

Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española

Pygmalion and the statue: examples of an Ovidian motif in the Spanish poetry

Vicente CRISTÓBAL

Universidad Complutense

Recibido: 28 de enero de 2003

Aceptado: 26 de febrero de 2003

RESUMEN

Se recogen y comentan en este artículo textos poéticos españoles (Cetina, Figueroa, Calderón, Porcel, Lloréns, Hierro, Botas y Velaza) que muestran la pervivencia del pasaje ovidiano sobre Pigmalión (*Met.* X243-297).

Cristóbal, Vicente. «Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* vol. 23, núm. 1 (2003) 63-87.

ABSTRACT

In this article they are picked up and commented poetic Spanish textes (Cetina, Figueroa, Calderón, Porcel, Lloréns, Hierro, Botas and Velaza), that show the pervivence of Ovidian passage about Pygmalion (*Met.* X243-297).

Cristóbal, Vicente. «Pygmalion and the statue: examples of an Ovidian motif in the Spanish poetry», *Cuad. fil. clás. Estud. lat.* vol. 23, núm. 1 (2003) 63-87.

PALABRAS CLAVE

Literatura
latina
Ovidio
Mitología
Tradición
clásica
Poesía
española

KEY WORDS

Latin
literature
Ovid
Mythology
Classical
tradition
Spanish
literature

SUMARIO 1. El testimonio ovidiano y su fuente 2. La recepción de este mito en la literatura española: estado de la cuestión 3. Gutierre de Cetina 4. Francisco de Figueroa 5. Calderón 6. José Antonio Porcel 7. Bartolomé Lloréns 8. José Hierro 9. Víctor Botas 10. Javier Velaza.

1. El testimonio ovidiano y su fuente

La leyenda de Pígalión —escultor chipriota, según Ovidio, enamorado de una estatua femenina, de la que era artífice, y que, gracias a Venus, consigue que aquélla se transforme en mujer real y hacerla su esposa— constaba antes de Ovidio en una obra mitográfica en prosa, no conservada, de Filostéfano de Cirene (discípulo de Calímaco), la que se titulaba *Sobre los sucesos maravillosos acaecidos en Chipre* (Περὶ τῶν ἐν Κύπρῳ θαυμασίων)¹, según noticia proporcionada por Clemente de Alejandría (*Protrept.* IV 57, 3 ss.) y Arnobio (*Adv. nat.* VI 22)². Pero entre Ovidio y el testimonio de estos autores hay diferencias significativas: dicen éstos que Pígalión era rey de Chipre, mientras Ovidio sólo que era escultor; dicen éstos que, cegado en su razón, se enamoró y usó de una estatua de Venus como si fuera su esposa, pero no que la estatua hubiera sido esculpida por él ni que hubiera cobrado vida a instancias de Venus, como se cuenta en las *Metamorfosis*, innovaciones estas que aparecen en Ovidio, bien porque las hubiera inventado éste sobre la versión de Filostéfano, bien porque hubiera tomado esos datos de alguna otra fuente desconocida para nosotros. En cualquier caso, como es habitual que ocurra, el texto de las *Metamorfosis* (X 243-297) es el testimonio sobre el que descansa mayoritariamente, aun con novedades, injerencias y voluntarias desviaciones, la amplia tradición de este mito en la cultura occidental.

Antes de entrar en cualquier otra consideración, vaya, pues, por delante el pasaje ovidiano acompañado de su traducción en hexámetros castellanos³:

Quas quia Pygmalion aevum per crimen agentis
viderat, offensus vitiis, quae plurima menti
245 femineae natura dedit, sine coniuge caelebs
vivebat thalamique diu consorter carebat.
Interea niveum mira feliciter arte
sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci
nulla potest, operisque sui concepit amorem.
250 Virginis est verae facies, quam vivere credas,
et, si non obstet reverentia, velle moveri:
ars adeo latet arte sua. Miratur et haurit

¹ Cf. J. F. Jacoby, *FHG* III, 30-31. Es posible que dicha obra perdida contuviera también otros relatos chipriotas, poetizados luego por Ovidio, como el de Anaxárete. Para este relato, pues, tal vez también Filostéfano le habría servido de fuente a Ovidio en alianza con el testimonio de Hermesianacte, hipótesis esta que quiero añadir a lo dicho sobre ese tema en mi libro *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva 2002, pp. 15-32.

² Cf. W. H. Roscher, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, III, 2, Hildesheim 1965, 3317-3319, y A. Ruiz de Elvira, *Mitología Clásica*, Madrid 1975, pp. 459-460.

³ Texto latino, según A. Ruiz de Elvira (*Ovidio. Metamorfosis*, vol. II, lib. VI-X, Barcelona, Alma Mater, 1969). Para un comentario del pasaje, en alianza con el episodio ovidiano de Narciso, véase el libro de G. Rosati, *Narciso e Pígalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio. Con un saggio di A. La Penna*, Florencia 1983.

- pectore Pygmalion simulati corporis ignes.
 Saepe manus operi temptantes admovet, an sit
 255 corpus an illud ebur, nec adhuc ebur esse fatetur.
 Oscula dat reddique putat loquiturque tenetque
 et credit tactis digitos insidere membris
 et metuit pressos veniat ne livor in artus,
 et modo blanditias adhibet, modo grata puellis
 260 munera fert illi conchas teretesque lapillos
 et parvas volucres et flores mille colorum
 liliaque pictasque pilas et ab arbore lapsas
 Heliadum lacrimas; ornat quoque vestibus artus,
 dat digitis gemmas, dat longa monilia collo,
 265 aure leves baccae, redimicula pectore pendent.
 Cuncta decent; nec nuda minus formosa videtur.
 Collocat hanc stratis concha Sidonide tinctis
 adpellatque tori sociam adclinataque colla
 mollibus in plumis, tamquam sensura, reponit.
 270 Festa dies Veneris tota celeberrima Cypro
 venerat, et pandis inductae cornibus aurum
 conciderant ictae nivea cervice iuvencae,
 turaque fumabant, cum munere functus ad aras
 constitit et timide «si, di, dare cuncta potestis,
 275 sit coniunx, opto», non ausus «eburnea virgo»
 dicere, Pygmalion «similis mea» dixit «eburnae.»
 Sensit, ut ipsa suis aderat Venus aurea festis,
 vota quid illa velint et, amici numinis omen,
 flamma ter accensa est apicemque per aera duxit.
 280 Ut rediit, simulacra suae petit ille puellae
 incumbensque toro dedit oscula: visa tepere est;
 admovet os iterum, manibus quoque pectora temptat:
 temptatum mollescit ebur positoque rigore
 subsidit digitis ceditque, ut Hymettia sole
 285 cera remollescit tractataque pollice multas
 flectitur in facies ipsoque fit utilis usu.
 Dum stupet et dubie gaudet fallique veretur,
 rursus amans rursusque manu sua vota retractat.
 Corpus erat! saliunt temptatae pollice venae.
 290 Tum vero Paphius plenissima concipit heros
 verba, quibus Veneri grates agat, oraque tandem

- ore suo non falsa premit, dataque oscula virgo
 sensit et erubuit timidumque ad lumina lumen
 attollens pariter cum caelo vidit amantem.
 295 Coniugio, quod fecit, adest dea, iamque coactis
 cornibus in plenum noviens lunaribus orbem,
 illa Paphon genuit, de qua tenet insula nomen.

