

ESTRATEGIAS ICÓNICAS EN LAS COMEDIAS MITOLÓGICAS DE CALDERÓN

Enrica Cancelliere
Dipartimento di Studi Umanistici
Facoltà di Lettere e Filosofia
Università degli Studi di Palermo
Viale delle Scienze, Edificio 12
90128 Palermo, Italia
enicacancelliere@libero.it

El análisis que voy a presentar se basa en el corpus de las «comedias mitológicas» propias de las fiestas palaciegas, considerando la mitología el campo privilegiado de la construcción poética y artística del «deber ser» metafórico, y, con respecto al teatro de corte, el nivel más alto de síntesis de las artes —poesía, artes figurativas, escenografía, música—.

Intentaremos enfocar, pues, la atención no en analogías de tipo temático sino en el procedimiento metodológico según el cual, la interrelación entre pintura y poesía, elabora una representación *ad oculos* del «deber ser» como fundamento de la creación poética¹.

A este propósito Aristóteles en la *Poética* cita la imagen de Píndaro de la «cierva de los cuernos de oro»². Lo que la realidad empírica nos da como imposible puede hacerse necesario en la imaginación poética: la cierva de Artémides, imagen que representa el doble de la misma diosa, por ese motivo debe necesariamente tener cuernos de oro; y esto no causará sorpresa

¹ Ver Arellano, 1995, pp. 411-442.

² Aristóteles, *Poética*, pp. 227-228, vv. 1460b-30.

porque lo que aparece incongruente en la realidad empírica resulta más verdadero que lo verdadero en la imagen poética construida por el ingenio.

En la diégesis de la poesía dramática o épica, el «deber ser» se hace imprescindible con respecto a la acción que va desarrollándose según una manera necesaria. El *plot* en su conjunto se construye como imagen mental, como síntesis figurativa que incluye en su articulación significante todas las representaciones de imágenes necesarias y sus correlaciones, incluso las más conflictivas, al fin de representarnos a la mente el ineluctable desarrollo de un acontecimiento que, en consecuencia, se construye según un procedimiento racional, por tanto como procedimiento de tipo cognitivo.

La ejemplaridad racionalizante de la elaboración metafórica permite llegar a la explicación del misterio de la naturaleza y del cosmos demostrando el valor universal del principio de formatividad que gobierna todo el universo y que se manifiesta en el «deber ser» artístico. Este principio se conforma con lo que Aristóteles en la *Física* define como *ανάγκη ἐξ υποθέσεως*, es decir lo que es necesario gracias a una determinada condición. El principio de la formatividad hace posible en la poesía la representación de acciones perversas y crímenes hasta los más horribles por el hecho de que ponen en marcha un procedimiento catártico en el espectador.

En el desarrollo del drama —según el étimo del verbo dórico *δραν*— los personajes actúan suscitando *ad oculos* la acción, por lo cual la imagen mental activada por la metáfora se hace imagen concreta. Lo que percibimos con la mente y lo que vemos como representación del «deber ser» —escena o representación figurativa— constituye un patrimonio de memoria que a su vez produce nuestros *φαντάσματα*, término que Aristóteles usa para indicar las representaciones mentales, de objetos singulares concretos, activadas por la «fantasía» y elaboradas a través de la reminiscencia.

Y puesto que estos resultados se manifiestan sólo en la realidad poética, y no en la realidad empírica y contingente, consigue con esto que la imagen mental del «deber ser» remite siempre a una otredad a través de una producción de imágenes del todo alejada de la realidad y del concepto inicial, como exhibición de la fantasía, es decir metáfora: traslación de un término ausente a una imagen, presente a la mente o a los ojos, que interpreta aquel término según relaciones de connotación. La «cierva de los cuernos de oro» es pues metáfora, y la poesía un desarrollo e interrelación de metáforas. Éstas, cargadas de *ενέργεια*, se ofrecen a la vista de la mente con una fuerza de visualización.

De ahí la importancia que, en las estéticas manieristas y barrocas, consigue el horaciano *ut pictura poësis*³, así que Tiziano intituló «poesías» sus pinturas mitológicas, encargadas por Felipe II, concretas visiones metafóricas como traducción de metáforas poéticas.

Se basa, pues, en sólidos fundamentos teóricos la atención de Calderón en sus comedias mitológicas⁴ a las «poesías» de Tiziano y, por supuesto, la atención a otras obras maestras de la pintura probablemente conocidas a través de las reproducciones de «múltiplos», que, como es sabido, circulaban en España y en particular en la Corte.

La mitología constituye el campo privilegiado porque representa no el mundo empírico sino el de lo imaginario a partir del cual puede realizarse el principio del «deber ser» como metáfora que se hace concreta gracias al valor simbólico adquirido por las imágenes desde la Antigüedad hasta la edad moderna.

Las *Eikónes* de Filostrato, la teoría de los simulacros de Porfirio, los tratados de Iconología renacentistas han formulado aquellas análisis, basadas en la relación entre mundo mitológico, imágenes y metáforas, que concretamente han atravesado la historia del arte y de la poesía occidentales. A partir de estos tratados en nuestra época se han desarrollado los estudios de iconología de Warburg, Panofsky y otros iconólogos los cuales han analizado la relación inseparable entre las artes, sus técnicas y creación artística, poniendo de relieve el hecho de que la literatura funciona como didascalía interpretativa activando, además, la elaboración de los *φαντάσματα*; relación, por supuesto, reversible en el sentido de que incluso las artes figurativas pueden funcionar como didascalía del texto poético.

Según había teorizado Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*, Calderón considera la pintura como paradigma de todas las artes, como demuestra en *El informe sobre la pintura*⁵, porque su arte consiste en el proporcionar a las ideas la forma y el volumen de figuras aparentes, usando un lenguaje mudo que utiliza específicos elementos visivos y específicas técnicas⁶, según afirmaba Francisco de Holanda en su *De Pintura Antigua*⁷.

³Ver Lee, 1982; ver Sorolla, 1988.

⁴Ver Chapman, 1954, pp. 35-67.

⁵Ver Curtius, 1936.

⁶Ver Cancelliere, 1981.

⁷ Francisco de Holanda, 1923.

Las correspondencias entre los textos calderonianos y las más importantes obras pictóricas, manieristas y barrocas, muchas de las cuales se encuentran en el Museo del Prado, demuestran el interés del poeta no sólo con respecto a las artes figurativas desde un punto de vista crítico-estético sino también con respecto a las perspectivas filosófico-epistemológicas que están en la base de su *poiéiv*. Estas perspectivas, platónica y estoicamente, atribuían a la visión, a la ilusión, a las sombras, al sueño, a la función del teatro —todas funciones deícticas de una vista mental⁸— tareas fundamentales y sapienciales en el desarrollo diegético del texto.

De hecho una comedia de sombras es la comedia mitológica *El mayor encanto, Amor*⁹, por los repetidos encantamientos que hacen las fisonomías evanescentes. En 1635 se estrenaba en la noche de San Juan la pieza en un estanque en el parque del Buen Retiro con tramoyas de Cosme Lotti instaladas en un islote¹⁰.

El valor icónico de esta pieza, pues, se manifiesta en los acontecimientos escenográficos que a través de la *escaena ductilis* reelaboran toda la codificación del teatro barroco.

Una verdadera zarabanda de fantásticas apariciones realizadas por una escenografía con muchos efectos de «cambios a vista» fue la puesta en escena de *Los tres mayores prodigios* en el patio del Real Palacio del Buen Retiro en presencia de Felipe IV. La comedia es la representación de tres famosos mitos.

Fuente iconográfica de la conquista del vellocino de oro podría considerarse la conocida pintura vascolar del IV siglo a.C. que se encuentra en el Museo Arqueológico de Nápoles.

La secuencia narrativa, análoga a la diégesis de la comedia calderoniana, muestra el vellocino que pende de los ramos de una encina totémica; Jasón en la actitud de robarlo; la serpiente que custodia el vellocino; y, en fin, Medea que intenta adormecerlo a través de un hechizo.



Imagen 1. Pintura vascolar siglo IV a.C. Museo Arqueológico de Nápoles.

⁸ Arellano, 1995, pp. 411-442.

