

## EL CONTRAPUNTO EMOCIONAL ANAJARTE-PIGMALEÓN EN LA FIERA, EL RAYO Y LA PIEDRA DE CALDERÓN DE LA BARCA

CARMEN MARÍA LÓPEZ LÓPEZ

UNIVERSIDAD DE MURCIA

**RESUMEN:** La yuxtaposición de ideas opuestas constituye un pilar básico en la literatura barroca para investigar concienzudamente el tratamiento del discurso amoroso. Para esta finalidad, se propone analizar el contrapunto emocional que *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón de la Barca establece en dos niveles de sentido: mitológico (Anajarte-Pigmalión) y alegórico (Cupido-Anteros), sustentado en la tradición clásica del mito de la mujer de piedra (*Metamorfosis* de Ovidio). Desde esta perspectiva, el propósito de este estudio consiste en demostrar la superioridad del amor correspondido por encima de la frialdad de la desdeñosa y funesta Anajarte, el personaje más miserable, patético y aciago, dado que simboliza la carga trágica de acuerdo con la ideología barroca de la comedia cortesana.

**PALABRAS CLAVE:** Contrapunto; mitología; alegoría; comedia cortesana; Ovidio; Calderón de la Barca.

**ABSTRACT:** The juxtaposition of opposing ideas constitutes a basic pillar in the Baroque literature to investigate thoroughly the approach to the loving speech. To this purpose, it is proposed to analyze the emotional counterpoint which *La fiera, el rayo y la piedra* by Calderón de la Barca establishes in two levels of sense: mythical (Anajarte-Pigmalion) and allegorical (Cupido-Anteros), based on the classical tradition of the Myth of the stone woman (Ovidio's *Metamorfosis*). From this perspective, the aim of this study consists of proving the superiority of the requited love beyond the coldness of the disdainful and ill-fated Anajarte, the most wretched, pathetic and fateful character of all, given that she symbolizes the tragic burden according to the baroque ideology of the courtly comedy.

**KEY WORDS:** Counterpoint; mythology; allegory; courtly comedy; Ovidio; Calderón de la Barca.



## 1. Preámbulo a los amores desgraciados

*Omnia vincit amor*, reza el verso de Virgilio en las *Bucólicas* (v. 69, *Égloga X*), poema pastoril en el que se atestigua el sentido primordial del amor como cántico victorioso para los amantes. Sin embargo, esa aparente victoria no fue tal en muchas de las leyendas que desde la Antigüedad clásica se nos han legado, pues hay en la literatura un fervor hacia los amores desgraciados, una obstinación hacia la recreación ficticia de la infelicidad pues, como escribió Antonio Machado (2001: 436), “se canta lo que se pierde”. La pérdida del amor o tan solo la imposibilidad de unión amorosa constituyen, por tanto, las fuerzas motrices de la expresión humana, pues es humano reconocer el desengaño y cantarlo, y recrear así la desgracia vivida o simplemente fabulada por medio de la literatura.

En esta línea de pensamiento, el mito de Ifis y Anaxárete versa sobre una historia de amor desgraciado, cuyo eje trágico se sustenta sobre la frialdad de Anaxárete que, al desdeñar al enamorado Ifis, es castigada por la diosa Venus y convertida en piedra, trasunto simbólico de la frialdad albergada en su alma (vv. 698-771). Esta historia, cuyos orígenes se remontan a la literatura helenística (Cristóbal, 2002), entronca con el asombro que produjo el descubrimiento del amor en Grecia, eje fundamental de la tópica literaria (Rodríguez Adrados, 1959). El amor se alza, por tanto, como sentimiento vital en el corazón del hombre y adquiere una poderosa formulación ficticia desde los primeros tiempos de la humanidad, más aún si ese amor es no correspondido, tal como sucede en el mito de Ifis y Anaxárete.

¿Acaso los amores más memorables de nuestras letras no han sido desgraciados o, cuanto menos, no correspondidos? ¿No será que la imposibilidad de consecución amorosa ofrece una vertiente muy sugestiva en su tratamiento literario? Desdichada fue Dido, la reina de Tiro, penando por el amor de Eneas; no menos desgracia tuvo Nausica, la hija de Alcinoos, quien encontrara en las playas de Esqueria al desdeñoso Odiseo; sin olvidar los amores desgraciados de Tristán e Iseo o Romeo y Julieta, por citar tan solo algunos de los ejemplos que más prístinos se conservan desde los albores de la tradición literaria. Innumerables serían las fábulas amorosas que pudiéramos evocar, si bien para el estudio del mito que nos ocupa es preciso acotar el tratamiento amoroso de la historia de Ifis y Anaxárete que, en la comedia mitológica de Calderón *La fiera, el rayo y la piedra*, se trenza en contrapunto barroco con una leyenda de un argumento casi inverso: Pigmalión y la estatua, en la que la estatua, en virtud del amor ferviente que le profesa Pigmalión, se convierte en mujer (Rueda, 1998).

La inversión en el tratamiento del mito con respecto a los ejemplos citados es preclara: ya no es la mujer quien, por impedimentos o avatares fatuos, se ve abandonada y suplica amor. Anaxárete, al contrario, representa una singulari-

dad de signo opuesto: es la mujer que desdeña, la mujer en cuyo corazón de piedra es imposible considerar cualquier dádiva de amor. Desdén, impiedad y frialdad exacerbada son, por tanto, los elementos que atizan la llama en su corazón. Se propone, por tanto, estudiar la modulación particular que la historia de Anaxárete —en contrapunto con la de Pigmalión y la estatua— ofrece en *La fiera, el rayo y la piedra*, ahondando en las motivaciones que suscita el mito como matriz estética en el teatro barroco.

## 2. Marco teórico

Centrándonos en las bases metodológicas que sustentan el estudio, según el ideario y cosmovisión de la época, la lucha de opuestos articuló buena parte del pensamiento literario barroco, a partir de lo que Dámaso Alonso (1970) denominó *coincidentia oppositorum*, que desvela contrastes muy del gusto estético de Calderón. Partiendo de esta idea, en la aproximación teórico-analítica a la comedia mitológica, se va a defender la tesis de la existencia de un contrapunto emocional en el tratamiento del amor. En otras palabras, se pretende realizar un estudio del componente amoroso que se cifra sobre una configuración bimembre en las tramas de Anajarte y Pigmaleón. Por lo tanto, resulta operativo analizar la función que cumple el trenzado de la materia mitológica a partir de las fábulas de Ifis y Anajarte, y Pigmaleón y La Estatua como modelos opuestos sobre el destino amoroso.

Anajarte, eje fundamental, actúa como motor trágico de la comedia, si bien se estudiará el contraste que supone para esta leyenda la historia de Pigmalión, quien es capaz de enternecer a la estatua con su llanto y, por esa dádiva amorosa, es recompensado por los dioses cuando la estatua cobra vida. Según Valderde (1980: 45), este “contrapunto de corte clasicista” propio de la literatura barroca se deja sentir en la comedia de Calderón en la urdimbre misma de la trama. Como señala Egido (1989: 55), “si la Estatua de Pigmaleón cobra vida con la ayuda de los dioses y termina por convertirse en la amada que soñase su hacedor, la historia de Anajarte ofrecía a Calderón una fábula simétrica, pero invertida”, por el castigo impuesto por Venus a su impertérrita dureza.

Este contrapunto emocional se aprecia en dos niveles de sentido: mitológico (Ifis-Anajarte; Pigmaleón-La Estatua) y alegórico (Cupido-Anteros o amor no correspondido y amor dichoso). Estas figuras, ya sea en la vertiente mitológica o alegórica, funcionan como opuestos, como formas contrapuntísticas sobre el tratamiento de la materia amorosa. Aunque este marbete se ha aplicado en el teatro barroco al tirón de descenso que suponen los graciosos con respecto a sus amos —según Sugranyes (1980: 112), “los héroes tienen su cara ridícula en los criados groseros y hedonistas”—, suscita gran interés una aproximación al contrapunto desde la lucha de opuestos amorosos.