Ésta es la traducción que propongo:

- Vio Pígalión a esas hembras vivir en el crimen, y hastiado
 de los muchísimos vicios que dio al femenino carácter
 245 naturaleza, vivía soltero y privado de esposa,
 y muchos años pasó sin mujer que durmiera en su lecho.
 En aquel tiempo esculpió felizmente con arte admirable
 una figura de níveo marfil y tan bella cual nunca
 hubo mujer, y cayó enamorado de aquella su obra.
 250 Era su cara de virgen auténtica, tal que creyeras
 que estaba viva y que sólo el pudor la impedía moverse.
 Tanto consigue su arte que el arte se encubra. La admira
 y deja entrar en su pecho la llama por un cuerpo falso.
 Lleva a menudo a la estatua sus manos probando si es cuerpo
 255 o si es marfil, y que sea marfil se resiste a creerlo.
 Besos le da y los cree devueltos, la habla y la toca
 y se imagina que oprimen sus dedos los miembros tocados,
 y tiene miedo de hacer moratones allí donde aprieta,
 y ya le dice requiebros, ya trae para ella regalos
 260 como a las mozas les gustan: las conchas y piedras redondas,
 crías de pájaro y flores de muchos colores y lirios
 y variopintas pelotas y lágrimas de las Heliades,
 las que destila su árbol; la adorna también con vestidos,
 joyas le ajusta a los dedos y un largo collar a su cuello,
 265 perlas le cuelga en la oreja, colgantes le pone en el pecho:
 todo le sienta muy bien, y desnuda no es menos hermosa.
 Sobre un colchón la recuesta teñido en sidonia tintura
 y compañera de lecho la llama y reclina su cuello
 sobre almohadones de pluma, cual si ella pudiera sentirlo.
 270 Vino la fiesta de Venus, el día que es más celebrado
 en toda Chipre, y habían caído las vacas heridas
 en su nevada cerviz, con sus cuernos hermosos dorados,

- y humeaba el incienso. Después de su ofrenda paróse
ante el altar Pígalión, y con miedo: «Si todo, oh dioses,
275 darlo podéis...», y no osando pedir la mujer marfileña,
«cual la mujer de marfil», dijo él, «yo deseo a mi esposa».
Venus dorada, que estaba presente en su fiesta, comprende
qué significa el deseo y, augurio de gracia divina,
tres veces prende la llama y alzó por el aire su punta.
280 Vuelto a su casa, marchó a ver la imagen de aquélla, su amada,
y la besaba inclinándose al lecho; y creyó hallarla tibia;
besos de nuevo le da y acaricia de nuevo sus pechos;
se reblandece el marfil al tocarlo y ya pierde dureza,
húndese y cede a los dedos, igual que se ablanda la cera
285 dándola el sol o, si acaso un pulgar la moldea, reviste
múltiples formas y se hace más dúctil habiéndola usado.
Mientras se asombra y se alegra dudando y aun teme engañarse,
vuelve otra vez, amoroso de nuevo, a palpar lo que ama.
Era ya un cuerpo, las venas latían al ser apretadas.
290 Ya sí que entonces el héroe de Pafos pronuncia palabras
llenas de gracias a Venus y al fin con su boca comprime
labios por fin de verdad y, al besarla, la joven
siente los besos y muestra rubor y, sus ojos alzando
tímidamente a los ojos de él, vio la luz y a su amante
295 ambos a un tiempo. La diosa allí estuvo en la boda, obra suya,
y al completar nueve veces la luna su disco y sus cuernos,
ella fue madre de Pafos, mujer que dio nombre a la isla’.

2. La recepción de este mito en la literatura española: estado de la cuestión

Atendiendo a la recepción de este mito, que ha dejado su impronta en múltiples obras, y en una tan universal como el *Pinocchio* de Carlo Collodi (aunque ya sin el ingrediente erótico), y centrándonos en España, hay que contar con el breve artículo de J. R. Spell⁴, que se detiene únicamente a considerar el éxito, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, del monólogo dramático a partir del *Pygmalion* de J. J. Rousseau, espécimen importante de este género, incluyendo una polémica entre Iriarte y Samaniego; tanto el libro de H. Dörrie⁵, como el de A. Dinter⁶, son extremadamente parcos en atención a lo hispano: este último repara sólo en una obra española: *El señor de Pígalión* (1921) de Jacinto Grau; muy reciente es el considerable volumen de Ana

⁴ «Pygmalion in Spain», *Romanic Review* 25 [1934] 395-401.

⁵ *Pygmalion: ein Impuls Ovids und seine Wirkungen bis in die Gegenwart*, Opladen 1974.

⁶ *Der Pygmalion-Stoff in der europäischen Literatur. Rezeptionsgeschichte einer Ovid-Fabel*, Heidelberg 1979; v. pp. 143-147.

Rueda⁷, obra de extraordinario valor, que pasa revista a un gran número de versiones modernas de la fábula ovidiana, mayormente narrativas, dramáticas, pictóricas y cinematográficas—obviando, en cambio, las poéticas y de otras modalidades artísticas⁸—, para entresacar de ellas los diferentes significados de que han sido vehículo. El término «refracción», inusual en el contexto en el que se emplea, tiene sin embargo plena justificación por cuanto que, precisamente, las nuevas versiones cambian a menudo, y multiplican, el sentido de la fuente antigua: «la trayectoria que ha experimentado el mito de Pígalión hasta nuestros días—dice la autora⁹— sugiere que su secreto se refracta en una multiplicidad de versiones que pueden explicar pedacitos de nuestra existencia, pero que en sí son irreducibles a un significado unitario». No es el propósito de la obra, pues, hacer un recuento por orden cronológico de obras sobre este tema¹⁰, sino el de presentar previamente una amplia selección de muestras y desentrañar su pluralidad semántica. Hay que añadir que se atiene, sobre todo pero no de forma exclusiva, a producciones de los siglos XIX y XX. Y así, de la literatura española, aparte de una referencia a don Juan Manuel (enxiemplo XXXV, «De lo que contesció a un mancebo que casó con una [mujer] muy fuerte et muy brava», de *El conde Lucanor*, 1335), se analizan obras de Bécquer (*La mujer de piedra*, leyenda, en *El libro de los gorriones*, 1868), Pedro Antonio de Alarcón (*El capitán Veneno*, novela, 1881) Galdós (*La familia de León Roch*, novela, 1878), Gómez de la Serna (*La viuda blanca y negra*, novela, 1918), Jacinto Grau (*El señor de Pígalión*, farsa tragicómica, 1921), Fernando Arrabal (*El gran ceremonial*, obra dramática, 1963), Juan José Arreola (*Anuncio*, relato, en *Confesionario personal*, 1971), Manuel Vázquez Montalbán (*Pígalión*, en *Pígalión y otros relatos*, 1987), Carmen Resino (*Personal e intransferible*, obra dramática, 1988) y Eduardo Quiles (*Una Ofelia sin Hamlet*, obra dramática, 1991), muchas de las cuales tienen una vinculación ya muy sesgada con la leyenda en cuestión. No, en cambio, se refiere (aunque se cita en la lista final de fuentes primarias) a una pieza de Calderón, muy bien construida, cual es *La fiera, el rayo y la piedra*¹¹, comedia que resulta de la combinación, contraste y correlación de dos mitos ovidianos (más una invención con elementos míticos acerca de Céfito e Irífite), el de Ifis y Anaxárete y el de Pígalión y la estatua: en un caso, el desdén de una mujer la conduce a la petrificación; en el otro, el amor da como resultado la «despetrificación» de una estatua y su conversión en mujer de carne y hueso¹², antítesis y correspondencias cruzadas que son los pilares sobre los que se erige esta interesante pieza, de muy visible simetría. Ni tampoco a una zarzuela, estrenada en 1729, de Francisco de León—que tal vez haya que identificar con Villarroel— titulada *La estatua de Pígalión*, que se conserva manuscrita en la Biblioteca Nacional, y que, según conclusiones

⁷ *Pígalión y Galatea: Refracciones modernas de un mito*, Madrid 1998.

