

La representación de La fiera, el rayo y la piedra, en las fiestas por el triunfo de Felipe V (Lima, 1707)

Representation of La fiera, el rayo y lapiedra, in the celebrations for the triumph of Felipe V (Lima, 1707)

Priscila Arbulú Zumaeta
Pontificia Universidad Católica del Perú
Contacto: priscila.arbulu@pucp.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2321-1735>

Resumen

Este artículo tiene como propósito, por un lado, estudiar los múltiples significados que adquiere la puesta en escena de la comedia mitológica La fiera, el rayo y la piedra, de Pedro Calderón de la Barca, en la capital del virreinato, con motivo del triunfo de Felipe V en la batalla de Almansa. Del mismo modo, busca demostrar que es posible comparar la participación de Pigmaleón con la del gremio de los plateros, quienes asumieron los gastos de este montaje.

Palabras clave: Pedro Calderón de la Barca, siglo XVIII, virreinato del Perú, Castell dos Rius, gremio de plateros.

Abstract

The purpose of this article is, on the one hand, to study the multiple meanings acquired by the staging of the mythological comedy La fiera, el rayo y la piedra, by Pedro Calderón de la Barca, in the capital of the viceroyalty, on the occasion of the triumph of Felipe V in the battle of Almansa. In the same way, it seeks to demonstrate that it is possible to compare the participation of Pigmaleón with that of the silversmiths' guild, who assumed the expenses of this assembly.

Keywords: Pedro Calderón de la Barca, XVIII century, viceroyalty of Peru, Castell dos Rius, silversmiths guild.

El 28 de febrero de 1707, por medio de una carta fechada el 31 de diciembre del año anterior, escrita por el virrey Castell dos Rius en Panamá al señor presidente de la Real Audiencia de Lima, don Juan de Peñalosa y Benavides, la urbe recibió la noticia de los avances militares del rey Felipe V contra el ejército de los aliados, enemigos de su reino¹. Así lo registra el Diario de noticias sobresalientes en Lima (1700-1705); sin embargo, en el texto que he transcrito, titulado Breve relación de las reales fiestas con que la muy noble y leal ciudad de Lima, corte del Perú, celebró la noticia de los felices progresos que el año pasado de 1706 consiguieron las armas de nuestro católico monarca Filipo Quinto (que Dios guarde) contra el ejército de los aliados, con licencia en Lima, en la imprenta de Joseph de Contreras, impresor real por Su Majestad, año de 1707 (véase Apéndice documental), se señala una fecha distinta. Según se indica, «llegó, pues, la noticia a esta siempre leal corte del Perú el día 1 de este presente mes de marzo de 1707, a las 8 de la mañana». Sea como fuere, en esta misiva, además, se indicaba que, así como Panamá festejó estos

acontecimientos, la Ciudad de los Reyes también debía hacer lo propio con dos corridas de toros, una comedia en el patio del Palacio, y que los gremios participasen explicando su alborozo con invenciones de máscaras.

Como solía ocurrir producto del carácter sensorial predominante en esta sociedad barroca, la sede del virreinato del Perú festejó este venturoso acontecimiento no solo con la liturgia católica, los rezos y la música, sino, además, con el repique de campanas, vítores y repetidas aclamaciones al rey, y fuegos artificiales, entre otras manifestaciones de fidelidad.

Se trata, evidentemente, de una época no solo de inestabilidad política europea por la Guerra de la Sucesión, sino además local. Esto último se debe a que, aunque el virrey Melchor Portocarrero y Lasso de la Vega, conde de la Monclova, había fallecido el 22 de septiembre de 1705, su sucesor, el marqués de Castell dos Rius, todavía no había llegado a ocupar su puesto². Entre octubre de 1705 y abril de 1707, ocurrieron dos períodos de transición

¹Respecto a la inseguridad que generaron las noticias en Lima los avances de los diarios, véase Rodríguez Garrido (2003, pp. 315-317).

²Su pérdida generó un profundo luto en las gentes: «el sentimiento de la ciudad, el llanto de los pobres, el amor de todos, grandes y pequeños, es inexplicable. No hay iglesia, capilla ni santuario en esta ciudad y en sus alrededores a quien no haya hecho limosna. Cuando entró en el gobierno del reino, halló esta ciudad del todo arruinada con los temblores y por su aplicación y celo la deja hermosamente reparada» Rodríguez Garrido y Firbas, 2017, p. 347). Por su parte, el virrey Castell dos Rius, tras numerosos percances, entró en Lima en mayo de 1707.

regidos por la Real Audiencia de Lima. Es, precisamente, en este contexto en que el gremio de los plateros sufragó los gastos para realizar el montaje de la comedia mitológica *La fiera, el rayo y la piedra*, de Pedro Calderón de la Barca. Hacia esta obra dirigire el propósito de mi análisis.

Puesta mi atención en esta obra, he observado que la mayoría de los investigadores han tendido a enfocarse en los vínculos existentes entre esta y la tradición clásica, así como las comparaciones que pueden establecerse entre esta y otras obras de autores contemporáneos a Calderón, y no le han prestado la debida importancia a la actualización de sentidos y significados que esta comedia adquirió en la capital del virreinato peruano y para el gremio encargado de solventar los gastos.

El trabajo emplea un enfoque interdisciplinario, ya que ha sido imprescindible no solo acudir a la obra mitológica, sino, además, a fuentes históricas que permitiesen comprender a la sociedad virreinal peruana de la época. Por tal razón, la metodología exigió la lectura cercana de la comedia en tanto remito al

análisis de ciertos pasajes como la indagación de documentación.