Si en el teatro de Calderón se señaló la tendencia a la *trimembración* (Alonso y Bousoño, 1956), al ofrecerse una comedia de triple trama con los amores de Pigmaleón y la Estatua, e Ifis y Anajarte, de inspiración ovidiana (*Libro X*, vv.143-297; *Libro XIV*, vv.698-771<sup>1</sup>, frente al amor entre Céforo e Irífle que “nace de la inventiva del poeta”), según Sáez (2014: 483-484) “la dificultad de la pieza radica en ensamblar tres historias sin conexión ni origen, aparentemente desligadas”. La maestría creadora de Calderón no solo logra una pieza teatral de gran enjundia temática, sino también una muy granada estructura formal (Aubrun, 1976) con un perfecto engranaje de opuestos.

Si bien estilísticamente prevalece ese sentido trimembre, en lo que Arellano (2001: 21) denomina “estructura tripartita en la trama” que componen Irífle-Céforo, Anajarte-Ifis y Pigmaleón-La Estatua, la trama depende de una “compleja bimembración” (O'Connor, 1988: 211) a nivel temático. Además, desde un punto de vista hermenéutico ofrece un eje temático bimembre focalizado en los destinos opuestos de Anajarte y Pigmaleón, objeto de nuestro análisis. Se cumple, por tanto, la idea de Dámaso Alonso (1976: 390) sobre la “correlación en la estructura” en el teatro calderoniano, con una tendencia a oponer no sólo personajes, sino también situaciones, conflictos, acciones, temas o ideas como clave constructiva.

### 3. La pervivencia del mito: los amores de Ifis y Anaxárete

Cuando un autor revisita fábula mitológica no interesa tanto la invención del asunto, los personajes o el desenlace (Cossío, 1952), cuanto el tratamiento novedoso (la actualización) que se plasma en esa época histórica. Los mitos son historias o leyendas ya conocidas que gozan del suficiente relieve, pero que se renuevan fundamentalmente en sus niveles de sentido. Es sabido que los temas mitológicos ofrecieron un amplio espectro de creación estética en la producción teatral calderoniana, tal como atestigua la vasta nómina de obras que versan sobre asuntos mitológicos (cerca de una veintena) (Arellano, 2001). Así, la universalidad de la materia mítica pervive como sustrato literario de infinidad de historias, pues “el dramaturgo une resabios del mundo medieval, de la estilización e idealización que caracteriza al Renacimiento con rasgos barrocos” (Vossler, 1944: 143).

Calderón hubo de conocer las obras de los principales tratadistas de temas mitológicos: *Las metamorfosis* de Ovidio, el *Theatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria, el libro *Della genealogia degli Dei* de Juan Boccaccio o la *Philosophia Secreta* de Pérez de Moya (Haverbeck, 1975). En la Edad Media ya se utilizaban fábulas mitológicas, como en la *General Estoria* de Alfonso X en

<sup>1</sup> Véanse los citados libros de las *Metamorfosis* de Ovidio (pp. 565-568; 741-744).

tanto que “gran enciclopedia de saberes y cosmovisión medieval” en la que los mitos se interpretaron “cristianamente como símbolos de moralidades o como historia antigua magnificada” (Cristóbal, 1997: 12). Desde Grecia a Roma como puente transmisor, se produjo una asimilación del saber helénico, como sintetiza Alfonso X el Sabio: “Ca nos los latinos delos griegos auemos los saberes. Onde di-ze Precian en el comienço del so Libro mayor que los griegos son fuentes delos saberes e los latinos arroyos que manan daquellas fuentes delos griegos”<sup>2</sup>.

La excepcional metáfora del rey Sabio en la que se aprecia una correspondencia fuente (Grecia) – arroyo (Roma) da cuenta de la asimilación que el pueblo romano hizo de los primigenios mitos griegos, fuente de la cultura occidental. Roma vehiculó el saber helénico por la vía de la transmisión, que sería muy fecunda en el Renacimiento y el Barroco. Fue allí donde cristalizaron las arcanas historias helénicas como germen de un saber que habría de pervivir más allá de los siglos. Pero es en el Renacimiento cuando con mayor pujanza se ahonda en la materia clásica, con gran influencia de las *Metamorfosis* de Ovidio (Cristóbal, 1997). Así, frente a la exaltación del mito en tanto que historia de gran riqueza en la literatura renacentista, ya en el Barroco se trenzó el mito por un esencial hartazgo de la forma, un cansancio en la medida y la belleza en virtud del cual la materia mítica se moldea, como en una fragua, al calor de los nuevos intereses estético-culturales.

### 3.1. La fábula ovidiana

En la tradición clásica, Ovidio ha sido el poeta latino “menos venerable que Virgilio, menos imitable que Horacio, menos apasionado que Lucrecio y que Catulo, menos tierno que Propertio o Tibulo, menos caprichoso que Lucano o Estacio” y, sin embargo, “más directo que todos ellos, más elemental y más próximo, más de todos los tiempos, más semejante a la vida” (Ruiz de Elvira, 2001: 89).

Si Roma fue el arroyo en que se encauzó el saber que manaba de la fuente helénica, vayamos entonces a ese afluente que constituyó la cultura romana para la tradición literaria hispánica. Vayamos, pues, a Ovidio, en concreto al libro XIV de las *Metamorfosis* (vv. 698-771), en el que la historia de Ifis y Anaxárete<sup>3</sup> se

---

<sup>2</sup> Las palabras del rey Sabio vienen a significar lo siguiente en castellano moderno: “Nosotros los latinos de los griegos tenemos los saberes”, de modo que “los griegos son fuentes de los saberes y los latinos son los arroyos que manan de aquellas fuentes de los griegos”, recogido en *General Estoria: primera parte* (1930: 165).

<sup>3</sup> Sobre la leyenda y sus fuentes, se ha constatado que la historia de Ifis y Anaxárete se encontraba en tres obras de la Antigüedad grecolatina: en el *Leoncio* de Hermesianacte de Colofón, poeta elegíaco griego de finales del siglo IV a. C.; en las *Metamorfosis* del poeta

narra como un relato subordinado, inserto en otro principal puesto en boca de Vertumno quien, disfrazado de vieja, se dirige a la ninfa Pomona para que sea condescendiente en el amor. Este recurso ovidiano, que actúa como principio ordenador de la arquitectura del relato, ofrece una ejemplaridad innegable, por cuanto al variar el punto de vista se distancia de la historia mítica. En este sentido, la materia mitológica actúa a la manera de *exemplum* amatorio.

Ifis, de humilde familia, se enamora de la noble Anaxárete, y cumple a la perfección el oficio de enamorado, pasando las noches en el suelo ante la puerta de su amada, ofreciéndole guirnaldas, enviándole mensajes y tratando de ganarse a su nodriza y a la servidumbre; pero ella no le presta atención y se muestra altanera y dura; de manera que, al constatar definitivamente su fracaso, Ifis se suicida<sup>4</sup> ahorcándose en la puerta de Anaxárete; cuando el cortejo fúnebre pasaba por delante de la casa de la muchacha, se asomó ella para contemplarlo y, acto seguido, por obra de la divinidad vengadora, quedó convertida en estatua de piedra (Cristóbal, 2002: 16).

La idoneidad del relato marco no puede ser mayor: dos pertinaces enamorados (Vertumno e Ifis) cortejan a dos mujeres desdeñosas (Pomona y Anaxárete), si bien frente a fracaso rotundo de Ifis, el amor de Vertumno no acaba en tragedia y consigue su objetivo. En la lectura del pasaje ovidiano que realiza Cristóbal (2002) se destaca el hibridismo de géneros literarios, la presencia de la figura del amante exaltado y apasionado perfilada en las obras de Catulo, Tibulo y Propertio, así como en otras obras ovidianas (*Amores*, *Arte de amar* y *Remedios contra el amor*), las situaciones eróticas propias de la elegía romana, el conflicto entre razón y pasión de honda raíz en la poesía alejandrina, la altivez de la amada y el *paraclausíthron*<sup>5</sup> o motivo del *exclusus amator*. Centrándonos en este último aspecto, es frecuente que la prisión amorosa conduzca al suicidio (Copley, 1940: 54), en una suerte de *taedia vitae* como fuerza motriz del suicidio elegíaco (Navarro Antolín, 1998: 152). Ese tedio vital se deja sentir en la figura de Ifis perfilada por Calderón. De hecho, se aprecia el tono elegíaco en el discurso amatorio

---

romano Ovidio; y en el tratado en prosa intitulado *Metamorfosis* cuyo autor es el mitógrafo Antonino Liberal, siglo II d. C., quien se basa fundamentalmente en la obra de Hermesianacte. Véanse Roscher (1886: 334-335); Cristóbal (2002: 15).

