

DE LUCES, SOMBRAS Y ASOMBROS:
UNA LECTURA DE *LA ESTATUA DE PROMETEO*¹

Luis Iglesias Feijoo y Alicia Vara López
Departamento de Literatura Española
Facultad de Filología
GIC-Universidad de Santiago de Compostela
15782 Santiago de Compostela, España
luis.iglesias.feijoo@usc.es
aixavara@gmail.com

[*Anuario calderoniano* (ISSN: 1888-8046), vol. extra, 1, 2013, pp. 213-233]

Las obras mitológicas de Calderón no siempre han gozado de la mayor estima. Sin embargo, a poco que se fije la atención en ellas, resulta evidente que el autor las ha compuesto con exquisito cuidado. Desde las fiestas de 1635, al menos, se aplicó a la tarea de crear universos teatrales ricos, complejos, dotados de una pluralidad de recursos no solo teatrales, sino también escenográficos y musicales. Y, por supuesto, volcó en ellos lo más granado de su lenguaje dramático. Es

¹ El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación de la DGICYT dirigido por Luis Iglesias Feijoo FFI2012-38956, y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI, conocido como TC-12, cuyo coordinador general es Joan Oleza, de la Universitat de València, que reciben fondos Feder. Alicia Vara fue beneficiaria de una Beca FPU del Ministerio de Educación para elaborar su Tesis doctoral, que fue leída en diciembre de 2012.

como si hubiera deseado concentrar ahí una gama de modos poéticos, metafóricos y simbólicos que parecen el resultado de un especial esmero.

No es imposible que ello se deba en parte al público al que se destinaban, pues se trata de obras para la corte, en la que el nivel cultural medio sin duda era mucho más elevado que el dominante en los corrales, donde el bulle-bulle de mosqueteros distaba de propiciar una atenta recepción. Para estos despliega el gusto por la intriga ingeniosa, la trama complicada resuelta con airosa brillantez, el lenguaje eficaz, el lirismo ocasional, el drama de la honra, mil y un ambientes que evocan desde el vivir cotidiano de los madrileños del día hasta las agrestes peñas polacas, pasando por tiempos próximos o remotos, históricos o legendarios. Pero sigue siendo cierto que, en la mayor parte de los casos, las obras protagonizadas por personajes que provienen de la mitología presentan un lenguaje más elevado, más elaborado, con mayor profusión retórica, que, sin desprecio alguno para el resto de sus creaciones, se diría construido con mayor atención y empeño, como si hubiera querido elevar unos grados el artificio de su ingenio.

Buen ejemplo de ello lo proporciona *La estatua de Prometeo*, en la que centramos hoy nuestra atención. No es del caso explicar de nuevo cómo resultaba oportuno elegir el mito de Pandora para una celebración festiva, pues ya está claro que su figura no solo era vista como la portadora de los males que se extienden por el mundo al abrirse su caja o urna, sino que también era ella la depositaria de todos los bienes. De ahí que su historia fuera tratada por los pintores Agostino Mitelli y Angelo Colonna, llamados por Velázquez desde Italia para que trabajaran al fresco en los muros del Alcázar madrileño; en él aprovecharon las bóvedas del Salón de los Espejos para reflejar aspectos de su mito. Ello ocurría apenas una década antes de que Calderón escribiera su obra².

Escrita a finales de 1670, según todos los indicios³, es muestra eficaz del modo en que el dramaturgo despliega sus recursos en todos

² Ver la bibliografía recogida en Iglesias Feijoo y Ulla Lorenzo, «La violencia en las fiestas mitológicas de Calderón», de próxima aparición en las *Actas del XVI Coloquio Anglogermánico sobre Calderón*, celebrado en Amsterdam en 2011. El plan iconográfico era obra de Velázquez, pero en ese trabajo se apunta la posibilidad de que el propio Calderón hubiera colaborado de algún modo con el pintor de cámara.

³ Para un estudio de la datación de la obra puede verse Greer, 1986, pp. 93-96.

los aspectos. De ellos nos interesa aquí el lenguaje y más específicamente el estilo, gobernado por el artificio, que servirá de vía de entrada para mostrar cómo Calderón va desarrollando el choque de contrarios basado en la dualidad, la simetría y el contraste, siempre atento a destacar las reacciones de sorpresa y suspensión de los personajes ante los sucesos prodigiosos que protagonizan. De esta manera, se encauza la propia respuesta del público, que ha de asistir también maravillado al despliegue de una fiesta cortesana dirigida a producir asombro y complacencia.

Por razones de espacio, no trataremos aquí un aspecto sumamente sugestivo y necesitado de mayores indagaciones. Se trata de la consideración del dualismo y la oposición como elementos constructivos básicos del teatro calderoniano⁴ e incluso de toda la comedia española clásica. A ello se refería Fernández Guillermo con el término *contrapunto*, que toma del ámbito de la música para aplicarlo a las voces y esquemas métricos contrapuestos en Lope de Vega⁵. Por su parte, Felipe Pedraza, al hablar de la técnica dramática calderoniana, acude también al contrapunto «que se convierte en un canon, una fuga, con voces múltiples que se enredan, se cruzan, se persiguen y se aúnan en la solución final»⁶. Y tomando apoyo en las ideas de Dámaso Alonso, añade:

⁴ La dualidad en la dramaturgia calderoniana ha sido ya estudiada. Sirvan de muestra los trabajos de Gitlitz, 1984; Casaldueiro, a propósito de *La vida es sueño*, 1967; Tobar, sobre *Hado y divisa de Leonido y Matfisa*, 1984; Lauer, en *Los cabellos de Absalón*, 1988; y Vara López, en *Amor, honor y poder*, 2011.