⁸ Así lo dice explícitamente en pp. 19-20.

⁹ *Op. cit.*, p. 17.

¹⁰ Véanse para ello los citados libros de H. Dörrie y A. Dinter, a los que remite convenientemente la autora.

¹¹ De la que tenemos ahora una reciente edición de Aurora Egido (Madrid, Cátedra 1989).

¹² Cf. mi artículo «Anaxárete: de Ovidio a Calderón», en Ana M.^a Aldama (ed.), *De Roma al siglo XX*, t. 2, Madrid 1996, pp. 689-695 (=pp. 123-129 de mi citado libro *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*).

de E. J. Peral Vega¹³, que la ha estudiado, atiende, para la conformación de su argumento, al texto ovidiano, pero también al precedente de Calderón que acabamos de citar y a las exégesis de los manuales mitográficos. Ni tampoco, en fin –pues, según confesaba la autora, su propósito era atender, dentro de lo literario, prioritariamente a obras narrativas–, hallamos aquí noticia de recreaciones poéticas hispanas. Por ello es por lo que quiero considerar en estas páginas un ramillete de muestras versificadas, que me parecen especialmente dignas de atención por no haber sido tratado este mito ovidiano en nuestra poesía con tanta frecuencia como otros.

3. Gutierre de Cetina

Empezamos por dos sonetos «petrarquistas» de nuestro siglo XVI. El primero es de Gutierre de Cetina. Petrarca había recordado brevemente el mito de Pigmalión en el último terceto de su soneto n.º LXXVIII («Quando giunse a Simon l'alto concetto») cuando, ante un retrato de Laura pintado por Simone Martini, intentaba el poeta razonar con él, y acababa envidiando la suerte del mítico escultor. Y Cetina escribe una tríada de sonetos, teniendo igualmente como tema la consideración de un retrato pictórico de la amada, entre los que se halla éste (junto con los que comienzan «Si el celeste pintor no se extremara...», «Pincel divino, venturosa mano...»)¹⁴:

Si de una piedra fría enamorado,
pudo Pigmalión mover el cielo,
si pudo a tanto ardor poner consuelo
falso espíritu en ella trasformado,
siendo retrato vos tan bien sacado
de la mayor beldad que hay en el suelo,
y siendo ante mi ardor el suyo un hielo,
¿por qué no me ha el Amor a mí engañado?
¡Ay de mí! ¿Para qué? ¿Qué es lo que pido?
¿Si espíritu tuviese la pintura,
podría mejorarse mi partido?
No, porque en caso tal, ¿quién me asegura,
si os hubiese en las mañas parecido
tanto como os parece en la hermosura?

El comienzo condicional, en anáfora, es muy garcilasiano (cf. «Si a la región desierta, inhabitable...», «Si a vuestra voluntad yo soy de cera...», «Si de mi baxa lira..», «Si para refrenar este desseo...», «Si quexas y lamentos pueden tanto...»). La anécdota mítica, formulada con esa doble premisa condicional, está recogiendo el núcleo argumental ovidiano, pero, en realidad, lejos de toda literalidad, puesto que se habla de «piedra fría» en vez de marfil.

¹³ E. J. Peral Vega, «La zarzuela de la primera mitad del siglo XVIII: deformación burlesca de la mitología clásica», *CFC-Elat* 14 (1998) 223-243.

¹⁴ Gutierre de Cetina, *Sonetos y madrigales completos*, ed. de Begoña López Bueno, Madrid: Cátedra 1981, pp. 127-129.

La expresión «falso espíritu» del v. 4 hay que ponerla en relación —creo— con el engaño de Amor del que se habla en el v. 8. Supone el autor, según tales manifestaciones, que la percepción de Pigmalión fue errónea o engañosa, algo así como que no hubo una verdadera mujer viva resultante de la estatua, sino una mera apariencia de metamorfosis obrada por el Amor, una ilusión. Para la aceptación del mito con esta importante restricción —si es que así hemos de interpretar este texto— no hay ninguna justificación en Ovidio, y sí más bien en Arnobio¹⁵, texto que pudo haber conocido (aunque, como hemos visto, en Arnobio no hay metamorfosis).

En el segundo cuarteto se dirige el poeta al retrato («vos» de v. 5) y alude a su amada con la perífrasis encomiástica «la mayor beldad que hay en el suelo», a la que caracteriza, según es tópico en la poesía petrarquista, como esquiva ante su amor, es decir, con metáfora: como hiel ante su ardor.

Pero la agudeza casi epigramática que consta en los tercetos consiste en preguntarse, primero (primer terceto), por qué su destino no podrá ser como el de Pigmalión, para negarse luego a dicha eventual repetición en él de aquel destino (segundo terceto), razonando que, si el retrato se convirtiera en realidad, es decir, en la mujer de la que es imagen, poco habría conseguido él, puesto que aquélla no le es condescendiente. Efectivamente, una cosa era la estatua labrada por Pigmalión, sin más modelo que el ideal en la mente del escultor, y otra cosa bien distinta era el retrato de una mujer que existía en realidad y cuya esquividad era ya un hecho comprobado y sufrido.

Como suele ser habitual en los sonetos amorosos de esta época, el mito es un referente para marcar la semejanza o —como aquí— la distancia de la realidad.

4. Francisco de Figueroa

La segunda muestra es otro soneto de otro de nuestros petrarquistas del XVI, Francisco de Figueroa, que, sin duda por atender también al citado de Petrarca o al de Cetina, habla de «pintura» en vez de «escultura»¹⁶. Se trata de un texto que aparece sólo en el ms. 3968 de la Biblioteca Nacional de Madrid (del s. XVI), con atribución a Figueroa¹⁷. Este único testimonio es razón para que Ch. Maurer¹⁸ sostenga que no se puede dar por segura la autoría a Figueroa y no lo incluya en su edición. No obstante, M. López Suárez, basándose en esta atribución, lo edita como obra del poeta, y creo que con buen criterio. Éste es el texto, con una corrección mía en el v. 10 que enseguida justificaré:

¹⁵ Cuyo ya citado testimonio (*Adu. nat.* VI 22) dice así: *Philostephanus in Cypriacis auctor est Pygmalionem regem Cypri simulacrum Veneris, quod sanctitatis apud Cyprios habebatur antiquae, adamasse ut feminam mente, anima, lumine rationis iudicioque coeactis solitumque dementem, tamquam si uxoria res esset, subleuato in lectulum numine, copularier amplexibus atque ore resque alias agere libidinis uacuae imaginatione frustrabiles.*

¹⁶ Cf. Francisco de Figueroa, *Poesía*, ed. de M. López Suárez, Madrid: Cátedra 1989, p. 136, y notas en pp. 372-373.

¹⁷ Cf. R. Foulché-Delbosc, «237 sonnets», *Revue Hispanique* XXV (1911) 317-344.

¹⁸ Francisco de Figueroa, *el Divino: estudio biográfico y edición de sus poemas*, Ann Arbor, 1982, p. 162.

Con triste llanto y tierno sentimiento,
 ablandó Pígalión la piedra dura,
 ella misma tomó ser y figura,
 [e]spíritu vital, fuerza y aliento.

La gran prueba de amor sin fundamento
 en que nos muestra claro su locura:
 amo la viva yo, no la pintura,
 y no puede ablandalla mi tormento.

No son lágrimas, no, las de mis ojos,
 ni es llama la que está dentro en mi pecho:
 ríos caudales son y fuego eterno.