<sup>4</sup> El suicidio de Ifis evoca otros mitos clásicos de muerte por amor: Filis, Fedra y Dido, cuyo motivo germinal se encuentra en la *Bucólica VIII* de Virgilio (vv. 59-60), en la historia del desdichado Damón quien, abandonado por su amada Nisa, se arroja al mar. Para desarrollo más extenso de esta cuestión, véase Cristóbal (2002).

<sup>5</sup> En el *Idilio XXIII* que se atribuye a Teócrito perviven los ecos clásicos de este motivo del amante preso de amor que, ante la desesperación amorosa, se suicida. En contrapunto, el amante desdeñoso sufre el castigo de Eros cuando cae sobre sí la estatua del dios.

que Ifis dirige al *tú* de Anaxárete, que asimila su figura a la del *pauper amator*:

Según se ha estudiado, hay una discrepancia esencial con respecto a la leyenda en el relato griego. En las *Metamorfosis* de Antonino Liberal, cuando los parientes de Arceofonte iban a prodigarle los honores fúnebres, Arsínoe (llena de soberbia) se asomó por la ventana con ínfulas de ver cómo Arceofonte se consumía en llamas, de modo que Afrodita la castigó convirtiéndola en una piedra aborrecible, enraizando sus pies en la tierra. Mientras que en la historia de Antonino Liberal el conflicto amoroso procede del diferente linaje de los amantes, lo que deriva en la oposición a la boda del padre de la muchacha y en la consecuente muerte de Arceofonte por inanición, en Ovidio Ifis es presentado como *humili de stirpe creatus*, como el amante pobre de estirpe elegíaca, pues el poeta latino reforzó el discurso de seducción para moldear una epopeya de amor y transformaciones.

### 3.2. La proyección del mito en la literatura europea e hispánica

En la mitografía medieval, que gira en torno a la obra de Ovidio, se deja sentir el tema de Anaxárete en distintas obras, que sintetizamos siguiendo el pormenorizado estudio de Vicente Cristóbal (2002): *Allegoriae super Ovidii Metamorphosin* de Arnulfo de Orleans (siglo XII), en los *Integumenta Ovidii* de Juan de Garlandia (siglo XIII), en el *Ovide moralisé* (vv. 5120-5312), o en las *Allegorie librorum Ovidii Metamorphoseos* de Juan de Virgilio (siglo XIV). Juan Boscán canta a la mujer de piedra en la *Octava rima*, aunque sin duda será Garcilaso quien en *Ode ad florem Gnidi* conjugue “el lirismo horaciano” y “la narración épica de Ovidio” como fuente argumental (Cristóbal, 2002: 37-39). En la actualización de Garcilaso se incluye el arrepentimiento tardío de la mujer al ser convertida en piedra, tras no condescender al amor que se le prodiga. Otro ejemplo de frialdad amorosa muy conocido en la lírica garcilasiana lo ofrece la *Égloga III*, en la que pese a no existir mención directa a Anaxárete, la protagonista ovidiana actúa siguiendo el modelo de la ficción pastoril (Cristóbal, 2002: 45). En esta obra de Garcilaso el lector asiste a las quejas amorosas de Albanio quien, desesperado ante el desdén de Camila, decide suicidarse. Por su parte, Diego Hurtado de Mendoza recurre al mito de Anaxárete como excursus mítico para adoctrinar a la dama. Anaxárete fue, asimismo, un vigoroso motivo de inspiración en el mundo de los pastores, tal como atestigua la literatura de Francisco de la Torre, en concreto la sexta égloga titulada “Galatea” de la *Bucólica del Tajo*.

Abundantes son también los sonetos que versan sobre el desdén y el tema de la estatua en autores como Herrera, Arguijo, Lope de Vega, Carrillo y Sotomayor, Quevedo, Lupericio Leonardo de Argensola y Bocángel, hecho del que se desprende la maleabilidad del mito, capaz de adaptarse a la forma de distintos

géneros como la poesía<sup>6</sup> o el teatro. La oda XXII de las *Eróticas* (1618) de Villegas ofrece este tema ovidiano como prevención contra la esquivez (Cristóbal, 2002: 80-84). Como modelos de rechazo el episodio del *Quijote* donde se recrea la historia pastoril de los amores de Grisóstomo y Marcela es deudor de la historia primigenia de Ifis y Anaxárete. En efecto, el amante pasa de la desesperación al suicidio y la amada desdeñosa —en una línea similar a Anaxárete—, contempla los funerales de su pretendiente. En *Anaxárete*, fábula mitológica de don Manuel de Gallegos (1597-1665) se ofrece una recreación de la figura de la implacable y bella Anaxárete<sup>7</sup>, como también en otra fábula mitológica, *Ifis y Anaxárete* de Salcedo de Coronel (Cristóbal, 2002).

En el trazado histórico-literario que realiza Vicente Cristóbal, llegamos en este punto a la comedia de Calderón que nos ocupa. *La fiera el rayo y la piedra* forja su argumento en la leyenda ovidiana de Ifis y Anaxárete, si bien entrelazada con la de Pigmalión y la estatua. Y no termina aquí la vasta nómina de autores que en sus ficciones convocan el arcano motivo de la mujer de piedra (Cristóbal, 2002): en unas décimas de *Cima del monte Parnaso español con las tres musas castellanas* (1672) de Jerónimo de Litala y Castelví; en *Adonis*, cuatro églogas venatorias de José Antonio Porcel; hasta el desdén petrificado de algunos versos de *Homenaje* del poeta Jorge Guillén.

En definitiva, puede decirse que el motivo de la mujer de piedra constituye un auténtico argumento literario de calado universal, y tal estatus le otorga E. Frenzel (1976) al incluirlo en su diccionario de argumentos literarios, pues su naturaleza tanto cambiante como perenne le hace pervivir en distintas épocas.

#### 4. La estatua-Anajarte: piedras que enternecen o metamorfosis a duro mármol

De Ovidio a Calderón el personaje de Anaxárete ha pervivido en las letras hispánicas (Cristóbal, 1996), tal como Pigmaleón, su contrafigura semántica pensando de amor por la Estatua. Con el núcleo temático de Pigmaleón se introduce el tema de la piedra enternecida, en contrapunto con la metamorfosis a duro mármol. La novedad que ofrece Calderón estriba en haber establecido un vínculo opuesto entre dos mitos que Ovidio presenta de manera autónoma en las *Metamorfosis*, pese a que el origen chipriota de la leyenda de Pigmalión se conecte con la geografía donde transcurre el mito de Anaxárete. El sentido de la doble metamorfosis ofrece la clave hermenéutica: la superioridad del Amor correspon-

<sup>6</sup> En la expresión poética, por las características intrínsecas al género (condensación, brevedad, ritmo), se suele recrear un momento concreto del mito (la metamorfosis), que fija una imagen en la impresión del lector sobre uno de los ejes vertebrales de la historia.

<sup>7</sup> (Cristóbal 2002: 105-111).



dido frente a la dureza de la desdeñosa Anajarte.