⁵ «La idea de contrapunto a dos voces entraña la tensión bipolar entre dos notas que por su naturaleza y el intervalo que hay entre ellas crean disonancia y antítesis, produciéndose una tensión; después viene una relajación para que resurja la antítesis y así sucesivamente. En *La dama boba* estos contrastes antitéticos se presentan continuamente. Apoyado en un esquema de versificación *alternio* (es decir: redondilla –a–, redondilla –b–, redondilla –c–, etc.), Lope de Vega aplica una técnica que he definido como antitética-contrapuntística, en diversas modalidades, y la lleva a diferentes niveles dentro de la estructura métrico-dramática. De este modo, el esquema alternio funciona como una especie de esqueleto que sirve para sostener la construcción dualista de la trama», Fernández Guillermo, 2010, p. 448. En p. 447 menciona la definición de *contrapunto* que da Octavio Paz en *Los hijos del limo*: «Un texto hecho de oposiciones que se resuelven en consonancias».

⁶ Pedraza Jiménez, 2001, p. 308.

No son solo palabras o imágenes contrapuestas, sino situaciones, personajes, temas, ideas, espacios... los que se contrastan y refuerzan. Ese juego construye una clave constructiva de todo el arte de don Pedro, que hunde las raíces en su formación intelectual, en el sentido plástico y en la concepción musical del mundo⁷.

En *La estatua de Prometeo*, con el notable papel que juega la música, sería posible deducir conclusiones muy aprovechables. No vamos a ir por ese camino⁸, ni señalaremos algunos de los dualismos más evidentes, como los representados por las parejas de hermanos Prometeo/Epimeteo y Minerva/Palas, que se podría extender aun al producido por esa especie de desdoblamiento de Minerva que es Pandora⁹. Fijemos la atención en otro par de conceptos cuyo enfrentamiento reproduce el principio constructivo general de la obra y lo traslada a todos los niveles.

Así ocurre con el uso simbólico constante de las referencias a la luminosidad frente a las sombras, evocadas por los personajes de acuerdo con la oposición temática entre conocimiento e ignorancia. La luz, vinculada con la sabiduría y la ilustración, está asociada a los personajes de Prometeo, Minerva y Apolo; por su lado, la oscuridad, metáfora de la brutalidad y el belicismo, identifica a Epimeteo, a Palas, a Discordia y al pueblo¹⁰.

⁷ Pedraza Jiménez, 2001, p. 306.

⁸ El propio lenguaje de la comedia está lleno de alusiones a sonidos musicales («armonías confusas», p. 443; *voces*, p. 453; «himno / de [...] voces», p. 453; *músicas*, p. 455); lo cual entronca con el ambiente festivo en el que se desarrolla gran parte de la acción («festivos aplausos», p. 443; «alegremente festivos / vamos todos», p. 444). Detrás de esta red de alusiones extendidas por toda la obra se halla la misma búsqueda de artificiosidad que se aprecia en el terreno lingüístico y espacial.

⁹ Algunas veces se ha tratado ya la dualidad en los personajes de *La estatua de Prometeo*. Por ejemplo, O'Connor, 1988, p. 334, define el doble conflicto como una oposición entre razón y pasión, muestra de aquellas tensiones que se producen en las estructuras básicas que conforman el universo. Ver también Blue, 1990. Di Puccio, 1998, pp. 166-167, da cuenta de otros trabajos que abordan este asunto. Añádase ahora el indispensable trabajo de Cancelliere, 2010.

¹⁰ Ya Valbuena Prat, 1941, p. 182, afirmaba que «El simbolismo esencial es claro: el fuego es la luz de la ciencia; el humo [...] es el mal empleo de la ciencia misma, la confusión, el odio». Charles Aubrun reflexiona acerca del conflicto entre armas y

Prometeo llega a declarar de forma inequívoca la identificación de la luz con la ciencia («que quien da luz a las gentes / es quien da a las gentes ciencia», p. 468¹¹). Estas palabras se pronuncian en un contexto en el que el personaje transmite a la diosa sus ansias por llevar a la tierra un rayo de sol, semilla de conocimiento. En este mismo fragmento se localiza un número importante de expresiones relacionadas con la iluminación (*rayo, combustible, encendida lumbre, llama, luz*), frente a solo dos vinculadas con la oscuridad («tinieblas de la noche», «ausencia del sol»). El claro desequilibrio en la oposición lumínica puede interpretarse simbólicamente como el alcance de la sabiduría por parte de Prometeo, que en ese momento goza de la contemplación de la verdad:

PROMETEO	Si yo pudiera llevar un rayo suyo que fuera, su actividad aplicada a combustible materia, encendida lumbre que, desmintiendo las tinieblas de la noche, en breve llama supliese del sol la ausencia, fuera don bien como tuyo, pues moralmente se viera que quien da luz a las gentes es quien da a las gentes ciencia (pp. 467-468)
----------	---