Con tan fiero dolor, llanto y enojos,
 un peñasco pudiera haber deshecho,
 y no puedo mover a un cuerpo tierno.

También aquí —como en el soneto de Cetina— el primer cuarteto es el marco de la viñeta legendaria, igualmente distante de Ovidio por «la piedra dura» que sustituye al *niueum ebur*. El segundo cuarteto marca la frontera entre lo objetivo del mito y la subjetividad del que escribe. Y los dos tercetos ponderan ya, confrontada con el mito, la situación personal del poeta, que no puede llegar a ser un nuevo Pígalión.

El segundo cuarteto precisa para su comprensión de algunas explicaciones. Debemos, sin duda, a pesar de ser extremadamente braquilógico, aceptar el texto transmitido, que he comprobado personalmente en el citado manuscrito. Vista la anécdota legendaria, el poeta deduce, sin duda con el precedente ya comentado de Cetina (y con el de Arnobio), que no hay otra explicación que la locura para el caso de Pígalión, es decir, que se debía tratar de una obcecación e ilusión producida por su pérdida de razón. Y presenta como prueba fehaciente de ello su propia situación personal: él ama no el retrato de una mujer («no la pintura») sino a una mujer viva y real, mas «no puede ablandalla» su «tormento», y a continuación habría que sobreentender esta prolongación del razonamiento: ¿cómo, pues, iba Pígalión a ablandar a la estatua? Es obvio que eso no pudo ocurrir y que, si así se contó, no pudo ser sino por percepción errada de la realidad, por locura (o, como dice Arnobio: *mente, anima, lumine rationis iudicioque caecatis*). La braquilogía aludida se sustenta no sólo en este recorte del razonamiento, sino también en el recurso a la oración nominal sin verbo copulativo; podría esperarse una expresión algo más desarrollada que, incluso, podría ceñirse a los cuatro versos, si la formuláramos de este modo:

La gran prueba es de amor sin fundamento
 en que nos muestra claro su locura
 que amo la viva yo, no la pintura,
 y no puede ablandalla mi tormento.

Pero no es éste el texto del manuscrito, aunque podría conjeturarse que fuera el original. A esta interpretación –téngase en cuenta– no habríamos llegado sin considerar como precedente de éste el ya visto soneto de Cetina, y en especial su verso octavo («¿por que no me ha el Amor a mí engañado?»)¹⁹.

Aún tenemos que detener nuestra atención en el primer terceto, puesto que, tal y como se nos ha transmitido, creo que no puede mantenerse, aunque así lo mantiene su editora Mercedes López Suárez. Entiendo que el «mas» con que comienza el v. 10 es una corruptela de «ni es», fácil de explicar como error de copista. Pues no tiene ningún sentido esa oración adversativa (¿no son lágrimas las de mis ojos sino llama la de mi pecho?: ¿qué tiene que ver lo uno con lo otro y en que se impide lo uno a lo otro como para separar ambos pensamientos por un «mas»? y si tiene sentido, en cambio, la negación de lágrimas y de llama para afirmar después, con encarecimiento, los ríos caudales y el fuego eterno.

En fin, los dos tercetos no son sino una ampliación de la «gran prueba de amor sin fundamento/ en que nos muestra claro su locura», una explicación de «mi tormento». La vivencia personal del poeta es de este modo un argumento para interpretar el mito antiguo.

5. Calderón

En el drama calderoniano *La fiera, el rayo y la piedra* (estrenado en 1652) la leyenda de Pígalión, conjugada y contrastada oportunamente con la de Anaxárete, proporciona materia a un argumento amoroso con tres parejas y tres conflictos (Céfiro e Irífle, Pígalión y la estatua, e Ifis y Anaxárete); el motivo que los unifica es el principio de la conveniente y deseable correspondencia en el amor. Y así, mientras que la relación entre Ifis y Anaxárete acaba mal, las otras dos resultan exitosas. Pígalión, en concreto, aparece aquí como un afamado artista de la pintura y la escultura (así se ve en estos versos de la segunda jornada: «Céfiro.– ¿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?/ Pígalión.– Sí, señor, yo soy de quien/ dijo ese encarecimiento/ (bien que sin jactancia mía)/ la fama [...]]»), que, procedente de Libia, ha llegado a Trinacria, escenario de los sucesos de esta obra –es mani-

¹⁹ Cabe, no obstante, otra explicación –y en ella me insisten mis colegas D. Castro y M^a J. Muñoz–, aunque me parece menos sostenible porque, si bien daría más cohesión y sentido al texto, tendría que apoyarse en la suposición de que la secuencia «amor sin fundamento» es una comprensión de la oración «que Amor no tiene fundamento», estando entonces el «su» del verso siguiente referido no a Pígalión, sino al Amor (esto es: «la gran prueba de que el Amor no tiene fundamento y actúa por móviles irracionales, esto es, locamente, es que yo amo a una mujer viva y no puedo ablandarla», y él –se entiende–, amando a una estatua inerte, sí puede ablandarla; de modo que implícito está el consiguiente razonamiento del poeta: esto no es lógico ni fundado en razón). Pero sostener ese significado de la secuencia «amor sin fundamento» nos parecería de una gratuidad asombrosa por parte del poeta, y requeriría alguna explicitud, porque no está claro en absoluto en esa expresión que «amor» sea «el amor» como abstracción, o «el Amor» como personificación, y ese es un requisito para tal interpretación; más bien la expresión «prueba de amor sin fundamento» parece significar: «prueba de que este [el de Pígalión] es un amor sin fundamento», y eso nos lleva a la otra interpretación, la que yo propongo apoyándome en Cetina y en Arnobio). En cualquier caso, a mí me parece que este soneto, o bien está mal transmitido, o bien el poeta no anduvo muy feliz ni muy claro en su expresión.

fiesta ya en este dato la gran libertad del género dramático-mítico para operar cambios de geografía-, y, una vez allí, siente una irresistible atracción por la estatua de una fuente situada en el jardín de Anaxárete. No consta, pues, que él sea el propio artífice de la escultura, con lo que falta un elemento fundamental del tema tradicional: esa especial relación anormal y cuasi incestuosa entre lo animado y lo inánime, entre el creador y la criatura. Tal ausencia, por si quedara duda, se plasma paladinamente en estos versos pronunciados por el artista (jornada segunda):

Desde el instante que ciego
vi en tu rara perfección
lograda mi admiración,
te confieso que, al mirarte,
es la inclinación del arte
arte de otra inclinación.
¿Qué mano —¡ay, imagen bella!—
de deidad te retrató
tan superior, que copió
hasta el influjo a tu estrella?

El personaje, con su triple actividad artística (puesto que, además de confesado pintor y escultor, acabará siendo arquitecto), le sirve a Calderón²⁰ para mostrar su gran interés por el arte, expreso en otras muchas obras como *La estatua de Prometeo* o *El jardín de Falerina*, y hacer varias reflexiones en torno a él.

Las continuas visitas de Pígalión al jardín provocan la ira y los celos de Anaxárete, que arroja la cortejada estatua al monte, de donde la recoge el amante, la lleva en un carro triunfal a un palacio que le había construido, y la rodea de otras muchas estatuas que habían de ser sus sirvientas. Estas palabras del enardecido Pígalión, dirigidas a la amada de piedra, ponderan su insólito sentimiento:

Hermosa beldad, a quien
poco le costó la lima,
poco le debió el cincel
(pues no de humana labor,
sino de mayor poder,
al parecer, se formó)
tu divino parecer;
bien quisiera a tu deidad
templo consagrar, en que

²⁰ Como bien señala Aurora Egido en la introducción a su edición de la pieza, pp. 48 ss.

diese a tus aras continuos
sacrificios de mi fe;
pero ya que el desear
se deja atrás el poder,
este corto albergue admite,
para ser servida en él,
de esas vasallas estatuas
que por mi mano labré,
como familia que siempre
atenta a tu culto esté.
Si el oficio que tuviste
de ser fuente en un vergel,
con el trato del cristal,
te enamoró acaso de él,
ya que de su risa echas
menos el ruido, no estés
triste por eso, que aquí
cristal no te faltará, pues
mis ojos te le darán,
con que vengamos a ser,
yo aquesta vez la corriente,
y tú la fuente otra vez.