La historia de Anajarte no se comprende desvinculada de sus aciagos orígenes: desde los albores de su existencia, desdeñó a los demás mortales, tal como explica su pasado y las causas del rechazo amoroso: quedó huérfana y su tío Argante tomó posesión del reino de su padre. Si bien no se atrevió a matarla, la dejó en la prisión de un alcázar “sepultada antes que muerta” (v.170)<sup>8</sup>, por lo que rechaza todo deleite amoroso. Vive *hidrópica* en la desmesura, en la *hybris* y ni la intervención divina de Anteros la conducirá al amor correspondido. Vive en una cueva en una gruta funesta consagrada a la deidad de las Parcas, espacio (gruta o prisión) que se asocia a la presencia del eremita o salvaje (Egido, 1989), como signo anti-civilizador. Vestida de cazadora con venablo junto a las cuatro ninfas — Lisi, Clori, Laura e Isbella—, se evoca una escena cinegética muy del gusto del público cortesano en el contexto de los Austrias menores. En estas coordenadas es posible comprender la motivación intrínseca de su comportamiento, en la línea de otros personajes literarios desdeñosos: Anaxárete de Ovidio, Marcela de la novela pastoril intercalada en el *Quijote*, en una prosopografía que Vicente Cristóbal (2002) encuentra afín a las pastoras desdeñosas de la literatura bucólica o de las figuras amazónicas como Atalanta y Camila, guerreras o cazadoras con aire viril.

Si bien la comedia de Calderón presenta los orígenes de Anajarte para que se comprenda su comportamiento frío y desdeñoso hacia los hombres, a lo largo de la obra Céfiro e Ifis ofrecen a Anajarte el don de la piedad, el perdón y la reconciliación con el amor correspondido. En la segunda jornada Céfiro<sup>9</sup> se muestra generoso y conciliador ante las faltas cometidas por su padre Argante, si bien la mujer de piedra no condesciende a su perdón. La estructura simétricamente perfecta (tras el parlamento de Céfiro) se manifiesta con la aparición de Ifis halagando a Anajarte, pese a su desdén. Mientras que Céfiro le ofrece la posibilidad de expiar su culpa por los actos injustos cometidos por Argante, Ifis pretende otorgar a Anajarte la dádiva del amor, de la redención amorosa, si bien la mujer de piedra no duda en despreciar tales dones.

La riqueza contrapuntística no se reduce a los personajes de Anajarte y la Estatua, sino que se aprecia en la trama de Irífile cuando, por orden de Anajarte, las cuatro ninfas van armadas a buscar a un monstruo e Irífile las oye disertar sobre el amor y se siente atraída por el encanto de las voces musicales (de dulce armonía) de las ninfas que suspenden su corazón y la admiran, en una recreación

---

<sup>8</sup> En lo sucesivo se citarán los versos de *La fiera, el rayo y la piedra*, en la edición crítica que con tan denodado esmero preparó Aurora Egido para Cátedra, Madrid, 1989.

<sup>9</sup> En el parlamento que Céfiro (vv.1559-1568) dirige a Anajarte se aprecia el arrepentimiento y el deseo de reconciliación con la mujer de piedra. De hecho, le da opción a Anajarte de vivir en la corte y abandonar su vida en ambiente salvaje.

de la teoría neoplatónica de la música de las esferas. La concepción idealizada de Irífíle se contrapone a la intervención de Anajarte, para quien tal sonido no es sino “ruido” despreciable. La oposición semántica música-ruido según Irífíle-Anajarte ofrece una clave sobre la concepción amorosa de cada una de ellas, pues si bien Irífíle siente predilección hacia la belleza de la música y la percepción sensorial de lo hermoso, seguirá los pasos desdeñosos de Anajarte, aunque a medida que avance la obra se distanciará de este comportamiento. La disputa verbal entre Irífíle y Anajarte, que concluye con la aparición de Céfiro e Ifis, quienes se abrazan respectivamente a sus enamoradas, plasma la obstinación en el rechazo en las tramas amorosas de Ifis-Anajarte y Céfiro-Irífíle, por cuanto ambas se muestran esquivas con Ifis y Céfiro, al presentarse como rayo (Anajarte) y fiera (Irífíle), atributos propios de la naturaleza salvaje, del poder indómito ajeno a normas civilizadas del amor.

El agravio que para Anajarte e Irífíle suponen las palabras de amor de Ifis y Céfiro se completa cuando Anajarte se resiste a las flechas del amor, de lo que se desprende la dureza que se encierra en su pecho. No puede corresponder a la pasión ingrata que Ifis ha introducido en su pecho, de igual modo que Irífíle habrá de desestimar el rayo abrasador. Si las tramas de Anajarte-Ifis, Irífíle-Céfiro ofrecen una simetría bastante exacta por cuanto Ifis y Céfiro se encuentran incendiados por el amor (*incensus amore*), idéntico paralelismo se produce en las palabras de Pigmalión, abrasado por un ignorado fuego (vv. 1256-1259). La simetría tripartita de la trama (contraposición fuego-hielo petrarquista), muestra la tópica del discurso amoroso mediante opuestos: frente al fuego del enamorado consumido en su llama de amor, la frialdad y el desdén de la dama.

Ahondando en la tradición amorosa del pasaje, se vislumbra la confluencia de las artes amatorias medievales y renacentistas, un proceso de idealización de la mujer que sitúa el pensamiento calderoniano afín a la estética neoplatónica y la concepción caballeresca del amor (Haverbeck, 1975). Mientras que para el amor cortés (de estirpe medieval), la belleza de la dama es un fin en sí mismo, para la corriente neoplatónica del amor (de afluencia renacentista), los objetos bellos deben tal belleza a una idea anterior que los informa. El lenguaje del enamorado en la tópica del *servus amoris*, expresa la voluntad de servir, obligar, agradecer y obedecer a la dama, que hunde sus raíces en la Europa medieval (siglo XII), con el nacimiento de un código y una moral erótica. La tendencia a la exaltación de la mujer, frente al enamorado como vasallo, refleja las coordenadas del sistema feudal siervo-señor, pues en Calderón<sup>10</sup> se ofrece una simbiosis entre

<sup>10</sup> En las obras de Calderón no se ofrece un concepto de amor unificado, en tanto que los discursos amorosos proceden de distintas tradiciones y se aúnan en una síntesis armónica que defiende la supremacía del amor correspondido, del amor ideal de estirpe neoplatónica que es capaz de idealizar a la mujer y elevarla como *summa* de todos los atributos de perfección. Esto no significa que no existan personajes que abandonen el amor no correspondido, tal como es el caso de Anajarte, si bien para ellos estará reservado un des-

el *dolce stil nuovo* y el petrarquismo (Haverbeck, 1975), de modo que si el fuego en que se incendian los amantes simboliza el amor, las referencias al rayo (Anajarte) y a la fiera (Irífle) actúan como contrapunto salvaje por medio de la antítesis y los acendrados contrastes. por la antítesis y los contrastes. Mientras que la primera jornada se desarrolla en un ambiente salvaje de peñascos, donde se vislumbra el mar y la fuerza de truenos y relámpagos en una atmósfera agreste y ajena a la civilización, la segunda jornada transcurre en lugares como el palacio o el jardín, más cercanos al mundo civilizado. En este sentido, consideramos que los distintos espacios en que transcurren las acciones según cada jornada, están marcando los preceptos amorosos y la educación sentimental de los personajes en el arte de amar.

Para el contraste en las tramas de Anajarte-Irífle es fundamental el pasaje en el que Anteo, padre de Irífle, va a buscar a su hija al palacio de Anajarte, pero Irífle le dice que se vaya antes de que Anajarte lo encuentre, pues ella prefiere servir en palacios que reinar en montañas. La servidumbre de Irífle, desdeñosa y fría, oscilará con el progresivo cambio del personaje, que está educando su sensibilidad, desligándose del mundo salvaje de las grutas selváticas, para instalarse en un mundo palaciego aunque sea sirvienta en el mismo.

