

RONDA, CORTEJO Y GALANTEO EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

Actas del I Curso sobre teoría y práctica
del teatro, organizado por el Aula
Biblioteca Mira de Amescua y el Centro
de Formación Continua, celebrado en
Granada (7-9 noviembre, 2002)

ACTAS

ROBERTO CASTILLA PÉREZ (ed.)



ROBERTO CASTILLA PÉREZ (Ed.)

RONDA, CORTEJO Y GALANTEO EN EL TEATRO
ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO

Actas del I Curso sobre teoría y práctica del teatro, organizado por el Aula
Biblioteca Mira de Amescua y el Centro de Formación Continua,
celebrado en Granada (7-9 noviembre, 2002)

GRANADA
2003

ÍNDICE GENERAL

PREÁMBULO	7
INTRODUCCIÓN	9
Agustín de la Granja Ronda y galanteo en la España del Siglo de Oro	11
CONFERENCIAS	29
Piedad Bolaños Donoso Del arte de conquistar la mujer (Vélez de Guevara y la ambigüedad en su lenguaje amoroso)	31
William F. Forbes Galanteo en el teatro de Mira y su relación con el folklore: el caso de <i>Galán, valiente y discreto</i>	55
Lola Josa Las claves míticas y poéticas del rey tirano por amor de <i>La Estrella de Sevilla</i>	63
María Luisa Lobato “Los pájaros en el viento forman abriles de plumas”: Naturaleza y función de las referencias a la primavera en el teatro de Calderón ...	87
Felipe B. Pedraza Jiménez Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla	113
María Grazia Profeti Ronda, cortejo y galanteo: Tipologías de Lope	135
COMUNICACIONES	151
Roberto Castilla Pérez Ronda y galanteo en algunas piezas de teatro breve	153

Mercedes Cobos	
“¿Qué requiebros te diré?” Otro ejemplo de burla antipetrarquista en el teatro del Siglo de Oro	167
Pedro Correa	
Convenciones y usos amorosos en <i>El príncipe viñador</i> , de Luis Vélez de Guevara	181
Antonio Cruz Casado	
El varón cortejado: una situación atípica en el teatro áureo	207
María Concepción García Sánchez	
Algunos recursos escénicos al servicio del galanteo	219
Erasmo Hernández González	
El galanteo en <i>La despreciada querida</i> , de Juan Bautista Villegas .	239
Álvaro Ibáñez Chacón	
Las rondas a Andrómeda en la <i>Fábula de Perseo</i> o <i>La bella Andrómeda</i> , de Lope de Vega	253
Ana María Martín Contreras	
El amor rústico o el anticortejo	265
Antonio Muñoz Palomares	
El ventanear y otras prácticas de galanteo en el teatro de Mira de Amescua	277
María Remedios Sánchez García	
Ronda, cortejo y galantería en una comedia de Mira de Amescua: <i>El amparo de los hombres</i>	301
María Dolores Solís Perales	
Enredos amorosos en una comedia de Antonio de Solís: <i>El amor al uso</i>	321
José Luis Suárez	
De rondas, cortejos y galanteos profanos: la mujer en los tratados sobre la licitud moral del teatro español del Siglo de Oro	343
Juan Manuel Villanueva Fernández	
Taxonomía y personajes de la comedia	359

«Los pájaros en el viento forman abriles de plumas»:
Naturaleza y función de las referencias a la
primavera en el teatro de Calderón

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos

I. PROLEGÓMENOS

La poética medieval transmite en sus textos un interés por la configuración del lugar y del tiempo en el que sucedieron determinados hechos. A esta tendencia, heredada de la Antigüedad clásica tardía, se sumó el gusto por la descripción de paisajes que pudo tener su origen en las reglas de la *inventio* para el discurso epidíctico. Este tipo de oratoria tenía un fin panegírico y, además de la descripción elogiosa de lugares, uno de los elogios más frecuentes fue el de las estaciones del año, en ocasiones centradas de forma exclusiva en la primavera¹.

El arte poético medieval heredó por tanto los tópicos de lugar y tiempo en autores como Mateo de Vendôme² y los incorporó a la descripción de la naturaleza. Sumó a ella la tradición del *locus amoenus* que se encuentra a partir de 1070 en la poesía latina y en las poéticas después de esa fecha. Como Curtius señaló, esta tópica se constituyó en el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI³ y pronto dejó de ser un simple escenario de poesía bucólica, al modo en que lo concibieron Teócrito y Virgilio, para constituirse en elemento autónomo de descripción retórica.

¹ Ejemplos de la Antigüedad tardía son los del egipcio de mitad del siglo V Nonno, (*Dionisiacas*, XI, 486) y el de Flavio Coripo de fines del siglo VI (*In laudem Iustini*, I, 320). Sólo de la primavera se ocuparon Ovidio, año 43 a.C.-177 d.C., (*Fastos*, I, 151, y III, 325) y hacia el año 500 el sofista de prosa griega Procopio de Gaza. Estas descripciones tenían en ocasiones muy pocos versos dentro del poema mayor, como es el caso de *Carmina Cantabrigensis*, nº 10, estr. 3.

² A fines del siglo XII, cf. Faral, Edmond, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles*, Paris, 1924, p. 146, párrafo 106 ss.

³ Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media Latina*, México, 1981, 3ª reimp., p. 280.

A fines del siglo XII la épica filosófica se refiere al paraíso terrenal como un *locus amoenus* con diversas variantes. Alain de Lille describe el lugar donde habita la Naturaleza como un elevado castillo rodeado de una floresta llena de maravillas⁴ y Juan de Hanville describe también según el tópico la isla de Thyle donde se reúnen los filósofos de la Antigüedad⁵. Otros géneros, como la poesía de contenido amoroso de *Carmina Burana* retrata estos mismos parajes deleitosos en relación con el desarrollo de la pasión amorosa⁶. Todo estaba preparado para que la lírica cristiana de autores como Sedulio y Prudencio adoptase con facilidad el tópico para referirse al paraíso⁷.

Y si la lírica y la épica incorporaron las descripciones de lugar a sus textos, también el teatro requirió espacios y tiempos donde situar sus tramas. Espacios escénicos perceptibles por el público como lugares materiales contruidos por el escenógrafo a partir de las indicaciones escénicas dadas por el dramaturgo y otras veces sin ellas, y espacios dramáticos, lugares de ficción, elaborados en la imaginación del espectador o del lector teatral a partir de lo que sugieren las palabras del personaje⁸. Y, con ellos, tiempos dramáticos, momentos del año, meses, días y horas que forman el entramado en el que se engarzan las acciones de los personajes. Entre estos últimos, la utilización y el sentido que se da al espacio y al tiempo creados por la palabra del personaje y vinculados con la naturaleza van a ser el objeto de atención preferente en el análisis que me propongo aquí.

Herederio de una larga tradición a la que se ha hecho ya alguna referencia, Calderón consigue buena parte del cromatismo que caracteriza su teatro por medio de indicaciones asociadas a elementos de la naturaleza y a épocas del año. Se trata éste de un aspecto muy característico de la dramaturgia calderoniana que no ha merecido sin embargo atención suficiente por parte de la crítica⁹. Esta cuestión se enmarca en la tradición clásica del

⁴ Cf. Wright, Thomas, *The Anglo-Latin satirical poets and epigrammatists of the twelfth century*, Londres, 1872, 2 vols., vol. II, p. 275.

⁵ Wright, Thomas, *op. cit.*, vol. I, p. 326.

⁶ *Love Lyrics from the Carmina Burana*, edited and translated with a commentary by P.G. Walsh, North Carolina, 1993, n° 3 (58), n° 14 (74), n° 17 (77), n° 19 (79), n° 21 (81), n° 29 (92), n° 42 (135), n° 46 (143), etc.

⁷ Sedulio, *Carmen paschale*, I, 53; Prudencio, *Cathemerinon*, III, 101.

⁸ Pavis, Patrice, *Voix et images de la scène*, Lille, 1985, pp. 276-277.

⁹ Entre lo poco que puede leerse al respecto, valga citar el trabajo de Lara Garrido, José, «Texto y espacio escénico. (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en Luciano García Lorenzo (ed.), *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, 1983, pp. 939-954.

elogio a las estaciones del año, y si bien en ocasiones se trata de un elemento hasta cierto punto anecdótico en la construcción de la obra, en otras la referencia a los cuatro periodos anuales se constituye en una estructura cuatrimembre de relevancia sobre la que se apoya el entramado de la obra, capaz también de alcanzar valores simbólicos determinantes para el sentido de la misma.