La suntuosa representación de esta obra en Lima está documentada, por un lado, por la Breve relación de las reales fiestas, 1707, mencionada líneas arriba; y, por otro lado, por las noticias del Diario de Lima (1700-1711), 8 de marzo de 1707.³

Celebró el gremio de los plateros los triunfos de nuestro Rey con la representación de la célebre comedia del siempre famoso don Pedro Calderón: [p. 2] *La fiera, el rayo y la piedra*, riquísimamente vestidos los papeles y con muy escogida música; representose en el patio de Palacio, con loa prevenida al asunto, sainetes de ingenio y primor (Rodríguez Garrido y Firbas, 2023, p. 173).⁴

En el año 1664, la comedia vio por primera vez la luz en Madrid, en la Tercera parte de comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, por Domingo García Morras, a costa de Domingo Palacio y Villegas⁵. Esta obra se había estrenado en 1652 en el coliseo del Buen Retiro con motivo de la celebración del cumpleaños de

³Para el caso de las fiestas en que se representó en 1701 *La púrpura de la rosa*, en cambio, no contamos con una relación (Rodríguez Garrido, 1998, en nota 9).

⁴Esta información también se consigna en *El arte dramático en Lima durante el virreinato*, de Guillermo Lohmann Villena (1945, pp. 321-322).

⁵Aurora Egido (1989) apunta que no se conservan manuscritos de los años en los que Calderón vivió. No obstante, a falta de otro testimonio, este nos permite aproximarnos lo más posible al texto original del autor. La edición de Vera Tassis es de 1687.

la reina Mariana de Austria. El martes de Carnestolendas de 1707, cincuenta y cinco años después, se representó, como ya se adelantó, para festejar el triunfo de Felipe V en la batalla de Almansa el año previo.⁶

Existe un conjunto de trabajos relacionados con esta obra. Estos, sin embargo, se han centrado en su contexto de producción o se enfocan en determinados personajes, como Anajarte. El único trabajo que ha abordado la representación limeña de la comedia es el de José Antonio Rodríguez Garrido (2003), titulado Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima (1672-1707). Mi propósito, por lo tanto, apunta a revisar la resemantización política de la obra y a revisar la participación de Pigmaleón en este nuevo contexto. En otras palabras, este artículo apunta a dejar en evidencia que *La fiera, el rayo y la piedra*, en el marco del triunfo de Felipe V, engloba múltiples signos con diversos significados. Por un lado, el teatro espectacular busca consolidar la imagen del gobernante, por lo que «servirá de vehículo para afirmar la idea de una transmisión natural y legítima del poder del último Austria al primer príncipe Borbón» (Rodríguez Garrido, 2008, p. 121). Por otro, toda la ciudadanía participaba o asistía a este ciclo festivo con la finalidad de

mostrar su fidelidad a la autoridad. Por último, «en años posteriores, el financiamiento del montaje de una obra espectacular en el palacio se convierte en el modo de participación de diversos gremios en alguna gran ocasión festiva» (Rodríguez Garrido, 2008, en nota 40). A partir de la lectura de Rodríguez Garrido (2003), se puede afirmar que incluso, en este año, con la comedia, ya puede vislumbrarse tal propósito de los gremios, en este caso, el de los plateros.

De un lado, más allá cualquier motivación de orden práctico, esta participación activa de un sector organizado de los artesanos en el festejo palaciego puede entenderse como un mecanismo para involucrar a la población en el reconocimiento del Monarca. De otro lado, sin embargo, tal participación también permitía a este grupo una afirmación de su prestigio en la sociedad colonial (Rodríguez Garrido, 2003, p. 321).

Mi propuesta, por lo tanto, es que, por medio del personaje de Pigmaleón esta obra adquiere nuevos significados. Propongo como hipótesis que es a través de esta figura que se realiza la participación del gremio de los plateros. Como explica Egido, los materiales mitológicos «se

⁶La batalla de Almansa se produjo durante la Guerra de Sucesión, por lo que el triunfo de Felipe V fue decisivo. Con este se reconquistó Valencia, se debilitó a gran parte del ejército aliado, se recuperó la confianza del grupo borbónico y se arrinconó al archiduque (Kamen, 2000).

adecúan a la hora histórica en la que la comedia se representa y a la que sirven, por muy circunstancial que sea su motivación» (1989, p. 60). No es mi intención describir aquí toda la bibliografía existente en relación con la obra, sino aquellas que pueden destacarse. De acuerdo con este criterio, procederé a mencionar dichas investigaciones.

Para empezar, Aurora Egido ofrece dos textos (1989b y 1989c) que abordan los problemas escenográficos de esta obra. Respecto al primero, según explica, al tener la comedia diferentes puestas en escenas, se presenta la posibilidad de que también haya una «evolución temporal en los cambios de gusto así como las transformaciones que la obra sufrió fuera del control del autor de la misma» (1989b, 236). Esto puede acarrear problemas de escenografía y de crítica textual. Sobre el segundo artículo (1986c), se refiere a las variantes escénicas de Vera Tassis y la valenciana, y al empleo del escenario tridimensional en perspectiva diseñado por Baccio del Bianco que se modifica en las posteriores puestas en escena. Del mismo modo, Egido cuenta con otras dos valiosas investigaciones. Por un lado, su edición crítica de *La fiera, el rayo y la piedra* (1989a), —con la que estoy trabajando—, en la que no solo explica la obra desde una perspectiva filológica, sino que, además, ofrece datos sobre el uso de la maquinaria teatral, establece conexiones entre Calderón y Velázquez a partir de la

cueva de las Parcas y la fragua de Vulcano, comenta las reflexiones existentes en *La fiera, el rayo y la piedra* en torno a Pigmalión y la teoría del arte y la materia mitológica clásica, entre otros aspectos. Por otro lado, está su artículo en el que se enfoca en el uso del telón que se fabricó como «jeroglífico de la fiesta a la que se sirve» (1991, p. 388).

Por su parte, F. Javier Bravo Ramón, pretende indagar los diferentes niveles en lo que se utilizan las referencias clásicas presentes en esta obra. Bravo Ramón propone, además, que esta materia clásica en Calderón resulta ser «una complejidad acorde a sus planteamientos literarios y escénico» (2013, p. 149).

