- PLOTINO, *Enéadas (I-II)*, trad. Jesús Igal, Madrid, Gredos, 1982.
- PORTÚS, Javier, «Temas artísticos en el auto *El pintor de su deshonra*», en Pedro Calderón de la Barca, *El pintor de su deshonra*, ed. conmemorativa del IV Centenario del autor, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2000, pp. 31-78.
- REGALADO, Antonio, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, 2 vols.
- SÁNCHEZ ESCRIBANO, Federico, y PORQUERAS MAYO, Alberto, *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco*, Madrid, Gredos, 1972.
- STURM, Harlan G., «From Plato's Cave to Segismundo's Prison: the Four Levels of Reality and Experience», *Modern Language Notes*, 89, 1974, pp. 280-289.
- VASARI, Giorgio, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, edizioni Giuntina e Torrentiniana, Pisa, Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali della Scuola Normale Superiore di Pisa, 1999.
- VERNANT, Jean-Pierre, «Image et apparence dans la théorie platonicienne de la "Mimésis"», *Journal de psychologie normale et pathologique*, 2, avril-juin 1975, pp. 133-160.



Imagen 1

Michelangelo Buonarroti, *Nocturne* (1526-1531)

Firenze, San Lorenzo, Sagrestia Nuova, tomba di Giuliano de' Medici



Imagen 2

Michelangelo Buonarroti, *Mosè* (1513-1515)
Roma, San Pietro in Vincoli, tomba di Giulio II



Imagen 3
Diego Velázquez, *El bufón Calabacillas* (1636-1637)
Madrid, Museo del Prado



Imagen 4
Diego Velázquez, *Retrato de Inocencio X* (1650)
Roma, Galleria Doria Pamphili



Imagen 5
Diego Velázquez, *La fábula de Aracne* (*Las hilanderas*) (1657)
Madrid, Museo del Prado



Imagen 6
Diego Velázquez, *La fragua de Vulcano* (1630)
Madrid, Museo del Prado