Entre las estaciones del año, la primavera ocupa un puesto muy destacado en cuanto al número de presencias en la dramaturgia calderoniana. Se la asocia de forma habitual con imágenes positivas vinculadas a la naturaleza y es el marco preferido del encuentro y de la relación amorosa. Esta época del año y sus repercusiones en el paisaje natural va a ser también la elegida para momentos de reflexión y de discusión ingeniosa de quienes protagonizan las escenas, y pasa a desempeñar una función terapéutica en cuanto que proporciona solaz y descanso a personajes atormentados que buscan la paz en la *vida retirada* que les ofrece el campo. En otras ocasiones, su atmósfera va a identificarse de tal modo con el estado anímico de los protagonistas que llega a formar una unidad con él. Surge así la dualidad antitética que desde Garcilaso atribuye a Salicio y Nemoroso sentimientos asociados a paisajes que oponen en cierto sentido a los personajes.

Calderón recoge también el tópico que relaciona este momento del año con la etapa juvenil de la vida humana, especialmente la de la mujer, pero no solo la de ella, y la asocia a imágenes relacionadas con la anatomía femenina y con su vestuario. Enmarcada es el transcurrir del ciclo anual, la primavera cobra protagonismo en pasajes de fuerte contenido lírico que se insertan en la tradición del tópico de la caducidad de lo terreno.

Sin embargo, la función simbólica principal de las referencias a la primavera viene dada por los estrechos lazos que el dramaturgo establece entre ese tiempo y la familia real, para la que, como es sabido, trabajó buena parte de su vida. Este tiempo anual le sirve para llevar a cabo el elogio de las figuras reales, de modo especial de las femeninas a las que atribuye el más alto grado en la metáfora con elementos de la naturaleza, pero no solo eso. Calderón manifiesta su habilidad en la composición cuando lleva a sus versos las circunstancias espacio-temporales del momento histórico en que tuvo lugar la fiesta a la que correspondió la comedia concreta, para jugar en los versos con la idea de que la frialdad del tiempo invernal en el que se desarrolló en efecto la celebración, se transmutará en el tiempo dramático en primavera cálida a través de la presencia de los reyes y de sus hijos.

Los meses del año llegan a personificarse y se establece entre ellos una disputa de prioridades que se inserta en la tradición de las academias de ingenio, muy habituales en la comedia áurea. El resultado va a dar siempre

como triunfadores a los meses vinculados con episodios vitales de la familia real. Solo en este caso, los meses primaverales ceden la victoria a aquellos de invierno que fueron protagonistas, por ejemplo, de un natalicio real.

Por último, en relación con esta interpretación simbólica de las épocas del año, las estaciones se constituyen en los autos sacramentales en alegorías de contenido religioso. Tras la primavera está la imagen de las virtudes teologales: fe, esperanza y caridad, como ya lo estuvo en el prado que abre *Los milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo. Pero también representa la figura de la Virgen María, Madre del Salvador, y llega a ser la imagen de Cristo mismo.

II. LA PRIMAVERA COMO MOTIVO MICROSECUENCIAL

Los pasajes en los que Calderón hace referencia al tiempo primaveral tienen extensión y sentido muy diversos. Los hay muy breves, microsecuencias constituidas apenas por una cita que sirve para establecer el fondo del cuadro, sin otro fin aparente más que el de crear una atmósfera determinada para enmarcar la acción. En otros casos se impone el contraste con otros momentos del año para destacar personajes y escenas de signos encontrados. Pero no siempre la alusión a la primavera y su vinculación a un paisaje determinado tiene este carácter accidental. En otras ocasiones, las que llamaré macrosecuencias, se constituye en el eje del esquema argumental, tiene un importante valor simbólico e incluso adquiere la categoría de personaje.

Pero maticemos cada una de estas funciones que Calderón imprime a las referencias primaverales en su dramaturgia. En un primer nivel destaca la función poética que el dramaturgo da a esta época del año, que se constituye en el momento ideal en que se produce el encuentro de los enamorados. Personificada en la poesía dramática calderoniana es ella la que convoca, «llama a cortes», y quien transforma con sus flores y frutos el paisaje en que tendrá lugar la escena amorosa. Así, el monte donde doña Leonor espera la llegada de su esposo, don Lope, se corona de flores en *A secreto agravio, secreta venganza* (a. 1, l. 395)¹⁰ y la falda lisonjera de un risco florecido por la llamada de la primavera va a ser el escenario que

¹⁰ Siempre que no se indica otra edición de obras de Calderón se utiliza la de Chadwyck-Healey, *Teatro Español del Siglo de Oro*, CD-Rom, 1988. El número de la jornada o acto se indica tras la abreviatura a. y l. remite a la línea en la que se cita el término que interesa destacar, por ejemplo *primavera*.

elige don Fernando Valor para entrevistarse con doña Isabel Tuzaní y tratar de alegrarla con músicas en *Amar después de la muerte* (a. 2, l. 427).

El tiempo primaveral acoge a galanes y a damas de comedia, pero también a personajes caballerescos como Poliarco quien, al llegar a Sicilia, pide que avisen a Argenis con el fin de que pueda hablarla en aquel parque «donde en matices confusos / admire la Primavera / el natural, y el estudio» (*Argenis y Poliarco*, a. 2, l. 1058), e incluso a dioses que convierten el paraje primaveral en lugar de cita amorosa, como hace Apolo cuando llega a un lugar de este tipo para hablar con Climene en la obra a la que ambos dan nombre (a. 1, l. 599).

La primavera está presente como paisaje, pero también como tiempo del año propicio para conocer a quien será objeto de amor, aunque resulte ser después un engaño, como doña Beatriz relata a doña Clara en un fragmento bellissimo de *El hombre pobre todo es trazas*, antes de indicarle que ha quedado prendada de don Dionís Vela:

Vna apacible mañana
del Mayo, quando la Aurora
con prestados rayos dora
nubes de purpura y grana,
tan hermosa, tan vñana,
que dezia lisongera:
Quien coronarte pudiera,
Mayo, de flores, y mieses,
por Rey de los doze meses,
por Dios de la Primavera. (a. 2, l. 182).

Sólo unos versos más adelante, Beatriz descubrirá que su soldado bizarro es en realidad don Diego Osorio, el enamorado de su amiga Clara, en un juego de identidades muy característico de la comedia de capa y espada áurea.

Y si de confusión de identidades se trata, la primavera sirve de marco a las galanterías amorosas de quien llega a honrar a una dama tapada que trata de provocarlas con su vestimenta. Don Hipólito en *Mañanas de abril y mayo* comienza su parlamento con un largo hipérbaton dirigido a doña Clara que llega con el rostro oculto. El orden lógico de la frase se interrumpe con la referencia a la ubicación de los personajes:

Señora doña tapada,
que à honrar el festin alegre,
que oy la Primavera traça

en este verde salon,
donde viuas flores dançan
al son del agua en las piedras,
y al son del viento en las ramas,
de rebozo aueis venido. (a. 1, l. 512)

Y versos más adelante el mismo don Hipólito utiliza un lenguaje cultista y afectado para dirigirse a doña Ana que le oye atónita:

Perdonad, que a la esfera,
dosel florido de la Primavera,
donde son vuestros bellos resplandores
la primera oficina de las flores,
pisar mi pie presuma,
calçado mas de plomo, que de pluma. (a. 1, l. 758)

De nuevo en la última jornada de la comedia, la invocación a la primavera será el prelude del descubrimiento de la identidad de la tapada doña Clara, que no es otra que doña Ana (a. 3, l. 625).

Otro motivo asociado a la presencia de esta época del año es el del descanso y solaz. Irán ofrece un ambiente bucólico a Saba, reina de Etiopía en *La sibila del Oriente*, y ella lo agradece:

Pues que me dàs
verde, y florido hospedage,
en la falda lisongera
descansarè deste prado,
donde pienso, que hà fundado
su Corte la Primavera,
segun las flores que veo. (a. 2, l. 33)

Y es también el marco idílico en el que tienen lugar hechos celebrativos como la entrega del título de embajador que Adán otorga a Set y que Saba narra en la misma obra: «Era la estacion del Sol / Primavera de los dias, / floreciente edad del Mundo / era la estacion florida» (a. 1, l. 473).