⁹ Cito por la edición de Valbuenas Briones, 1966, *Obras Completas I, Dramas*. Todas las citas se refieren a esta edición con indicación de la página.

¹⁰ Ver Cancelliere, 2001, pp. 117-118.

Por lo que se refiere al mito de Hércules y Deyanira, el dramático instante representado en la tabla al óleo del Pollaiuolo, (1470 ca) de esotérica simbología académica neo-platonizante, está evocado en los versos de Calderón en que se ve al centauro Neso que está huyendo con su presa apretada entre sus brazos, y al héroe que lanza la flecha envenenada contra Neso aun a riesgo de herir a su esposa:



Imagen 2. Antonio del Pollaiuolo, *Hércules y Deyanira* (1470 ca.). Yale University Art Gallery, New Haven.

HÉRCULES

Bellísima Deyanira,
aquesta crueldad perdona:
harto dilaté tu muerte;
más ya tu vida ¿qué importa?
Ponzoña la flecha lleva:
iguales las armas nota,
bárbaro delfín supuesto
que si en lid tan rigurosa
tú me mataste con celos,
yo te mato con ponzoña.

Tira adentro la flecha, luego vase

NESO [*Dentro*]

¡Ay de mí! (p. 1581)



Imagen 3. Juan de Bolonia, *Hércules y el centauro Neso* (1587 ca.). Museo de Dresde.

Es necesario recordar como fuente iconográfica la escultura de bronce del Giambologna (1587 ca, ahora en el Museo de Dresde) que muestra el momento culminante del rapto brutal, la huida al galope del centauro, los gestos de desesperación de la joven. Y en Calderón Deyanira exclama: «¡Cielos piadosos, dad favor a mis congojas», y luego «¡Cielos! ¿Qué estrella de cuantos / aquel azul manto bordan, / desperdiciadas cenizas / de la más luciente antorcha, / es la mía?» (p. 1582).

El episodio de Teseo y Ariadna, que constituye el tema de la Jornada II, encuentra su momento culminante en el lamento de la joven al final del acto. Los prolongados acentos de desesperación cargan los versos de una musicalidad que nos sugiere que el poeta se ha recordado del melodrama de Monteverdi *la Arianna* del 1608.

Es interesante constatar que en una obra maestra de Tiziano, *Baco y Ariadna* del 1520, se muestra lo que acaece después de la conclusión que ofrece Calderón: aquí Ariadna parece irse de la escena volviendo las espaldas —«vase» dice la acotación del texto— cuando el joven Baco irrumpe con su carro y parece que a voces la llame para refrenar su huida. El repertorio icónico relativo al lamento de Ariadna tendrá éxito, en cambio, en el Romanticismo y en el Simbolismo.



Imagen 4. Tiziano Vecellio, *Baco y Ariadna* (1520-1523).
National Gallery de Londres.

La fiera, el rayo y la piedra, representada en el teatro del Coliseo en 1652¹¹ y de la cual nos han llegado los bocetos de la puesta en escena que se representó en Valencia en 1664, publicados por Valbuena Prat¹², es una libre reelaboración de varios mitos a través de un hilo conductor que plantea el tema del amor correspondido y del no correspondido.



Imagen 5. Tiziano Vecellio, *Venus vendando a Cupido* (1565).
Galería Borghese de Roma.

El mito, de influjo académico neo-platonizante, de la competición entre Eros, el amor pasional de los sentidos, y Anteros, el amor racional que aspira hacia el modelo absoluto, el Hiperurano, recurre varias veces en Tiziano, por ejemplo en *Venus vendando a Cupido*.

A través de una metáfora fuertemente icónica, el maestro, vuelve sobre el tema análogo de las dos Venus contrapuestas en la famosa alegoría de *Amor sacro y Amor profano*, donde la mirada seductora y cautivadora de la Venus Pandemia desnuda no llega a encontrar la

¹¹ Ver también Egido, 1989, ed. de *La fiera, el rayo y la piedra*.

¹² Valbuena Prat, 1930, pp. 39-41.



Imagen 6. Tiziano Vecellio, *Amor sacro y Amor profano* (1515-1516).
Galería Borghese de Roma.

mirada pensativa e indefinida de la Venus Urania que resplandece en el candor luminoso de su pureza.

Resaltan, pues, de forma evidente, en el lienzo las *Pathosformeln*, —o sea las formas clásicas

que construyen, gracias a una manera codificada, los detalles para suscitar reminiscencias y pasiones, según la teoría de Warburg¹³—: el color rojo de las volutas de la capa de la Venus Pandemia que vuelve en las mangas farol de la Venus Urania como connotación del Eros; su pose voluptuosa que evoca todas las Nereidas en la grupa de un delfín o de un monstruo, como se ve en bajorrelieves de la Antigüedad; el pilón en que juega Cupido que evoca un sarcófago, etc.

El tema de Pígalión y de su estatua viene de Ovidio y, aun antes de fábulas orientales, y está presente en muchas comedias y escenografías del teatro barroco donde la problemática del doble y del simulacro viviente es tema constante que se desarrolla en todas sus valencias simbólicas en el texto y en la escenografía. Objeto de culto y veneración, *axis mundi*, colocado en el fondo de las perspectivas, el simulacro puede representar también, como en este caso, el icono congelado del vivo-cadáver, es decir el elemento icónico y simbólico de la conmutación de la vida en la muerte y viceversa¹⁴. En el parlamento de la ingrata Anajarte, culpable de rechazar el amor, la palabra poética traduce de forma evidente el estremecimiento de la transmutación precisamente en el instante en que ya no es del todo mujer aunque pero todavía no es estatua. Los versos se articulan a través de dos tonalidades de recitación: la voz que remite a la mujer todavía viva y la voz quebrada, una voz interior, propia del aparte, cuyo contrapunto ineluctable habla mudo en la medida del tiempo de aquella trágica transformación en simulacro:

ANAJARTE

Agradecida ... (*Ap.*) ¿Qué importa
que afable este rato esté,
si por no verme obligada,
sabré matarle después,
o pésele o no le pese,
a Anteros el amor fiel?

¹³ Warburg, 1966.

¹⁴ Ver Cancelliere, 1984, p. 300.

a tu valor, ¡ay de mí!
 Ifis generoso (¿qué
 mortal frío me estremece?),
 confieso (¿qué ansia crüel
 la voz me hiela en el labio?)
[Va convirtiéndose en estatua]
 que debo (¡letargo infiel
 es el que siento!) a tu fama
 (¡qué ira!) el sagrado laurel
 y la vida... Pero miento,
 pero miento, que no fue
 (un aspid tengo en el pecho
 y en la garganta un cordel)
 la vida la que te debo,
 porque no puedo deber
 lo que no tengo. ¡Ay de mí! (pp. 1634–1635)

Y ahora el mármol apaga la palabra en la forma y la vida se hace icono inmutable, testigo de sí mismo sin memoria. En la realidad, al morir el ser humano no se hace mármol sino ceniza; sin embargo esta superrealidad de la poesía calderoniana corresponde, como hemos dicho, a una lógica más verdadera de la que nos ofrece la realidad empírica, y se traduce en una imagen más verdadera que lo verdadero, en este caso literalmente icono, en el sentido de que la poesía nos representa en el escenario el poder de la misma metáfora.

Fortunas de Andrómeda y Perseo se representó en 1653 en el Coliseo del Buen Retiro con las escenografías de Baccio del Bianco.

Momento fundamental de la diégesis es la historia de la bella Danae, hija de Acrisio rey de Argos, segregada por el padre a causa de un funesto oráculo, y a pesar de eso, fecundada por la lluvia de oro del divino Júpiter. Este mito es el tema de una de las «poesías» mudas de Tiziano, la *Dánae* de 1553, ahora en el Museo del Prado. A pesar de que existan otros ejemplares anteriores, es éste el que consideramos como la referencia inmediata para Calderón, como muestra el diálogo entre Danae y dos Damas al comienzo de la Jornada Segunda:



Imagen 7. Tiziano Vecellio, *Dánae recibiendo la lluvia de oro* (1553). Museo del Prado de Madrid.