En el caso de Lavinia Barone (2014), la autora indaga en el elemento cómico de esta obra, sobre todo, en los graciosos y en cómo el elemento clásico o el mito es rebajado y vulgarizado con el fin de apelar a la risa.

La propuesta central del trabajo de Katrina Powers (2015) es posicionar a Anajarte en una tradición literaria, pasando por Ovidio, Garcilaso y Lope de Vega; y, posteriormente, compararla con las otras. Así, esto le permite sostener que es posible contemplar tal personaje, en la comedia de Calderón, como menos simbólica que sus predecesoras y, por el contrario, más humana.

Algo similar ocurre con los dos ensayos de Carmen María López

López, que también tienen como eje al personaje de Anajarte y la tradición clásica ovidiana. En el primero, López López pretende examinar los dos niveles de sentido: el mitológico, personificado por Anajarte y Pigmaleón, por un lado; y el alegórico, encarnado por Cupido y Anteros. Así, la autora busca demostrar que el amor correspondido está por encima del rechazo y frialdad de Anajarte, personaje que, «simboliza la carga trágica de acuerdo con la ideología barroca de la comedia cortesana» (2017, p. 58). En el segundo trabajo (2018), su objetivo es revisar y estudiar cómo la historia del personaje mitológico Anajarte —que presenta una evidente herencia ovidiana y es opuesta a la de Pigmaleón y la Estatua—, evidencia la funcionalidad trágica de la comedia.

Respecto a Natalia Fernández Rodríguez (2022), su trabajo indaga en cómo Calderón toma al personaje de Pigmaleón y, sin cancelarle su componente clásico, lo ajusta y amolda para un propósito celebrativo. Es por medio del arte-amor que Calderón consigue que el conflicto y la proyección escénica cierren el círculo metateatralizador, como ocurre en las comedias cortesanas.

Finalmente, Rodríguez Garrido (2003), se aproxima a la representación de *La fiera, el rayo y la piedra* desde este contexto limeño

y las condiciones espectaculares de su montaje, así como el importante papel que desempeña el gremio de los plateros en esta fiesta. De acuerdo con el autor, la elección de esta comedia debe atribuírsele a don Fernando Bravo de Lagunas Bedoya y Castillo y no a los miembros de este gremio. No obstante, señala que es revelador que este grupo asumiera los costos de la representación. Para el caso de su representación en el virreinato, sugiere que existe una gran probabilidad de que se haya empleado la versión de Vera Tassis, que presentaba una serie de variantes y cambios escénicos más complejos respecto de la primera.

Resulta pertinente realizar algunas notas comparativas entre el marco en el que se escribe la comedia de Calderón y la representación en el siglo XVIII. Como se adelantó, la pieza la compone Calderón para celebrar el cumpleaños de Mariana de Austria, esposa del rey Felipe IV. La llegada de esta reina en 1649 fue realmente significativa. Recordemos, pues, que tras la muerte de la reina Isabel en 1644, el teatro cortesano pasó por un extenso período de inactividad. Se trata, pues, de una obra de teatro cortesano, palaciega, dirigida a la realeza (Haverbeck, 1975). Ahora bien, las comedias mitológicas no son meros divertimentos cortesanos, sino que abarcan «una plurisignificación de las fábulas mitológicas, que adquieren

distintas funciones: espectáculo festivo, simbolismo filosófico y moral, así como alegoría política» (López López, 2017, p. 73). En efecto, Calderón presenta en su comedia tres motivos o historias amorosas, en medio de un paisaje y ambiente caótico (propio del barroco), que en teoría están desligadas. Me refiero, por supuesto, a la fábula de Ifis y la esquiva Anajarte; a la de Pigmaleón, que está tan enamorado de la Estatua que consigue que cobre vida; y a la del cazador Céfiro, supuesto primo de Anajarte y defensor de Irífle, que es de su invención. Estas deben ser leídas en clave alegórica para así poder comprender su dimensión política. Se trata, pues, de una mezcla de intrigas amorosas similar a una «compleja comedia de enredo» (Egido, 1989a, p. 56). La obra que, en inicio, había colocado a Anajarte como la heredera de Trinacria, finaliza con su metamorfosis en mármol producto de su actitud de desdén hacia Ifis, quien, si bien queda como un galán sin dama en la obra, es convertido en príncipe de Epiro⁷. De igual manera, se señala que Irífle recobra el trono perdido y consigue el amor de Céfiro. Por último, Pigmaleón logra casarse con la Estatua, que ya se ha convertido en una mujer. Dice la Fortuna:

FORTUNA.

El Amor correspondido la fama
le dé y la gloria a la envidia de
Cupido, pues es suya la victoria
del desdén y del olvido
(La fiera, el rayo y la piedra, vv.
4009-4013).

Como se desprende de la cita anterior, esta alusión al triunfo del Amor y la armonía amorosa se prolonga a la pareja real. Este triunfo equivale al de «la virtud sobre los vicios, de la razón sobre la pasión y del estado cortesano sobre el primitivo y salvaje» (Egido, 1989, p. 58). Se trata de un enaltecimiento de la realeza austríaca:

FORTUNA.

Vuestros son, Felipe,
mis nobles pensamientos,
y el alma y sus potencias a
vuestros pies ofrezco.
Vuestros son, Mariana, las ansias
y deseos de que las esperanzas
lleguen a ser efectos.
Vuestros son, María, los
rendidos desvelos que de servir
tuvimos y de acertar tenemos
(La fiera, el rayo y la piedra, vv.
4070-4081).

⁷Como apunta Egido (1989a), la muerte de Ifis, por las propias exigencias de la obra, es silenciada.

