

DE MARIPOSAS Y FUEGO: SOBRE LA CODIFICACIÓN DEL PROCESO AMOROSO EN EL UNIVERSO CALDERONIANO*

Alicia Vara López
GIC / Universidad de Córdoba
Avda. San Alberto Magno s/n 14071-Córdoba
avara@uco.es

De mariposas y fuego: sobre la codificación del proceso amoroso en el universo calderoniano

Concerning butterflies and fire: some notes on coding the love process in the Calderonian universe

RESUMEN: Calderón pone mucho empeño en la elaboración estilística de ciertos pasajes amorosos de sus comedias, que destacan por la plasticidad metafórica. El componente visual es especialmente destacable en los fragmentos en los que el enamorado se debate entre el mantenimiento del decoro o la entrega a sus pasiones. Detrás de esta idea yace la tendencia a los contrastes y dualidades en distintos niveles, tan típica del estilo barroco. El dramaturgo crea un universo dramático altamente elaborado en el que imágenes en oposición (que representan la dicotomía *honor* vs. *amor*) se superponen hasta crear la idea del desbordamiento, con la consiguiente búsqueda de una reacción de *admiratio* en el espectador. De acuerdo con estos principios, el presente artículo pretende ofrecer un análisis estilístico e interpretativo de las metáforas de amor localizadas en seis comedias de Calderón compuestas entre 1625 y 1634. En esta ocasión, nos centraremos en la perspectiva de los personajes masculinos, así como en sus principales representaciones metafóricas. Asimismo, se reconstruirán las fases en las que se desarrolla el proceso amoroso. La decodificación de los símbolos e imágenes del estilo calderoniano en su combinación permitirá alcanzar una comprensión más profunda de la *comedia*, de acuerdo con la marcada influencia de la estética barroca.

PALABRAS CLAVE: Calderón de la Barca, comedia, metáforas amorosas, simbolismo, perspectiva masculina.

ABSTRACT: Calderón places much emphasis on the stylistic elaboration of certain love passages of his *comedias*, which stand out through the plasticity of their metaphors. The visual component is especially striking in the sections where the lover presents a fight between maintaining decorum and surrendering to passions. Behind this idea lies the general principle of various levels of duality and contrasts, so typical of the Baroque style. The dramatist creates a highly elaborate dramatic universe in which opposing images (representing the dichotomy

* Este trabajo forma parte del proyecto «Secrets and Secrecy in Calderón's Comedies and in Spanish Golden Age Culture. Including a Critical Edition of *El secreto a voces*», financiado por el Austrian Science Fund FWF (Project number P 24903-G23) y el Austrian National Bank (OeNB) Jubiläumsfonds (Project number 14725), y desarrollado en la Universidad de Viena bajo la dirección de Wolfram Aichinger. Además, el presente estudio se ha visto beneficiado por mi participación en el Proyecto de Investigación de la DGICYT, dirigido por Luis Iglesias Feijoo (FFI2012-38956), y en el Proyecto Consolider-Ingenio CSD2009-00033 sobre «Patrimonio teatral clásico español» TECE-TEI (conocido como TC-12).

honor vs. love) are superimposed, thereby —creating the idea of overabundance— in order to provoke admiration in the audience. Taking all of these aspects into account, the present paper strives to provide a stylistic and interpretative analysis of the love metaphors contained in six plays of Calderón composed between 1625 and 1634. On this occasion, we will focus on the perspectives of the masculine characters as well as their main metaphorical representations. Further, we will reconstruct the stages through which the love stories progress. Decoding the way the symbols and images of Calderón's style are combined will make it possible to reach a deeper understanding of the *comedia*— while taking into account the marked influence of Baroque aesthetics.

KEY WORDS: Calderón de la Barca, *comedia*, love metaphors, symbolism, masculine perspective