La disposición positiva que produce la referencia a un paisaje primaveral resulta ser también el marco adecuado para la entrada de la mujer en escena, que se presenta en ocasiones por medio de una comparación con la llegada de la primavera misma. El juego de derivación posible con el nombre de la protagonista de la escena favorece aún más este paralelismo. En *Los tres afectos de amor, piedad, desmayo y valor*, Rosarda entra en escena y Libio, príncipe de Gnido, comenta a Ismenia:

Dexa locuras, porque
ya del Alcazar la puerta
abren, y sale Rosarda,
bien como la Primavera,
que acompañada de flores,
jura à la Rosa por Reyna. (a. 2, l. 163)

Los personajes del teatro calderoniano buscan en el campo un refugio a los males del espíritu, de forma especial a la melancolía y a las penas de amores. Estela ofrece a Diana en *De una causa dos efectos* una «apacible esfera, / donde Cortesanas flores, / con vanidad lisongera / siempre están diziendo amores / à la fertil Primavera» (a. 1, l. 774), sin que ni siquiera esa atmósfera pueda ser la solución a la grave melancolía que Diana dice sufrir. *Gustos y disgustos son no más que imaginación* comienza con la petición que hace doña Elvira al conde Monforte de que respete una «florida estancia, que el Mayo / fabricò a la Primavera» donde se había refugiado la reina con sus damas tratando de distraer su tristeza y en la que se había quedado dormida (a. 1, l. 4). Y también los jardines cuajados de flores en los que la primavera labra «estatuas de rosa sobre templos de jazmines» (a. 1, l. 63) son la solución que Celima propone a Fénix para aliviar su melancolía en *El príncipe constante*.

El escenario primaveral cobra en ocasiones protagonismo y se presenta en oposición a otro ambiente bien distinto. Ludovico, por ejemplo, en *El purgatorio de San Patricio* plantea en escenas paralelas la alegría de un campo cuajado de flores frente a la aridez de un monte. En éste, las tristes aves entonan quejas que contrastan con los pájaros que cantan alegres en el «ameno sitio» al que parece que primavera llamó a cortes. Y los arroyos se despeñan con dolor mientras en el lugar con el que se establece el paralelismo corren dando espejos al sol. Otras veces el contraste surge de que el *locus amoenus* se configura en marco de episodios violentos que vienen a alterar su paz y la de quien se refugió en ellos buscándola. Un ejemplo de esta forma de antítesis lo presenta Calderón en *El encanto sin encanto* cuando Serafina, retirada en primavera a la soledad del campo (a. 1, l. 6), ve interrumpido su sosiego por la llegada de hombres armados y violentos que sitían el monte en que se encuentra. También es un ejemplo de la ruptura del equilibrio de un paisaje primaveral el duelo entre don Alonso y don César en un parque en el que se manifiesta esta época del año, por el que paseaba doña Celia con don Alonso (*El escondido y la tapada*, a. 1, l. 217).

La belleza aparente de la primavera esconde también dolores para el enamorado, en una nueva actualización del desengaño barroco. Teágenes,

por ejemplo, gozaba de la primavera de su pasión cuando «en sus flores embuelto / vino el aspid del ausencia» (*Los hijos de la fortuna Teágenes y Cariclea*, a. 2, l. 540). Y otro áspid, pero esta vez diabólico y capaz de hacer sucumbir al género humano, es el que oculta un paisaje de aparente primavera en *El año santo en Madrid* (l. 349). Sin duda está presente el recuerdo de la primera tentación narrado en el *Génesis*, como también serpea en otros personajes de signo negativo, del tipo de la Lascivia que se esconde en «ameno sitio» (*La nave del mercader*, l. 65).

Y lugar de dolor es, sin duda, la noche fugitiva de primavera que invoca Isabel, la hija violada de Pedro Crespo, quien al comienzo de la tercera jornada de *El alcalde de Zalamea* insta a la oscuridad para que no dé paso a la aurora y, con el día, a que su vergüenza sea conocida, en algunos de los versos más bellos del teatro calderoniano:

Ô tu de tantas estrellas
Primauera fugitiua,
no dês lugar a la Aurora,
que tu azul campaña pisa,
para que con risa, y llanto
borre tu apacible vista. (a. 3, l. 6)

El texto se enmarca en el topos de invocación a la naturaleza que el dramaturgo reconoce como «requisito de soliloquio» en diversos lugares, por ejemplo en *El postrer duelo de España* (a. 2, l. 657), pero aquí está puesto al servicio del *pathos* trágico.

Estas escenas que rompen con el primer tópico de bienestar que suele relacionarse con el paisaje ideal son, sin embargo, excepciones al tratamiento habitual del tema. Ámbito propio del encuentro amoroso, como ya se ha indicado, el lugar primaveral es también el espacio apropiado para la reflexión filosófica. Salomón la invoca como el ambiente ideal para que Saba establezca su academia en aquellos «jardines amenos / que hazen verdes pauellones / de las palmas, y los cedros», a los que se compara con los pensiles sabeos (*La sibila del Oriente*, a. 3, l. 48). Y Medea en *Los tres mayores prodigios* dice querer festejar a sus huéspedes, Jasón y Friso, con una Academia de Amor en una «verde esfera, donde siempre es primavera», en la que ha de resolverse por medio de diversos «duelos del ingenio», cuál de los dos es el vencedor y hacia quién se inclinan las preferencias de Medea (a. 1, l. 991). El lugar apropiado para la actividad reflexiva se convierte en los autos en el que propicia la observación del género humano. En este sentido, un paisaje primaveral envuelve al Hombre mientras observa los pecados capitales que desfilan ante él:

Y assi, en esta Hermosa Esfera,
de Calle Mayor, y Prado,
en cuyo Sitio hà llamado
à Cortes la Primavera,
nos sentèmos à miràr
los que passan. (*El año santo en Madrid*, l. 1097)

Si el tiempo de primavera se asocia a funciones poéticas como presentar el espacio preferido para el encuentro, el amor y la reflexión, otra de las asociaciones más habituales es ponerla en relación con la época de la juventud. Así llama Auristela a «los infantes años» de Casimiro en *Afectos de odio y amor* (a. 1, l. 74). En la segunda parte de *La hija del aire* Lidoro desea a Nimias que viva

en la verde primauera
de tu juuentud loçana,
sin que el invierno se atreua
de los años a borrar
la flor mas inutil della,
la edad del Sol, esse hermoso
luzero, que en blanda hoguera,
Fenix del cielo renace,
entre sus cenizas mesmas. (a. 2, l. 278)

Y también Tetis en *El monstruo de los jardines* utiliza esa imagen: «blanda primauera de tu edad» (a. 2, l. 272) para referirse a la juventud de Aquiles, a quien está dando cuenta de sus orígenes y de los presagios que se ciernen sobre él. En menos ocasiones, el personaje masculino hace referencia a su propia juventud según ese tópico. Uno de esos casos es el de don Juan que se lamenta ante don Luis al inicio de la comedia *El pintor de su deshonra* de que ha dejado pasar el tiempo sin enamorarse, distraído con libros y con pinceles: «diuertido / en varias curiosidades, / dexè passar la primera / edad de mi primauera» (a. 1, l. 30).