Resulta oportuno tomar en cuenta el comentario de Guillermo Lohmann Villena respecto al impacto y presencia del modelo calderoniano en el teatro peruano. De acuerdo con Lohmann Villena (1945), este prevaleció de manera ampliamente notoria en el último cuarto del siglo XVII en la escena limeña, e incluso puede percibirse su influjo en la centuria posterior.⁸ Como observa Rodríguez Garrido, el que se haya decidido representar un «festejo cómico» como ocurría en Lima en los años previos, demuestra «la significación que la comedia palaciega había alcanzado en la corte virreinal como emblema de poder y autoridad» (2003, p. 317).

Así, las fiestas públicas y la reposición de esta pieza en la Ciudad de los Reyes evidencian no solo un sentido político en tanto que buscan celebrar al monarca por su triunfo en Almansa y demostrarle la fidelidad de sus vasallos en el Nuevo Mundo, sino además otros dos aspectos: uno, que el gremio de plateros, al financiar este montaje, también es participe de esta gran celebración; y dos, que se buscaba generar «una suerte de efecto catártico para erradicar los temores y la incertidumbre» (Rodríguez Garrido 2003, p. 317) de la sociedad.

A mi juicio, para el caso del análisis de la puesta en escena de esta comedia en Lima y del rol desempeñado por el gremio de los plateros, se le debe prestar mucha atención a dos aspectos en particular: la referencia solar y el personaje de Pigmaleón. Por un lado, la imagen del sol es una constante en Calderón y tiene notorias implicaciones simbólicas (Egido, 1989a, en nota al v. 4113).⁹ No obstante, si antes el desenlace de la obra mostraba que era una ofrenda para la pareja real (Felipe IV y Mariana de Austria, para quien fue escrita, o Carlos II y Mariana de Neoburgo, para quienes volvió a representarse en 1690, en Valencia, con motivo de su matrimonio), en este nuevo marco temporal y espacial, ese ya no parece ser el propósito.¹⁰

CORO PRIMERO.

¡Qué bien suenan las cláusulas
dulces que van a Felipe airoso y galán!
¡Y qué bien que las oye su
esposa, diciéndole alegre al
mismo compás:
¡Que viva inmortal! ¡Que viva
inmortal!

⁸ Sobre el sentido de la presencia de las obras calderonianas en el teatro cortesano limeño durante este contexto, véase Rodríguez Garrido (2003, pp. 332-333).

⁹ Al respecto, véase Valbuena Briones (2016).

¹⁰ Aunque no contamos con los textos menores escritos en Lima que acompañaron esta representación ni podemos determinar con precisión cómo se transformó la máscara final, el contexto permite plantear cuál fue su propuesta política (Rodríguez Garrido, 2003).

CORO SEGUNDO.

¡Y qué bien que las oye su
esposa, diciéndole alegre al
mismo compás!...
¡Que viva inmortal!
¡Qué bien suenan las
cláusulas dulces que aplauden
los rayos de un sol alemán!
(La fiera, el rayo y la piedra, vv.
4104-4113).

Como se ve, en la obra calderoniana, el triunfo de la corte, el amor, lo civilizado y la esfera celeste o el mundo de los dioses por encima de la naturaleza, la crueldad y lo salvaje, se traduce en la presencia de la pareja real, es decir, Felipe IV y Mariana de Austria. Rodríguez Garrido (2003) propone que, para este caso, se construye una nueva pareja sobre la cual se elabora un significado político: el monarca y la capital del virreinato.

Después de glosar de manera sucinta la propuesta del autor sobre cómo la puesta en escena de esta comedia mitológica adquiere en este territorio una actualización de significados políticos, resulta lógico que pase ahora a ocuparme de la figura de Pigmaleón.¹¹

Aunque el gremio de los plateros no fue el encargado de escoger La fiera, el rayo y la piedra como obra a representar, sí considero que existe una posibilidad de que su elección no haya sido fortuita. Se trata, pues, de una comedia que constantemente reflexiona sobre el arte. Tal aspecto, evidentemente, no llama la atención, ya que el profundo interés que tiene el dramaturgo por este, en especial, por la pintura, es más que conocido.¹² Otro detalle que se debe tomar en cuenta es que tanto para Calderón como para algunos teorizadores del arte de su tiempo la pintura es un arte superior al de la escultura.¹³ No obstante, como se verá en la siguiente cita, esta comedia nos ofrece a una figura (Pigmaleón) que personifica al artista completo y que es capaz de maniobrar la pintura y la escultura. En efecto, si la Estatua al final se convierte en mujer es debido a la habilidad de este personaje.

PIGMALEÓN.

Pues oíd, señor, atento:
Lidia es mi patria, mi nombre.
Pigmaleón...

¹¹ Fernández Rodríguez (2022) estudia cómo Calderón toma al personaje de Pigmaleón, sin despojar sus rasgos clásicos, para su propio propósito.

¹² Durante los siglos XVI y XVII, la pintura adquirió una gran valoración, y para Calderón, la pintura es un arte que despierta un gran interés teórico. Esto podemos observarlo, por ejemplo, en sus obras El pintor de su deshonra o Darlo todo y no dar nada. Véase Walthaus (1998).

¹³ Véase Robben (1983).

CÉFIRO.

Deteneos,
que no quiero en el
discurso de ningún acaso
vuestro entrar ignorando
nada.
¿Sois vos aquel a quien
dieron la pintura y la
escultura tanta opinión, que
es proverbio decir de vos
que partís con Júpiter el
imperio de dar vida y de dar
alma, así al metal como al
lienzo? (La fiera, el rayo y la
piedra, vv. 1465-1477).

Como se ve, aquí no solo la escultura es dignificada, sino que, además, le permite al personaje ser elevado al mismo nivel que Júpiter (v. 1475). En palabras de Egido, es por intervención de este artista enamorado que el dramaturgo consigue convertir «el oficio de escultor en estudio de un arte noble y empleo dignísimo “que no desluce de sangre” (v. 1488). La escultura aparece como un remedo del ser vivo al que solo falta la voz» (1989a, 50-51).