- DANAE Oíd ¿que nuevo acento es
el que por los aires oigo?
- DAMA 1.^a No sé, señora; mas sé
que aun eso no es el asombro.
- DANAE ¿Pues qué?
- DAMA 1.^a Que de la dorada
techumbre el artesón roto
se viene abajo, lloviendo
sobre nosotros el oro
que le esmaltaba.
- DAMA 2.^a Es en vano
que el que llevue, a lo que noto,
es de más sagrada nube. (p. 1655)

Es interesante notar que el tema de la avaricia está evidenciado tanto en el lienzo como en el texto dramático. Aquí se ven a las damas disputarse codiciosamente cada moneda de oro incitándose recíprocamente y repetidas veces a «coger». De la misma manera la vieja criada ticianesca, avara y siniestra con prosaico realismo tiende su falda para coger lo más posible de las monedas. En ambos casos una mordaz escena de realismo dentro de una representación de un misterio divino.

De nuevo Calderón introduce en la diégesis una variante que, siendo de tipo meta-visivo, constituye un golpe de teatro. Mercurio y Palas, urden que su hermano Perseo vea en sueños su nacimiento de origen divino en la gruta de Morfeo, de manera que la visión pueda incitarlo a gloriosas empresas.

En el fondo de la caverna, pues, a través de una pantalla-espejo, según un *topos* barroco, le aparece al héroe durmiente la prodigiosa fecundación materna, así que, cuando despierta, ya no puede distinguir entre realidad e imaginación.

- PERSEO ¿Qué lóbrega estancia es ésta,
en cuyos cóncavos hondos
delirios son cuantos veo,
fantasías cuanto toco?
[...]
Nada veo, nada oigo,
de cuanto veía y oía. (p. 1654)

El topos vuelve cuando, en *La púrpura de la rosa*, a Marte, en la gruta, le aparece la visión de los amores de Venus y Adonis. Sin embargo, a partir de lo que ve Perseo, se prefigura el valor analítico del sueño, por el hecho de que el héroe se va interrogando con ansiedad sobre su propio nacimiento.

Una vez más la música refuerza la visión en su paradójico iconismo: un coro por dentro entona unos retornelos que se alternan con los parlamentos de las Damas y de la misma Dánae, con un evidente efecto de «*recitar cantando*». Por consiguiente el espacio escénico de la visión se convierte en el lugar en que se refleja el eco, un eco barroco que es del espacio porque es propio de la estructura sonora. Las empresas heroicas de Perseo, según un *clímax* en *crescendo*, se desarrollan en la Jornada Tercera.



Imagen 8. Michelangelo Merisi da Caravaggio,
La cabeza de Medusa (1596).
Galería Uffizi, Florencia.

Es interesante la coincidencia iconográfica que pone en relación la comedia con la famosa «*rotella*», el escudo pintado por el Caravaggio en 1596 para el granduque Ferdinando de' Medici. Esta imagen de la cabeza cortada de la Medusa había circulado por toda Europa a través de reproducciones, y es imagen de fuerte entropía pictórica: una mirada, la mueca de dolor de la monstruosa criatura que la muerte ha fijado en el instante en que se mira a sí misma con horror en el escudo-espejo del héroe, con

su enrollada melena de culebras y la sangre que va derramándose sobre los campos de Libia. Y así el poeta fija el icono del horror en el instante en que el monstruo se mira al espejo. Quizás sea éste el momento más intenso de la relación entre poesía y pintura: la mueca de dolor es verdaderamente el pintor «*poesía muda*» y en el poeta «*pintura que habla*».

PERSEO	¡Medusa!	
MEDUSA	¿Cuya eres, voz	
	Tan osada, que me llames	
	Cuando otras me huyeron?	
PERSEO		Vuelve
	Los ojos.	
MEDUSA	Y en ellos tales	
	Iras, que ellas te escarmienten	



Imagen 10. Tiziano Vecellio, *Perseo y Andrómeda* (1562).
Wallace Collection en Londres.

sale de las aguas; mientras Perseo llega en vuelo desde lo alto. En cambio, Hans von Aachen, realiza el precioso alabastro del 1603, que se encuentra en el Alcázar de los Austrias en Innsbruck. Aquí Perseo aparece en vuelo bajando de las nubes a la grupa del caballo alado Pegaso, igual que en Calderón. De hecho dice el héroe:

PERSEO Alado Belerofonte,
 Bruto y ave en piel y pluma,
 que aborto fuiste engendrado
 de la sangre de Medusa,
 Baja el caballo
 Abate el vuelo a esas ondas. (p. 1677)



Imagen 11. Hans von Aachen, *Perseo y Andrómeda*.
Museo de Historia del Arte de Viena.

Es probable que en ambas obras se está evocando el episodio ariotesco de Angélica, cuando el paladín Ruggero, llegando en vuelo sobre el hipogrifo, la salva del monstruo.

La comedia termina con la aparición de Júpiter en un sol, en traje de Cupido tal como le había aparecido a Dánae después de haberla fecundado. Ahora, habiendo reconocido a su hijo Perseo, desvanece hacia la esfera de la sublime música celeste, fuera de la escena.

Muchos son los triunfos de Zeus en la iconografía, sin embargo hace falta recordar uno de los fundamentos de la cultura humanística, el *Περί αγλμάτων* (*Sobre los simulacros*) de Porfirio¹⁵. El alumno de Plotino evoca el

¹⁵ Porfirio, 2012, pp. 147-150.

simulacro por excelencia que es la enorme estatua criselenfatina de Zeus triunfante en su trono, obra de Fidias venerada en toda la Antigüedad y colocada en el templo de Olimpia. Es interesante recordar que en su comentario Porfirio aclara el valor simbólico de nácar y del oro en los simulacros.

Sin embargo, todas las apoteosis finales de los dioses, en el teatro de Calderón —por ejemplo el triunfo del Amor correspondido como colofón de *La fiera, el rayo y la piedra*; Venus y Adonis elevados a constelaciones en la gloria inmortal de su amor; Cupido que, al aparecer como *Deus ex machina*, proclama el triunfo del Amor al final de *Fineza contra fineza*; las bodas de Prometeo y Pandora celebradas por el mismo Apolo, en la explosión final de la «fiesta» en toda su ilusoria espectacularidad— sintetizan siempre los valores connotativos de la manifestación en la escena del simulacro de Zeus. Ésta hay que entenderla también en su valor metateatral, puesto que cada triunfo de los dioses es metáfora del de la Corte y de su monarca, restauración de la justicia y de la paz en tierra y en el universo todo. En fin, en estas portentosas apariciones realizadas por medio de complejas maquinarias, iluminotécnica, y música, la Corte se reflejaba llevando a cabo su procedimiento de autocelebración.

El mito de Andrómeda y Perseo fue representado en muchas Cortes europeas por los grandes efectos de espectacularidad y la música. *El Perseo* de Lope de Vega, publicado en 1621, incluía partes en música. Por cierto Calderón tenía noticia del éxito de la *Andromède* de Corneille, representada en 1650, en la corte de Louis XIV con significativas partes en música de Dassoucy; y Lulli parece que se inspiró en Calderón en su *Persé* de 1682. Lo que acabamos de decir parece confirmar, en fin, la síntesis de poesía, música e iconicidad escénica que se ha desarrollado en torno a este mito.

El divertido altercado entre Apolo y Amor, en *El laurel de Apolo*, acompañado por música, disputando por la empresa de asesinar a la serpiente Pitón, ya se encontraba en un lienzo de Cornelis de Vos *Apolo y la serpiente Pitón* (1636-1638, ahora en el Museo del Prado).

En un paisaje arcádico está representado Apolo que, con una capa de color rojo y circundado



Imagen 12. Cornelis de Vos, *Apolo y la serpiente Pitón* (1636-1638). Museo del Prado de Madrid.

por una aureola dorada, con los miembros tendidos, va lanzando flechas mortales en contra del monstruo que aterroriza la Tesalia; a su vez es amenazado por el niño alado, Amor, con sus flechas. Es interesante recordar que una idéntica iconografía de Apolo y del monstruo se encuentra en los bocetos que el Buontalenti realizó para los *Intermezzi* de 1589¹⁶.