Aunque en la simbología que ofrece Calderón, Anajarte se corresponde con el rayo, ella sostiene que su modo de actuar se asemeja más al de la estatua que Pigmalión adora, pues hasta un bloque de piedra sería capaz de sentir con más pasión que ella. Si la primera jornada había presentado la simetría Anajarte-Irífle con el encuentro de las ninfas de melodiosas voces, en la segunda se introduce la trama de Pigmaleón, verdadero contrapunto amoroso. Dirigiéndose a su criado Lebrón, enumera los efectos de la enfermedad amorosa rozando el paroxismo, parlamento que introduce el mito de la piedra, donde el amor es ira, veneno, letargo, locura, frenesí o devaneo (vv. 1379-1392).

Es Pigmaleón el poseedor del arte sublime de enternecer a la piedra, en una trama que se trenza en contrapunto con la historia de la desdeñosa Anajarte. Su naturaleza contemplativa le permite admirar la belleza artística de la Estatua junto a una fuente fría. Su valor radica en percibir la belleza marmórea de la Estatua en el jardín de Anajarte, por lo que suplica a la cruel y altiva Anajarte que deponga su decisión de acabar con la estatua, en su creencia en la belleza y como creador que da vida a lo que ama. Tras el desprecio de la mujer de piedra, se da el diálogo entre Anteros y Anajarte, pues el primero intenta convencerla de que viva el amor correspondido y sea feliz ( vv. 2671-2674). La intervención de la divinidad pretende hacer consciente a Anajarte de su error, con un discurso impregnado de belleza en el que el Amor correspondido es el rey del orbe, mensaje que trocaría el destino de Anajarte.

---

tino trágico, por cuanto han quebrantado el orden moral (y social) por el que se rige la comedia.

Sin embargo, la mujer de piedra no cede ante el discurso persuasivo de Anteros. Descrie del consejo del dios, alegoría del Amor correspondido, pues su pecho aborrece el amor pese a las advertencias de Anteros (el rayo —cuando muere— se convierte en piedra, punto central del mito que anticipa el desenlace y destino cruel de la metamorfosis). Si bien Anajarte posee el atributo ineludible del rayo, no olvida el sustrato del mito ovidiano y sigue la estela clásica al ser convertida en piedra. El parlamento de Anteros (vv. 2737-2740) preludia su trágico destino e inexorable soledad por ser cruel y desdeñosa.

Se comprueba entonces que Anajarte es un personaje central, no solo por el tema de la frialdad de la amada que actúa como contrapunto de la idea moralizante que se desprende de la obra, que ensalza el amor correspondido y previene de los vicios del amor no correspondido<sup>11</sup>. Anajarte es eje articulador de las tres jornadas: si la segunda termina con el diálogo entre Anajarte y Anteros, quien le previene de su negativa ante el amor que Ifis le profesa, ya la primera jornada había concluido con una disputa entre Anteros y Cupido, para oponer los dos tipos de amor, de los cuales Anajarte representa el no correspondido, la frialdad, la mujer de piedra.

## 5. La doble metamorfosis: un perfecto paralelismo de opuestos

A lo largo de la obra, Calderón ha ido prefigurando el momento de la doble metamorfosis en perfecto paralelismo de opuestos. Con la acción de las metamorfosis se viene a impartir justicia sobre cada uno de los personajes, según hayan obrado de acuerdo con o en contra de la tesis ideológica que se defiende: la supremacía del Amor correspondido, con la victoriosa argumentación de Pigmalión, quien pena de amor por la Estatua inerte. El tema del desposorio de la estatua, estudiado por Frenzel (1976) con entidad de argumento literario, se formula en la pareja Pigmalión-La Estatua para ofrecer el contrapunto arte-naturaleza (Robben, 1983).

Si el cristal es el río de lágrimas que han de brotar de los ojos de Pigmalión, Lebrón, el gracioso, alude a “mi señora doña Mármol” (v. 3730) en tono burlesco, refiriéndose al acto de Pigmalión para enternecer un mármol, lo que recuerda a los memorables versos de la *Égloga I* de Garcilaso: “Con mi llorar las piedras enternecen / su natural dureza y la quebrantan” (vv.197-198). Versos más adelante, la Estatua se referirá a ello de nuevo (vv. 3880-4), en una suerte de retórica de las lágrimas y la palabra poética, con el momento de la metamorfosis de

---

<sup>11</sup> No en vano la obra fue escrita por Calderón para que se estrenara ante un público palaciego, con motivo del cumpleaños de la esposa de Felipe IV.

la estatua en virtud de las prodigiosas lágrimas de Pigmaleón. La naturaleza enternece y se cierne amable ante las penas de amor ingrato que sufre el amado al no ser correspondido.

La ternura de la piedra (ser mineral, no humano) actúa en una línea de fuerza opuesta a la dureza marmórea de la mujer desdeñosa, incapaz de rendirse a los deleites del amor. Esta idea de estirpe renacentista que, sin ambages, ofrece ecos clásicos en los mitos cuasi antagónicos de Anaxárete y Pigmalión —tal como los relata Ovidio en las *Metamorfosis*—, se perpetúa en el teatro calderoniano a partir de una concepción neoplatónica tamizada por las teorías aristotélicas y neoescolásticas acerca del arte (Egido, 1989). La figura del artista (Pigmaleón) se asemeja a Dios, en tanto que su obra se considera creación divina y la mayor tragedia del artista radica en la imposibilidad de poseer aquello que ha creado. Asimismo, para la coherencia interna de la obra es fundamental la intervención de Venus, pues la piedra ha cobrado vida humana en virtud de la gracia divina.

En contrapunto a esta escena de felicidad y triunfo amoroso, Anajarte muestra sus celos, que se acrecientan más a medida que Pigmaleón quiere construirle un palacio. Anajarte se dirige a la Estatua viviente y le reprocha que se haya dejado amar y no haya sido fiel a la altivez, pues la Estatua sigue la senda del Amor Correspondido (simbolizado con Anteros) y, al haber cobrado vida, actúa como contrapunto de Anajarte.

Tras estas palabras de la mujer de duros sentimientos, interviene Ifis, pero Anajarte aunque se muestra agradecida y afable, se mantiene en su negativa de amar. Es entonces cuando se produce la segunda metamorfosis, de signo opuesto a la que el lector ha asistido protagonizada por la Estatua. La metamorfosis de Anajarte funciona como *exemplum* del castigo proveniente de durezas amatorias, de modo que en el parlamento de Anajarte se va modulando su progresiva transformación, pautada por los incisos entre comillas en modalidad exclamativa o interrogativa (vv. 3826-3833). Los personajes que contemplan la metamorfosis de Anajarte muestran sorpresa ante la cruel venganza de Venus. Sin embargo, este momento sombrío para la trama no restará protagonismo a la consecución del final feliz en las otras dos parejas de la trama, pues tras la metamorfosis en piedra de Anajarte, Pigmaleón pide matrimonio a la Estatua que acaba de cobrar vida. En este contrapunto se manifiesta la idea de felicidad-infelicidad según el destino amoroso al que se encauza la existencia. La Estatua acepta el Amor correspondido, que se alza como soberano poder. Mientras que Ifis ve vengado su amor al constatar cómo Anajarte se convierte en duro mármol, Pigmaleón obtiene su recompensa anhelada. Se produce el “triunfo de la piedra que en amor se emplea” en contraposición al “castigo de la mujer que es mármol en sus afectos” (Egido, 1989: 51).

Tras la tragedia de la mujer convertida en piedra, se perpetúa la idea de felicidad en los distintos núcleos de la trama. Céfiro se acoge al ideario calderoniano de que el amor actúa como elemento civilizador, considerando que no se

unirá con Irífile (fiera agreste) hasta la *anagnórisis* de Anteo, que revela que Irífile fue reina. El hallazgo fortuito de sus orígenes contrasta con la infelicidad de Ifis al final de la comedia: “¡Ay, infelice de mí!” (v. 3962), verso evocador del lamento de Segismundo en *La vida es sueño*. Es así como se produce una perfecta simetría de los opuestos, paralelismo centrado en el momento culminante de la metamorfosis, que en palabras de Aurora Egido (1989) se sustenta en la dialéctica entre el amor imperfecto y el amor correspondido.