Para explicar por qué considero que es por medio de Pigmaleón que, en el contexto del teatro cortesano limeño, se realza la participación

del gremio de los plateros, resulta oportuno revisar la idea de que tanto el metal como el lienzo brindan vida y alma (vv. 1476-1477).¹⁴ Para sostener mi teoría, recurro a la primera acepción de los términos «platero» y «artífice» registrada en el Diccionario de Autoridades y el Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. En el primer caso, en Autoridades (1737) se apunta que se refiere al «artífice que labra la plata, haciendo de ella varias cosas»; y, en el segundo, según Autoridades (1726), se refiere al «maestro en alguna de las artes mecánicas o manuales, como maestro de escultura, de arquitectura». Por un lado, al igual que Pigmaleón, los plateros también emplean metales para sus actividades; y, por otro, su triunfo radica en, como señala Anteros, haber conseguido «una piedra enternecer» (v. 3985).¹⁵

El argumento de la historia de Pigmaleón y la Estatua es, prácticamente, inversa u opuesta a la de Ifis y Anajarte.¹⁶ Ahora bien, si Pigmaleón, como creador, da vida a su obra, es producto de su amor; y si Anajarte se convierte en mármol es debido a su indiferencia. Anteros, la divinidad, interviene con el propósito de advertirle y conseguir

¹⁴ Para más datos sobre los plateros limeños de los siglos XVI y XVII, véase Heredia Moreno (1989).

¹⁵ En palabras de Egido: «Calderón siguió la línea iniciada por Leonardo y otros preceptistas del Renacimiento al convertir al artista en alguien muy superior al mero artesano» (1989a, p. 52).

¹⁶ Ambos mitos están en *Las Metamorfosis*, de Ovidio. Pedro Calderón, por su parte, los coloca en un mismo espacio y establece un vínculo opuesto entre ambos (López López, p. 2018).

que cambie su parecer, pero Anajarte, al no corresponder al amor de Ifis, es castigada.

ANTEROS.

Quien de ti viene,
a valerse contra ti.
Ama, amada Anajarte
hermosa y gentil
que el amor no es defecto
y el olvido sí (La fiera, el rayo
y la piedra, vv. 2669-2674).

Volvamos al Diario de noticias sobresalientes en Lima (1706-1711) y la Breve relación de las reales fiestas, 1707. Ambos textos aluden a la carta del nuevo virrey Castell dos Rius, en la que solicitaba la participación de los gremios. En efecto, en esta segunda fuente se señala:

Y para que tuviesen estos festejos más puntual efecto y se lograsen con más activa diligencia, se encomendaron a los gremios, cuya empeñada emulación hizo retroceder la corriente de los imposibles, arbitrando peregrinas formas de adornos con todas las preciosidades, lustre y galas, que aun fueran admiración en el deseo y pasaron a ser empleo de los ojos en los

raros y exquisitos primores con que adornaron la celebridad de asumpto tan dichoso (1707).

Por otro lado, en la primera fuente se hace notar que fue el gremio de los plateros el que contribuyó con los gastos de este montaje teatral. Según Rodríguez Garrido, este grupo se había «destacado en las fiestas públicas habitualmente por la riqueza de su intervención, y la composición de su gremio estaba controlada por sus propios estatutos, los cuales establecían estrictos mecanismos de selección natural» (2003, p. 321).¹⁷

Por lo tanto, a mi parecer, existen ciertos indicios para plantear la posibilidad de que el triunfo del amor correspondido entre Pigmalión y la Estatua —y, por lo tanto, el logro de la integración de todas las artes manuales— puede compararse, en este nuevo marco festivo, con los plateros, que también son artifices. Si en la obra, esta figura no solo consigue su propósito de poseer a la Estatua, sino que también, por su destreza y técnica, es puesta al mismo nivel que Júpiter, en la fiesta real, algo similar ocurre con los plateros, cuya participación les permitirá, al mismo tiempo, destacar frente a los demás gremios.

¹⁶ Ambos mitos están en *Las Metamorfosis*, de Ovidio. Pedro Calderón, por su parte, los coloca en un mismo espacio y establece un vínculo opuesto entre ambos (López López, p. 2018).

¹⁷ En su mayoría, quienes tenían el oficio de platero eran los miembros de la nación de españoles; y, para ser admitido como aprendiz, de acuerdo con sus ordenanzas de 1633 y 1778, debía ser hijo de padres conocidos (Quiroz cit. por Rodríguez Garrido, 2003, en nota 22).

El propósito de esta monografía fue querer argumentar que el montaje de La fiera, el rayo y la piedra en la capital del virreinato peruano, con motivo de las fiestas por el triunfo del monarca en la batalla de Almansa, por un lado, tiene una resemantización política; y, por otro, que sus significados se actualizan. Así, esta comedia funciona como un artefacto para demostrarle

fidelidad a Felipe V. Del mismo modo, he buscado sostener que es posible establecer una cierta comparación entre la participación de Pigmaleón en la obra y la notable intervención del gremio de los plateros en las fiestas reales, pese a que no fue este grupo el encargado de determinar qué comedia se subiría a las tablas.