Sin embargo, en Calderón la escena del duelo a muerte entre Apolo y Fitón está representada a través de una palabra poética que, se hace pictórica ofreciendo a los ojos de la mente del lector/espectador —*πρὸ ομμάτων ποιεῖ* v, según Aristóteles¹⁷— toda la acción soportada por la función prosémica de la ticoscopia. De hecho Libia hace el relato de lo que está viendo fuera de la escena informándonos no sólo sobre lo que está acaeciendo sino que, gracias a la écfrasis, sus palabras dejan ver, de esta lucha entre Apolo y Fitón, hasta los detalles trágicos: la monstruosidad de la serpiente con sus navajas de marfil; el tiro del arco de Apolo:

LIBIA [...]
 ¡Qué tiro tan feliz!
 Que falseando a la escama
 las conchas que bruñir
 pudo, al temple del sol,
 del aire esmeril,
 al corazón penetra, a cuyo tiro vi,
 revoloteando el ala
 de la enhiesta cerviz
 el crinado copete
 desmenelar la crin (p. 1749).

El acmé se consigue con la visión de la sangre derramada del monstruo que va transformando la vida en muerte a través de codificadas metáforas cromáticas, hasta derrumbarse en las entrañas de la tierra, ahora su túmulo.

LIBIA [...]
 Por boca y por heridas
 ya verter, ya escupir
 de venenosa nieve,
 de infestado carmín

¹⁶ Ver Botto, 1968.

¹⁷ Aristóteles, *Retórica*, 1996, pp. 332–333, v. 1411a.

dos fuentes ven las flores;
 y tanto, que al teñir
 su tez, lo que topacio
 nació, muere rubí.
 Túmulo es de esmeralda
 el risco, al sacudir
 la cola, pues le hace
 sus bóvedas abrir,
 en cuyo seno ya
 rendido, convertir
 se oye el fiero bramar
 en tímido gemir. (p. 1749)

En la Jornada Segunda se cuenta el mito de Dafne y Apolo. La escena de Dafne perseguida por el anhelante dios se desarrolla a lo largo de excitados parlamentos en forma de recitativos que imitan la fuente ovidiana hasta reproducir el mismo *pathos* en las invocaciones desesperadas de la ninfa: «¡Dadme vuestro favor, dioses!». Y poco antes la patética peroración dirigida por Apolo a Dafne recuerda el famoso verso ovidiano: «¡Nympha, precor, Penei mane! Non insequor hostis Nympha, mane. [...]»¹⁸. La acción, que se desarrolla a través de una alternancia entre recitativos y retornelos melódicos, nos deja ver a Apolo corriendo jadeante



Imagen 13. Cornelis de Vos, *Apolo persiguiendo a Dafne* (1630). Museo del Prado de Madrid.



Imagen 14. Antonio del Pollaiuolo, *Apolo y Dafne* (1480 ca.). National Gallery de Londres.

y con el brazo tendido hacia su amada Dafne a la cual, suplicante, grita: «Detente», detalle ya visualizado por Cornelis de Vos en *Apolo persiguiendo a Dafne* (Museo del Prado). Cuando el dios la alcanza, por fin, en la cumbre de un monte, sus brazos ciñen miembros que se van transformando trágicamente en ramos: «¡Hados! ¿Qué prodigio es éste? / ¡La beldad que a abrazar iba / entre mis brazos, convierten / en yerto tronco los dioses, / que de su llanto se duelen!» (p. 1761).

Ya una famosa pintura al óleo *Apollo y Dafne* (1480 ca) del Pollaiuolo muestra precisamente

¹⁸ Ovidius Naso, *Metamorphoseon Libri XV*, I, vv. 504-505.



Imagen 15. Gian Lorenzo Bernini.
Apollo y Dafne (1623 ca.).
Galería Borghese de Roma.

en la cumbre de un monte, como en Calderón, el acmé de la persecución que acaba con el abrazo del dios y la transformación de la ninfa en árbol. Sin embargo, el más pregnante ejemplar icónico es el grupo marmóreo *Apollo e Dafne* de 1623 ca. de Bernini (ahora en el Museo Borghese).

La obra en dos Jornadas de Calderón y música de Hidalgo se representó en el Real Coliseo del Buen Retiro en 1658. Si Calderón concibió *El laurel de Apolo* como una representación-música probablemente se debe al gran éxito hacia finales del Quinientos de la *Dafne* de Yacopo Peri (libreto del Rinuccini), que se considera como el primer melodrama de la *Camerata de' Bardi*.

El poeta llega a la ópera en música gracias al ejercicio de una poesía que carga las palabras de una pluralidad de significaciones que principalmente son sonoras, así que el oído percibe de manera concreta, aliteraciones, asonancias, onomatopeyas, ritmos, es decir un sonido que por ingenio del poeta se hace música¹⁹. Sin embargo, en la concepción de la *Camerata de' Bardi* —posible fuente de inspiración para el poeta— las palabras construían la articulación del sentido y del ritmo, y por lo tanto era imprescindible la necesidad de su exacta interpretación. En cambio, en la creación poética el ingenio del autor las construye a través de artificios retóricos y preciosas metáforas puesto que ahora es el sonido que se hace imagen a través de la música, según una concepción, de ascendencia platónica, que anhela llegar a las esencias ideales y a sus interconexiones.

Todas estas consideraciones bien se ajustan a *La púrpura de la rosa*, que se representa en 1660 en el Palacio Real con ocasión de las bodas de la Infanta María Teresa de Austria con Louis XIV²⁰.

Una vez más, el poeta interpreta de manera libre la «*fabula*»: Adonis decide sacrificarse en defensa de la humanidad, renunciando al amor de Venus. Este sacrificio se explica con el hecho de que Adonis, obrando heroicamente, intenta librarse de la culpa de su nacimiento, siendo hijo de un amor incestuoso.

¹⁹ Sobre el tema de la música en el teatro de Calderón, ver Sage, 1956, pp. 275-300; Querol Cavalda, 1981; Becker, 1989, pp. 353-363.

²⁰ Sobre el teatro de corte, ver Arellano, 2000.

En un teatro de bosque, el poeta plantea desde el comienzo de la obra, el desdén del joven respecto a las lisonjas amorosas de Venus que había salvado del asalto del feroz jabalí. El bello Adonis, desmintiendo el mito que le pinta como un joven débil y desdeñoso de amor a causa de su inmadurez y narcisismo, actúa, en cambio, como un joven atrevido que rechaza el amor de la diosa para que triunfe su valor.



Imagen 16. Tiziano Vecellio, *Venus y Adonis* (1554). Museo del Prado de Madrid.

ADONIS

[...]

Pues, perdona, que aunque sea
mi más heroico blasón
haberte dado la vida,
triunfo ha de ser no menor
no darte aplauso, porque
veas que Adonis llegó
solo en el mundo a lograr
en una victoria dos. (p. 1767)

«Yéndose», informa la acotación. El desdén de Adonis que rechaza a la diosa huyendo era ya un *topos* figurativo. De hecho, en el lienzo, *Venus y Adonis* (1553) de Tiziano, la torsión del cuerpo del joven, en actitud de librarse del abrazo sensual de Venus, visualiza la acción teatral. En el fondo Cupido, adormecido, está olvidado de su tarea, puesto que arco y flecha están colgados en las ramas de un árbol. En lo alto, en el cielo, aparece en su esplendor el carro de Venus como presagio de la apoteosis final de los dos. De color rojo son la túnica de Adonis y los calzados de cuero: color símbolo del amor pasional, del cual es objeto, pero al mismo tiempo de la sangre y del sacrificio. Color, pues, que en la iconografía y poesía clásicas connota al héroe en cuanto víctima predestinada para la regeneración de la Humanidad. Muy significativa es la torsión dinámica que fija a la diosa en su vano esfuerzo de llegar a ceñir con sus brazos el cuerpo de su amado. Se trata de un elemento de *Pathosformeln*²¹ de origen clásico que caracteriza a muchos personajes femeninos de la pintura del manierismo renacentista a partir de Michelangelo, Raffaello y luego Rosso Fiorentino, etc.

²¹ Ver Didi-Huberman, 2004, pp. 11-27.

Aquella torsión, pues, es la connotación del amor pasional no correspondido.