No extraña que la juventud que se elogia dé paso a la alabanza de la belleza femenina, si bien hay que notar que los casos analizados en el párrafo anterior en los que se aplica la imagen primaveral al tiempo juvenil se refieren siempre a personajes masculinos. Las referencias a la belleza femenina están puestas, como era esperable, en boca de varones de distintos estamentos que utilizan como metáfora la imagen de la flor. El lacayo Mendoza se disculpa con Laura a la que trae flores por encargo de que

«ser / desayre puede el traer / flores à la Primavera» (*Antes que todo es mi dama*, a. 1, l. 664) y Teuca ofrece a Tamar en *Los cabellos de Absalón* un ramillete de flores que dice haber hurtado a la primavera y que pone en relación con la belleza física de la doncella. En el detalle de lo que lleva tenemos una relación floral bastante pormenorizada:

Todas estas flores bellas
à la Primavera he hurtado,
que pues de amor son traslado,
competir podeis con ellas.
Lleno viene este cestillo
de las mas frescas, y hermosas
yeruas, jazmines, y rosas,
desde el clauel al tomillo.
Aqui està la manutisa,
la estrellamar turquesada,
con la violeta morada,
que amor porque fue la pisa:
tomad los que son despojos
del campo, y juntad con ellos
labios, aliento, y cabellos,
pecho, frente, cejas, y ojos. (a. 2, l. 643)

También la cercanía de la mujer dormida y su belleza despiertan en quien la descubre sugerencias relativas a la naturaleza, como exclama Lidoro en *Los tres mayores prodigios*: «Ariadna es esta, / que duerme, dando liciones / à la Primavera hermosa, / de como han de ser las flores» (a. 2, l. 1097). Y aún antes de que llegue la noche, la dama a la que sus criadas ayudan a desvestirse es objeto de una bellísima descripción en *Mejor está que estaba*. En ella se establece una alegoría protagonizada por Flora a la que se presenta ya desde el inicio como rosa entre «vassallas flores». Aspectos físicos de la mujer y otros relativos a su atuendo se ponen en relación con elementos de la vida natural en un juego de sensualidad y de referencias. Al deshacerse el tocado, los cabellos desprenden flores que envía el jardín y los versos detallan el proceso de desnudarse:

llega por fin a
vna guarnicion no mas
era el vltimo perfil,
donde en lineas de oro iban
à rematar y morir,
otra hermosa Primavera
de muchas Flores de Lis. (a. 3, l. 664)

La identificación del personaje femenino con el tiempo primaveral forma parte de una *laudatio* que después veremos aumentada y puesta en referencia con las personas reales. Pero también las figuras míticas, como Psiquis en *Ni Amor se libra de amor*, reciben esta alabanza por parte de las voces musicadas que cantan en la selva: «La mas bella rosa / de la Primavera, / que amanece a ser / deste alçar Reyna, / sea bien venida, bien venida sea» (a. 2, l. 712). El mismo título: «bella rosa desta Primavera» aparece sintetizado en un paralelismo cuatrimembre con otras tres imágenes: Aurora, Flora y Venus, en la última jornada de la misma obra (a. 3, l. 566). Y no desdennan tampoco el cotejo con elementos de la naturaleza las figuras bíblicas. El Príncipe que hace papel de galán en el auto *El nuevo hospicio de pobres* invoca la presencia de la Sunamita llamándola a un paisaje en el que «las verdes Selvas esmalta / de Azucenas, y de Rosas» para pasar a continuación a comparar su color con el de los labios y las mejillas de la Sunamita, que salen ganando en el refrendo, en un juego antitético muy efectivo:

si à tus Labios se compàran,
si à tus Mexillas se oponen,
matizadamente varias,
en la competida mezcla
del Ampo à vn tiêpo, y el Nacar,
son, las vnas, Nieve Roxa;
las otras, Purpura Blanca. (l. 1242)

Y cuando don Juan refiere a don César Ursino las excelencias de Lisarda, una de las metáforas utilizadas es precisamente la que aquí se trata, diseminada primero en varios elementos y recolectada en una ajustada síntesis final:

Vi en él [palacio] reducido el cielo
a sola vna esfera breue,
la Primavera a vna flor,
el Aura a vn suspiro debil,
la Aurora a sola vna perla
de las que cria el Oriente,
el Sol a vn rayo, porque es
Lisarda bella, Aura debil,
breue esfera, hermosa flor,
perla fina, y sol ardiente. (a. 2, l. 587)

La primavera, como se ha puesto en evidencia, se asocia siempre a imágenes estéticas, como la que Circe evoca al hacer la presentación de

sus poderes. Los pájaros que «buelan ramilletes viuos» dan a entender que se llevan «la Primavera consigo» y son para ella renglones en los que puede leer (a. 1, l. 673). El poder de la mujer sobre el paisaje se hace también presente en *Ni Amor se libra de amor*. Allí, según dice Anteo, Psiquis es capaz de sembrar de primavera el campo de la isla de Egnido durante todo el año produciendo flores sin tiempo (a. 1, l. 411). Y Lisardo, en *Antes que todo es mi dama*, relata a don Félix su encuentro una mañana de abril en un jardín del Prado con una bellísima mujer:

à quien por Reyna juraron
de las flores, y las fuentes
los cristales, y los quadros;
saludando su hermosura
todo el florido aparato
de los cristales con risa,
de las flores con alhagos,
de los Cielos con reflexos,
y de las aues con cantos,
hoja à hoja, perla à perla,
tono à tono, y rayo à rayo. (a. 1, v. 420 y ss.)

Como reina de las flores, el poeta le dedica un soneto en el que la insta a rendir su hermosura y a considerar que sería una gran desgracia que se ignorara la edad de su «florida Primavera».

El verde, color asociado a esa época del año, sirve como excusa de juego de ingenio en *La banda y la flor* enfrentado al azul. Lisida defiende frente a Clori que el verde es el color primero del mundo «y en quien consiste / su hermosura, pues se viste / de verde la Primavera» y sirve de cuna a las flores (a. 1, l. 975) para continuar la diatriba a través del debate de colores que permite una estructura bimembre de parlamentos, y hasta cierto punto antitética, muy del gusto del ingenio áureo. También el azul parece tener relación con el tiempo primaveral, según Clori, pues «primavera es su azul velo», donde las flores son esta vez campos de estrellas (a. 2, l. 986).

La imagen de la primavera se constituye con frecuencia en parte de una comparación que busca ensalzar alguno de sus términos por medio de la relación de semejanza que establece con ella, como se ha señalado al hablar de la belleza de la mujer. En *No siempre lo peor es cierto*, Inés, disfrazada pobremente con manto, según dice la acotación, ofrece sus servicios como doncella de labor a Beatriz. Se presta a hacerle un tocado cuyas flores imiten de tal modo a la naturaleza que no desdigan de ella: «Abril

inuentar no pudo / flor, que yo de tal manera / no imite, que esse cabello / competir hermoso, y bello / le harè con la Primavera» (a. 1, l. 759). En ese mismo sentido, *El mayor encanto amor* presenta a través de las palabras de doña Mencía la imagen de un hombre a caballo con un penacho de plumas que «en el viento parecia / vn paxaro que bolava» y a ello contribuían las plumas de su sombrero que daban matices al aire y «el campo, y el Sol en ellas / compitieron resplandores, / que el campo le dio sus flores / y el Sol le dio sus estrellas», de tal modo que las irisaciones que presentaban como efecto de la luz solar sobre ellas «en todo al Sol parecían, / y a la Primavera en todo» (a. 1, l. 73).

En otras ocasiones la apacible esfera de una verde floresta guarnecida de esmeralda y rubí por rosas y flores es dosel de la primavera que sirve de marco a la música de tema amoroso, como la que Nísida toca al arpa en presencia de Clori en *Los dos amantes del cielo* (a. 1, l. 443).

Entre los *locus amoenus* más pormenorizados creados por Calderón destaca el que inicia su comedia *Eco y Narciso*, en el que Silvio y Febo describen un paisaje a modo de Arcadia en la que se da una eterna primavera (a. 1, l. 12). Ese será el escenario en que Eco llegue a celebrar su fiesta de aniversario como reina de todo y también como causante de los celos de los dos pastores galanes (a. 1, l. 84). La juventud de Eco recibe los deseos de larga vida de quienes la festejan por cumplir años:

Tu florida primavera
el Invierno ignore frio,
ardiente ignore el Estio,
porque dure lisongera
en su verdor de manera,
que de la muerte las huellas,
no tronquen sus rosas bellas,
sino sus claros albores
feliz los señale
el Mayo con flores,
vfano los cuente
el Sol con Estrellas. (a. 1, l. 84)

Y un breve lugar deleitoso es el que enmarca el despertar de Segismundo devuelto a palacio en *La vida es sueño*: «Yo despertè, y yo me vi / (que crueldad tan lisongera!) / en vn lecho que pudiera / con matices y colores, / ser el catre de las flores / que tegio la Primavera» (a. 2, l. 1190).