Referencias

- Barone, L. (2014). Rebajamiento y vulgarización del mito: el papel de los graciosos en La fiera, el rayo y la piedra de Calderón. *Anuario Calderoniano* 7, 81-98.
- Bravo Ramón, F. J. (2013). Niveles de utilización de las fuentes clásicas en La fiera, el rayo y la piedra de Calderón de la Barca. *Epos: revista de filología*, 29, 131-150. http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-2013-29-5035/Niveles_utilizacion_fuentes.pdf
- Breve relación de las reales fiestas con que la muy noble y leal ciudad de Lima, corte del Perú, celebró la noticia de los felices progresos que el año pasado de 1706 consiguieron las armas de nuestro católico monarca Filipo Quinto (que Dios guarde) contra el ejército de los aliados. Imprenta de Joseph de Contreras, impresor real por Su Majestad, 1707.
- Egido, A. (Ed.). (1989a). *La fiera, el rayo y la piedra*. Calderón de la Barca. Cátedra.
- Egido, A. (1989b). La puesta en escena de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón según la edición de 1664. En Egido, A. (Coord.). *La escenografía del teatro barroco (161-184)*. Universidad de Salamanca.
- Egido, A. (1989c). Dos variantes escenográficas de *La fiera, el rayo y la piedra* de Pedro Calderón de la Barca (según la versión de Vera Tassis, 1687 y la valenciana de 1690). *Sobre lírica y teatro. Cinco investigaciones de literatura española*. UNED, 75-93.
- Egido, A. (1991). El telón como jeroglífico en la representación valenciana de *La fiera, el rayo y la piedra* de Calderón. En Ferrer Valls, T., & Diago, N. (Coords.). *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español: actas del congreso internacional sobre teatro y prácticas escénicas en los siglos XVI y XVII, organizado por el Departamento de Filología Española de la Universitat de Filología (387-406)*. Universidad de Valencia.
- Fernández Rodríguez, N. (2022). La mirada de Pigmalión en *La fiera, el rayo y la piedra*: Conflicto dramático y proyección escénica. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, (48), 127-151. <https://revistas.fuesp.com/cilh/article/view/302>

- Haverbeck, E. (1975): El tema mitológico en el teatro de Calderón. Valdivia: Área de Estudios Filológicos.
- Heredia Moreno, M. C. (1989). Notas sobre plateros limeños de los siglos XVI-XVII (1535-1639). Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte, (2), 45-60. <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/54096/04%20heredia.pdf?sequence=1>
- Kamen, H. (2000). Felipe V, el rey que reinó dos veces. Temas de hoy.
- Lohmann Villena, G. (1945). El arte dramático en Lima durante el virreinato. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- López López, C. M. (2017). El contrapunto emocional Anajarte-Pigmaleón en La fiera, el rayo y la piedra de Calderón de la Barca. Cartaphilus, 15, 58-79. <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/283851>
- López López, C. M. (2018). Anaxárete: la mujer de piedra en la comedia cortesana de Calderón de la Barca. Herencia y proyección histórica de un motivo ovidiano. En X Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres (485-494). Archivo Histórico Diocesano de Jaén. https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/x_congreso_mujeres/comunicaciones/24-lopez-lopez.pdf
- Powers, K. (2015). De símbolo a ser humano: Anaxárete en la tradición y en La fiera, el rayo y la piedra. En Armas, F. (Ed.). Nuevas sonoras aves: catorce estudios sobre Calderón de la Barca (99-214). Iberoamericana Editorial Vervuert.
- Real Academia Española de la Lengua. (s. f.). Diccionario de la lengua en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Tomos I-VI. Francisco de Hierro, 1726-1739. [Reproducción digital de la Colección Tavera. Se cita como Autoridades]. <http://web.frl.es/DA.html>
- Real Academia Española de la Lengua. Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. <https://www.rae.es/obras-academicas/diccionarios/nuevo-tesoro-lexicografico-0>

- Robben, F. M. (1983). El motivo de la escultura en El pintor de su deshonra. En Flasche, H. (Ed.). *Hacia Calderón. Sexto Coloquio Anglogermano*. Würzburg, 1981, 106-122. Franz Steiner Verlag.
- Rodríguez Garrido, J. A. (1998). Entre Austrias y Borbones: la representación en Lima (1701) de *La púrpura de la rosa* de Calderón de la Barca. En Reverte Bernal, C., & De los Reyes Peña, M. (Eds.). *II congreso iberoamericano de teatro: América y el teatro español del Siglo de Oro (289-303)*. Servicio de Publicaciones Universidad de Cádiz.
- Rodríguez Garrido, J. A. (2003). *Teatro y poder en el palacio virreinal de Lima (1672-1707)* [tesis doctoral]. Universidad de Princeton.
- Rodríguez Garrido, J. A. (2008). El teatro cortesano en la Lima colonial: recepción y prácticas escénicas. *Histórica*, 32(1), 115-143. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/154>
- Rodríguez Garrido, J. A., & Firbas, P. (2017). *Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa (1700-1711). Volumen 1 (1700-1705)*. Instituto de Estudios Auriseculares. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/43271>
- Rodríguez Garrido, J. A., & Firbas, P. (2023). *Diario de noticias sobresalientes en Lima y Noticias de Europa (1700-1711). Volumen 2 (1706-1711)* [manuscrito en preparación]. Instituto de Estudios Auriseculares.
- Valbuena Briones, A. (1965). La palabra «sol» en los textos calderonianos. *Perspectiva crítica de los dramas de Calderón*. Ediciones Rialp, 14.
- Walthaus, R. (1998). Pintar en palabras. Ekphrasis y retrato en algunas obras calderonianas. En Cruz García de Enterría, M., & Córdón Mesa, A. (Eds.). *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO). (1661-1670)*. Editorial Universidad de Alcalá.

Apéndice documental

Aquí ofrezco una transcripción de un documento impreso en el volumen facticio de Diarios y memorias de Joseph de Contreras y Alvarado, en Lima, en 1712.

Breve relación de las reales fiestas con que la muy noble y leal ciudad de Lima, corte del Perú, celebró la noticia de los felices progresos que el año pasado de 1706 consiguieron las armas de nuestro católico monarca Filipo Quinto (que Dios guarde) contra el ejército de los aliados, con licencia en Lima, en la imprenta de Joseph de Contreras, impresor real por Su Majestad, año de 1707.