En las comedias calderonianas la posibilidad de quebrantamiento de las rígidas normas morales de la época es un elemento constante e incluso puede considerarse como una de las claves de las tramas argumentales, imprescindible para el desarrollo y mantenimiento de la tensión dramática. Se ha demostrado en estudios anteriores cómo el valor simbólico de determinadas flores, los contrastes cromáticos, las alusiones mitológicas o el léxico bélico —ya presentes en el folclore popular y la tradición cancioneril— son vías muy recurrentes para plasmar referencias a la esfera amorosa o erótica, claramente asociadas a temas esenciales como el honor y la castidad de personajes femeninos que relatan su proceso de enamoramiento¹. Pero el tratamiento de la relación amorosa muestra dos caras bien diferenciadas, a menudo presentadas como opuestas o encontradas, y resulta necesario ofrecer también la perspectiva del enamorado en su expresión simbólica y metafórica del mismo proceso que otras veces relata la dama. En el presente estudio pretendo continuar con el análisis iniciado y abordar pasajes homólogos a los anteriores, también de obras tempranas, en los que la atención se centra en un personaje masculino que describe o protagoniza el acercamiento amoroso². Para ello he seleccionado un reducido corpus de seis comedias compuestas en una franja cronológica que va desde 1625 a 1634 y representativas de distintos géneros y temáticas³: *Lances de amor y fortuna*, *Saber del mal y el bien*, *Argenis y Poliarco*, *El médico de su honra*, *Casa con dos puertas mala es de guardar* y

¹ Este estudio se inserta en un proyecto más amplio de catalogación y análisis de las metáforas amorosas localizadas en las comedias calderonianas. A este mismo respecto, en trabajos previos (Vara López, 2014) se ha abordado el análisis simbólico y estilístico de obras como *Peor está que estaba*, *El galán fantasma*, *La puente de Mantible* y *Lances de amor y fortuna*.

² Se trata, pues, de completar una primera fase del proyecto global, orientada al establecimiento del imaginario amoroso calderoniano en su primera etapa de creación.

³ Utilizo el membrete *comedia* en el sentido amplio de 'pieza teatral', ya que también se incluyen dos tragedias.

*El mayor monstruo del mundo*⁴. El principal criterio de selección responde a la afinidad metafórica, la presencia de imágenes similares para la descripción del proceso amoroso, lo cual facilita la delimitación de rasgos constantes del método compositivo calderoniano más allá de las peculiaridades genéricas e interpretativas de cada obra. Como base para las reflexiones se utilizarán pasajes de los prototípicos parlamentos en romance donde los amantes relatan el proceso de enamoramiento y los encuentros con sus enamoradas, pero también textos de carácter más dinámico, donde los pretendientes manifiestan mediante la acción sus estrategias para penetrar en los espacios femeninos. En todos los casos existe un amplio repertorio léxico y metafórico muy codificado que merece ser analizado, tanto de forma individual como conjunta, para reconstruir el universo metafórico del dramaturgo en su primera etapa creativa.

En *Casa con dos puertas mala es de guardar*, el personaje de Félix, quien versos antes se vanagloriaba ante su amigo Lisardo de sus conquistas amorosas en Salamanca, narra cómo cae presa del amor, como resultado de la venganza de las divinidades de Amor y Venus, que habían sido testigos de su pasado donjuanesco. Es muy destacable el empleo de léxico bélico (*luchado, fuerzas, vengarse, golpe...*) para aludir al estado de sufrimiento en el que se encuentra ahora el enamorado⁵. La triple transformación de la «flecha envenenada» que se clavó en su pecho (en *pluma, ave, rayo*) —en correspondencia con las tres formas verbales que indican su recorrido (*salió, corrió, llegó*)— sugiere una gradación creciente del daño que producirá el amor en Félix, convertido finalmente en *áspid*:

¡Oh, nunca hubiera, Lisardo,
luchado tan desiguales fuerzas, porque nunca hubieran
podido los dos vengarse
o hubiera sido su golpe,
puesto que a todos alcance,
por costumbre solamente

⁴ La comedia *Lances de amor y fortuna*, compuesta hacia 1625 y publicada en la *Primera parte*, ofrece una intriga amorosa con connotaciones supuestamente históricas (Iglesias Feijoo, 2006: XL-XLI). *Saber del mal y el bien*, también impresa en la *Primera parte*, es una comedia representada en palacio en 1628, basada en la historia de España y el tema de la privanza (Iglesias Feijoo, 2006: XXXV). *Argenis y Poliarco* es una comedia bizantina, de tema amoroso, escrita hacia 1627-1629, e impresa en la *Segunda parte*. En *El médico de su honra*, compuesta hacia 1629 y publicada en la *Segunda parte*, se plasma el concepto trágico de Calderón sobre el honor (Fernández Mosquera, 2007: XLIV-XLV). *Casa con dos puertas*, comedia de enredo perteneciente al género de capa y espada, fue compuesta hacia 1629 y publicada en la *Primera parte*, 1636 (Iglesias Feijoo, 2006: XXXV). *El mayor monstruo del mundo*, tragedia de asunto histórico impresa en la *Segunda parte*, trata el tema de los celos y se compuso (en su primera versión) en la primera mitad de la década de los 30 (Fernández Mosquera, 2007: LII-LIII).