## 6. Anajarte, contrapunto y desdicha: del final feliz al sentido trágico

La caída trágica de Anajarte —metamorfosis a dura piedra— marca el punto culminante, alzándose como paradigma de soberbia y consecuente castigo. El personaje en su “abominación hacia el sentimiento del amor” (Sabik, 2001) excede su confianza y el poder de su voluntad y razón (Haverbeck, 1975). La crítica de Calderón coincide señalar la tendencia a la restitución del orden quebrantado en la comedia, hecho que más bien se debe a la idiosincrasia del género acorde al público cortesano al que se dirige. En el teatro áureo predomina el desenlace feliz de los amantes como principio armónico (Castro, 2002), y aquel que lo quebranta ha de sufrir las consecuencias e ir derivando en desgracia. Esta afirmación, aunque cierta en sus principios, ha de ser matizada, pues hasta cierto punto las comedias de Calderón son “tragedias cuyo final, feliz en apariencia, quiebra torpemente el discurso lógico de la acción” (Pedraza Jiménez, 2000: 197). Las comedias son tales porque concluyen en un instante de felicidad (tras el clímax en que se favorece la coyuntura amorosa); si la comedia se prolongara, se vería cómo afloran “desavenencias familiares, angustias sin cuento” o “la agonía de los personajes” (2000: 198).

La gran virtud de la comedia calderoniana es que concluye antes de que esto suceda. El arte compositivo de Calderón estriba en lograr un *tempo* perfecto en la duración de las jornadas, de tal modo que al llegar a la última parezca que nada más puede suceder y que, cuando se haya restituido el orden, resultará imposible prolongar la historia. La vida de los personajes se paraliza en el momento de la felicidad final y, si han sido castigados (como Anajarte), es en razón de su sistema de valores poco afín a la moralidad ética y estética de la comedia, sujeta al corpus ideológico de la realeza aristocrática en las representaciones cortesanas. Desde estas coordenadas, es posible explicar que Anajarte permanezca fiel a sus principios y por eso acabe petrificada. Además, aunque Calderón reserva un destino trágico para la pareja Ifis-Anajarte, no profundiza en los detalles escabrosos del aciago final de Ifis, quien se ahorcó en la fábula ovidiana. El sentido de esta ocultación de detalles luctuosos y funestos permite al dramaturgo que la obra continúe desarrollándose en el ambiente festivo de la corte palaciega, pues se “evitó el acto sangriento que hubiese ensombrecido la obra” (Egido, 1989: 62).

Anajarte, impertérrita, mostrará desprecio y desdén hasta su último aliento de vida:

Di, Irífile, que otra letra  
canten, que me cansa oír,  
que nadie muera de amor  
(vv. 2434-2436).

Adoptando el modelo que propone O'Connor (1988) para el análisis de *Devoción, encanto*, se pueden aplicar los siguientes conceptos a *La fiera, el rayo y la piedra*, de los que se dirime la dimensión trágica del personaje de Anajarte en contraposición al destino feliz de las otras dos parejas que configuran la trama:

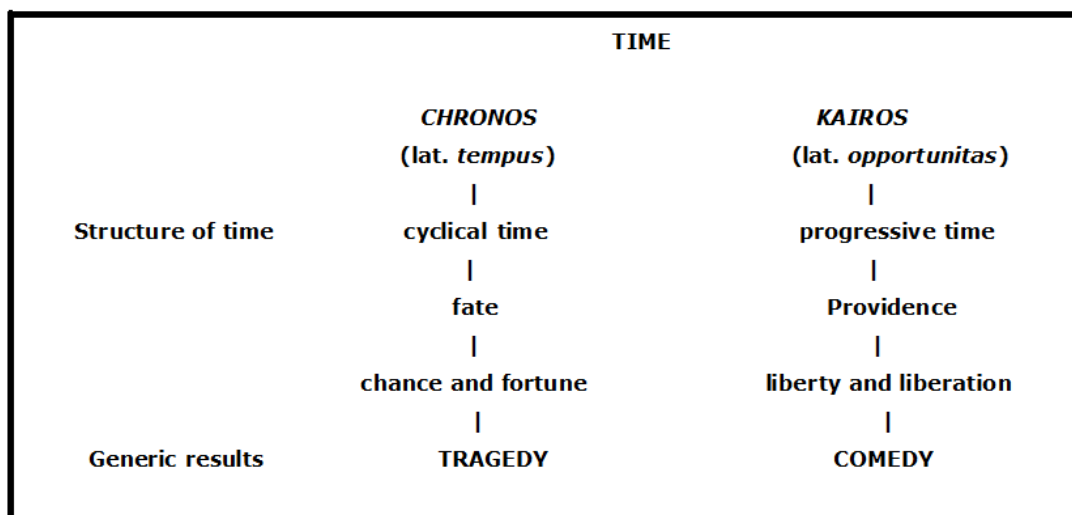


FIGURA 1. Adaptación del modelo de O'Connor (1988) aplicado al personaje de Anajarte en contraposición al destino feliz de las otras dos parejas.

En la comedia de triple trama, solo la historia de Anajarte e Ifis no culmina de manera feliz (en boda). Frente al tiempo cíclico del género trágico, en el cómico el tiempo transcurre de manera progresiva. Los personajes de Irífile y Anajarte ofrecen gran relieve, pues aunque Irífile al principio se muestra reticente a corresponder el amor de Céfiro, finalmente se posicionará del lado del Amor correspondido. Asimismo, la Providencia (Anteros) influye en el cambio que conducirá al personaje a la liberación y goce del amor, acorde con los preceptos genéricos de la comedia. En contraposición a Irífile, Anajarte vive inmersa en una espiral temporal cíclica y sin progresión, si bien primero Céfiro y luego Ifis querrán

cambiar su destino, mediante una vida civilizada o a través del amor correspondido. Anajarte vive anclada en su destino inmóvil sin dejarse ayudar por la intervención divina (Anteros). Pese a todo, cree en la predestinación y en su propia fortuna, hecho que la conduce finalmente a la caída trágica de la metamorfosis. El destino actúa como fuerza trágica interna (Pedraza Jiménez, 2000) vinculada con una raíz ontológica y teológica: la existencia del mal y la muerte en el mundo como consecuencia del pecado original. Esta imposibilidad de cambio de rumbo en la acción unida a cuestiones de recepción —el público cortesano al que se dirige la obra— dan como resultado una fábula sobre el desprecio y la altivez.

## 7. El discurso alegórico sobre el amor: Venus, Cupido, Anteros

Junto con el *contrafactum* (oficio de verter los temas profanos “a lo divino”), la alegoría constituye una tendencia de la literatura barroca (Valbuena Briones, 1977). Sobre ella ya teorizó León Hebreo en sus *Diálogos de amor* cuando apuntaba que las ficciones de los poetas encierra muchos sentidos: un *sentido literal* y otro *sentido moral*. De modo semejante, Pérez de Moya en *Philosophia Secreta* sostuvo que son cinco los modos que puede adquirir la fábula: literal, alegórico, anagógico, tropológico y natural. El tratamiento alegórico del mito resulta provechoso para transmitir un corpus de ideas: la superioridad del amor correspondido, divino, acorde con el mensaje cristiano y los valores morales.

Esa tendencia a la alegoría en la literatura barroca es deudora del público al que se dirigen las comedias mitológicas de Calderón. *La fiera, el rayo y la piedra* es una pieza de teatro cortesano, una obra palaciega dirigida a la realeza, a la aristocracia (Haverbeck, 1975). Se piensa que Calderón escribió esta obra en 1652<sup>12</sup> —año en el que se estrenó en el Coliseo del Buen Retiro— con motivo del cumpleaños de la reina Mariana de Austria, esposa de Felipe IV (Egido, 1989). El contenido se pone al servicio del público al que se dirige, en una estilización o realidad depurada (Haverbeck, 1975). Si bien la comedia mitológica representa el aliciente de la abigarrada fiesta barroca, con la fastuosidad espectacular que conduce al divertimento del público, las comedias mitológicas no son simples divertimentos cortesanos. Acorde con esta idea, se ha postulado una plurisignificación de las fábulas mitológicas, que adquieren distintas funciones: espectáculo festivo, simbolismo filosófico y moral, así como alegoría política.