Aunque siempre anhela el amor por elevar a la fineza a la hermosa región de la esperanza, siendo este noble empeño la más agradable de sus ejecuciones y la más eficaz de sus lisonjas, se halla más generosamente satisfecho con la perfección del gozo, que es el precioso fruto que prometen los benignos halagos de la dicha, y el destinado termine hacia donde se inclinan todos los movimientos del corazón y donde se sosiegan todas las impacencias del deseo.

Llegó a esta nobilísima ciudad de los Reyes la noticia de los felices progresos de las armas de nuestro católico monarca Filipo Quinto (que Dios guarde) contra el ejército de los aliados, y restauración de las plazas que habían ocupado los enemigos de su corona. Y por ser el suceso tan conforme a la lealtad del deseo, correspondió luego a su estimación la universal alegría en regocijados de afectos y festivos aplausos, que solo la imaginación de los necios que vive siempre anohecida de melancólicos discursos, dejándose sin dificultad persuadir de lo adverso, se ampara de la cobardía de las sospechas y de la bajeza de las dudas para oponerse al crédito de las felicidades. Y, aunque pretende la vulgaridad emparentar a la melancolía con la discreción, es las más veces falta de prudencia porfiar contra la justificada razón de la esperanza, que persuade a creer lo mejor y lo más importante. Señaló el Cielo con favores y dichas correspondientes a sus reales prenda, a nuestro gran rey Filipo Quinto volviendo con esta felicidad los siglos de oro a la española monarquía y empeñada con rendida obediencia la fortuna arrimó el brazo sobre su misma rueda para detenerla y perseverar en siempre firme y segura constancia acreditando sus aciertos en la continuación de sus favores. Y si en otros príncipes es benignidad su agrado, en nuestro católico Monarca será premio, pues llega después de sus heroicas acciones dignas sin duda de multiplicados imperios, y acreedoras de inmortales laureles, cuyas hojas, al coronar sus triunfos, aun no bastarán a numerar sus victorias.

Llegó, pues, la noticia a esta siempre leal corte del Perú el día 1 de este presente mes de marzo de 1707, a las 8 de la mañana, y a esta hora se juntaron en la sala de su ayuntamiento los capitulares de este ilustre cabildo, donde se leyó la carta, que contenía la relación del suceso. Y, en reconocimiento de tan apreciable beneficio, fue la primera demostración del alborozo volverse a Dios sus glorias en la reverente acción de gracias, que con majestuoso aparato se dispuso en la iglesia catedral con asistencia de los señores de la Real Audiencia, en cuya acertada dirección reside al presente el gobierno de estos reinos, y uniéndose este día en su fervoroso celo a lo regio de la representación lo amante de la voluntad, hizo lugar a la ostentación del gozo la autoridad del respeto, a cuyo superior ejemplo correspondían en el innumerable concurso a las finezas del afecto las voces del aplauso, habiendo precedido a esta función el solemne repique de la catedral, imitado y obedecido de todas las parroquias y conventos de la ciudad, que acompañaron este festivo alborozo con esparcidos fuegos y otras no menos lucidas demostraciones.

Pareció corto el día para la afectuosa expresión de los recíprocos parabienes, que se daban la lealtad y la alegría, y así aunque intentó llegar la noche, halló opuesto a sus sombras un nuevo día en las hachas y hogueras, que encendieron las calles y ventanas, y coronaron las plazas, torres y galerías de toda la ciudad, prosiguiendo las tres noches siguientes la misma luciente confusión y agradable solemnidad, habiéndolo mandado ejecutar así los alcaldes ordinarios de esta ciudad por bando que se echó para ello el primer día, en el cual y en los siguientes calificó el amor que eran dulces sus llamas y aspiró el fuego a fingir en el aire segundo firmamento a tiempo que se explicaba el común regocijo en el vario rumor que resultaba del gustoso aplauso del pueblo, alegre clamor de las campanas, agradable estruendo de los clarines y errante esplendor de los festivos truenos, que remataban en hermosura cuanto emprendían en actividad.

El día 2 de marzo convocaron al Cabildo, Justicia y Regimiento de esta nobilísima coronada ciudad sus alcaldes ordinarios el maestro de campo, don Gerónimo de Agüero y Añasco, vecino encomendero y regidor perpetuo en este ilustre ayuntamiento, y el teniente de maestro de campo, general don Fernando Bravo de Lagunas Bedoya y Castillo, que lo es actual de toda la gente pagada, y milicias del reino, vecino encomendero de esta ciudad, y señor del Castillo de Mirabel, para determinar las públicas demostraciones, con que se habían de celebrar tan gloriosas noticias, siguiendo el superior ejemplo y magnífica disposición con que las había hecho aplaudir con el generoso del empeño de reales fiestas en la ciudad del Panamá el excelentísimo señor marqués de Casteldosrrius, virrey de estos reinos. Este dictamen se oyó como agradable, aunque sonó como dificultoso

por ser tan estrecho el tiempo que solo faltaban seis días para la entrada de la Cuaresma, y en estos parecía imposible que cupiese la disposición de las fiestas. Pero rompiendo por las dificultades, se resolvió su ejecución, advirtiendo que el considerar con sobrada atención los desempeños, siendo medio de embarazarlos, no puede ser arte de conseguirlos.