⁵ Para un estudio de la metáfora bélica ya en la poesía de cancionero véase Casas Rigall, 1995: 71, 72-73, 89, 159 y 238.

flecha disparada al aire
 y no por venganza flecha,
 bañada en venenos tales
 que salió del arco pluma,
 corrió por el viento ave,
 llegó rayo al corazón,
 donde se alimenta áspid! (*Comedias, I*, p. 122)

El marco espacial donde se produce el enamoramiento es el prototípico jardín cortesano, asociado en infinidad de ocasiones al encuentro de los amantes y a la pasión amorosa⁶. No obstante, el tono que emplea Félix para narrar el proceso es claramente lastimoso. Lejos queda su discurso triunfalista acerca de los tiempos en Salamanca. Ahora su destino es adverso, tal como muestra la selección léxica (*infeliz, desdicha, peligro, peligro*), y el enamorado refleja esta nueva situación a través de la imagen de sí mismo como una mariposa que no deja de rondar la llama de la candela, aunque este comportamiento le acarree la muerte⁷. La mujer, elevada a la categoría de astro rey conforme a una concepción neoplatónica del amor⁸, aparece en actitud pasiva, recostada en la vegetación y descrita —en su composición con la naturaleza que la rodea— como una joya⁹:

Quise entrar a sus jardines
 [...]
 En el de la Isla entré...
 ¡Oh, cómo, Lisardo, sabe
 la desdicha prevenirse,
 el daño facilitarse!
 Pues como la mariposa,
 que halagüeñamente hace
 tornos a su muerte, cuando
 sobre la llama flamante

⁶ Lara Garrido, 2000, afirma que el jardín es testigo mudo del encuentro de los enamorados y resulta idóneo para intercambiar confidencias. Para un estudio de este espacio y sus implicaciones simbólicas en el tiempo de Calderón véase también Martínez-Correcher y Gil, 2001; Zugasti, 2002; y Lobato, 2007.

⁷ La fatal atracción que ejerce el fuego (asociado a la amada) sobre una mariposa (identificada con el enamorado) es un tópico corriente en la poesía barroca. Covarrubias recoge esta misma idea cuando menciona la inclinación de la mariposa «a entrarse por la luz de la candela, porfiando una vez y otra, hasta que finalmente se quema [...] Esto mismo les acontece a los mancebos livianos que no miran más que la luz y el resplandor de la mujer para aficionarse a ella; y cuando se han acercado demasiado se queman las alas y pierden la vida». Para un estudio de la metáfora ígnea asociada al amor ya en la poesía de cancionero véase Casas Rigall, 1995: 71, 72, 73-74, 102, 210.

⁸ La identificación neoplatónica de la dama idealizada con el sol o la luz, ya se contenía en la poesía cancioneril. En esta visión del mundo físico el sol (y con él la amada) ocupa un lugar privilegiado, tal como explican Valbuena Briones, 1977b: 106-118; Manero Sorolla, 1990: 495-510, y Bentley, 1998: 50-51. Para la adaptación de este tópico tan común desde la Antigüedad al Siglo de Oro es crucial el trabajo de Serés, 1996.

⁹ Según esta metáfora compleja, la murta se identifica con un engaste de esmeralda y el agua de la fuente es un diamante. La visión de la dama como una joya se puede relacionar, sobre todo, con su hermosura, su rareza y su alto valor.

las alas de vidrio mueve,
 las hojas de carmín bate,
 así el infeliz, llevado
 de su desdicha al examen,
 ronda el peligro sin ver
 quién al peligro le trae.
 Estaba en la primer fuente
 [...]
 una mujer, recostada
 en la siempre verde margen
 de murta, que la guarnece
 como cenefa o engaste
 de esmeralda, a cuyo anillo
 es toda el agua el diamante.
 Tan divertida en mirar
 su hermosura en el estanque
 estaba que puso en duda
 sobre ser mujer o imagen. (pp. 123-124)

Más adelante, se despliega todo un abanico metafórico que alude de forma indirecta al vencimiento del recato de la dama y al repetido encuentro de los amantes. En primer lugar, el dramaturgo echa mano del verbo *servir*, propio de la tradición del amor cortés, para expresar un pasado *feliz* que aparece ya anulado¹⁰. De hecho, el final de la relación (la *pérdida* de la *dicha*) está presente en todo momento, de acuerdo con el gusto calderoniano por la combinación de conceptos opuestos:

No os digo que la serví
 feliz y dichoso amante,
 porque dichas que se pierden
 son las desdichas más grandes. (p. 126)

Tras una larga introducción en la que se deja clara la tristeza actual, el enamorado se permite recordar los tiempos felices mediante un conjunto de elementos convencionales. Como es frecuente, se justifica la facilidad de la dama por los constantes galanteos del enamorado. Laura se encuentra *obligada* a los «servicios corteses» y «afectos leales» de Félix, con lo cual su *culpa* por dejarse ver y hablar con él a través de la reja se mitiga. En correspondencia con los contenidos eróticos expresados, que entran en conflicto con el decoro¹¹, el pasaje es muy artificioso, ya que juega con la oposición de las *flores*, que representan el jardín (la tierra), y las *estrellas*, asociadas a la

¹⁰ En palabras de Matzgat, 2001: 131: «El esquema del amor cortés [...] marca profundamente el teatro calderoniano, tanto en el nivel discursivo, ya que los amantes siguen utilizando las imágenes tópicas del servicio amoroso, como [...] en la concepción del conflicto básico como conflicto entre amor y honor».

¹¹ Utilizo siempre el concepto de *decoro* en sentido moral, referido a la búsqueda de decencia en la representación (y no dramático), según la distinción aportada por Ignacio Arellano, 1995: 125.

nocturnidad y al cielo¹². Alrededor de estos elementos simbólicos se construye todo un juego correlativo muy propio del dramaturgo, en el que se produce la deliberada confusión entre los elementos, que aparecen personificados como testigos y *cómplices* del amor¹³:

sólo digo que, obligada
a mis finezas constantes,
a mis servicios corteses
y a mis afectos leales,
merecí que alguna noche
por una reja me hablase
de un jardín, donde testigos
fueron de venturas tales
la noche y jardín, que solos
a los dos quise fiarme,
porque al jardín y a la noche,
que son el vistoso alarde,
ya de flores, ya de estrellas,
hiciera mal de negarles
a las unas lo que influyen
y a las otras lo que saben,
puesto que estrellas y flores
siempre en amorosas paces
enlazadas unas de otras
eran terceras o amantes. (pp. 126-127)

Tal y como sucede a menudo en pasajes similares, se emplea la metáfora del amor como una travesía del enamorado a bordo de una embarcación que navega «viento en popa». En este caso, la prototípica calma del océano se intensifica al aludir a la hermosura y *quietud* del paisaje, debido a la *mansedumbre* del viento. No obstante, el recurrente contraste entre esta paz marítima, que simboliza la ausencia de obstáculos para los enamorados, y la aparición de *huracanes* de celos no se hace esperar, de modo que surge una tormenta que agita las aguas¹⁴:

¹² Sobre la importancia de la noche en la obra de Lope de Vega, ver Sánchez Jiménez, 2012: 357-374.

¹³ En *El galán fantasma* aparecen reflejados estos mismos elementos simbólicos y ambientales también en un contexto amoroso, si bien esta vez es la dama, Julia, la que narra el auge y destrucción de la relación. Los siete versos que destaco en negrita se repiten en ambas comedias, excepto en la inversión del orden en el verso «ya de estrellas, ya de flores» / «ya de flores, ya de estrellas»: «Agradecida, en efeto, / de tus finezas constantes, / cómplice a la noche hice, / de hurtos de amor agradables / y cómplice hice un jardín, / que a los dos quise fiarme, / porque al jardín y a la noche, / que son el vistoso alarde / ya de estrellas, ya de flores, / hiciera mal en negarles / a las unas lo que influyen / y a las otras lo que saben» (vv. 87-98).