A finales del siglo XVI el mito ya se encontraba en un lienzo de Annibale Carracci, *Venus, Adonis y Cupido*, que pertenecía a las Colecciones Reales. Aquí, pero, el cuerpo desnudo de Venus se fija en una torsión contraria con respecto a la de la Venus ticianesca connotando ahora la postura de la mujer rechazada, mientras el joven cazador va alejándose con un ademán resolutivo.



Imagen 17. Annibale Carracci, *Venus, Adonis y Cupido* (c. 1590). Museo del Prado de Madrid.

En Calderón, a pesar de que llegue a enamorarse de la diosa, el trauma de su nacimiento, que Adonis denuncia como causa de su imposibilidad a amar, es el motor de la acción trágica, como se desprende del cuento que hace a Venus:

ADONIS	[...] En sus últimos alientos los dioses compadeció, convirtiéndola en un árbol, de cuyo llorado humor, guardando el nombre de <i>mirra</i> nací bastardo embrión, maldecido de mis padres, y con tan gran maldición, como que de un amor muera. Considera tu atención, si en mi horóscopo primero aborto de un tronco soy; si después llevo tras mí el heredado temor de que de amor muera, puedo no aborrecer el Amor. (pp. 1767-1778)
--------	--

Este mito había fascinado al mismo Tiziano que lo había realizado en una pintura al óleo sobre madera como ornamento de un cajón (ahora en el Museo Cívico de Padua), *El nacimiento de Adonis*. En la parte central del *tableau* Lucina, diosa del parto, saca al neonato del tronco del árbol en que se había transformado Mirra culpable de un amor incestuoso y por esto, mal-



Imagen 18. Tiziano Vecellio, *Nacimiento de Adonis* (1506-1508). Museo Cívico de Padua.

decida por su mismo padre. Interesante el valor diegético de este *tableau* que desarrolla el mito a lo largo de un eje temporal entre pasado,

presente, futuro: en la parte izquierda se ve la escena del amor incestuoso de los dos amantes; en el centro el trágico nacimiento de Adonis; en la parte derecha en cambio campea Venus.

De esta manera la pintura, «arte del espacio», imitando la poesía, se hace «arte del tiempo», mediante el recurso a un artificio que ya habían experimentado lo Antiguos desarrollando a lo largo de un solo *tableau* la narración que Calderón, en cambio, desarrollará a lo largo de la diégesis a través de varios parlamentos.

Otro lienzo de las Colecciones Reales, el de *Venus y Adonis* de Paolo Veronese que, según lo que se cuenta, Velázquez compró en Venecia por encargo de Felipe IV (Museo del Prado), podría haber inspirado una escena de la pieza calderoniana.



Imagen 19. Paolo Veronese, *Venus y Adonis* (1580). Museo del Prado de Madrid.

En el cuadro se ve al joven que se adormece reclinado en el regazo de la amorosa diosa. También aquí, según la iconografía, Adonis lleva túnica y calzados de color rojo, mientras que Venus se vuelve a mirar, anhelante, a Cupido que trata de inmovilizar uno de los perros impaciente por ir a cazar. La falda de la diosa, en color azul bordado en oro, parece simbolizar la esfera celeste, mientras las luces del día van apagándose en las sombras de la noche, como presagio del inminente ocaso de aquella pasión.

Y en el texto poético, gracias a la écfrasis, las palabras pintan la escena:

MARTE

[...]

Sobre el ameno tapete,
que en varios lazos dibujan
cuadros de flores y fuentes,
ella se reclina y él
en su regazo se duerme,
cuyo blando sueño guardan
todas sus ninfas. (p. 1777)

Sin embargo aquí está describiendo la escena el celoso dios Marte que la ve refleja en un espejo, descubierto por el Desengaño en el fondo oscuro de una caverna iniciática.

El dios llega a la visión reveladora en un contexto que se construye a través de elementos propios de una «*fabula*» esotérica: un antro misterioso, un dragón que desempeña el papel de monstruo-sapiente, una revelación que, sea realidad o engaño, desvela la verdad.

La escena virtual del antro, la escena del sueño, producida a través de efectos ilusionísticos, se reproduce, luego, realmente en la supuesta «verdad escénica», como explícita la didascalía: «Cúbrese la gruta y vense los jardines, y Venus sentada, Adonis en sus faldas, y las Ninfas: Chato y Celfa». (p. 1777)

Sin embargo, lo que nos parece interesante poner de relieve es la modalidad barroca de la visión dentro de la visión que recuerda la practicada por Corneille en su *Ilusion Comique*; pero, en el texto calderoniano, con un valor connotativo adjunto, la visión se ofrece como un *tableau*, tanto si debemos considerarlo mental y construido por el poeta a través de distintas reminiscencias del mito, o como inspirado por la influencia del *tableau* del Veronese. Y puesto que Marte ocupa nuestro lugar de espectadores, duplicándolo en el escenario, es evidente el valor meta-icónico que instaura un juego de espejos propio de la manera de Velázquez en *Las Meninas*. Además, en el espacio oscuro del antro se encuentran unos personajes/espectadores: el Desengaño, la Envidia, La Ira, la Sospecha, es decir las personificaciones de los sentimientos mismos que se disputan el alma del dios mientras está mirando aquella visión, para él tan dolorosa. El problema de la revelación del icono, según la función meta-icónica, en Calderón llega a incluir la representación de las pasiones que afectan a quién está mirando. Por otra parte, poco antes, el mismo Calderón nos había enterado sobre los significados del ver y contemplar lo divino que el icono formula.

Adonis es herido por una flecha de Cupido cuando instaura con Venus un diálogo de tipo heurístico:

- | | |
|--------|---|
| VENUS | ¿Pues no me viste entonces? |
| ADONIS | Confieso que te vi;
pero no te miré. |
| VENUS | ¿Y hay cómo distinguir
el ver del mirar? |

Sin embargo, ¿cómo es posible esa imagen de la diosa con las manos ensangrentadas, si ansiosa quiere conocer quién sea la víctima y si hasta ahora no ha llegado a ver el cuerpo herido de su amado? La explicación consiste en el hecho de que el «deber ser» poético, en que se funda el icono, llega a construir el *tableau* en su totalidad, gracias a la presencia de todos los elementos simbólicos, prescindiendo de la realística sucesión temporal y causal, exactamente como puede verse en la pintura vascolar o en los bajorrelieves cíclicos. Por consiguiente el *tableau* está fijado para siempre, y por eso Venus acude hacia el cuerpo de Adonis agonizante «ensangrentadas las manos». Tanto en el texto poético como en el pictórico la simbología de los pétalos de rosas se da, según la acepción de la Escuela de Warburg, como didascalía del mito en su valencia neo-platónica²².

El mitema icónico se ofrece a la vista en su desarrollo metamórfico en insistidos retornelos: «*con su sangre les infunde / nuevo espíritu a las flores*»; «*tanto que de las animadas, / cada flor es un Adonis*»; (p. 1783) hasta llegar a la imagen, propia del *Pathosformeln*, de Venus desgarrada por el dolor, visualizada por las palabras del Coro:

TODAS	Con la fuerza del dolor Cayó desmayada sobre Las rosas, y sus espinas <i>Ván violando sus colores...</i> (p. 1783)
-------	---

Las simbologías poéticas y cromáticas, en fin, han fijado el *tableau* del sacrificio. Sin embargo, la apoteosis astral de los dos amantes que en fin brillan como una sola estrella, es anuncio de un orden del cosmos que ineluctablemente está gobernado por el retorno cíclico.

El hijo del sol, Faetón se representa en 1661. Con respecto a esta comedia mitológica la referencia icónica más directa es un lienzo de Jan Carel Van Eyck de 1632 *La caída de Faetón* (Museo del Prado).

Aquí el héroe está precipitándose arrojado fuera del carro del sol arrastrado sin gobierno por los cuatro caballos desbocados. El joven atrevido está envuelto en una capa roja movida por el aire;



Imagen 21. Jan Carel Van Eyck,
La caída de Faetón (1632).
Museo del Prado de Madrid.