Pero la tónica del *locus amoenus* no se ciñe de modo exclusivo a las comedias. También los autos la comparten y sus personajes alegóricos

disfrutan del entorno. El personaje llamado Pensamiento retrata uno de estos escenarios en *La cena de Baltasar*:

La hermosura, y el ingenio
se compiten en las dos,
y pues convida el jardín
con la dulce emulación
de las flores, y las fuentes,
sobre el lecho, que texió
para sí la Primavera,
os sentad: lisonjas son
los pajaros, y las ramas,
haziendo blando rumor,
al Ayre que travessea
entre las hojas veloz,
donde aromas de cristal,
y pastillas de ambar son
las fuentecillas risueñas,
y el Prado lleno de olor. (l. 971)

Y en la misma obra va a ser Behomud quien invita a Cuidado a reposar la hora de la siesta en un florido prado en el que la primavera llamó a cortes —de nuevo esta expresión¹¹—, un espacio con agua y sombra asociados al tópico, y en el que las flores aspiran a ser estrellas, dos elementos que Calderón relaciona con frecuencia en sus textos (l. 1525).

El Jardín de las Delicias sigue una larga tradición ya citada en la introducción de este trabajo a través de una breve referencia a las obras de Sedulio y de Prudencio. En *Los encantos de la Culpa* es el escenario en que se encuentran el Hombre, la Culpa y los Sentidos. Allí, en un juego sinestésico notable, «no ay Planta, no ay Hoja alguna, / que Verde Aroma, los mas / blandos perfumes no supla», la vista y el olfato comparten su placer con el oído que se recrea en el compás de las fuentes que hablan y murmuran por medio del agua, de modo que hasta el viento envidia ver «en vna / Primavera solamente / tantas Primaveras juntas». La música corea esta es-

¹¹ Calderón utiliza esta personificación de la primavera que llama a cortes, además de en este obra, al menos en otras diez: *Amar después de la muerte*, a. 2, l. 427; *El año santo en Madrid*, l. 1097; *El árbol de mejor fruto*, l. 1358; *El cordero de Isaías*, l. 1525; *El mayor encanto, Amor*, a. 2, l. 270; *El purgatorio de San Patricio*, a. 3, l. 602; *La sibila de Oriente*, a. 2, l. 33; *La torre de Babilonia*, l. 1210; *El tuzani de la Alpujarra*, l. 483 y *El veneno y la triaca*, l. 1. 5

cena en dos versos bellísimos: «Los Paxaros en el Viento / forman Abriles de Plumas» (l. 1033) que Calderón toma de Antonio Hurtado de Mendoza y reproduce al menos en siete de sus obras¹².

Por otra parte el dramaturgo construye *El gran teatro del mundo* en un juego de teatro en el teatro sobre la imagen simbólica de una gran comedia en la que el autor es Dios mismo. En la loa que lo precedió en escena, las estaciones del año se transformaban en mutaciones escénicas sucesivas que servían de estructura escenográfica a los personajes de esa peculiar obra (l. 216).

Dentro del gusto por las dualidades que Calderón ofrece en su obra, dos estaciones del año: primavera e invierno, con sus contrastes en la naturaleza, son los tiempos elegidos para confrontarse en bastantes obras. Aliadas en ocasiones con los efectos de los sentidos, como puede ser el oído, los dos ambientes anuales corren parejos a músicas de signo contrario que recrean a Leónido y atemorizan a Eraclio en la comedia titulada *En esta vida todo es verdad y todo mentira*. La que Leónido oye se sitúa en un *locus amoenus* en el que dice haber oído en muchas ocasiones el sonido de la primavera:

si auiendo
tantas vezes oido en esta
soledad la dulce salua,
con que la Aurora despierta,
quando en la edad mas florida
de la hermosa primavera,
con mas suavidad las auras,
y los cristales concuerdan,
clausulas, a cuyo blando
compas, con harpadas lenguas,
las aues la bienvenida
dan a rosas, y açuzenas,
risa a risa, y llanto a llanto,
flor a flor, y perla a perla. (a. 1, l. 608)

¹² Es el romance de Hurtado de Mendoza que empieza: «Compitiendo con las selvas / donde las flores madrugan, / los pájaros en el viento / forman abril de plumas» (*Obras poéticas*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947, t. I, p. 196). Los dos versos citados los repite Calderón escribiendo «pluma» en vez de «plumas» en *El castillo de Lindabridis*, a. 2, l. 64, y *El Conde Lucanor*, a. 1, l. 518. Sin esa variante están, además, en *Los encantos de la Culpa*, l. 983 y 1033; *El maestrazgo del Toisón*, l. 331; *La piel de Gedeón*, l. 4 y 287; y el auto *La vida es sueño*, l. 1184.

Frente a ella, la presencia del invierno y sus sonidos característicos marcan una antítesis importante en boca de Eraclio:

auiendo
tantas veces, en la densa
estacion del año, oido
el rumor con que se quexan
atormetadas las copas
de las rafagas violentas
de los vientos; las montañas,
de las avenidas fieras
de los arroyos; las nuues,
de las coleras inquietas
de los relampagos. (a. 1, l. 624)

De forma más sintética *La puente de Mantible* contrasta «que partos de un año mismo / son las pompas del abril / y las ruinas de enero» (a. 1, l. 163), y ambos meses sirven para dibujar las dos edades de la vida en boca de doña Blanca en la comedia *Las tres justicias en una*: «En desiguales edades / casamos en fin los dos, / siendo en mi abril y su enero / él la nieve y yo la flor» (a. 3, l. 624). Este modo de reducir al mínimo el discurrir del tiempo anual en dos estaciones lo presenta también Jonatán, como parte de un todo que es la vida misma con sus contrastes y el sucederse de situaciones contrarias. Exclama este personaje en *Judas Macabeo*:

Descortes el viento al prado
roba hermosura, y colores;
y las que oy luzientes son
mañana caducas flores.
A la Primavera sigue
el Invierno, al día la noche,
a glorias penas, a agradados
llantos, a dichas rigores. (l. 139)

Sin embargo, cuando se quiere privilegiar una de las estaciones ésta es siempre la primaveral y su mes más representativo, abril. La Culpa que trata de conseguir al Hombre como esposo en el auto *El Jardín de Falerina* se presenta acompañada de música como deidad de un bello país en el que «todo Primavera / el Año será aquí, / sin que de Doze Meses / sepas mas que el Abril» (l. 937). Con frecuencia se menciona al sol, astro que tiene en Calderón resonancias muy especiales con más de tres mil referencias en su teatro, que lo convierten en el sustantivo más empleado por el drama-

turgo. Se le atribuye ser el dios de la primavera y quien convierte a mayo en rey de los doce meses. Las palabras de Céforo a Aura lo prueban al final de una larga invocación interrumpida por otros personajes y retomada en varias ocasiones: «Vèn, Aura, vèn: / Vèn, y jurando en tu esfera / al Mayo rosas, y miesses / por Rey de los doze meses, / por Dios de la Primavera, / diga el Sol (*Celos aun del aire matan*, a. 3, l. 774). Una expresión muy semejante la hemos citado ya en *El hombre pobre todo es trazas* y de nuevo puede leerse en la comedia *El secreto a voces*, si bien en esta ocasión el mes elogiado es abril:

ò tu hermoso jardin bello,
cuya republica verde,
patria es del Abril, pues solo
al Abril conoce, y tiene
por Dios de su Primavera,
por Rey de sus doze meses. (a. 1, l. 1119)

«El círculo entero del año» protagoniza alguna escenas dramáticas como la que presenta Apolo a Dafne en *El laurel de Apolo*. En ella abril bordea la esfera verde del monte y le ciñe de rosas y de claveles mientras goza contento y alegre de matiz en las flores y de cristal en las fuentes (a. 1, l. 1829), antes de dejar paso a la edad ardiente del estío. En forma de síntesis muy calderoniana, el círculo del año representa el de la vida en *La siembra del Señor* donde: «La Infancia es la Primavera; / Juventud el Estio ardiente, / perfecta Edad el Otoño, / Vejèz el Invierno debil» (l. 17). Sin embargo el sucederse de estos momentos no hace más que convertir la vida humana en un trasunto de la muerte: «mas aunque estas quatro / Edades contiene, / naze apenas, quando / apenas falleze» (l. 18 y ss.).