Si a pesar de su extraño objeto el amor del artista es presentado como una pasión igual a las habituales, y en nada distinta a las de Ifis o Céfiro, las injerencias y comentarios de Lebrón, el gracioso, constituyen una visión burlesca de los hechos muy paralela a los desarrollos desmitificadores de Góngora y Quevedo sobre otras sagas, y muy en consonancia con una dirección concreta del barroquismo de entonces. Así, desde la perspectiva irrisoria de Lebrón el hecho de amar a una estatua como se ama a una mujer es algo, contra lo que cabría esperar, perfectamente puesto en razón y no ningún disparate. Lo justifica así (jornada segunda):

[...] Porque quien no sabe
hablar, no sabrá pedir.
¿Hay cosa más descansada
que amanecer uno sin
cuidar de lo que su dama
ha de comer y vestir?
Y más en tiempo que el traje
está tal que, sin mentir,

no se usa por mayo el
jubón que se hizo en abril.
Fuera de que ¿qué reposo
puede haber, como dormir
seguro de que su dama
en casa está [...]?

La metamorfosis de la estatua en mujer de carne y hueso tiene lugar en la escena tercera, cuando ya se hallaba colocada en el palacio para ella construido por Pígalión. Tras haber pronunciado los monosílabos «sí» y «no» a preguntas hechas por Lebrón, la estatua por fin se vivifica para responder al ofrecimiento que hace Pígalión «de ser suyo mientras viva»:

Y yo la acepto, porque
pasando de extremo a extremo
el soberano poder
del amor correspondido,
se vea que en una fe
firme, en un amor constante,
tierno llanto, afecto fiel,
si una mujer y una piedra
porfían a aborrecer,
se deja vencer primero
la piedra que la mujer.

De manera que la evolución de este caso mítico en el presente drama es justamente el anverso del de Ifis y Anaxárete. Dicha correspondencia en contraste es diseño original de Calderón, puesto que, en Ovidio, la leyenda de Anaxárete (a pesar de tener escenario chipriota como la de Pígalión) estaba contada mucho después, en el libro XIII, sin una contigüidad que hiciera manifiesta tal simétrica disimetría: Anaxárete, mujer, negándose al amor de Ifis se transforma en estatua; una estatua, respondiendo positivamente al amor de Pígalión, se transforma en mujer²¹.

Del cotejo de la trama con el texto de Ovidio deducimos que la fuente latina queda ya un tanto lejos de esta derivación dramática (el escenario no es Chipre, el amante no es el escultor de

²¹ La correlación entre los ingredientes y conflictos de esta obra ha sido estudiada por D. Alonso, «La correlación en la estructura del teatro calderoniano», en *Seis calas en la expresión lírica española*, Madrid 1956, pp. 137-143; y J. de Hoz ha comentado el tratamiento particular, sujeto a grandes libertades, de la materia mitológica, en «Observaciones sobre la materia mitológica en Calderón», en *Estudios sobre Calderón. Actas del coloquio calderoniano. Salamanca 1985* (ed. A. Navarro), Salamanca 1988, pp. 51-59.

la estatua amada, no hay intervención de Venus, etc.), y ello no tanto por la posible mediación de manuales mitográficos como el de Pérez de Moya (1585)²² o Baltasar de Vitoria (1620-23), que en este caso no justifican los cambios, sino por la ya aludida libertad de recreación de los mitos propia del drama, que puede, a su vez, responder a criterios ideológicos o de economía y tónica teatral.

6. José Antonio Porcel

Donde sí que se hace patente la injerencia del manual de Baltasar de Vitoria es, como veremos ahora, en el pasaje sobre Pígalión que se inserta en la *Égloga* III del *Adonis* (1745) del granadino José Antonio Porcel (1720-1789)²³.

Anaxarte (=Anaxárete), que funciona como «personaje-marco», relata a Procris la aventura trágica de Adonis, y a su vez, en su relato, introduce a Venus contándole a su amado algunas otras historias, como la de Pígalión y la estatua, que tiene el interés de la vinculación genealógica (hay, por tanto, una doble subordinación narrativa: Porcel cuenta que Anaxárete contaba que Venus había contado); y hablando del legendario escultor de Chipre, comienza diciendo la diosa:

[...] y aún yo le hice
tan del todo felice,
que su dicha mayor, por más trofeo,
fue posesión aun antes que deseo.

A continuación, con una perífrasis muy representativa de la vinculación estilística de Porcel al barroco del siglo precedente, define la materia, el marfil, con la que, según la fuente ovidiana (y según Baltasar de Vitoria), fabricó el escultor su estatua, de este modo:

El hueso de la fiera
que para viva máquina de Marte

²² El testimonio de Pérez de Moya no interesa apenas para este propósito puesto que no narra la historia, sino que ofrece de ella interpretación moral y racionalista sacada de Boccaccio (*Filosofía secreta*, IV, cap. 54):

La fábula de Pymaleón nos amonesta haber algunos que aman cosas de poco momento, sólo por su contenido, como son pinturas, medallas y cosas semejantes, las cuales aman con tanto ardor que las mismas cosas satisfacen a sus deseos. Otros quieren entender que estando enfadado Pymaleón del amor de mujeres determinó dejarlas, y por su contento tomó a criar una niña pequeña, la cual [sic, en vez de «de la cual»], creciendo en hermosura, se enamoró de manera que rogaba a Dios que presto llegase a edad para se casar con ella, como después hizo. Amonéstanos esta historia en decir que aborreciendo Pymaleón las mujeres criase mujer para casarse con ella, que muchos, aunque aborrecen el pecado, le aman y se están en él.

²³ Su texto está en el tomo LXI de la Biblioteca de Autores Españoles: *Poetas líricos del siglo XVIII* (I), Madrid 1952, pp. 136-176. Véase el juicio de J. M.^a Cossío (*Fábulas mitológicas en España*, Madrid: Istmo, II, pp. 345-356) sobre el *Adonis*, que atiende sobre todo al tema del amor de Venus y el mítico cazador según se expone en las cuatro églogas que constituyen esta obra. Sobre el tema de Anaxárete en la misma obra de Porcel, con visión general de su acercamiento a la mitología, véase nuestro citado estudio *Mujer y piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, pp. 135-144.

alimentó del Ganges la ribera,
 materia fue, si dura,
 fácil, a la que forma dio excelente
 del gran Pígmalión el culto arte.

La narración poética de Porcel asegura que la estatua esculpida era de la diosa Venus, y eso lo indicaban otras fuentes, como ya hemos visto, pero no Ovidio (ni Boccaccio, ni Baltasar de Vitoria): así Clemente de Alejandría y Arnobio, remitiéndose a Filostéfano, en los pasajes antes citados, si bien ninguno de ambos, a su vez, decía que Pígmalión fuera el artífice de la escultura:

[...] adoró en la estatua fría
 mi imitada hermosura,
 o simulacro mío, que aunque mudo,
 a no saber de mí, yo misma dudo
 que mortal me dijera
 si yo o aquella estatua Venus era.