²²Ver Panofsky, 1975.

la torsión de su cuerpo desarticula los miembros descompuestos a causa de la trágica caída. El gesto del brazo intenta cubrir la cara a la mirada del padre por la vergüenza por no haber cumplido con su empresa, que su mismo padre le había encargado. Los cuatro caballos blancos se precipitan, junto al cuerpo de Faetón y el carro, por elípticas trayectorias vertiginosas. En este vórtice matizado en rojo, blanco, oro, en el fondo azul del cielo se evidencia la entropía simbólica de un cataclismo cósmico.

Y Faetón en el texto calderoniano se presenta como un héroe; por tanto no por arrogancia en contra del padre, sino por un valiente atrevimiento —salvar a Tetis raptada por Épafo—, aunque todo acabe en una ruina total. En un teatro de fuego, pues, la ruinoso caída se visualiza concretamente en el escenario a través de análogas connotaciones de iconismo barroco:

FAETÓN

[...]

Mas ¿ qué es esto? Los caballos
desbocados y furiosos
viéndose abatir al suelo,
soberbios extrañan otro
nuevo camino...Y no, ¡ay triste!,
En esto resulta solo
el desmán, sino en que ya
la cercanía del solio
de la ardiente luz de tantos
desmandados rayos rojos
montes y mares abrasa

[*Descúbrese el teatro de fuego que será de chozas y árboles
abrasados*] (p. 1901)

En la tradición icónica del mito destaca una pintura de 1635 de Nicolas Poussin (Staatliche Musee, Berlín) de evidente carácter narrativo como sugiere el título: *Apolo concede a Faetón la guía del carro*. La diégesis pictórica nos muestra al joven de rodillas en presencia del áureo dios-padre, rodeado por los dioses del Olimpo y bajo el arco iris de resplandeciente color oro, rogándole que le otorgue la guía de su carro. No sabemos si Calderón conociese la obra de Poussin, sin embargo es interesante notar la circulación de *topoi* iconográficos como fundamento de una simbología de



Imagen 22. Nicolas Poussin,
Apolo concede a Faetón la guía del carro (1635).
Staatliche Musee, Berlín.

toda la época. De hecho en el texto poético se ve a Iris resplandeciente que lleva volando al héroe hasta el trono del sol-Apolo, y la diégesis desarrolla la narración análogamente a la de Poussin. En 1683 en la Corte de Francia se representa el melodrama *Phaetón* de Lulli, probablemente influenciado por Calderón. Sin embargo, ya en 1630 en Roma en la corte de los Barberini, Johann von Kapsberg representaba con éxito su *Fetonte*, melodrama en el estilo de la Camerata, en la presencia de muchos representantes de la nobleza española.

La zarzuela *Eco y Narciso* de 1661 se desarrolla en una melancólica Arcadía. A través de un decorado verbal, de exquisito preciosismo gongorino, se representa la tragedia de Narciso que, a causa de la tiránica madre Liríope, más obsesiva que Tetis en *El monstruo de los jardines*, se ha convertido en una fiera humana, y como Segismundo, es forzado a vivir en las profundidades de una gruta que se abre dentro de una tupida selva inaccesible. Luego el mismo Narciso va a refugiarse en un monte abrupto y escarpado para huir de la bellísima Eco, aunque la desee desesperadamente.

Reelaborando la narración de Ovidio²³, Calderón hace que los dos jóvenes lleguen a su ineluctable destino: envenenada por la celosa Liríope, Eco pierde la facultad de hablar, y su süave voz sólo puede repetir las últimas sílabas de lo que oye; Narciso asomándose a una fuente, bebe en ella, y, viendo su misma imagen, que cree ser de una ninfa aún más bella que Eco, se enamora:

NARCISO [...] ¿Quién vio
jamás igual hermosura
de la que aquí a mirar llego,
pues su ninfa (¡qué ventura!)
flechando está vivo fuego
dentro de la nieve pura? (p. 1932)

El largo y delirante diálogo con la imagen reflejada en la fuente se interrumpe con la llegada de Eco la cual también se refleja puesta al lado de la imagen de Narciso. Éste, viéndola en la superficie de las aguas y al mismo tiempo en la realidad, se queda pasmado:

NARCISO ¿Cómo estás aquí, si estás
en el cristalino alcázar

²³ Publius Ovidius Naso, *Metamorphoseon Libri XV*, Libro III, vv. 339-510.

de esta fuente? ¿A un tiempo mismo
 dos cuerpos tienes? Turbada
 mi vista al verte en dos partes,
 con admiración se espanta. (p.1933)

Pero la joven va desvaneciéndose y reduciéndose sólo a una voz en eco. Luego llega a la fuente también la madre Liríope que, puesta a su lado, reflejándose en la fuente le desvela el engaño:

LIRÍOPE Pues de esa misma manera
 que a mí me miras, te ves.
 La que juzgas deidad es
 sombra tuya Considera
 si ha sido tu amor locura,
 pues a sí mismo se amó. (p. 1938)

Pero Narciso, precipitado en el vórtice de una pasión imposible por su misma imagen, se muere de una atroz pena.

Esquema admirable, éste de la formación de la imagen en el espejo que en la metáfora poética constituye el prototipo de aquel que será el esquema analítico: la mirada de la madre converge en la misma imagen en que el sujeto se refleja mientras la mirada del Otro se difunde como espacio en que la visión se realiza: aquí la voz de Eco. Warburg considera esta relación entre mito y análisis el punto de partida para la elaboración de la iconología como ciencia.

En *Eco y Narciso*, además, la música articula la deixis del espacio y del tiempo²⁴. Uno y otro se refractan y se reflejan y en fin se hacen metafísicos y cósmicos, gracias a la «música en eco».

Esta articulación espacio-temporal connota también el caos laberíntico que construye a los personajes en la esquisis cuerpo-voz, o bien en la perversión de su imagen amada al espejo: connotación última del mundo-espejo, encantado, melancólico de resonancias errantes, animadas por un deseo que anhela a su objeto. Así, por ejemplo, cuando Narciso pregunta a sí mismo con quién está hablando mientras dialoga con las últimas sílabas que repiten sus propias preguntas ansiosas:

NARCISO ¿Qué preguntas si me hablas?
 Yo soy Narciso.

²⁴ Arellano, 2001.

ECO	Narciso.
NARCISO	Sí. ¿Qué te espantas?
ECO	¿Espantas?
NARCISO	Pues, ¿no he de espantarme yo, Al ver en tí tal mudanza? ¿Qué ibas diciendo?
ECO	¿Diciendo?
NARCISO	Sí, no calles nada.
ECO	Nada. (<i>Aparte</i>) (Pero miento, que mil cosas Voy a decir y turbada La lengua sólo pronuncia Lo que oye). (p. 1934)

En el *Aparte* la voz de la joven, en cambio, se difunde en el pose icónico del «*canto a fermo*» de una *aria* que el público podía oír pero imaginándola muda, llanto y pensamiento interior sin voz, y que viene de una imagen bellísima que, a su vez, no podía ver sino sólo imaginar.

Sobre estas correspondencias y divergencias entre la vista, el oído y la mente se construye toda la *pièce* como elaboración meta-icónica en la formulación de las imágenes.

Entre las muchas iconografías del mito debemos recordar *Narciso* de Jan Cossiers 1636-1638, (Museo del Prado). Aquí el joven, con los miembros color nácar y un drapeado color rojo, según el tópico icónico, se mira en la fuente con tanta ansia que no puede desviar su mirada de su imagen.

Sin embargo, parece evidente la influencia de la obra maestra del Caravaggio, *Narciso en la fuente* 1599 (Galleria Nazionale, Roma). La fuerte torsión del cuerpo expresa la pasión amorosa hacia su propia imagen que se refleja en la fuente, en un juego especular entre imagen real e imagen refleja que emerge a través de intensas refracciones de la luz. De Ovidio a Caravaggio hasta Calderón el mito, entre poesía, pintura y teatro representa la imagen icónica en su máxima entropía. Sin embargo, destacan las afinidades metafóricas entre la pieza calderoniana y el lienzo *Eco* y



Imagen 23. Jan Cossiers, *Narciso* (1636-1638). Museo del Prado de Madrid.