---

<sup>12</sup> A partir de 1651, año en que Calderón se ordena sacerdote, los esfuerzos del dramaturgo se confinan a la escritura de fiestas de palacio y autos sacramentales. En tanto que dramaturgo de corte, se da una predilección por la materia mitológica, acorde al público cortesano al que se dirige su obra.



La potencialidad del amor para mostrarse como mito se reflejó desde la antigua disputa entre Cupido y Eros. En esta *mitologización* del Amor, es posible atisbar un nivel alegórico en la interpretación de la comedia calderoniana. El contrapunto emocional en el plano mitológico (Anajarte-Pigmaleón) tiene su correlato alegórico en las figuras opuestas de Cupido y Anteros. Esta dualidad suscita una pugna amorosa de cuyo sentido alegórico se desprende la supremacía del amor correspondido frente al amor no correspondido, cuyo epítome se encuentra en Anteros y Cupido, respectivamente.

Cuenta Virgilio en las *Geórgicas* los orígenes de los hijos de Venus, Cupido y Anteros: criándose mal Cupido pese a la ayuda de las Tres Gracias, Venus consultó el oráculo de la diosa Temis y le aconsejó que lo criase en compañía de otro niño. Para eso se unió con Marte y así nació Anteros. De este modo Cupido creció con hermosura, tuvo alas, tomó el arco y la saeta<sup>13</sup>. En el plano alegórico Cupido representa el amor profano y desordenado asociado a la *cupiditas*, en contraposición al amor sagrado, ideal y correspondido que simboliza Anteros.

Desde el inicio de la comedia, el desdén y la burla despertarán la ira de Cupido, quien se muestra arrogante y promete vengarse ante las burlas de Pigmaleón, Céfiro e Ifis. Las intenciones de Cupido son manifiestas: se propone trocar la felicidad en sufrimiento; promete vengarse y para ello alega que ya arrojó de casa a Anteros y busca proclamarse como deidad suprema frente al Amor correspondido. Cupido encontrará en el personaje de Anajarte la figura mitológica perfecta para llevar a cabo su cruel plan. De hecho, la alegoría del amor ingrato ensalza su poder tras presenciar el momento en que Anajarte sostiene que quizá podría estimar la pasión ingrata que el joven Ifis ha insuflado en su pecho. En contraposición, Ifis quiere luchar contra ese amor no correspondido del cual es adalid Anteros: para humanizar a la fiera (Irífle) y dar alma a la piedra (Anajarte). Esto provoca un debate entre Eros y Anteros, del cual se desprende que el amor correspondido es el virtuoso y sacro, frente al amor no correspondido, vicioso y profano.

Pero el amor correspondido encontrará impedimentos en la primera jornada de la obra. Anteros se muestra incrédulo ante la posibilidad de que el amor correspondido triunfe en la tierra, por lo que prefiere habitar en la esfera superior de Diana, donde no se vislumbren las desgracias de los enamorados. Frente a su bondad y condescendencia para con el destino de los personajes, manifestado en el verso “Yo, piedad, blandura, gracia” (v. 1291), Cupido profiere su discurso en sentido inverso: “Fiera, rayo y piedra soy” (v. 1290), tanto es así que pretende dar muerte a Anteros. Las fuerzas del bien y del mal, opuestos que reflejan la pugna Anajarte-Pigmaleón, se transluce en las alegorías de Eros y Anteros como “prolongación de la batalla interior que libran los protagonistas” (Egido, 1989: 59).

---

<sup>13</sup> Véanse las páginas 137-149 de la obra virgiliana para un desarrollo más profundo del mito.

Ante tales muestras de predestinación insoslayable, es lícito plantear de qué lado del péndulo oscila la balanza de Calderón en cuanto al problema de la libertad o el determinismo. Por una parte, es innegable que los hados se cumplen y resulta decisiva la intervención de los dioses. Se aprecia la pujanza de las divinidades nefastas que castigan el destino errado de los mortales (Trambaioli, 2014), si bien los personajes creen en el libre albedrío, confían en la posibilidad de decidir sobre sus actos en aras de la voluntad humana. En palabras de Haverbeck (1975: 100), “los desdenes de Anajarte son anteriores a la intervención de Cupido. Lo que la deidad consigue es intensificar un sentimiento que ya estaba en la dama”. Por eso, los dioses no influyen directamente en la voluntad, acaso la acrecientan o determinan de manera inexorable. Al desoír los consejos de Anteros, Anajarte elige libremente. Su caída sucede en aras de la libertad. Buena cuenta de ello ofrece el símbolo de la caída del caballo, símbolo del estado de perturbación y pérdida del gobierno de sus pasiones. Interpretada en clave cristiana, subraya el conflicto típicamente barroco entre la razón y el instinto: el alma humana perturbada frente al jinete de la razón del pensamiento escolástico (Valbuena Briones, 1976). La caída del caballo de Anajarte, asociada con los impulsos carnales, muestra el punto álgido en que podría verse tentada a corresponder a Ifis. Calderón muestra la unión indisoluble entre libre albedrío y predestinación. Dueña de su destino, Anajarte decide desoír el consejo de Anteros, que lucha por el “triunfo de la virtud sobre los vicios, de la razón sobre la pasión y del estado cortesano sobre el primitivo y salvaje” (Egido: 1989, 58).

En su aparición en la jornada tercera, Venus<sup>14</sup> actúa como árbitro entre Cupido y Anteros en la disputa verbal y musical sobre el amor. Venus, adalid de la Justicia, vincula el amor con el gusto musical, pues dulce música son hasta las quejas de amor. Se trata de un pasaje cantado en que amor, música de las esferas y tradición pitagórica se concitan para crear un halo que sea trasunto de la síntesis armónica del amor más perfecto, pues según Anteros: “Sébase que una piedra se convierte / al llanto de un Amor correspondido” (vv. 3527-3528). La comedia es afín a la tradición italiana en la estética de los carros mitológicos para simbolizar el triunfo del amor (Valbuena Briones, 1976), pues se aprecia la mentalidad filosófica y poética del dramaturgo reflejada en la abundancia de figuras simbólicas, cierto hermetismo y gravedad semántica.

En la música vibra la fuerza del Amor correspondido. El mensaje de la obra es claro: Cupido que fue piedra, rayo y fiera finalmente canta al amor correspondido (el más perfecto), y todos los personajes entonan un melodioso canto por la victoria de Anteros. También la alegoría de la Fortuna aparece casi al final para festejar el triunfo del amor. Tras despedirse con una tópica autoconfesión de culpas, en su parlamento Fortuna se refiere a la gracia de amor entre Fe-

---

<sup>14</sup> Valbuena Briones (1982) subrayó la diferencia establecida por Ficino entre la *Venus Urania* (amor intelectual) frente a la *Venus Pandemos* (amor sensorial).

lipe IV y Mariana de Austria. La mención histórica a la realeza a la que se dirige la obra era común en la época. De este modo, los reyes y su corte se integran en el espectáculo de forma frecuente en las comedias cortesanas. Así concluye la comedia en ambiente festivo, con el triunfo del Amor correspondido como síntesis de todas las perfecciones a que puede aspirar el ser humano, cuando el coro entona un estribillo dulce y melódico que ensalza la victoria de Anteros.

## Conclusiones

Tras haber revisado la tradición clásica en dos mitos -Anaxárete y Pigmalión- de signo opuesto en el Barroco, se ha optado por una interpretación en dos niveles de sentido: mitológico (Ifis-Anaxárete, Pigmaleón y La Estatua) y alegórico (Cupido-Anteros). Esta contraposición o estructura bimembre en la presentación de las ideas literarias que quiere transmitir Calderón, conduce a la funcionalidad trágica y contrapuntística del destino de Anajarte, quien siguiendo el legado de la fábula ovidiana, se mantiene impertérrita en su desdén amoroso. El posicionamiento de nuestra mirada sobre este personaje radica en razones fundamentales: es ella quien encarna la contrafigura trágica de la obra. En efecto, la trama de Anajarte otorga un pátina de desdicha a la comedia que acaba felizmente en las otras dos tramas, acorde con el ideario del público cortesano al que se dirige la comedia mitológica.