Siguiendo en su exposición, refiere el poeta granadino un detalle que, éste sí, es obvia imitación del texto de las *Metamorfosis*: se trata del momento en el que la diosa, en señal de que accede a los íntimos deseos de Pígmalión —aquí antes de que éste los manifieste—, hace que la llama del altar tres veces se eleve por el aire (cf. Ovidio, vv. 278-279: *amici numinis omen./flamma ter accensa est apicemque per aera duxit*):

Yo, al sacrificio atenta,
 después de que tres veces crepitante
 hice subir la llama luminosa,
 el alma le inspiré a la estatua fría,
 porque si en ella yo me repetía,
 no era bien que en su inánime belleza,
 pensase algún humano
 que morir pudo la Ericina diosa.

También lo que viene a continuación creo que hay que tenerlo como evidencia del seguimiento de Ovidio, ya que este detalle tan menudo no constaba en los manuales mitográficos: la comprobación mediante el tacto de la paulatina vivificación de la escultura (cf. Ovidio, vv. 282-292). Por otra parte, es, en el contenido, un elemento original del autor el símil de la vivificación (se compara a la estatua con una mujer que despierta del sueño), pero, formalmente, es éste, como se sabe, un recurso característico de la epopeya, que precisamente en ese pasaje ovidiano era también empleado (vv. 285-287: *ut Hymettia sole/ cera remollescit...*), de

modo que también en tal procedimiento tuvo Porcel a Ovidio por modelo, aunque no por fuente:

Duda el feliz amante,
y ve, al curioso examen de la mano,
que del marfil se ablanda la dureza
en la parte que al tacto de la nieve
siente absorto latir la vena leve.
Quedó inmóvil al súbito portento,
mientras que ella cobró más movimiento,
porque juzgase en la dudosa calma
que se animó la Venus con el alma
que a él faltó suspendida,
como en callada noche mujer bella,
dulcemente dormida,
prestar a su quietud suele la vida,
y en tanto que reposa,
estatua muda es de nieve y rosa;
mas si la deja el sueño,
que fue aquel tiempo de su vida dueño,
el alma vuelve a su semblante, y ella,
que la luz encontró que no tenía,
sabe que vive, y agradece el día.

Por último, Pigmalión—según Porcel— pide a Venus que aquella mujer sea para él premio de su devoción a la diosa o bien recompensa por su extraordinario arte, y la divinidad accede; se alude entonces a la boda y a la descendencia de aquella pareja tan singular:

Pigmalión, no ya del bien dudoso,
el primor de su mano ya viviente
quiere que premio sea,
cuando no de su amor a Citerea,
de aquel arte excelente.
Concedí, y ella, con mi auspicio honroso,
al que autor conoció saludó esposo.
De este singular tálamo Cinaras
nació, el que fue tu padre,
padre y esposo de tu hermosa madre,
que para ser ahora tronco rudo,

quiso escalar mis aras,
 y que, a haber sido menos indiscreta,
 merecer todos mis favores pudo,
 si no por ella, por gloriosa nieta
 de la que Prometeo mejor funda
 ebúrnea deidad, Venus segunda;
 mas cuanto perdí amor por el respeto
 que a mi deidad debía,
 lo gané en ti, su más glorioso nieto.

Es aquí donde, como apuntábamos antes, el autor da indicios de haber manejado, junto con la antigua fuente latina, el manual de Baltasar de Vitoria, porque, mientras en Ovidio se decía que Pafos fue la hija de aquel matrimonio y epónima de la ciudad chipriota de igual nombre, así como madre de Cíniras, Vitoria (*Teatro de los dioses de la gentilidad*, parte II, libro VI, cap. 10) sostenía que de ambos esposos nacieron dos hijos, llamados Pafo y Cinaras [*sic*], eliminando de este modo una generación entre Pígalión y Adonis, haciendo varón a la que era hembra (aunque para eso tenía la justificación de una lectura alternativa, *quo*, en el texto del v. 297 de las *Metamorfosis*) y equivocando en una letra el nombre del padre de Adonis, aparte de hacerlo palabra llana y no esdrújula, como es lo correcto:

[...] y de ella tuvo dos hijos, el uno se llamó Papho, que dio nombre a la isla Paphia, y el otro Cinaras, al qual Higinio en sus *Fábulas* le hace Rey de Asyria, que casó con Cencreyda, y tuvieron una hija, que se llamó Myrra.

Precisamente estos últimos son los datos, como hemos visto, que ofrece también Porcel, de modo que es seguro que nos hallamos ante una contaminación del poeta antiguo y del mitógrafo hispano del XVII.

7. Bartolomé Lloréns

Del siglo XVIII saltamos al XX, a fines de su primera mitad. El valenciano poeta Bartolomé Lloréns, de corta vida (1922-1946), discípulo de Dámaso Alonso y amigo de Carlos Bousoño, pertenece a la primera generación poética de la posguerra. Una selección de su obra, que es poco extensa y versa predominantemente sobre el tema de Dios y de la muerte, fue publicada en 1948 por Carlos Bousoño con el título de *Secreta fuente* en la colección Adonais. En 1993 José Julio Cabanillas editó en Sevilla (colección de poesía Númenor) una nueva antología, hecha sobre la anterior, aunque añadiendo dos poemas inéditos, rescatados de un borrador mecanografiado que lleva la fecha de 1943. Uno de estos poemas es el soneto que vamos a considerar aquí. Más amplia que las anteriores, la antología y biografía de este poeta publicada en 1997 por Juan Ignacio Poveda (Madrid: Rialp), ha sido, como las anteriores, prologada por Carlos Bousoño.

Pues bien, también Bartolomé Lloréns se acercó al mito de Pígmalión con una sensibilidad muy próxima a la de nuestros poetas del XVI. El siguiente soneto muestra esa misma dicotomía y contraste entre el pasado legendario y la circunstancia actual del poeta, esa misma frustración amorosa. Se titula «Y rimaba su sueño con mi sueño»:

Igual que Pygmalión a Galatea
 esculpía con mano enamorada
 plasmando en mármol su ansia desvelada,
 forma pura vistiendo a su alta idea,
 te esculpo yo en mis versos, cual desea
 mi espiral fantasía, mi alma alada,
 y te tengo en mis manos retratada,
 aunque mi solo corazón te vea.
 La dura piedra se hizo sensitiva
 y Pígmalión, feliz, vivió su sueño:
 Galatea trocada en carne viva.
 Mas cuán inútil es mi terco empeño
 por verte realidad... Tú fugitiva
 por los últimos pisos de mi sueño.

Antes de pasar al análisis propiamente literario, he de advertir que en el texto que presento –tomado de la edición de Cabanillas– me he atrevido a corregir «plasmado» del v. 3 por «plasmando» (lo primero no tendría sentido), pero he mantenido el «Pygmalión» del v. 1 a pesar de la incongruencia entre esta forma poco hispánica y el «Pígmalión» del v. 10.

En este poema entreveo, aparte de la evidente conexión con la materia ovidiana (aunque ya poca literal cercanía al testimonio del sulmonés, y sí más bien con la distancia que marcan el mármol y el nombre de Galatea frente al marfil y al anonimato de la estatua), una posible relación también con el soneto «Insomnio» de Gerardo Diego en *Alondra de verdad*, de 1941 (sobre todo por la coincidencia final: «Tú por tu sueño» en el de G. Diego; «Tú fugitiva/ por los últimos pisos de mi sueño»)²⁴.

Como en un soneto clásico y petrarquista, el yo del poeta se dirige al tú de la amada esquivada, con el mito como referente ideal, negado por la realidad. La sugerente imagen de los dos últimos versos (que hemos puesto en relación con G. Diego), el remate con que se concluye la estampa, es un ancla, sin embargo, que mantiene al poeta amarrado a su tiempo, una imagen surreal (como del XX, y no del XVI, es la expresión «espiral fantasía»).