¹⁴ Casas Rigall, 1995: 87-88, localiza la metáfora náutica en la poesía amorosa de cancionero y analiza sus implicaciones poéticas. La identificación de las penas amorosas con el mar tormentoso tiene un origen antiguo, aunque solo a partir del *Cancionero* de Petrarca se asiste a su sistemática utilización para describir la incertidumbre del enamorado, Sarmati, 2009: 19. Calderón asimila este tópico de acuerdo con el gusto barroco por la mutabilidad del destino humano y la sujeción a la fortuna. En *El galán fantasma* se localiza la misma metáfora que describe la conversión de la calma marítima en tormenta: «Viento en popa

Desta suerte, pues, teniendo
 la Fortuna de mi parte,
 viento en popa del amor
 corrí los inciertos mares
 hasta que, el viento mudado,
 levantaron huracanes
 de una tormenta de celos
 montes de dificultades. (p. 127)

Son muy destacables también las imágenes que parten del propio *yo* lírico para definirlo en su sentimiento amoroso. El siguiente pasaje, perteneciente a *Saber del mal y el bien* contiene una metáfora muy común del enamorado identificado como un nuevo Ícaro¹⁵. Este personaje mitológico suele utilizarse para aludir a la ambición u osadía, que conduce en muchas ocasiones a la desgracia del personaje con el que se compara¹⁶. En el fragmento que nos ocupa dicha imagen sirve para ponderar la idea del castigo merecido por el amante debido a su *atrevimiento*. Álvaro, *inadvertido*, se acerca a su amada —aunque esto implique adentrarse en la «región / del fuego»— y recibe por ello un *castigo* de «penas y enojos». A continuación, se aplica una vez más la metáfora de la mariposa, muy próxima desde el punto de vista semántico y funcional a la imagen de Ícaro, ya que se trata de un ser alado que se acerca al inalcanzable objeto de deseo — identificado con el fuego— de forma temeraria y padece por ello trágicas consecuencias:

nuestro amor / navegaba hermosos mares / de rayos y de matices, / quieto el golfo y manso el aire. / ¿Quién duda, quién, que han de ser / los celos los huracanes / que la tormenta despierten, / que la marea levanten?», vv. 99-106. Véase también el pasaje paralelo de *Peor está que estaba*: «En este estado llevaba / viento en popa la fortuna / nuestro amor, gozando alegres / ratos que la noche oscura / dispensa entre dos amantes, / siendo jazmines y murtas / de un jardín verdes testigos / de mil temores y dudas, / porque así se estima más / lo que más se dificulta. / ¿Quién dudará que ellos fueron / nuestra tormenta? ¿Quién duda / que ellos la calma de amor / volvieron montes de espuma?», *Comedias*, I, 873.

¹⁵ Según la fábula que se recoge en el libro VIII de las *Metamorfosis*, Ícaro Menipo es conocido por su temeridad al pretender escapar del laberinto de Creta con su padre Dédalo hacia Sicilia, ayudado de un par de alas pegadas con cera. Su imprudencia juvenil lo llevó a volar muy alto y acercarse al sol, de manera que las alas se derritieron con el calor y murió precipitado en el mar. La tradicional historia de la huida frustrada de Ícaro fue utilizada muy a menudo en la literatura áurea por autores como Góngora, Garcilaso o el propio Calderón, debido a su gran fuerza expresiva. El tema aparece en sonetos de Góngora, ed. Carreira, 1986: 167, y Garcilaso, ed. Rivers, 1996: 54, con una función similar. Vitse, 1988: 555 y ss., aporta algunos ejemplos de la funcionalidad de esta imagen en Lope de Vega. Para profundizar acerca del desarrollo del mito de Ícaro en la literatura española véase Turner, 1977.

¹⁶ A decir de Valbuena Briones, 1977a: 102: «Los mitos y sus moralejas fueron utilizados hábilmente por los dramaturgos de los siglos XVI y XVII, y aquellos que contenían el tema de la caída merecieron especial atención en la época. Marlowe ilustró la historia del doctor Faustus con el mito de Ícaro. Aquel doctor logra el secreto de volar por los espacios, gracias a su pacto con Lucifer, que es como se dice en las cartas a los Efesios: “El príncipe del poder del aire”».

Si enojos, señora, son
 que mi atrevimiento espera,
 porque con alas de cera
 he tocado la región
 del fuego, donde, abrasadas
 las hojas que el aire mueve,
 son mariposas de nieve
 con visos iluminadas,
 castigue tanto esplendor
 mi inadvertencia en los ojos,
 flechando penas y enojos
 rayo a rayo y flor a flor. (*Comedias, I*, p. 598)