Prometeo ya había expuesto casi al principio cómo su inclinación al estudio le había llevado de la ceguera a la luz, con huella evidente del pensamiento platónico, pues alude a un recuerdo innato del co-

letras y lo relaciona con la idea del claroscuro: las letras se vinculan a la luz y las armas están asociadas a la oscuridad. Finalmente concluye el autor que «les Lettres discrètement l'emportent sur les Armes. Et sur le monde rasséréné triomphent la Raison et la Paix» (1965, p. XXIX). Ver también Di Puccio, 1998, p. 166: «Several critics maintain that the two conflicting signs of light and darkness effect opposite results. Light, for example, produces order, knowledge, or love; darkness creates disorder, ignorance, or hate. In Calderón's play, Prometeo, Minerva, and Apolo, defenders of light, conquer Epimeteo, Palas, and Discordia, champions of darkness».

¹¹ La comedia se cita por la edición realizada por José María Viña Liste (Calderón de la Barca, *Comedias, VI*, 2010, pp. 441-528). En el texto se señalan sin más las páginas de cada cita.

nocimiento, una «lógica natural» que permanece en las almas aunque estas se encuentren *ciegas* o «a oscuras», debido a su situación en el mundo sensible. Guiado por esta intuición, Prometeo identifica la *enseñanza* con una «clara lumbré pura», que le permitirá descubrir la buscada *senda* y abrir la *puerta* a la sabiduría, de mano de Minerva. Se trata de un ascenso a una dimensión que puede identificarse en términos platónicos con el mundo inteligible¹². Una vez más la oposición conceptual se construye mediante la confrontación de léxico y expresiones que aluden a la luz y el conocimiento («lógica natural», *ilustrada*, «clara lumbré pura», *enseñanza*, *ciencias*) con otros referidos a la ignorancia y las penumbras («sin saber», *confusas*, *ciego*¹³, «tropezando a oscuras»):

PROMETEO La lógica natural,
 que estaba en al alma infusa
 sin saber della, ilustrada
 de la clara lumbré pura
 de la enseñanza, me abrió
 sendas que hasta allí confusas
 pisaba, bien como ciego
 que anda tropezando a oscuras
 y, como puerta de ciencias
 se difine o se intitula
 una vez abierta, pude
 trascender de sus clausuras,
 por los principios de todas,
 a la profesión de algunas (pp. 446-447)

Llevado del «anhelo de saber» (p. 446), Prometeo siente veneración por Minerva, la divinidad consagrada a la sabiduría, lo que se traduce

¹² La deuda con el neoplatonismo queda patente en la caracterización del camino hacia el conocimiento como un itinerario de elevación («a su alto conocimiento / elevó la mente», p. 449). Este ascenso llega a producirse de manera literal en el momento en el que Prometeo es invitado por Minerva a visitar las distintas esferas celestes («al cielo eleva ella a su alumno», p. 463). En contrapartida, cuando la diosa lleva de vuelta a su protegido, inicia un descenso a la tierra, donde los seres humanos se encuentran privados de la contemplación de la verdad.

¹³ La alusión a la ceguera, identificada con la ignorancia y con la *furia*, vuelve a aparecer en la comedia asociada a un vulgo inclinado a la guerra e identificado con Discordia, Palas y Epimeteo (p. 448).

en el deseo de «aprehender su hermosura» y de obsequiarla con un regalo, la estatua. En su reflexión, el personaje reproduce un movimiento pendular desde las sombras a la luz, mediante una correlación de seis términos contrapuestos que forman una gradación e indican su acercamiento a la diosa (*sombras, noche, oscura* frente a *luz*, «vivo fuego», *alumbra*). La insistencia en la técnica del claroscuro ha de interpretarse como un indicador de la importancia dramática que recibe el proceso de aprendizaje experimentado por el protagonista¹⁴:

PROMETEO Y discurriendo en qué obsequio
podría yo hacerla que supla
a mi hacimiento de gracias,
di en aprehender su hermosura
tan viva en mi fantasía
que no había parte alguna
en que no me pareciese
mirarla, con tan aguda
vehemencia 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 alumbra (pp. 449-450)

Hacia el final de la primera jornada, un parlamento de tono lírico, musical y muy evocador vuelve a desplegar un juego —esta vez paradójico— entre la luz (representada por la aurora) y la oscuridad (identificada con el anochecer). Con lenguaje muy alambicado y tono argumentativo, Apolo ilustra la calderoniana tendencia a la conciliación de elementos opuestos para dar a entender que no se debe temer la oscuridad, ya que detrás de ella viene siempre la luz. Responsable de la llegada del día y de la noche a la tierra mediante el movimiento de su carro, Apolo afirma que ambos momentos, que sue-

¹⁴ Minerva reconoce que el ascenso de Prometeo es todo un privilegio exclusivo para él: «trayéndote a esta esfera / que la luz no la dora, / que el pájaro la ignora, / el bruto la venera, / negada al sol, al ave y a la fiera» (p. 458).

len representar alegría y tristeza, se suceden eternamente y, por tanto, no es posible que exista el uno sin el otro¹⁵:

APOLO No temas ver que la aurora
delante de ti fallece,
pues en los rumbos que dora,
si a cualquier hora anochece,
amanece a cualquier hora.
Y pues nunca anocheecer
puede, sin amanecer,
¿quién podrá contradecir *Con él, Música a 4 voces.*
que nace para morir
y muere para nacer?