Favorecida, pues, de los alientos de la esperanza la inclinación de la fineza prosiguió esta insigne y regia ciudad el intento con aquel rendido afecto y obsequioso desvelo, que siempre ejercita en el servicio de su majestad. Y nombrando comisarios para todas las funciones de que había de componerse el aparato de las fiestas, fio de su empeño el último esfuerzo de las prevenciones. Encomendóse el adorno de la plaza y disposición de los tablados para las fiestas de toros al maestro de campo, don Gerónimo de Agüero y Añasco, alcalde ordinario, y a don Joseph Merino de Heredia, alguacil mayor de esta ciudad, y al desvelo de su cuidado se perficionaron con las obediencias del tiempo las promptitudes del arte, pareciendo que aun dejaban excedidas las velocidades del pensamiento. Por comisario de los toros se nombró a don Sebastián Palomino Rendón, regidor perpetuo de esta ciudad, y descendiente de los primeros conquistadores de este reino, cuyo heredado empeño en el obsequio sirvió de generoso estímulo a su afecto, correspondiendo a sus deseos el aplauso con general admiración y común alabanza. La ingeniosa disposición de las máscaras, música y representación del festejo cómico, se fio a la generosidad, discreción y buen gusto del alcalde ordinario, don Fernando Bravo de Lagunas, cuyo garbo desempeñó bien esta confianza, porque en el abreviado estrecho término, que concedió el tiempo, se vio ejecutado lo que aun no pareció que cabía prevenido. Y para que tuviesen estos festejos más puntual efecto y se lograsen con más activa diligencia, se encomendaron a los gremios, cuya empeñada emulación hizo retroceder la corriente de los imposibles, arbitrando peregrinas formas de adornos con todas las preciosidades, lustre y galas, que aun fueran admiración en el deseo y pasaron a ser empleo de los ojos en los raros y exquisitos primores con que adornaron la celebridad de asunto tan dichoso.

A 4 de marzo se ejecutó con vistosa novedad y bien ordenada ostentación una lucida máscara, cuya majestuosa pompa remató (después de otros) un triunfal carro de hermosa proporción y dilatada capacidad, sirviendo de real trono a un airoso garzón, que adornado de majestad y riqueza, representaba la persona del Rey nuestro Señor, y a sus plantas postradas las cuatro partes del mundo ostentaban su voluntario rendimiento en acción de ofrecer a su majestad sus más preciosos frutos y opulentos tesoros. Y a vista de aquella representación de nuestro amado católico dueño sedientos los ojos de su luz original, adoraban en copia su

esplendor, y rompiendo en amantes ternuras los afectos, se desahogaban la lealtad y el amor en las voces del gozo y del aplauso, que repetían a su augusto nombre fervorosas aclamaciones.

El día 5 de marzo (que fue el segundo de las fiestas) se lidiaron los primeros toros con innumerable concurso y universal aplauso. A 6 se repitió otra admirable y ostentosa máscara, en cuya disposición compitieron el aliño y el ingenio en la opulencia y la curiosidad, representando en varios lustrosos carros los repetidos plausibles triunfos de nuestro gran Monarca. El día 7 se ejercitaron el valor y la destreza en la animosa temeridad de otra fiesta de toros, cuya ferocidad se rindió por despojo del más vulgar aliento.

El martes de Carnestolendas (que fue el día 8 de marzo y último de las fiestas) coronó Lima sus amantes festivos aplausos con la admirable representación de la gran comedia intitulada *La fiera, el rayo y la piedra*, del insigne don Pedro Calderón, que se dispuso en majestuoso teatro, acompañando a los aciertos de su autor los primores del vistoso aparato y elevada suavidad de instrumentos y voces, persuadiendo a los ojos el lucimiento y gala de los trajes (a cuyo aliño se enlazaba inmensa copia de preciosas piedras) que se había introducido en las jurisdicciones de la noche el imperio del día. Con esta autorizada pompa se ejecutó el festejo de la comedia después de una discreta loa de armoniosa música, escrita al intento de la celebridad y a proporción de la fineza, que consiguió a diligencias del cuidado desempeño del deseo.

Estas fueron, oh, generosa Lima, las finas expresiones de tus amantes gozos, que celebraron tan plausibles triunfos, sin que pudiese embarazar tus garbos la estrechez de los tiempos tan experimentada en el que corre, como advertida en el que siempre vuela. Y si las dos columnas de tu escudo son inmortal blasón de tu lealtad y tu constancia, en cuya firmeza puede gravar la fama el *Non plus ultra* de la fidelidad; tu estrella, que siempre ha sabido asistir a reyes escogidos del cielo en la feliz ejecución de sus altas empresas, ofrece la actividad de su esplendor al obsequio del gran Filipo, a cuyas reales prendas, entre innumerables laureles, se consagran con hermosa proporción con sus tres coronas, como al gran Constantino dedicó agradecido su imperio tres insignes blasones por la magnificencia, la piedad y el valor. Estas soberanas calidades resplandecen con más glorioso ejemplo de tu augusto Monarca, tanto que al contemplarlas tu atención pueden sentir noblemente celosos tus deseos que sean precisas tus obediencias a su legítimo y dichoso imperio, pues esta obligación le quita a la fineza la gloria de hacer voluntario el rendimiento. Pero ya en desempeño de esta generosa ambición consiguen tus afectos ofrecer también a su dominio el albedrío de los corazones

con poniéndose de todos tus espacios un dilatado templo, en cuyas aras son las vidas sacrificios amantes y las almas obsequios reverentes que con leal postrada adoración se consagran al católico numen, cuya soberanía ilumina con la luz de su agrado los dilatados horizontes de su imperio, y al modo que repitiendo el sol en fervorosa carrera su luciente fatiga desvanece la densa obscuridad de las sombras, vencerá su ardimiento la oposición de la adversidad para que no falte a la triunfal pompa de sus glorias tan célebre prisionera ni el aplauso de sus heroicidades el ejercicio de aquellas excelentes virtudes que sin esta experiencia no permitiera examinar el excelso esplendor de su fortuna, quedando empeñada la providencia en premiar su admirable constancia, pues como cantaba en igual ocasión un cisne castellano en su España triunfante:

Solo aspira su altivo pensamiento
al fin dichoso de tan dura guerra,
no a dilatar con el furor sangriento
su propia fama en la extranjera tierra.

Las iras tema de rigor violento el que atrevido contra el cielo yerra,
no aquel que ofrece en tan feliz victoria al mejor culto la debida
gloria.

Da veniam subitis. Non displice meretur
Festinat, princeps, qui placuisse tibi.
Martial. Lib. Spectac. Epigram. 31.