El pasaje que sigue, ubicado en *Lances de amor y fortuna*, presenta una nueva formulación de la comparación de la dama con el sol. Rugero, que se caracteriza a sí mismo como un soldado *abrasado* y *ciego*¹⁷, se somete a Aurora conforme a los presupuestos del amor cortés e inicia un proceso de descripción de su ascenso hacia ella en distintas fases que lo conducen a la autodestrucción. Los infinitivos *resistir* y *defender*, que aluden al ámbito de la batalla, sugieren una actitud de lucha del enamorado, dañado gravemente por su amada. En un estilo muy elaborado y valiéndose de una estructura correlativa diseminativo-recolectiva, Rugero emplea el recurso de la *correctio* para superponer tres metáforas de animales alados que lo identifican en su padecimiento. El enamorado se muestra a sí mismo en un primer momento como un *águila*, imagen de poderío, que *ve* el sol y osa acercarse a él más que ninguna otra ave. Se trata de una alusión al enamoramiento a través de la vista, que trae consigo la resolución de aproximarse a la dama, aunque esto suponga morir abrasado:

A tus pies
 llega, bellísima Aurora,
 un soldado, cuya fe
 pretende, abrasado y ciego,
 resistir y defender
 tanto fuego, tantos rayos,
 como el águila, que ve
 al sol mismo y en el viento
 reina de las aves es. (*Comedias, I*, pp. 685-686)

Pero la imagen de esta orgullosa ave no resulta suficiente para plasmar la situación de Rugero, con lo cual, por medio de la fórmula de raíz gongorina *no A, B*, se introduce la rentable metáfora de la *mariposa* ardiendo en la *llama* a la que se acercó,

¹⁷ Los adjetivos *abrasado* y *ciego* anuncian la situación de Rugero (por *ciego* hay que entender, según el código del lenguaje amoroso, ‘enamorado’). Ya en el inicio de su discurso el espectador sabe que las imágenes que utiliza para su descripción cuentan con tintes trágicos.

llevada por su *deseo*. De este modo, se incrementa la tensión dramática sugerida en el parlamento, ya que se incorpora la muerte del enamorado:

Mas no soy águila yo,
mariposa sí, que, al ver
haciendo a la llama visos
las alas de rosicler,
muere en su mismo deseo. (p. 686)

Sin embargo, esta segunda transformación tampoco satisface a Rugero como expresión de la intensidad de su dolor. Por tanto, en un claro proceso de gradación ascendente, se encarna en una nueva criatura alada. Ahora echa mano de la mitología y utiliza al ave Fénix, condenada a morir y renacer de sus cenizas eternamente. En efecto, la imagen de una única muerte sufrida por la mariposa no resultaba suficiente al enamorado, pues supondría —según los códigos del petrarquismo— el descanso del sufrimiento. Por tanto, se recurre a una metáfora de la muerte por abrasamiento proyectada a la eternidad, que implica la adoración eterna de la dama, ya que esta contribuye a revivir la pasión amorosa en cada encuentro:

Mas si con vida me ves,
tampoco soy mariposa,
sino aquel pájaro, aquel
prodigio que nace y muere
hijo y padre de su ser,
pues en mis propias cenizas
perdí la vida y después
la volvió a resucitar
tal favor y tal merced. (p. 686)

Para finalizar, tiene lugar la recopilación de los elementos que conforman la metáfora múltiple correlativa. El enamorado (aludido mediante la sinécdoque de su *corazón*) se identifica con el oxímoron de la muerte en vida, sumado a la triple imagen de (1) la mariposa que se quema, (2) el águila que observa a la amada y (3) el ave fénix. Todo este despliegue de metáforas superpuestas, una auténtica red metafórica, busca el efecto del desbordamiento barroco en la acumulación de imágenes de sufrimiento y osadía, orientadas a buscar una reacción de *admiratio* en el espectador:

siendo mi vida a la llama,
al fuego y al sol también,
mariposa, si se quema,
águila hermosa, si os ve,

y fénix, si muere y vive
a vuestros ojos, por que
sea solo un corazón
imagen de todos tres. (p. 686)

El siguiente ejemplo, extraído de *Argenis y Poliarco*, sirve para ilustrar otros recursos simbólicos habituales en la descripción de la conquista amorosa por parte del enamorado. Como sucede en parlamentos similares pronunciados por damas, Poliarco ambienta su relato retrospectivo en el jardín, asociado a la noche y al ocultamiento¹⁸. Una vez más, el léxico empleado por el personaje masculino destaca su actitud activa frente al amor, hecho que diferencia su discurso de los que surgen en boca de damas. Muestra de este talante es el empleo de la célebre frase triunfal «Veni, vidi, vici», pronunciada por Julio César cuando era todavía cónsul romano ante el Senado, para describir la batalla de Zela. Calderón retoma estas palabras, que manifiestan poderío y éxito militar, y las traslada al terreno amoroso, para expresar el orgullo de Poliarco por ver conseguido el favor de Argenis¹⁹. El famoso dicho heroico aparece como punto de partida de toda una correlación que se centra en tres momentos del proceso amoroso en los cuales Poliarco muestra una actitud dominante: (1) la irrupción en el espacio femenino del jardín (*llegué*), (2) el enamoramiento a través de la vista de la dama (*vi*) y (3) su conquista (*vencí*)²⁰:

Por no cansaros, señora,
aunque con gusto me oís,
os diré sólo que, César
de amor, llegué, vi y vencí:
llegué a la imposible empresa
de un reservado jardín;
vi en el reducido cielo
de una hermosura feliz
y vencí la más constante
belleza que ha de vivir
en lienzo y mármol por alma
del pincel y del buril. (vv. 2870-2881)

¹⁸ En este sentido, es representativo el uso de adjetivos como *vedado* y *encubierto*, que sugieren una acción secreta, al margen de las normas establecidas.

¹⁹ Es habitual en Calderón el empleo de esta célebre frase en contextos amorosos, en muchas ocasiones acompañada de ironía: «Que llegué, / vi y vencí: ya Estela hermosa / se ha declarado» (*Amor, honor y poder*, vv. 966-967).

²⁰ Más adelante el mismo personaje volverá a compararse con César («César soy de amor; vencí», v. 3039).

Seguidamente, Poliarco recuerda las *finezas* recibidas de la dama al amparo de la noche y las despedidas al alba²¹. En este contexto, que bebe de la tradición cancioneril, introduce una nueva metáfora de claro simbolismo erótico con la que reitera su éxito en el amor. El enamorado se identifica con Céfiro y alude a Argenis mediante la mención a las flores²². El vínculo entre Argenis y Poliarco se resume en lo que podría ser un beso («bebimos más de un clavel»)²³. El verso paralelístico que sigue, «lamimos más de un jazmín», contrasta con el anterior desde el punto de vista cromático y se asocia con la pérdida de la inocencia de la dama en su contacto con el enamorado. Si se tiene en cuenta el significado de la entrega de la flor en la tradición literaria pueden entenderse los dos últimos versos como un juego con la idea de la pérdida de la honra de Argenis, ya que anteriormente la princesa había sido identificada con un «reservado jardín» (p. 192):

Merecí alguna fineza
y alguna noche —¡ay de mí!—
lloró en mis brazos un alba
porque otra empezó a reír
y, al despedirnos los dos,
yo y el céfiro sutil
bebimos más de un clavel,
lamimos más de un jazmín. (vv. 2882-2889)

Para terminar, se dejará a un lado el relato retrospectivo para pasar al estudio de la propia acción dramática en tiempo presente, por medio de un análisis conjunto de dos pasajes muy similares, pertenecientes a dos tragedias de la misma época: *El médico de su honra* y *El mayor monstruo del mundo*. En estos casos el espectador conoce el acercamiento amoroso de forma directa, mediante la actuación de los personajes y ya no por medio de sus narraciones. En los dos pasajes, que ilustran la tendencia a la codificación del mismo material simbólico en escenas similares, se produce la irrupción del pretendiente en el universo femenino en medio de la noche sin el consentimiento

²¹ La forma verbal *merecí* es recurrente en este tipo de pasajes (véase el parlamento de don Félix en *Casa con dos puertas*) y enlaza con la mitigación de la culpa de la dama, que se ve *obligada* a ceder ante su enamorado por su constancia y los múltiples favores que recibe de él.

²² Según Pérez de Moya, que sigue a Ovidio en el Libro primero de las *Metamorfosis*, el viento Céfiro «amó a una hermosa Ninfa llamada Cloris, la cual por mujer recibió, y en galardón de su virginidad otorgóle que fuese señora de todas las flores, de donde vino Cloris a mudar el nombre y decirse Flora» [...] «Mulcebant Cephiri natos sine semine flores, El viento céfiro criaba las flores nacidas sin simiente». (*Philosophía secreta*, 601-602).