APOLO No temas, no, pues adquiere
nueva luz la luz que yace,
y tanto a todas prefiere,
que muere de la que nace,
y nace de la que muere.
Y así no temas caer
desde el cenit al nadir,
pues es tan otro tu ser *Con él, Música a 4 voces.*
que nace para morir
y muere para nacer (p. 469)

La misma idea de la conciliación de elementos opuestos se manifiesta en el final feliz de la obra, con el cese de las tensiones existentes entre los personajes y el establecimiento de la paz. Es precisamente Apolo, con todas las connotaciones clarificadoras que implica, quien encarna la figura del *Deus ex machina*, perdona a Prometeo por el robo del fuego (salvándolo de su cautiverio en la cueva) y organiza su boda final con Pandora¹⁶.

¹⁵ Los quiasmos y retruécanos que se reiteran completan la paradoja y sirven para personificar el anochecer y el amanecer («que nace para morir / y muere para nacer»).

¹⁶ Existen importantes diferencias entre el Prometeo calderoniano y aquel de las fábulas clásicas de Hesíodo y Esquilo. Una de las principales es el perdón que se le concede, que deriva de la tendencia del dramaturgo a la conciliación al final de sus obras y también puede corresponderse con el premio a un comportamiento ejemplar, solo empañado por el robo.

A base de simetrías, dualidades, contrastes y antítesis, los parlamentos de los personajes de *La estatua de Prometeo* están revestidos de las más rebuscadas y sorprendentes imágenes, paradojas, enumeraciones y correlaciones, destinadas a ponderar su reacción ante los extraordinarios sucesos que protagonizan. En efecto, Calderón se esfuerza en utilizar los recursos lingüísticos y simbólicos que tiene a mano para que su historia capture desde el primer minuto a un público que se ve reflejado en los participantes de la acción dramática.

Buena muestra es ya el pasaje en el que Prometeo, al inicio, anima a los villanos a acercarse a la gruta para ver la estatua, que se presenta como un fenómeno de perfección, tanto desde el punto de vista de la naturaleza como del arte¹⁷. Por otro lado, de acuerdo con el neoplatonismo, el adjetivo *perfecta* puede relacionarse con la idealización de Pandora:

PROMETEO Llegad, llegad, y veréis
 la más perfecta hermosura
 que el arte y naturaleza
 en sus dos primores juntan... (p. 444)

La ponderación del carácter extraordinario de la estatua se realiza reiterando el léxico que alude a su rareza (*prodigio, portento, asombro*). La recurrencia de verbos con un significado próximo, como *asombrar, asustar, admirar, ofuscar* y *perturbar*, repercute en la misma idea. De igual modo, la confluencia de exclamativas e interrogativas contribuye a expresar el sobresalto y agitación de los personajes al tomar contacto con tan extraña obra:

UNOS ¡Qué prodigio!
OTROS ¡Qué portento!
PROMETEO Pues ¿qué os asombra¹⁸?, ¿qué os turba?
EPIMETEO Yo responderé por todos,
 pues a mí nada me asusta.

¹⁷ La ya analizada antítesis de lo natural y lo artificioso, recurso muy característico de Calderón, se reitera a lo largo de la comedia, tal y como se muestra en el siguiente ejemplo: «*Libia: Canta Venid y veréis / que en nueva escultura / la naturaleza / y el arte se juntan*» (p. 455).

¹⁸ Poco después los propios villanos reiteran entre exclamaciones su perplejidad ante el prodigio («*Todos: ¡Qué asombro!*», p. 454).

(Mal dije, que quizá a ellos
admira y a mí me ofusca)¹⁹.
Prometeo, que tu ingenio
es grande nadie lo duda;
y cuando alguien lo dudara,
retóricamente muda
le desmintiera esa estatua,
puesto que a todos perturba
verla algo menos que viva
con algo más que difunta²⁰ (p. 452)

Más adelante, aparece en escena Minerva vestida de fiera, con un atuendo que se asocia en el universo calderoniano a la brutalidad o el salvajismo y que contrasta con la suavidad de su voz al cantar («Sale Minerva de fiera y canta, y tras ella Prometeo», p. 456). La música se relaciona con las artes y se opone a la rusticidad y a la fiereza, con lo cual la llegada de la diosa de esta guisa produce desconcierto y confusión. Una vez más, se añan en un mismo sujeto cualidades totalmente divergentes, destinadas a causar asombro. La sorpresa de los personajes (y de los espectadores) aumenta cuando Minerva se descubre y salta a la vista su gran hermosura, idéntica a la de la estatua: «*Quítase las pieles y queda como la estatua de la gruta*» (p. 457). A continuación, Prometeo pronuncia unas palabras destinadas a ponderar a la diosa. El parlamento comienza con una interrogativa, mediante la cual, desconcertado, formula la pregunta que el espectador estaría haciéndose acerca de la identidad de tan raro personaje. De nuevo aparecen léxico y expresiones que inciden en la búsqueda de la *admiratio* (*beldad*, «no esperado asunto», *monstruo*, *deidad*, *admiré...*)²¹:

¹⁹ Epimeteo expresa en aparte una *correctio* mediante la cual reconoce al público su temor ante la estatua, que ocultaba a los villanos y a su propio hermano.