III. MACROSECUENCIAS VINCULADAS A LA PRIMAVERA SIMBÓLICA

Calderón construye *locus amoenus* pero también los desmitifica, especialmente en boca del gracioso que en muchas ocasiones es el único capaz de olvidar el ensimismamiento lírico para presentar la cruda realidad. Así sucede en la loa que precedió a la representación de *El golfo de las sirenas* el 17 de enero de 1657, cumpleaños del dramaturgo¹³. Alfeo, representado

¹³ Nielsen, Sandra L., ed., *P. Calderón de la Barca. Loa para la égloga piscatoria El golfo de las sirenas*, Kassel, 1989.

por el famoso actor Juan Rana, reta en ella a ver la realidad de enero, que fue precisamente la circunstancia temporal de esta representación:

Verás si mientes, cubierta
de ceños hallando al alba,
al sol de tupidas nieblas,
las aves mudas y tristes,
las flores mustias y yertas
y al mar, enojado. (vv. 42-47)

Termina su parlamento con una apóstrofe a los elementos de la naturaleza, para que sean ellos los que expongan por sí mismos los estragos del invierno, hasta que concluyan uniendo sus voces: «Que porque el enero con ellos embiste / las flores se pasman, los rayos tiritan, / las ondas se quejan, los pájaros gimen» (vv. 78-80).

Ahora bien, el paisaje hurafío presentado en el párrafo anterior variará de forma sustancial a través de la presencia de la familia real que logrará transmutarlo en primavera. En este caso, la época primaveral desempeña una función ideológica puesta al servicio del elogio a la familia real. En la comedia que siguió a la loa mencionada, se presenta a la reina Mariana y a las infantas María Teresa y Margarita como nuevas deidades, al decir de Astrea: «diuinas bellezas, / à desagrauiar sin duda / vienen a la Primavera, / restituyendo a los campos / quantos matizes grossera / de Enero robò la saña» (a. 1, l. 131), hasta que los coros canten: «Que a vista de tales deydades felizes, / los paxaros cantan, las luzes se alegran, / las flores renacen, las ondas se rien» (a. 1, l. 237). Representada el mismo año, la loa para *El laurel de Apolo* se sitúa también en un ambiente en que se hace «del invierno, primavera» (a. 1, l. 204), y se asienta sobre otra alegoría cuatrimembre muy del gusto de Calderón, como es la de las cuatro partes del mundo que celebran al recién nacido¹⁴.

En el mismo sentido hablará el personaje llamado Zarzuela en la loa que precedió a *La púrpura de la rosa*, representada en palacio tres años más tarde, el 17 de enero de 1660, con motivo de la Paz con Francia y del

¹⁴ Cf. sobre el tema el trabajo clásico de Wilson, E.M., «The Four Elements in the Imagery of Calderón», *Modern Language Review*, 31, 1936, pp. 34-47. También en *Calderón de la Barca*, ed. H. Flasche, Darmstadt, 1971, y en Durán, M. y Echevarría, R.G., *Calderón y la crítica*, Madrid, 1976, pp. 277-299. Joaquín Roses presentó una revisión del tema en su conferencia titulada: «La fecunda discordia elemental, de Calderón a Sor Juana», en las *Giornate Calderoniane* de Palermo en el año 2000, cuyas *Actas* están en preparación.

matrimonio de la Infanta María Teresa con el rey francés Luis XIV. En esta pieza Calderón se refiere al monarca como «español laurel», con motivo de la boda real que se festeja: «Y, oh feliz edad, que tuvo / árbitros, que a engarzar vuelvan / con el Español Laurel / la Flor de la Lis Francesa» (l. 186), mientras alude a María Teresa como rosa que se desgaja de su planta, para ir a contraer matrimonio a Francia. La Zarzuela se refiere a la presencia de la familia real capaz de convertir un escenario de invierno en primavera:

el Sol, el Alua, y la Aurora,
que acompañados de estrellas
iluminan mis cotos
con tan claras luzes bellas,
que del Inuierno la estancia
mas aterida, y mas yerta,
era para mi la mas
rica y fertil primavera (l. 59)

Otras obras se sitúan también en la misma línea de identificar la primavera con personas reales. Citaré tres casos de épocas muy distintas: *La banda y la flor*, estrenada en 1632, presenta un elogio de la familia real a partir de la narración de la jura del príncipe Baltasar que hace Enrique en la primera jornada de la obra. En ella presenta a la Reina Isabel de Borbón, primera esposa de Felipe IV, en parangón con la época del año que aquí interesa:

No se viò la Primavera
de mas rayos coronada,
la Luna de mas Estrellas,
que la hermosa Lis de Francia,
seguida de la belleza
de sus Damas, que aun lucian,
con estar en su presencia. (a. 1, l. 354)

Algunos versos más adelante se refiere de nuevo a ella bajo el símil de «Aurora», habitual en referencias laudatorias a la reina por parte de la literatura áurea¹⁵, pero vista esta vez como el amanecer del día que engendra flores:

¹⁵ Cf. por ejemplo, la misma alegoría referida esta vez a la Reina Mariana de Austria en la *Loa para la comedia de Los Juegos Olímpicos*, de don Agustín de Salazar y Torres, representada con motivo del cumpleaños de la Reina.

Saliò, en lugar de la Aurora,
 mejor Aurora en belleza,
 Isabel en plaustro de oro,
 que mil Cupidillos cercan:
 y si es de la Aurora oficio
 dar flores, flores engendra
 su hermosura, flores son
 pompas de la Lis Francesa. (a. 1, l. 179)

Guárdate del agua mansa, representada en 1649 y refundición de *El agua mansa* del periodo 1642-1644, se refiere a la infanta María con motivo de su boda con el rey de Alemania como «primavera florida» de apenas «catorce abriles» de edad (a. 1, l. 511), para hacer alusión más adelante a su marcha por mar con su barco seguido de cuarenta galeras como una «vistosa primavera fugitiva» (a. 1, l. 651). En *La fiera, el rayo y la piedra*, estrenada en mayo de 1652, la primavera se identifica con las personas reales a las que se alaba a partir de la metáfora primaveral en la tercera jornada de la comedia (a. 3, l. 1446).

Este tratamiento del tema no fue exclusivo de un periodo de la producción calderoniana. Veinte años más tarde, en enero de 1672, se estrenó la loa calderoniana que introdujo *Fieras afemina Amor*, construida sobre la alegoría de los cuatro elementos que superan la estación invernal en que tuvo lugar la representación con la calidez de la presencia de los miembros de la familia real. En esta obra se observa un paso más en el protagonismo de las estaciones anuales en el teatro calderoniano, a través de la personificación que el dramaturgo les dedica. *Hércules* o *Fieras afemina Amor* quizá estuviese compuesta antes del 22 de diciembre de 1669, en opinión de su editor, Wilson¹⁶. Sin embargo, la loa debió al menos retocarse al filo de la representación, porque se hace referencia en ella al cumpleaños de María Antonia, sobrina de Carlos II que nació el 18 de enero de 1669, y desde luego se representó en enero, como muestra el núcleo temático de la rivalidad entre los meses de Diciembre y Enero frente a los demás del año. La celebración se hizo en el Real Coliseo de Buen Retiro una vez terminado el periodo de luto por la muerte de Felipe IV, para festejar el cumpleaños de la Reina Mariana de Austria y el de la pequeña María Antonia. Es una de las pocas fiestas áureas que se conserva completa, con su loa inicial, piezas intermedias y fin de fiesta.

¹⁶ Wilson, Edward M., ed., *P. Calderón de la Barca, Fieras afemina Amor*, Kassel, 1984, p. 17.