²⁴ Sobre este poema de G. Diego como muestra de la tendencia estética de su época, y sobre los caminos de la poesía española de la década de los 40, véanse las pp. 87-117 del libro de A. P. Debicki, *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid 1997, libro del que lamentablemente está ausente el nombre de Bartolomé Lloréns.

Por lo que a la materia del mito se refiere, incorpora este poeta el nombre de Galatea (v. 11) para la amada de Pigmalión, que no estaba en ningún texto antiguo: ese nombre, que aparece en las operetas ochocentistas sobre este tema de Massé y Schwenk Gilbert, constaba, como indica Ruiz de Elvira²⁵ y E. Frenzel²⁶, en una obra de Th. de Saint Hyacinthe, de la primera mitad del siglo XVIII, y sobre todo en una comedia musical de J. J. Rousseau, *Pygmalion, scène lyrique*, escrita en torno al año 1765, pero no procedía en modo alguno de las fuentes antiguas.

Lo mítico aquí se reserva para las estrofas impares y lo subjetivo para las estrofas pares. Pero mientras que entre los cuartetos la relación entre los dos planos es de igualdad, en los tercetos, en cambio, lo es de contraste y diferencia: la realidad se impone frente al mito.

Es de lamentar —creo— la repetición de «sueño» a fin de los versos 10 y 14, aunque tal vez el poeta ha transigido con dicha repetición porque ha entendido que entre ambos usos del vocablo mediaba una diferente acepción: «sueño» como «ideal» o «quimera» en el v. 10, y como «acción de dormir» o, más bien, como «visión ilusoria que se tiene mientras se duerme».

De las muestras de este mito que vamos a ver del siglo XX es ésta la única que mantiene la frontera entre la realidad y el mito; las otras funden ambos planos e introducen desenlaces diferentes —desmitificadores— en la fábula consabida.

8. José Hierro

Con el lejano referente de los personajes ovidianos —el escultor de Chipre y su estatua convertida en mujer— José Hierro, otro poeta de la primera generación de posguerra, aunque de más larga obra y más notoria fama que Lloréns, compuso este soneto, titulado «Pigmalión», perteneciente al libro *Cuanto sé de mí*, de 1957, y recogido ahora en su *Antología*²⁷:

Soplé en tus ojos. Luego dije: «Toca
la luz, mira la vida, cara a cara».

Alma mía, obra mía, con mi vara
hice manar el agua de tu roca.

Sé libre, alma fluvial. Ve: desemboca
en el mar vasto, canta y sueña. Para
en un remanso, una mañana clara,
donde el amor venga a besar tu boca.

Pero tú te has negado a tu destino.
Cantando huías —eras libre—, el vino

²⁵ *Mitología clásica*, cit., p. 460.

²⁶ *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid, 1976, p. 388.

²⁷ Madrid: Visor 1998, p. 233.

se derramaba de los odres llenos.

Y tú bebiste hasta saciarte. Ahora

no precisas de mí, mi creadora.

Eso era todo. Nada más ni menos.

El poeta se ha fundido con el mítico escultor de antaño, que aparece ahora ya como un dios creador, con actitudes émulas del Dios del Génesis (el soplo que infunde la vida: cf. Gen. 2, 7), y como un mago que hace brotar el agua de la piedra al golpe de su vara, esto último entendido como metáfora de la vivificación de la criatura. No hay, pues, deidad benefactora que premie al artista amante. El poeta, sustituto del escultor, tiene los poderes de un dios y él es el que anima a la inerte estatua, le injerta vida y la envía al amor y a la libertad. Mas la mujer recién brotada a la vida, usando de la libertad que se le concede, rompe aquí el prefijado papel de amante de su creador y se niega a su destino —como dice el poeta—, de modo que el mito queda así superado y contradicho, roto. Y la que en el mito era criatura, en este poema pasa a ser paradójicamente «creadora», según la llama el poeta en el penúltimo verso, lo que equivale a reconocer su libertad de acción, su carácter subjetivo.

Tenemos, pues, no sólo animación de la estatua, sino liberación de la mujer resultante de ella, que elige no el amor de quien la crea, sino otros caminos. El poeta actual, en esa voluntad de superación del mito, parece querer significar que no es posible la persona auténtica sin la consiguiente libertad para labrarse un «destino», un camino, y que, en consecuencia, el verdadero Pígalión —escultor de personas— es el que se arriesga a ser rechazado por su criatura.

Es ésta una recreación desmitificadora de la antigua materia tradicional, una versión típica de la contemporaneidad, que marca la pauta de las que vamos a comentar seguidamente.

9. Víctor Botas

Del poeta Víctor Botas, desaparecido no hace muchos años (1945-1994), conservamos una serie poemática titulada «Pígalión», que se integra en su libro *Prosopon*, de 1980. El poeta es el autor-constructor de la mujer de la que se ha enamorado, y en este punto de partida radica la conexión con el mito ovidiano. Pero en los catorce poemas que componen la serie las remisiones al tema antiguo son, sin embargo, escasas y muy sutiles. Trataremos de aclararlas a continuación²⁸.

Una primera pieza, que recibe el título de «Metamorfosis», concuerda con mediana explicitud con la saga del escultor enamorado de su obra; sólo que aquí —como en el soneto de Hierro— el creador es artista de la escritura y no del cincel y se identifica con el «yo» del poeta: como en el caso del legendario Pígalión, también las palabras —la súplica a Venus, la creación poética— han dado vida al nuevo ser:

²⁸ Seguimos el texto de Víctor Botas, *Poesía completa*, ed. de J. L. García Martín, Gijón: Llibros del Pexe 1999, pp. 67-80.

Tú ya no eres tú. Te han transformado
mis humildes palabras. Pertenece
a esa quietud del símbolo que nadie
podrá nunca infringir. Eternamente
vivirás en las páginas [...]

Otro de esos eslabones se titula «Venus de Gnido», y en sus breves y pocos versos merodea sobre la oposición entre la fría estatua de la diosa y las cálidas mujeres reales «encontradas en la noche del puerto», oposición resuelta en ventaja y preferencia para estas últimas; en todo lo cual, y dado que se integra la pieza en este conjunto, hay que ver una proyección de la dualidad mítica estatua-mujer, aunque dando un vuelco al mito, pues debe recordarse que Pigmalión se enamoró de su estatua después de aborrecer el comportamiento de las Prétides, dadas a la prostitución:

Las manos de la diosa
no prodigan
calor.
Vale mil veces
más la humilde ternura de esas otras,
comunes y encontradas
en la noche del puerto,
que toda la destreza de Praxíteles.

El poema «Pigmalión», así titulado igual que el conjunto, es testigo, nuevamente y a su manera, de la materialización y vivificación de una entelequia concebida por el escritor:

Te busco por las tardes y las vueltas
páginas del recuerdo. Hice un mito
de ti. Un símbolo secreto. Una
razón elemental de la ternura.
La otra forma, perdida en el silencio,
de una tarde que fue. Vuelves ahora
y pisas la honda arena, y es el agua
del mar una alta espada amenazante,
súbita en tus pupilas. Y me miras
con esos ojos tuyos siempre tristes,
como lo es el amor; interrogantes
como un niño perplejo que no sabe

que nunca habrá respuesta. Y me sonríes
y entonces te regalo estas palabras.

Las caricias que Pigmalión dispensaba a su obra antes de verla convertida en mujer (Ovidio, vv. 254-258 y 281-289) subyacen al contenido de otra de las composiciones:

Esto
es una caricia.
Más ardiente,
sin duda, y mucho menos
vulgar que aquellas otras [...]