²⁰ La paradoja de los dos últimos versos se vincula al ya tratado juego opositivo (*animado* frente a *inanimado*, *natural* frente a *artificial*). La misma idea reaparece más adelante («inanimada, fingida belleza», p. 462).

²¹ En este caso, la presencia de la estética neoplatónica, que presupone una dualidad ontológica, se plasma en lo que podría ser una alusión al mito de la caverna, registrada en las expresiones «copiar ideas» y «admirar en sombras». Unos versos después Epimeteo utiliza el sustantivo *simulacro* (p. 460) para referirse a la estatua, con lo cual se vuelve a reiterar la oposición entre el original y la copia.

PROMETEO ¿Quién eres, oh tú, beldad²²
 de tan no esperado asunto,
 que lo que a un monstruo pregunto
 me responde una deidad?
 Pues para que tú lo seas,
 sobre ser la que admiré
 en sombras, la que copié
 en fantásticas ideas (p. 457)

Los siguientes versos continúan con la antítesis compuesta, que trata de resumir en parejas de opuestos la complejidad de Minerva («feroz aspecto» / «aspecto amable»; «horrores / suavidades»). La reiteración de la alusión a la voz musical de la diosa, caracterizada por su *armonía*, vuelve a incidir en la idea de perfección:

PROMETEO y la que trueca el feroz
 aspecto en aspecto amable,
 nada lo hace más probable
 que lo dulce de tu voz;
 pues los horrores que das
 quitas con las suavidades;
 siendo así que las deidades
 no hablan como los demás,
 sonando siempre a armonía
 cuanto pronuncia su acento (p. 457)

Prometeo recapitula y concluye luego su intervención mediante una *enumeratio* que sirve para condensar metáforas que caracterizan a Minerva (*deidad, sombra, viento, ilusión, fantasía*), relacionadas con lo etéreo, de acuerdo con la confusión y la falta de certeza que rodean la aparición de la diosa. Se retoma aquí el recurrente juego opositivo entre la apariencia y la realidad, representado una vez más en la confrontación entre la copia y el modelo. La anáfora de la conjunción *que* sirve para destacar la dualidad, que se traslada también a los verbos (*vi* se asocia al original, mientras que *retraté* alude a su réplica). Se trata

²² La identificación de la diosa con la hermosura reaparece poco después («aquella / beldad tan imposible como bella», p. 460), reforzada con la figura de la *annominatio* (*beldad-bella*). La belleza es un motivo más de *admiratio*, pues, como afirma Epimeteo, «no deja de ser monstruo / quien es monstruo de belleza» (p. 462).

de reforzar estilísticamente un momento de gran intensidad dramática en el cual Prometeo se asombra ante la aparición al lado de la estatua de la propia divinidad que la inspiró:

PROMETEO Y en fin, deidad, sombra, viento,
 ilusión o fantasía
 que aparentemente vi,
 que realmente retraté,
 si tu culto procuré,
 ¿qué es lo que quieres de mí? (p. 457)

La diosa responde en tono recitativo, como una muestra más del interés del dramaturgo por reflejar en el léxico la admiración, tal como se percibe en sus expresiones («tan raras», «tan bellas», «altas maravillas»). Minerva anima a su pupilo a *atreverse* a ascender a los cielos para *penetrar* en su «dorado alcázar» y poder *ver* y *traer* algo de sus *esferas*.

MINERVA Son tan raras, tan bellas,
 sus altas maravillas,
 que no es bastante oíllas,
 Prometeo, sin vellas,
 para saber lo que se incluye en ellas.
 Mas, si tú te atrevieras
 a penetrar osado
 conmigo su dorado
 alcázar, en él vieras
 lo que quieras traer de sus esferas (p. 459)

Los dos personajes «*Suben asidos a un árbol*», y «*Desaparecen los dos*», lo que dejaría al espectador una vez más desconcertado y suspenso, para ser partícipe luego del espectacular viaje a los cielos y del paso del sol, es decir, de Apolo de una parte a otra del escenario²³. Durante el ascenso de Minerva y Prometeo a las esferas celestiales, el protagonista pronuncia unas palabras en las que se hace patente su alto grado de admiración ante la proximidad al sol. Mediante los recursos de la hipérbole y la gradación compara todo lo visto en los cielos con el *esplendor* del sol contemplado de cerca, para luego afirmar que nada

²³ Momentos después, el protagonista se despide de Minerva e inicia su descenso, que se opone al ascenso de la diosa al final de la jornada: «*Repíte toda la copla la música y pasa el carro y Prometeo baja, Minerva sube y acaba la jornada*» (p. 470).