Entre los personajes que la representaron hubo Meses y Signos que en la segunda parte de la loa expusieron en parlamentos cruzados las razones por las que cada uno de ellos defendía ser el más importante, entre las que estaban su poder sobre la guerra y la paz, la tierra y el mar, el igualar noches y días, y manifestar justicia y clemencia. Diciembre dio la razón de que era lo austral y por ello vencía a los demás, basándose en la frase bíblica de que el Rey vino del Austro, y se proclamó vencedor haciendo una recopilación de los motivos expuestos por los distintos Signos y Meses. Cuando los Meses le censuraron por ser el mes de menos luz, expuso el argumento que se lee a menudo en el teatro cortesano de ser el mes en que nació Mariana para suplir la ausencia de sol:

Viendo el sol cuán agraviado
 tenía al día que su bella
 luz menos se participa,
 desagraviando la ofensa,
 quiso que naciese en él
 sol que más que él resplandezca;
 y así nació María-Ana
 a suplir del sol la ausencia. (vv. 370-377)

Como, sin embargo, la obra no se representó hasta finales de enero, éste fue el argumento que ese mes presentó para vencer definitivamente en la diatriba, y Calderón incorporó este hecho al mismo texto de la loa presentando así el juego entre teatro y realidad que tan a menudo está presente en su obra (vv. 378-383). Diciembre dio la razón del cambio de fecha que sufrió esta comedia entre la prevista inicialmente y la definitiva, alegando que se trataba también de celebrar, además de a Mariana, a su sobrina María Antonia, hija de Margarita Teresa, la hermana de Carlos II, y del emperador Leopoldo, que aquel enero cumplía tres años (vv. 388-403). El argumento convenció a sus contrarios, incluso a Enero, todos los Meses le aclamaron como vencedor y los Signos descendieron también vitoreándole acompañados de música. Se mezclaron Signos y Meses y la loa terminó con una máscara bailada al compás de una letra musicada, que terminaba con la exclamación calderoniana: «¡Arma, arma, guerra, guerra!» que esta vez sería «guerra amorosa / que en paces se convierta» (vv. 429-430), antes de que a la batalla música sucediese la militar de cajas y trompetas, y desapareciesen los Meses por la tierra y los Signos por el aire. La escena entonces se transformó en un «ameno» bosque, con troncos y peñas desnudas, que fue el ambiente en que comenzó la primera jornada de la comedia.

No fue ésta la única vez en que el dramaturgo personificó elementos relacionados con la organización del ciclo anual. Dos autos, uno primitivo como *El veneno y la triaca* (1634) y otro de la última etapa de su producción dramática, *Los alimentos del hombre* (1676), presentan en escena las cuatro estaciones del año como personajes teatrales que desempeñan una función simbólica. En el primero de ellos, *El veneno y la triaca*, la Primavera sale a escena tipificada con un canastillo de flores, según indica la acotación, y es rechazada por la Muerte que busca uno de los atributos de las cuatro estaciones para esconder su veneno. La razón que se argumenta es que las flores que lleva son reflejo de «vna Flôr, cuya Bellêza / pásma à la Naturaleza, / Flôr sin Mancilla; y en fin, / respecto en Rosa, y Jazmin, / Virginidad, y Pureza» (l. 737), en clara referencia a la Virgen María, Madre de Jesucristo. Y es a ella a quien se le encarga adornar de nuevo los prados cuando termina el peligro.

En cuanto a *Los alimentos del hombre*, presenta más de cuarenta años después una nueva personificación de las estaciones del año. Tras la invocación que el Padre de Familias hace a las Horas, Días, Semanas, Meses y Años, la acotación indica el modo en que salen las estaciones con sus atributos esenciales para cumplir su función de testigos: «Sale la Primavera con Flôres; el Estio con vnas Espigas; el Otoño con Fruta; y el Invierno Viejo». La Primavera retará más adelante a Adamo a labrar la tierra para conseguir fruto de ella y establecerá un baile con las otras tres estaciones portando cada una un elemento simbólico, la guirnalda de flores en su caso. Estas flores que identifican al tiempo de primavera: lirios, rosas y azucenas, pasan a significar las tres virtudes teologales: fe, esperanza y caridad (l. 2215) que harán digno a Adamo del perdón de Dios. El mismo significado tendrán en el auto *El segundo blasón de Austria* (l. 250).

Y si las flores que caracterizan a la primavera son en una ocasión símbolo de la Virgen y en otra de las virtudes teologales, como se ha visto, en la loa para el auto *La siembra del Señor* representan la flor de Jericó, como la misma Primavera personificada afirma en la disputa que se establece con las otras tres estaciones del año que funcionan como opositoras. Y esa flor, María, celebra en los meses de primavera la fiesta de la encarnación de su Hijo Jesucristo, y también en ellos su pasión, muerte y resurrección como redentor de los pecados de los hombres. La victoria, sin embargo, se concederá al Verano por ser éste el mes de la recogida de la mies, materia de la Eucaristía, que es el sacramento que se quiere honrar de modo especial en este auto sacramental representado en Madrid.

La primavera tiene también otros sentidos propios de los autos. Es el tiempo al que se adscriben acontecimientos como la creación del hombre.

En la loa que precedió al auto *A tu prójimo como a ti* se cita «la estacion mas Florida / de la Hermosa Primavera», su equinoccio de marzo en el que empieza el año solar y el día de viernes para centrar en ellos el momento en que «formò / Dios del Limo de la Tierra / al Hombre» (l. 93). Quizá por ello el dramaturgo adscribe a la Naturaleza Humana palabras de exaltación a la Naturaleza divina, dentro de un juego en el que las criaturas tratan de manifestar a su Creador el agradecimiento por su existencia. El auto *El diablo mudo* presenta este juego de correspondencias y se alternan parlamentos en los que la Naturaleza humana pronuncia versos laudatorios que recuerdan los *Salmos* del Antiguo Testamento¹⁷ en los que aparece también la invocación a la primavera para que se sume a la alabanza de las criaturas: «Bendezid al Señor, Montes, / Collados, Valles, y Selvas, / Troncos, Plantas, Flores, Hojas, / Estio, Invierno, y Primavera» (l. 510). Una escena muy semejante, pero esta vez con las alabanzas a Dios en boca de los cuatro elementos, puede leerse en el auto *La vida es sueño* (l. 211).

También la primavera es imagen de Jesucristo encarnado. En el auto *Mística y real Babilonia*, el profeta Daniel interroga a Gabriel con varias metáforas relativas a la venida del Mesías. Entre ellas interesa la que toma este tiempo como imagen: «Quando de la Tierra el pio / seno su centro há de abrir, / para producir el Fruto / de la mejor Primavera?» (l. 65). Ya en *Isaías*, 45, 8 se lee: «Aperiatur terra, et germinet salvatorem», que Calderón trasladó a su auto *El diablo mudo*: «Y produciêdo al Salvadôr la Tierra, / dadnos tu Hijo, la Salud descîêda» (l. 517).

IV. LA REUTILIZACIÓN DE UN SONETO

Las referencias a la primavera son un elemento constante en la producción teatral de Calderón, como se ha tratado de demostrar. Por ello no sorprende que el dramaturgo utilice más de una vez un poema referido al paso de las estaciones que pone de manifiesto la mudanza del tiempo y se convierte en imagen del tormento del que ama sin esperanza de ser correspondido. Calderón construyó un soneto sobre este tema que insertó en *Los tres mayores prodigios* y de nuevo, con muy pocas variantes, en *Eco y Narciso*. Encierra una de las más bellas descripciones del motivo del *tempus fugit* asociado al cambio de las estaciones, en cuya conclusión se oyen los ecos del desengaño barroco. La versión incluida en *Eco y Narciso* dice:

¹⁷ Véase el *Salmo* bíblico 148.

Apenas el Invierno elado, y cano,
este monte con nieues encanece,
quando la Primavera le floreçe,
y el que elado se við, se mira vfano.

Passa la Primavera, y el Verano,
los rigores del Sol sufre, y padece,
llega el fertil Otoño, y enriqueze
el monte de verdor, de fruta el llano.

Todo viue sujeto a la mudança,
de vn dia, y otro dia, a los engaños
cumplen vn año, y este al otro alcança.