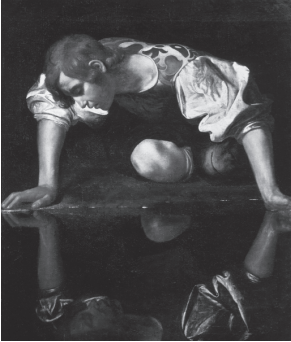


Imagen 24. Michelangelo Merisi Caravaggio, *Narciso en la fuente* (1599). Galería Nacional de Arte Antiguo de Roma.

Narciso (1625) de Nicolas Poussin evocadas tanto en el lenguaje poético como en el pictórico. En la pintura Narciso yace muerto en el suelo a causa de su misma pasión imposible y de su cuerpo sin vida van brotando las caducas flores que llevan su mismo nombre. El amorcillo con la antorcha es un *Pathosformeln* que viene del arte funerario antiguo que, evocando el encendimiento de la pira, junta en la misma imagen el poder del Eros con el ineluctable del Thanatos. Desde el fondo del *tableau*, aflorando de las rocas, Eco mira al

infeliz Narciso, pero como un fantasma que está para disolverse.

En Calderón la tragedia de los dos jóvenes se representa con efectos escenográficos asombrosos: y es la misma Liríope que con sus palabras nos deja ver la metamorfosis de Eco en aire y de Narciso en su misma flor:



Imagen 25. Nicolas Poussin, *Eco y Narciso* (1627-1628). Museo del Louvre de París.

LIRÍOPE Cumplió el hado su amenaza,
 valiéndose de los medios
 que para estorbarlo puse;
 pues ruina de entrambos fueron
 una voz y una hermosura,
 aire y flor entrambos siendo. (p. 1940)

Ni Amor se libra de Amor, representada en 1662, pone en escena, con cierta libertad por parte de Calderón, la fábula de Psique y Cupido narrada por Apuleyo en el *Libro XI*, de sus *Metamorfosis. El asno de oro*.

Fundamental es la compleja organización del espacio escénico que se articula a través de la alternancia entre los dos teatros regios —el palacio paterno y el del esposo divino— y los dos *loci amoeni* contiguos. La escenografía reproduce los efectos maravillosos de los teatros —teatro de mar, de bosque, etc.—, los *cambi a vista* y una isla de encantamientos. En la Jornada Tercera se representa el Palacio de Cupido, de manera inusual, en un «teatro de infierno» que en fin se abre a la apoteosis final.

Enriquecida por el canto y las músicas, la sucesión de los teatros ofrece a la mirada un desarrollo metonímico que es mero gozo de la visión por sí misma. El desarrollo de los *tableaux*, reforzado, desde el punto de vista de la visualización, por el preciosismo del verso en un juego de correspondencias, intercambios simétricos, sonoros y conceptuales, agudezas, bise-mias y falsos silogismos conceptuosos, se hace cargo de suscitar la deixis de las posturas con fuerte connotación icónica, y de actualizar, gracias al decorado verbal, el admirable movimiento escénico²⁵. Por consiguiente podría suponerse que la *fête galante*, *Psyché*, de Molière-Lulli, que estrena en Versailles en 1671, tuvo como modelo la «fiesta real» de Calderón.

En la vertiente icónica lo interesante de la didascalía en apertura de la fiesta, es aquel detalle de Selenisa que baila «suelta el cabello» y coronadas de flores que no puede dejar de evocarnos representaciones pictóricas de ninfas como connotación del Eros cósmico, a partir de la *Primavera* del Botticelli. La misma iconografía dibuja la hermana Astrea al salir con el Coro Segundo; luego con el Coro Tercero aparece Siquis con sus damas bailando adornadas de guirnaldas. Tanto en el *tableau* pictórico, como en el *tableau* dramático calderoniano, la representación del triunfo de la belleza de corte construye la metáfora cosmológica: Selenisa, Astrea y Siquis son nombres que ponen en relación las esferas celestes con el soplo vital de la naturaleza y de los hombres, según una visión neo-platonizante.

Mientras se despliegan los tres perfiles atraviesa el espacio teatral el eco de un retornado que invita a ir al templo de Venus y Amor, para ofrecer adoración al simulacro de Venus. El canto de Siquis «danzante», con el coro en eco, enciende aquel deseo de adoración incitando a «correr con planta veloz [...] a rendir el corazón» a la diosa, la cual «vibra en sus ojos [...] los arcos de la diosa y las flechas del dios». (p. 1944)

Éstas y otras danzas acompañadas por el canto —las bodas de las hermanas que se ven en el fondo de la caverna/Palacio; el triunfo de la apoteosis final— hacen que *Ni Amor se libra de Amor* pueda considerarse la más cumplida realización teatral de la síntesis entre poesía, artes figurativas, música y danza.

En las fiestas de las más importantes Cortes europeas, gracias a las contribuciones de los maestros coreógrafos —el Domenichino, Belgioioso, Beauchamps y Lulli— la coreografía se hace obra de arte viva. La constante presencia de bailes y coreografías en las comedias mitológicas es, por lo tanto, una práctica que contribuye a las estrategias

²⁵ Ver Cancelliere, 2013, pp. 21-48.

icónicas que miran a la visualización del texto dramático como síntesis de todas las artes: en una palabra «teatro», a la letra «visión admirable».

La logia de *Amore e Psiche* de la Farnesina muestra el magnífico ciclo de Raffaello, comienzos del Quinientos, donde rodeadas por los varios episodios de la fábula de Apuleyo, campean en el centro las escenas narrativas de la apenada peroración de Cupido a los dioses del Olimpo en favor de la amada y de las bodas.

También Tiziano pinta a los dos amantes y a Cupido que vela a Siquis durmiente; y según la misma manera Van Dyck en 1638. Sin embargo, es de Giulio Romano —que ya había trabajado a la obra de Raffaello— el grande ciclo en el Palacio Te de Mantua que ilustra todos los episodios fundamentales de la *Fábula* y llega a fijar las tipologías pictóricas de las posturas de los protagonistas, como se ve en el *tableau* que muestra a Siquis pendiente sobre el joven adormecido para ver su cara,



Imagen 26. Raffaello Sanzio, *Concilio de los Dioses Logia de Amor y Psique* (1517-1518). Villa Farnesina de Roma.



Imagen 27. Giulio Romano, *Sala de Amor y Psique* (1526-1528). Palacio Te de Mantua

el grande ciclo en el Palacio Te de Mantua que ilustra todos los episodios fundamentales de la *Fábula* y llega a fijar las tipologías pictóricas de las posturas de los protagonistas, como se ve en el *tableau* que muestra a Siquis pendiente sobre el joven adormecido para ver su cara, con una antorcha en una mano en la otra un puñal.

El mismo *tableau* está presente en el texto poético y constituye el núcleo del drama: el tálamo de los dos amantes, la dulzura del abrazo y la insidia que en él se anida. La ninfa canta una dulce nana para adormecer al dios niño, mientras todos los elementos del universo con su armonía lo inducen al sueño. Y es ahora cuando Siquis pasa a la acción. La construcción del icono llega a su máximo valor de entropía. Con el puñal en una mano y la antorcha en la otra, Siquis se queda suspendida sobre el bello joven durmiente. Pero cuando la luz deja ver al amado en toda su belleza exclama:

SQUIS

¿Quién vio más bella pintura?
 ¿Quién más perfecta escultura?
 El que dijo que este es
 un monstruo, dijo bien, pues
 es un monstruo de hermosura. (p.1979)

El icono, ya gongorino, atraviesa la pintura manierista y barroca, entre los muchos ejemplos hace falta recordar: *Venus y Adonis* de Veronese; *Diana y Endimión* de Carracci, etc.

La escena del banquete nupcial en el fresco de Giulio Romano se desarrolla en un *locus amoenus*, que mezcla flores, fuentes, las cornucopias con las Náyades, dioses, seres humanos, sátiros etc., una especie de renovada Edad de Oro. En el centro la pareja divina echada en el tálamo nupcial con su hija, la *Voluptas*. Luego, en el centro del techo, Amor y Siquis están pintados en un vuelo que ahora va desarrollándose a lo largo de un eje vertical en una visión aberrada, hacia el rayo de luz deslumbrante. Sin embargo, es sorprendente el cromatismo de esos



Imagen 28. Giulio Romano, *Banquete de los dioses* (1526-1528). Palacio Te de Mantua.

cielos pintados al óleo con matices de gris, azul-noche, naranja y rojo sombrío que parecen sugerir las profundidades infernales y no de las esferas celestes. La visión aberrada *contre-plongée* del pintor es inversamente especular a la visión *plongée* del poeta que a través de las tinieblas llega a una luz sepultada en las entrañas de la tierra.