le *suspende*, le *admira*, le *pasma* ni le *eleva* tanto como su visión. En esta secuencia de abundancia metafórica se despliegan ocho imágenes con las que Prometeo identifica al astro rey, que se van acumulando hasta conseguir el efecto del desbordamiento. El sol es (1) un corazón del cielo, con lo cual se acentúa su importancia y cualidad de centro del universo. Se caracteriza luego como (2) el aliento de la tierra, pues la mantiene viva por ser (3) árbitro del día y de la noche. En este momento aparecen tres imágenes de su poderío, que lo sitúan como (4) monarca de los planetas, (5) rey de los signos y (6) dueño de las estrellas. En la misma línea de recurso a lo animado para destacar su importancia, se termina con la imagen del astro como (7) «vida de frutos y flores» y (8) «alma de montes y selvas»:

PROMETEO De cuanto he visto y de cuanto
 he notado en sus esferas
 nada me suspende, nada
 me admira, pasma y eleva
 tanto como el esplendor,
 mirado desde tan cerca,
 deste corazón del cielo,
 de ese aliento de la tierra
 que —árbitro del día y la noche,
 monarca de los planetas,
 rey de los signos y dueño
 de luceros y de estrellas—
 vida es de frutos y flores,
 y alma de montes y selvas (p. 467)

El ascenso de Prometeo a los cielos es tan trascendente en el desarrollo de la acción dramática que merece que se prolongue la admiración del personaje. De este modo, el dramaturgo persigue el asombro del espectador tanto por la vía espectacular como por la verbal:

PROMETEO La armonía de los orbes
 —a cuyo compás su tierna,
 dulce voz va divirtiendo
 la continuada tarea
 que de la eclíptica pasa *Va pasando el sol, poco a poco.*
 atravesando la senda

al Zodíaco, a quien siguen
de sus imágenes bellas
las cláusulas— arrebatada
mis sentidos de manera
que no sé si he de tener
acción que no se suspenda (p. 468)

Idéntico propósito de captar la atención por medio de los recursos retóricos que esmaltan el lenguaje posee el momento en que se describe la oscura cueva de Prometeo, similar a la del Polifemo gongorino y a la de tantas otras obras calderonianas²⁴. La prosopopeya de la cueva, descrita como un horrible monstruo, pondera el carácter inhóspito del refugio, del mismo modo que su ausencia de luz y la localización oculta, al margen de la sociedad, inciden en la aportación de misterio e intriga acerca de lo que habría dentro:

EPIMETEO qué estancia tan sin senda ni camino
 mi atrevimiento pisa,
 donde aun la luz del sol no se divisa
 cuanto y más Prometeo
 ni fiera; pues tan solamente veo
 a escaso viso la funesta boca
 de una entreabierta roca
 por donde con pereza
 melancólico el Cáucaso bosteza²⁵ (p. 460)

²⁴ Arellano nota esta misma influencia gongorina en la aparición de cuevas en los autos sacramentales *El segundo blasón del Austria*, *El maestrazgo del toisón* y *No hay más fortuna que Dios*. Además, añade que ese pasaje del *Polifemo* y *Galatea* «debió de causar honda impresión a los ingenios de su época, a juzgar por las reescrituras del mismo. [...] Calderón recrea innumerables veces esta imagen también en sus comedias, por ejemplo en *Amar después de la muerte*, *Duelos de amor y lealtad*, *La Virgen del Sagrario*, *Las cadenas del demonio*, *Los dos amantes del cielo*, *La puente de Mantible*, *Los hijos de la fortuna*, *La púrpura de la rosa...*» (2001, p. 169).

²⁵ Como avanzábamos, en este tipo de descripciones, presentes también en obras como *La vida es sueño* o *Argenis* y *Poliarco*, existen referencias concretas a la *Fábula de Polifemo* y *Galatea*, concentradas en la descripción de la gruta donde se esconden los protagonistas, muy similar a la morada de Polifemo. Las coincidencias más destacables son la prosopopeya de la cueva y su representación *bosteizando*, conforme a la proliferación de léxico del campo semántico de la ceguera, la oscuridad y la monstruosidad (ver apéndice final).

Una vez más, se recurre a la enumeración (en este caso de los adjetivos *voraz*, *horrible*, *trágica* y *sañuda*) para destacar el carácter horripilante de la cueva. La mención del *miedo*, el «asombro yerto» y el *terror* que causaría tal lugar se combinan con el uso de dos versos paralelísticos y antitéticos que introducen la ya mencionada oposición *vida-muerte*, mediante la cual se evidencia lo negativo del refugio de Prometeo («para librarle si le hallares vivo, / para vengarle si le hallares muerto»):

EPIMETEO Sin duda este es su albergue y, aun sin duda
 voraz, horrible, trágica y sañuda
 en él le oculta, ¡oh, pese a mi denuedo!
 Acuérdate, valor, de que no hay miedo
 que te estorbe a que entres
 hasta donde le encuentres
 con espíritu altivo,
 bien que al asombro yerto,
 para librarle si le hallares vivo,
 para vengarle si le hallares muerto.
 Lóbrego panteón deste desierto,
 a pesar del terror que en ti se encierra (p. 461)

El nacimiento de Pandora —primero como estatua y luego como ser vivo— se produce en la cueva, con lo cual este espacio adquiere un valor simbólico añadido, identificado con un refugio secreto asociado a la capacidad de engendrar vida²⁶. Existe además una relación muy próxima entre la cueva y el templo, lugares con connotaciones sagradas destinados a albergar y proteger la obra maestra en distintos momentos de la comedia²⁷. Los últimos ejemplos, referidos al viaje a

²⁶ Según *The Woman's Encyclopedia of Myth and Secrets*, cuevas y montañas simbolizan en muchos casos el útero materno, «universally identified with the womb of Mother Earth, the logical place for symbolic birth and regeneration» (Walker, 1983, p. 154).