Con esperança sufre desengaños,
vn monte, que a faltarle la esperança,
ya se rindiera al peso de los años. (a. 2, l. 444)

La comedia *Los tres mayores prodigios* retrasa el soneto hasta la tercera jornada (l. 409) y en el segundo verso cambia «encanece» por «desvanece», y los «rigores del Sol» pasan a ser los «desprecios del Sol», mientras el «fertil otoño» de *Eco y Narciso* se transforma en «alegre», esta vez complementando a «llega». Otras variaciones menores parecen ser problemas de lectura del texto original, que corregimos por la versión que manejamos de *Los tres mayores prodigios*, que responde a la *princeps* de 1682. En la trayectoria dramática calderoniana, la fecha de representación de *Los tres mayores prodigios* es veinticinco años anterior a la de *Eco y Narciso*. La primera se estrenó el 23 de junio de 1636, para festejar la noche de San Juan en el Palacio del Buen Retiro, y contó con la presencia de Felipe IV, su esposa y los infantes Baltasar y Ana Antonia. La fiesta de *Eco y Narciso*, llamada *commedia in musica* por el secretario de la legación en España enviado por Florencia que tuvo ocasión de presenciarse, se estrenó el primer domingo de junio de 1661 en el Coliseo del Buen Retiro¹⁸. No deja de

¹⁸ «Domenica prossima si rappresenterà per la prima volta nel Coliseo del Buen Retiro a S.M. la Commedia in musica che si está preparando da più mesi in quà; lo quando si M. torneranno ad habitare al Palazzo Reale, echo seguirà il di 15 del corrente, li comici sodisfaranno al Popolo con rappresentargli la piu volte» (Carta del 1-junio-1661 del secretario di legazione in Spagna Giovan Battista Ammoni a Baligordi, Archivio di Stato di Firenze, filze 4974). Otra noticia de interés de algunos días más tarde se refiere ya al estreno: «Si rappresentò alli MM. la commedia in musica nel Coliseo del Buen Ritiro, dovi intervennero conformi al solito li Ambasciatori di Cappelle con li Grandi Signore li più principali. Ieri alli altri Ministri di Principi, Consigli et titolati, ed oggi si fa alli Procuratori di Corti et á tutto il tribunale della Villa; restendo poi alli comici il prefato Coliseo, perche la possimo rappresentare al Popolo con loro comodità; essendo riuscita una delle piu belle commedie, che si via veduta

extrañar al atento lector que los cambios que se han subrayado de la versión de *Eco y Narciso* (1661) respecto al texto anterior de *Los tres mayores prodigios* (1636) no benefician el texto último. Ahora bien, sabemos que estamos limitados a las lecturas de las *princeps* y que, en esta ocasión, no hemos podido hacer un cotejo de todas las fuentes, que nos permitiría apreciar si la *princeps* responde a la versión definitiva de Calderón, aunque sí es posible afirmar que el dramaturgo tuvo ocasión de revisar el texto de *Eco y Narciso* impreso en la *Cuarta parte de comedias* (1672), como lo prueban sus palabras introductorias a esta edición, mientras que no pudo hacerlo con la *princeps* de *Los tres mayores prodigios*, impresa en la *Novena parte* del año 1682, póstuma por tanto. En todo caso, es posible afirmar que Calderón recuperó para esa segunda ocasión uno de los sonetos de los que debió sentirse más satisfecho.

V. CONCLUSIONES

La primavera como momento del año y el paisaje natural embellecido por ella son circunstancias espacio-temporales muy reiteradas en el teatro de Calderón. Frente a las 9 menciones que hace del invierno en su obra, las 22 dedicadas al otoño y las 23 que tiene al verano, llaman la atención las casi 200 que ofrece de la estación primaveral. Como era esperable, no todas tienen el mismo interés. El análisis de las diversas ocurrencias hace posible deslindar aquellas que tienen un carácter meramente circunstancial, como marcos de acciones y de presentación de personajes, de las que se desarrollan a lo largo de una obra completa y afectaron al sentido de la totalidad.

Las primeras se han incluido en el apartado de microsecuencias sin renunciar al análisis del empleo que Calderón hace de ellas. Se encuentran ahí los escenarios y el tiempo del año preferidos para la cita galante y para el encuentro de amistad, pero también el ámbito ideal del que se espera descanso y en el que se busca la solución a los males del espíritu, entre los que se menciona a menudo la melancolía. La paz de su ambiente es elegida con frecuencia como espacio apropiado para academias filosóficas y poéticas, y constituye el marco adecuado al contraste con las acciones violentas que el poeta sitúa en ocasiones en él, como si de esa confrontación saliese aún más victoriosa la serenidad natural y más destacada la gravedad

da molti anni in dietro in questa corti» (Carta del 8-junio-1661 del secretario di legazione in Spagna Giovan Battista Ammoni a Baligordi, Archivio di Stato di Firenze, filze 4974).

del mal. Calderón recupera la primavera como imagen de la vida humana, especialmente de su juventud, y retrata con sus efectos estéticos la imagen de la mujer, aunque no solo la de ella. Insertada esta estación en el círculo del año recrea una vez más el tópico del paso del tiempo y de la brevedad de la vida humana.

Junto a estas presencias más o menos ocasionales de la primavera, aunque en muchos casos imprescindibles para ambientar la acción y darle un cariz determinado, en otros momentos la primavera y sus efectos tienen funciones de más calado. Este segundo grupo es el que hemos reunido bajo el epígrafe de macrosecuencias. En él se puede apreciar cómo el dramaturgo convierte la circunstancia espacio-temporal en que tiene lugar la representación en parte central del argumento, especialmente en sus loas cortesanas. Establece entonces un juego de gran interés entre realidad y ficción, por el que la presencia de la familia real como espectadora de la fiesta es capaz de transmutar en primavera el paisaje desolado del invierno en que tiene lugar el festejo teatral y al que se alude en la trama de la obra. La función simbólica de la estación primaveral se extiende, además de a la familia real, a personajes alegóricos propios de los autos, como son las virtudes, y a figuras como la Virgen María y el mismo Jesucristo. Por último, unas pocas obras la convierten en personaje de la acción y la integran así de modo definitivo en la trama argumental.

Pero si algo hay que destacar en todas las presencias que se han analizado aquí es su función estética, compatible con la dramática, la ideológica y la simbólica. Calderón da a su teatro con frecuencia un sentido positivo y necesita ambientes, tiempos y situaciones que lo plasmen de modo evidente. La primavera llena de cromatismo su composición y mueve al lector y al espectador entre aromas, colores y sonidos capaces de subyugar, de crear una atmósfera en la que la belleza sea la protagonista que abra paso a las diferentes acciones dramáticas y, de modo muy destacado, a las amorosas.

Variantes del galanteo en Rojas Zorrilla¹

Felipe B. Pedraza Jiménez
Universidad de Castilla-La Mancha

FRENTE A LOPE Y CALDERÓN

La comedia española es, en todas sus variantes, una fábula de amores. En consecuencia, los galanteos, rondas y cortejos están asegurados en cualquiera de sus manifestaciones. De estas situaciones dramáticas sacan un partido singular algunos poetas de lírica fácil, envolvente, sugeridora. No hay que subrayar que Lope, «el hombre que mejor trató de amores», como se dice en *El peregrino en su patria*, es el dramaturgo que más cómodo se encuentra en ese mundo. Todos los creadores de la comedia española son, de forma inmediata o mediata, discípulos de Lope. Todos siguieron esa senda cómica en la que rondas, cortejos y galanteos son elementos esenciales de la acción dramática. Pero ninguno tiene su facilidad versificadora, su verbo cálido ni su inspiración lírica (obsérvese que es el único de los grandes dramaturgos que es, al mismo tiempo, uno de los mayores poetas líricos de nuestra lengua).

Cada uno de sus seguidores tiene que reorientar el tratamiento de estas situaciones dramáticas para sacar nuevos brillos y no ser víctima de la directa e inmediata comparación con el Fénix.

Calderón, el más brillante de sus discípulos, aunque la historia se empeñe en presentarlo como el mayor de sus rivales, no podía competir con el maestro en inspiración lírica. Lejos de sus posibilidades quedaban los romances evocadores, de sorprendente naturalidad y frescura, o las quinti-

¹ Este trabajo es fruto de la investigación en torno a Rojas Zorrilla que viene desarrollando el Instituto Almagro de teatro clásico. La Dirección General de Enseñanza Superior nos ha concedido ayudas para tres proyectos que se han sucedido en el tiempo: *Catálogo de argumentos, temas y motivos de la comedia española* (PB 95-00516-C03-01), *Técnicas dramáticas de la comedia española* (PB 1998-0314-C04-01) y *Géneros de la comedia española* (BFF 2002-04092 C-04). Aunque se concibió y presentó como ponencia cuando estaba vigente el segundo y se publica cuando nos encontramos en el tercer periodo, este artículo es el resultado del trabajo continuado a lo largo de todos estos años.