¿Por qué visitar entonces los mitos? Porque el sentido de la fábula se eterniza, como se desprende del lamento póstumo de Ifis en la fábula ovidiana: “Pero, oh dioses, si contempláis las acciones de los mortales, acordaos de mí (mi lengua no permite suplicar nada más) y haced que haya relatos sobre mí a lo largo de las generaciones y el tiempo que habéis quitado a mi vida, entregádselo a la fama” (vv. 729-733). En su oración postrera pide a los dioses que su historia perviva con fama más allá de los siglos. Su designio se ha cumplido, pues se ha proyectado en las letras hispánicas adoptando una dimensión mítico-alegórica en el teatro de Calderón. Quizá en el germen propio del mito, que deviene alegoría, se encuentre su verdadera metamorfosis para moldearse en las distintas épocas literarias. En su modificación y actualización continua se alberga también la riqueza de su mensaje: siempre vivo, siempre actual, siempre necesario.

**BIBLIOGRAFÍA**

- ALFONSO X (1930): *General Estoria: primera parte*. Madrid: Centro de Estudios Historicos. Antonio G. Solalinde (ed.).
- ALONSO, Dámaso y Carlos BOUSOÑO (1956): *Seis calas en la expresión literaria española*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, D. (1970): *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- (1976): "La correlación en la estructura del teatro calderoniano", en *Calderón y la crítica. Historia y Antología*. Madrid: Gredos, pp. 388-454. Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.).
- ARELLANO, Ignacio (2001): "La comedia mitológica de Calderón". En *Calderón de la Barca. El monstruo de los jardines*. Madrid: Clásicos RESAD, pp. 9-28. Juan Mayorga (ed.).
- AUBRUN, Charles Vincent (1976): "Estructura y significación de las comedias mitológicas de Calderón". En *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglo-germano London 1973*. Berlín/Nueva York: De Gruyter, pp. 148-155. Hans Flasche (ed.).
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989): *La fiera, el rayo y la piedra*. Madrid: Cátedra. Aurora Egido (ed.).
- (2008): *La vida es sueño*. Madrid: Cátedra. Ciriaco Morón (ed.).
- CASTRO, Américo (2002): *El pensamiento de Cervantes*. Madrid: Trotta.
- COPLEY, Frank O. (1940): "The suicide-paraclausithyron. A study of Ps.-Theocritus, *Idyll XXIII*", en *Transactions of the American Philological Association*, nº 71, pp. 52-61.
- COSSÍO, José María de (1952): *Fábulas mitológicas en España*. Madrid: Espasa-Calpe.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente (1996): "Anaxárete: de Ovidio a Calderón", en *De Roma al siglo XX*, nº 2, pp. 689-695. Ana. M<sup>a</sup> Aldana (ed.).
- (2000): "Mitología Clásica en la literatura española: consideraciones generales y bibliografía", en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, nº 18, pp. 29-76.
- (2002): *Mujer y piedra: el mito de Anaxárete en la literatura española*. Huelva: Universidad de Huelva.
- DE HOZ, Javier (1988): "Observaciones sobre la materia mitológica en Calderón", en *Estudios sobre Calderón: (Actas del Coloquio Calderoniano, Salamanca 1985)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 51-60. Alberto Navarro González (coord.).
- DE LA VEGA, G. (2001): *Obras completas: con comentario*. Madrid: Castalia.

- EGIDO, A. (1987). "La hidra bocal. Sobre la palabra poética en el Barroco", en *Edad de Oro*, nº 6, pp. 107-108.
- (1989): "Introducción", en *La fiera el rayo y la piedra*. Madrid: Cátedra, pp. 9-127. Aurora Egido (ed.).
- FRENZEL, Elizabeth (1976): *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Madrid: Gredos.
- HAVERBECK, Erwin (1975): *El tema mitológico en el teatro de Calderon*. Valdivia: Área de Estudios Filológicos.
- HEBREO, León (1986): *Diálogos de amor*. Barcelona: Promociones Publicaciones Universitarias. José María Reyes (ed.).
- LIBERAL, Antonino (2003): *Metamorfosis*. Madrid: Akal Clásica. Ramón del Canto Nieto (ed.).
- NAVARRO ANTOLÍN, Fernando (1998): "Los *taedia uitae* o el suicidio elegíaco", en *Actas del IX Congreso Español de Estudios Clásicos (Madrid 27-30 de septiembre 1995)*. Madrid: Ediciones Clásicas, vol. V, pp. 151-156. Francisco Rodríguez Adrados (ed.).
- O'CONNOR, Thomas A. (1988): *Myth and Mythology in the Theater of Pedro Calderón de la Barca*. Austin: Trinity University Press.
- OVIDIO, Publio (2013): *Metamorfosis*. Madrid: Cátedra Letras Universales. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias (eds.).
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2000): *Calderón. Vida y teatro*. Madrid: Alianza.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1928): *Philosophia secreta*. Madrid: Los Clásicos Olvidados.
- ROBBEN, Frans M. A. (1983): "El motivo de la escultura en *El pintor de su deshonra*", en *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano. Würzburg 1981*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, pp.106-122. Hans Flasche (ed.).
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1959): *El descubrimiento del amor en Grecia: seis conferencias*. Madrid: Universidad de Madrid.
- ROSCHER, Wilhelm Heinrich (1886): "Anaxarete", en *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, nº 1, vol. 1, pp. 334-335.
- RUEDA Ana (1998): *Pigmalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*. Madrid: Fundamentos.
- RUIZ DE ELVIRA, Antonio (2001). "Valoración ideológica y estética de las *Metamorfosis* de Ovidio", en *Cuadernos de filología clásica: Estudios latinos*, nº 1, pp. 89-129.
- SABIK, Kazimierz (2001): "La problemática ética en el teatro cortesano de la segunda mitad del siglo XVII", en *Actas del XIV Congreso de la Asociación In-*

- ternacional de Hispanistas (Vol. II), Nueva York, 16-21 de julio de 2001.* Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, pp. 501-506. Isaías Lerner, Roberto Nival y Alejandro Alonso (coords.).
- SÁEZ, Adrián J. (2014): "Paradigmas y estructuras en las comedias triples del Siglo de Oro", en *Revista de Literatura*, nº 76, vol. 152, pp. 479-493.
- SCHALK, Fritz (1976): "Zur Rolle der Mythologie in der Literatur des Siglo de Oro", en *Classical influences on European culture A. D. 1500-1700*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 259-270. En R. R. Bolgar (ed.).
- SUGRANYES, Ramón (1980): "Complejidad temática y contrapunto en el teatro barroco. Los graciosos en *El mágico prodigioso*", en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 119, vol. 355, pp. 112-123.
- TRAMBAIOLI, Marcela (2014): "Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España Barroca", en *Criticón*, nº 120-121, pp. 305-327.
- VALBUENA BRIONES, Ángel (1976): "El simbolismo en el teatro de Calderón", en *Calderón y la crítica. Historia y Antología*. Madrid: Gredos, pp. 694-713. En Manuel Durán y Roberto González Echevarría (eds.).
- (1982): "Eros moralizado en las comedias mitológicas de Calderón", en *Approaches to the Theatre of Calderón*. Washington D. C.: Univesity Press of America, pp. 77-93. Michael D. McGaha (ed.).
- VALVERDE, José María (1980): *El barroco: una visión de conjunto*. Barcelona: Montesinos.
- VIQUEIRA, José María (1959): "Los temas clásicos en Calderón de la Barca", en *Euphrosyne*, nº 2, pp. 107-137.
- VIRGILIO, Publio (2007): *Bucólicas*. Madrid: Cátedra. Vicente Cristóbal (ed.).
- (2012). *Geórgicas*. Madrid: Cátedra.
- VOSSLER, Carlos (1944): *Escritores y poetas de España*. Madrid: Espasa-Calpe.