²⁷ Para un estudio de la relación entre el templo y la cueva puede verse también *The Woman's Encyclopedia of Myth and Secrets*, donde se afirma que «before there were temples, all religious rites took place in caves», 1983, p. 154. En este sentido Di Puccio añade que «In essence, temples are civilized caves, which not only provide a place of worship but effectively curb any possibilities for ideological subversion. Frightening magic, tricky language, and uncontrolled fertility thrive in an enclosed space conveniently separated from the civilized world. Furthermore, comparisons between caves

los cielos y a la cueva, evidencian que el paisaje que rodea a los personajes, desplegado en escena o aludido a través de sus palabras, funciona como un elemento más destinado a causar asombro.

También se alinea en la búsqueda de la *admiratio* la furia desmesurada de Palas contra Epimeteo, debida a los celos que siente la diosa a causa del amor que él profesa a la estatua (pp. 462-463). Su ira llega a tal nivel de intensidad que le encomienda a Epimeteo la misión de destruirla. Entre exclamaciones, Palas destaca su perplejidad porque sea precisamente su protegido el máximo devoto de la imagen de su adversaria Minerva. La *enumeratio* y la reiteración del adjetivo *primero/a* aportan intensidad dramática a su discurso y manifiestan su indignación por el hecho de que se tome la estatua como objeto de culto. La gongorina estructura «No A, pero B» desencadena una última enumeración de sustantivos relacionados con la ira de la diosa, que se colocan en gradación de menor a mayor intensidad (*desaire, bajeza, furia, rabia, ira, violencia*):

PALAS ¡Minerva, primera estatua,
 primero templo, primera
 víctima, primera pira,
 siendo quien más la engrandezca
 el héroe que eligió Palas!,
 ¿y que Palas lo consienta?
 ¡No solo es desaire, no solo es bajeza,
 pero es furia, es rabia, es ira, es violencia! (p. 463)

En suma, *La estatua de Prometeo* se centra de principio a fin en la captación del espectador mediante distintas estrategias, incluidas tanto en el ámbito del contenido como en el de la forma. Por ello, queda justificada la búsqueda de un lenguaje elevado, lleno de metáforas y plasticidad —destinado a causar admiración—, en colaboración con muchos otros recursos artificiosos.

Es precisamente la finalidad de suspender al público y mantenerlo atento y asombrado a lo largo de toda la función lo que actúa como eje vertebrador de buena parte de los elementos que conforman la

and temples imply similarities between temples and wombs. All three represent different phases of containment. Prometeo's statue, although beautiful, must be contained in the womb/cave/temple» (1998, p. 180).

obra. A la espectacularidad escenográfica (que no ha sido objeto de análisis en este trabajo) hay que sumar la existencia de personajes que encarnan fuertes oposiciones y que, al verse obligados a convivir en escena, resultan idóneos para desplegar marcados conflictos y temas contrapuestos. Las recurrentes antítesis, de acuerdo con el gusto por la dualidad y el contrapunto, mantienen al espectador expectante durante toda la representación.

En fin, cada uno de los aspectos de la comedia (elección de personajes, temática, lenguaje, metáforas, símbolos, espacios, puesta en escena...) han sido concebidos con la intención de crear una obra de arte total, en la que se acumulan y fusionan todas ellas²⁸, para impresionar al espectador cortesano y adentrarlo en un mundo mítico de fantasía, donde lo artificioso supera a la propia naturaleza y los límites entre la apariencia y la realidad se muestran difusos.

En este contexto, la estatua de Pandora se alza como un monstruo de la naturaleza y un desafío del arte, capaz de provocar asombro en todos aquellos que la contemplan. Solo un iluminado como Prometeo, ayudado del rayo de Apolo y amadrinado nada menos que por Minerva, podría haber creado un prodigio tal, capaz de iluminar al pueblo con la luz de la sabiduría.