En fin, en *La estatua de Prometeo* (1670) vuelve el tema del simulacro. La concepción platonizante del papel activo del doble en las artes deriva de las reflexiones sobre la filosofía del Maestro elaboradas por la Accademia Fiorentina a comienzos del siglo xvi. De hecho Platón en el *Timeo* había afirmado: «Cualquier cosa, pues, de la que el demiurgo realice la forma y la potencia mirando a lo que se mantiene idéntico a sí mismo y sirviéndose de eso como modelo, resulta por necesidad totalmente bella»²⁶.



Imagen 29. Giulio Romano, *Detalle de la Sala de Amor y Psique* (1526-1528). Palacio Te de Mantua.

En el ámbito de la tradición figurativa neo-platónica una alegoría de Piero di Cosimo de 1515, *Prometeo conforma al hombre*, nos muestra al héroe como artífice de estatuas y por consiguiente plasmador de seres vivientes y por eso acogido en cielo gracias a Minerva.

A las mismas fuentes humanísticas y filosóficas remiten tanto la obra pictórica como la poética. En ésta el robo del fuego del carro de Apolo, como se ve también en el lienzo de Jan Cossiers *Prometeo que roba el fuego*, primera

²⁶ Platón, *Timeo*, 28 a-b (trad. de la autora).

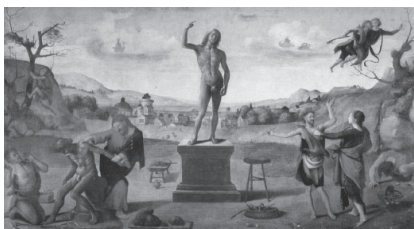


Imagen 30. Piero di Cosimo, *Prometeo conforma al hombre* (1515).
Pinacoteca Antigua de Múnich.

mitad siglo XVII, infunde la vida al simulacro que representa las bellas formas intelectivas de las Artes y de todas las Ciencias —Pandora—: el paso de las obras terrenas a la forma sublime que las trasciende.

En conclusión, las estrategias icónicas de la escritura calderoniana

constituyen el patrimonio iconográfico organizado por taxonomías en el contexto de una nueva elaboración diegética que las somete a una especie de torsión de los significados codificados. Se determina, por consecuencia, una función interpretante del elemento iconográfico, por una parte transmitida y por otra original en cuanto idiolecto de autor, cuya valencia taxonómica se hace iconológica.

Hércules que se desespera porque en el acto de salvar a su Deyanira, quisiera, por sus celos, matarla; Ariadna cuyo lamento expresa la profecía de las infaustas bodas de su amado con Fedra; Adonis, aquí no *puer* sino *vir*, que, no obstante fascinado por Venus, heroicamente renuncia a ella sacrificando a sí mismo por la necesidad de su empresa; Faetón que desafiando a los cielos desafía su propia imagen que quisiera como la de su padre; Eco desmembrada cuya imagen en vano puede, gracias al canto, aspirar a una totalidad perdida; Prometeo sapiente artífice de simulacros vivientes, etc., son



Imagen 31. Jan Cossiers,
Prometeo que roba el fuego (1637).
Museo del Prado de Madrid.

las contaminaciones y las creaciones que iconológicamente evocan imágenes cargadas de plurisignificantes connotaciones gracias al preciocismo de los versos cuya cualidad metafórica siempre nos invita a formular imágenes mentales y dotadas de *Pathosformeln* textuales: colores, elementos de los reinos minerales y naturales, signos de puntuación, suspiros y admiraciones, metáforas codificadas, etc. acentúan las aficiones patéticas suscitadas a lo largo de la diégesis.

En fin, el admirable corpus mitológico calderoniano adquiere un valor contextual e interpretante con respecto a las Artes figurativas; o sea un valor de patrimonio poético que, entregado a nuestra memoria, nos permite todas las formas de análisis sobre lo visible, puesto que de lo visible recibe iluminación.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 3, 1995, pp. 411-442.
- ARELLANO, Ignacio, «El teatro de corte y Calderón», en *La singolarità storica e estetica de «La púrpura de la Rosa» di Calderón de la Barca*, ed. María Luisa Tobar, Messina, Armando Siciliano Editore, 2000, pp. 31-53.
- ARELLANO, Ignacio, «Espacios dramáticos en el teatro de Calderón», en *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas*, ed. Felipe B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 2001, pp. 77-106.
- ARISTÓTELES, *Retórica*, edición bilingüe, introd. Fausto Montanari, ed. y trad. Mario Donati, Milano, Mondadori, 1996.
- ARISTÓTELES, *Περὶ Ποιητικῆς*, *Ars Poetica, Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yerba, Madrid, Editorial Gredos, 1999.
- BECKER, Danièle, «El teatro palaciego y la música en la segunda mitad del siglo VII», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín / Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 353-363.
- BOTTO, Ida Maria, *Disegni di Bernardo Buontalenti*, catalogo e introduzione, Firenze, Olschki, 1968.
- CANCELLIERE, Enrica, «Dell'iconologia calderoniana», en *Colloquium Internationale Calderonianum*, L'Aquila, Edigrafica Sus Europa, 1981, pp. 5-19.
- CANCELLIERE, Enrica, «Campo dello sguardo e della parola in una commedia di Calderón», en *Semiotica della rappresentazione*, ed. Renato Tomasino, Palermo, Flaccovio Editore, 1984, pp. 295-303.
- CANCELLIERE, Enrica, «Calderón y el teatro de Corte», *Cervantes*, 0, 2001, pp. 117-132.
- CANCELLIERE, Enrica, «Pandora: mito e icono para una Fiesta Real», *Anuario Calderoniano, Otro Calderón. Homenaje a María Teresa Cattaneo*, coord. Alessandro Cassol y Juan Manuel Escudero, 3, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2010, pp. 67-85.
- CANCELLIERE, Enrica, «Amor y Psique. Hermenéutica de una fábula de las Artes figurativas al teatro de Calderón», *Anuario Calderoniano*, coord. Alejandra Ulla Lorenzo, vol. extra, 1, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2013, pp. 21-48.
- CHAPMAN, William C., «Las comedias mitológicas de Calderón», *Revista de Literatura*, 5, 1954, pp. 35-67.
- CURTIUS, Ernst, «Calderón und die Malerei», *Romanische Forschungen*, 1936, pp. 89-136.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa moderna. Saggio sul pannello caduto*, ed. y trad. Aurelio Pino, Milano, Il Saggiatore, 2004.

- EGIDO, Aurora (ed.), Calderón de la Barca, Pedro, *La fiera, el rayo y la piedra*, Madrid, Cátedra, 1989.
- LEE, Rensselaer W., *Ut pictura poësis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Ensayos / Arte Cátedra, 1982.
- OVIDIUS NASO, Publius, *Metamorphoseon Libri XV*, ed. Favole D'Ovidio, Torino, Paravia, 1959.
- PANOFSKY, Edwin, *Studi di Iconologia*, Torino Einaudi, 1975.
- PLATÓN, *Timeo*, ed. y trad. Guisepppe Lozza, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.
- PORFIRIO, *Sui simulacri*, introd. y comentario Marco Gabriele, trad. Francesco Maltomini, Milano, Adelphi Edizioni, 2012.
- SOROLLA, Manero P., «El precepto horaciano de la relación “fraterna” entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII, XVIII», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, LXIV, 1988, Santander, pp. 171-191.
- VALBUENA PRAT, Ángel, «La escenografía de una comedia de Calderón», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, CVI, 1930, pp. 1-16.
- WARBURG, Aby, *La rinascita del paganesimo. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.
- WARBURG, Aby, *Mnemosyne. L'Atlante della memoria*, Torino, Aragno, 2002.