Y una más de estas viñetas plasma al poeta en su deseo afanoso, pero desesperanzado, de ver hecha realidad su quimera, un deseo paralelo al del mítico escultor retratado por Ovidio:

Te echo de menos, mi futura
amiga inconcebible. Si me fuera
posible oír tu voz, mirar tus ciegos
ojos, tu sonrisa inefable, esa
secretísima forma con que pasas
por lugares anónimos que niegan
toda limitación. Bien sé que nunca
nunca podrá existir entre nosotros
más que el vano monólogo en que trato
de llegar a tu nada [...]

En «Anversos», si interpretamos el contenido a la luz de la leyenda ovidiana —como parece obligado hacer a tenor del título del conjunto—, vislumbramos una dubitativa percepción por el poeta de que el ser creado con la imaginación irrumpe en la realidad por medio de su palabra:

[...] Y algo hablabas...
Demasiados adornos para un sueño
en el que nuestras manos se encontraron.

Pero todo se resuelve finalmente en una negación del mito, en una frustración, en una continua esperanza de imprevisible meta, ilustrada esta vez con la estampa de Penélope nocturna en su telar:

Mis palabras son algo
 así como aquel lienzo que tejía
 la paciente Penélope:
 no sirven
 sino para esperar el increíble
 transcurso de esa noche
 enamorada,
 bajo la luna cómplice.

El Pígalión poeta no ha conseguido dar vida a la mujer ideal de sus páginas. Como suele ser frecuente en las recreaciones contemporáneas de las antiguas leyendas, se pone de relieve la distancia entre la realidad y la fantasía del deseo, se plasma el anverso del mito, su negación, su imposibilidad o, como mucho, la eterna esperanza en su futura realización. Y ello así en consonancia con una expresión desasosegada, cortada y rota por los continuos encabalgamientos.

10. Javier Velaza

Hay también un poema de nuestro colega Javier Velaza, «Segunda hybris», de su libro *De un dios bisoño*²⁹, que trata sobre el mito en cuestión. Está escrito en bien cincelados alejandrinos, culminados, en ruptura de la serie, con un heptasílabo (en realidad, hexasílabo agudo). También ahora el mito encuentra una solución distinta a la antigua, menos gloriosa y menos optimista, más desencantada: Pígalión, tras haber sido testigo de la metamorfosis de su estatua en mujer, anhela recuperar la estatua perdida, negar la vida a la mujer recién creada, porque el arte y la estatua son —se ha dado cuenta tarde ya de ello— más perdurables que el efímero mortal, y quiere que ella sea para siempre.

Parte el discurso versificado de aquel momento en el que la estatua era muerte mineral, momento roto por el tacto del artista, que al fin comprueba con su mano el pulso de la vida en la materia inerte; y se plasma el consiguiente gozo al final de la primera estrofa en esa triple anáfora de último miembro más pleno:

(Antes de aquel instante ella albergaba océanos,
 abisales dominios donde duerme la noche,
 piélagos habitados por seres imposibles,
 hidras, rayas, siluros, medusas, hipocampos,
 formidables escilas de letal alarido).
 El sondeó las cálidas corrientes en sus sienes,

²⁹ Madrid: Ayto. S. Sebastián de los Reyes 1998, pp. 23-25.

las venas una a una de aquel cuerpo reciente,
 batiscafo de linfas se embriagó en el espasmo
 del prodigioso palpito que por fin la animaba,
 al fin viva, al fin viva, al fin estaba viva.

La segunda estrofa prosigue en su comienzo evocando (con la oposición de las «plácidas tibiedades» de ahora [cf. Ov. v. 281: *uisa tepere est*] a la «fría blancura de su mármol» de antes) la metamorfosis. Y el poeta, que tiene a Ovidio en su memoria, aunque con pérdida de los detalles concretos o con voluntaria concesión al «mármol» como materia más común de la estatuaria, deja de lado el marfil que, según el latino (v. 247-248: *niueum... ebur*), sirvió al de Chipre para hacer su imagen, y prosigue hablando, en metáforas, del descubrimiento y experiencia por el artista del cuerpo recién nacido a la carne:

Se sumergió en aquellas plácidas tibiedades
 —tan lejos ya la fría blancura de su mármol
 inerte a la caricia, desoladoramente
 congelada al contacto su pasión de necrófilo—,
 recorrió cada playa, descansó en las bahías,
 seguro de que cada silencio era el primero,
 porque la ley exacta del abismo la saben
 los dioses solamente y él era un dios, lo era.
 (Y ella sintió perpleja el trasiego en su vientre
 sin discernir si el sueño era este o el otro).

Mas, después de lograr su primer deseo, este nuevo Pígalión diseñado por Velaza se ha dado cuenta de que su amante ha quedado sujeta a la mortalidad, tan pronto como ha adquirido la vida de los hombres; y ha tenido de inmediato otro deseo, más ambicioso aún: ha querido vehementemente la inmortalidad para la mujer que había sido mármol hasta hacía poco, y esta pretensión es ya imposible; y en ese proceso de decepción, el amante mítico de este poema nos recuerda en sus reacciones el mito de la Aurora y Titono (pues consiguió la diosa la inmortalidad para su amante pero no la eterna juventud, y cuando se dio cuenta de lo parcial de su petición, ya era tarde también para completarla):

Él concibió la fiebre de lo inmutable. Quiso
 la obra de su deseo en un ya sempiterno,
 perenne todo, todo perpetuamente inmane,
 eis aiei, eis aiei, bramaba en su locura.
 (Ella experimentó como una aguda ráfaga
 el asombro fugaz de saberse a sí misma).

Planeó iluminarla de soles sin ocaso,
la clepsidra acostada sobre el truncado gnomon
habría de sellarlos en lo eterno. Mas dicen
que la palabra Siempre le cercenó los labios.

De modo que, ante la nueva frustración, brota el desencanto, la ira y la nostalgia de aquella situación primera, el deseo de una vuelta desde la carne viva a la piedra inerte del principio:

Qué dolor inefable de metales al rojo
lo atravesó, qué burla saberla tan efímera,
qué desmesura estéril si ella había de rendirse
también a la secuencia que todo lo consume.
Entonces él devino un fragor de blasfemias
contra el cincel y el beso y el hálito de Venus
que a través de su boca descabelladamente
le habían conferido la vida y su contrario.
(Y ella, casa sin puertas, a punto de vigilia
intuyó otro letargo duplicado en sus vísceras).
Aborreció la carne como hubo odiado el mármol,
y en sí mismo el principio que muta las sustancias
y a ella, que no era ella, porque no era perfecta
(ella no tuvo nombre, no se nombra lo Uno).
Y deliró el milagro de otra metamorfosis
—tal era su suplicio, pero él estaba ciego—,
y otra vez Pígalión la deseó sin vida
porque sólo los muertos pueden ser inmortales,
otra vez solitario demiurgo insatisfecho
otra vez Pígalión.

Además, obsérvese que frente a la divulgada denominación de la mujer-estatua como «Galatea» en las recreaciones de los últimos siglos, Velaza vuelve al anonimato del testimonio ovidiano, enfatizado y puesto de especial relieve en el verso parentético «(ella no tuvo nombre, no se nombra lo Uno)».

Independientemente de otras recreaciones de este mito en nuestra literatura española, estas que aquí presentamos y comentamos constituyen ya, a pesar de las confusiones, innovaciones y desmitificaciones que conllevan, una muestra del impacto del texto ovidiano, un testimonio de la continuada vigencia cultural de las *Metamorfosis* en nuestra poesía.