²⁸ Lo que confirma la tesis de Fernández Mosquera, 2000, de que en Calderón poesía, estilo y escenografía se funden desde el inicio de la génesis de cada obra.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, I., *Estructuras dramáticas y alegóricas en los autos de Calderón*, Kassel / Pamplona, Reichenberger / Universidad de Navarra, 2001.
- BLUE, W. R., «Desire and the Supplement in *La estatua de Prometeo*», *Bulletin of the Comediantes*, 42, 1, 1990, pp. 35-52.
- CALDERÓN DE LA BARCA, P., *La estatua de Prometeo*, ed. C. V. Aubrun, Paris, Centre de Recherches de l'Institut d'Estudes Hispaniques, 1965.
- *La estatua de Prometeo*, ed. M. Greer (con un estudio musical de L. K. Stein), Kassel, Reichenberger, 1986.
- *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. S. Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- *Comedias, VI. Sexta parte de comedias*, ed. J. M.^a Viña Liste, Madrid, Biblioteca Castro, 2010.
- CANCELLIERE, E., «Pandora: mito e icono para una fiesta real», *Anuario calderoniano*, 3, 2010, pp. 67-85.
- CASALDUERO, J., «Sentido y forma de *La vida es sueño*», en *Estudios sobre teatro español*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 164-184.
- DI PUCCIO, D. M., *Communicating Myths of the Golden Age* Comedia, Lewisburg / London, Bucknell University Press / Associated University Presses, 1998.
- FERNÁNDEZ GUILLERMO, L., «Estructura dual y contrapunto métrico en *La dama boba* de Lope de Vega», en *Cuatrocientos años del Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Actas selectas del «XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (AITENSO)»*, ed. G. Vega García-Luengos y H. Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2010, pp. 447-454.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, S., «Calderón y el texto literario», *Ínsula*, núm. 644-645, 2000, pp. 31-33.
- GITLITZ, D., «Architecture and the comedia», *Bulletin of the Comediantes*, 36, 1984, pp. 23-31.
- GÓNGORA, L. de, *Antología Poética*, ed. A. Carreira, Madrid, Cátedra, 1986.
- HESSE, E. W., *Calderón de la Barca*, New York, Twayne, 1967.
- IGLESIAS FEIJOO, L., y A. ULLA LORENZO, «La violencia en las fiestas mitológicas de Calderón», en prensa en las *Actas del XVI Coloquio Anglogermano sobre Calderón*, Amsterdam, 2011.
- LAUER, A. R., «The Dramatic Symmetry of Calderon's *Los cabellos de Absalón*: a Semiotic Reading», *Romanistisches Jahrbuch*, 39, 1988, pp. 323-341.
- O'CONNOR, T. A., «Calderón and Reason's Impasse: The case of *La estatua de Prometeo*», en *La chispa '81*, ed. G. Paolini, New Orleans, Tulane University Press, 1981, pp. 229-237.

- *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*, San Antonio, Texas, Trinity University Press, 1988.
- PASERO, A. M., «Male vs. Female: Binary Opposition and Structural Synthesis in Calderón's *La estatua de Prometeo*», *Bulletin of the Comediantes*, 32, 1980, pp. 109-115.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, F. B., «Notas sobre la técnica dramática calderoniana», en *Calderón desde el 2000*, ed. J. M.^a Díez Borque, Madrid, Ollero y Ramos, 2001, pp. 293-319.
- TOBAR, M.^a L., «Struttura binaria di *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* di Calderón de la Barca», en *Scritti in memoria di Pasquale Morabito*, Messina, Università degli Studi, 1984, pp. 511-559.
- VALBUENA PRAT, Á., *Calderón: su personalidad, su arte dramático, su estilo y sus obras*, Barcelona, Juventud, 1941.
- VARA LÓPEZ, A., «Del concepto a la forma: la dualidad en *Amor, honor y poder*», en *Compostela áurea. Actas del «Octavo Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)»*, ed. A. Azaustre Galiana y S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2011, vol. III, pp. 507-512.
- WALKER, B. G., *The woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York, HarperCollins, 1983.

APÉNDICE

Polifemo

Allí una alta **roca**
 mordaza es a una gruta, de su **boca**.
 Guarnición tosca de este escollo duro
 troncos robustos son, a cuya greña
 menos luz debe, menos aire puro
 la caverna profunda, que a la **peña**;
 caliginoso lecho, el seno obscuro
 ser de **la negra noche** nos lo enseña
 infame turba de nocturnas aves,
 gimiendo tristes y volando graves.
 De este, pues, formidable de la tierra
 bostezo el melancólico vacío
 a Polifemo, horror de aquella sierra,
 bárbara choza es, albergue umbrío
 y redil espacioso donde encierra
 cuanto en las cumbres ásperas cabrío
 de los montes esconde: copia bella
 que un silbo junta y **un peñasco** sella.

(ed. Carreira, 1986, pp. 171-172)

La vida es sueño

- ROSAURA Rústico nace entre desnudas **peñas**
 un palacio tan breve
 que el sol apenas a mirar se atreve;
 con tan rudo artificio
 la arquitectura está de su edificio
 que parece, a las plantas
 de tantas **rocas** y de **peñas** tantas
 que al sol tocan la lumbre,
peñasco que ha rodado de la cumbre.
- CLARÍN Vámonos acercando,
 que este es mucho mirar, señora, cuando
 es mejor que la gente
 que habita en ella generosamente
 nos admita.
- ROSAURA La puerta
 -mejor diré **funesta boca**- abierta
 está y **desde su centro**
nace la noche, pues la engendra dentro.

(*Comedias*, I, pp. 16-17)

Argenis y Poliarco

hasta tanto que la **roca**
abra una **funesta boca**,
tronera por quien respira
una cueva que esta casa
tiene para tal efeto
labrada con tal secreto
que nadie sabe que pasa
hasta allí. Y, si entras por ella
una vez, fía de mí
que no ha de saber de ti
ni aun la luminar estrella
del sol. En tanto ir podemos
los dos a tenerla abierta,
que es **un peñasco** la puerta.
Una antorcha sacaremos
para que sirva de guía;
bien seguro estarás dentro,
que es un abismo su centro,
triste oposición del día.

(*Comedias, II*, p. 126)