²³ Calderón asocia en *Los tres mayores prodigios* a Flora al clavel («por Venus de sus amores, / por Flora de sus claveles», *Comedias*, II, p. 1001) e identifica en *Lances de amor y fortuna* a esta flor con la boca o labios de la dama («pequeña boca, que junta / era un hermoso clavel», *Comedias*, I, 690; «sus labios rojo clavel», 717. Slater, 2010: 67-68, relaciona el clavel con el amor terrenal, el matrimonio o la pasión.

explícito de la dama, que se oculta en un espacio cerrado y muestra una actitud pasiva y estática. En este tipo de contexto, donde queda patente el deseo de vulneración de la honra de la amada, es todo un peligro para el enamorado tratar de acceder al lugar donde se guarda, hecho que se manifiesta en el incremento de la tensión dramática²⁴. Por la dificultad que entraña este hecho, en *El médico de su honra* la llegada ante la dama se asocia a la expresión triunfal —pronunciada por Jacinta— «dulces victorias de amor», muy similar a la referencia a César antes analizada. La metáfora bélica, de raíz cancioneril y petrarquista, ilustra la consideración del amor como una *lucha* por conquistar a doña Mencía.

En relación con la necesidad de ocultamiento del pretendiente, ambas tragedias comienzan con una ponderación de la oscuridad en la que va a producirse la entrada clandestina. Se reiteran palabras que destacan la nocturnidad y el silencio, pues —como ya se ha visto— los dos elementos son los mejores aliados para el galán en una empresa que contraviene las leyes del decoro y atenta gravemente contra la decencia femenina²⁵. No obstante, una diferencia clave entre los dos textos es que en *El mayor monstruo del mundo* el jardín no es el espacio meta para el enamorado, sino la vía de entrada que da acceso a un lugar todavía máspreciado y resguardado —dominio de la feminidad por antonomasia—, el dormitorio de Mariene, donde la dama se está desnudando (*Comedias, II*, p. 641). El cuarto, calificado no en vano con el adjetivo *oculto*, encaja con la reserva y recato de la amada, que denota la vulneración de su pureza:

El médico de su honra

El mayor monstruo del mundo

Salen Jacinta y don Enrique como a oscuras.

Sale Tolomeo y Otaviano.

JACINTA Llega con silencio.
DON ENRIQUE Apenas
 los pies en la tierra puse.
JACINTA Este es el jardín y aquí,
 pues de la noche te encubre
 el manto y pues don Gutierre
 está preso, no hay qué dudes,

TOLOMEO Pisando las negras sombras
 en el silencio noturno
 de la noche, has penetrado
 el jardín y hasta lo oculto
 de su cuarto llegas.
(*Comedias, II*, p. 642)

²⁴ Además, al hallarnos aquí en el molde genérico de la tragedia, las consecuencias de la vulneración del recato de la dama son fatales. Conviene no olvidar que tanto doña Mencía como Mariene serán castigadas con la muerte, a diferencia de las damas que sucumben al amor en un contexto genérico no trágico, a menudo justificadas y perdonadas en su «delito de amor», como es el caso de Argenis. En el ámbito cómico las «pensiones de amor» suelen pagarse con los celos o la separación temporal de los amantes, de forma que a menudo sus romances clandestinos se resuelven en boda al final de la obra.

²⁵ Es destacable en el primer caso la utilización de la metáfora de la noche, vista como un negro manto que cubre y protege al enamorado. En el segundo texto destaca la *annominatio* de *nocturno-noche*, que —al lado del sintagma «negras sombras»— incide en la oscuridad como amparo para el que se atreve a entrar en lo velado.

sino que conseguirás
vitorias de amor tan dulces.
(*Comedias, II*, p. 419)

La penetración en un lugar prohibido implica la insistencia en la necesidad de guardar silencio, especialmente reiterada en *El médico de su honra*. Don Enrique, haciendo uso de la hipérbole, manifiesta a Jacinta su temor a ser escuchado incluso por el propio viento y le pide encarecidamente que se calle. Una vez más, reaparece la divinidad de Amor como coadyuvante de la hazaña al lado de las hojas del jardín, que están encargadas de *esconder* y *disimular* el *delito*. Don Enrique, oculto, observa a doña Mencía y utiliza la metáfora de sí mismo como un ladrón que hurta rayos al sol sin ser visto. Su intervención termina con una referencia mitológica al episodio de Anteón y Diana, que denota el miedo a ser descubierto en su indecorosa aventura nocturna²⁶:

JACINTA	Aquí mi señora siempre viene y tiene por costumbre pasar un poco la noche.
DON ENRIQUE	Calla, calla, no pronuncies otra razón, porque temo que los vientos nos escuchen.
JACINTA	Ya, pues, por que tanta ausencia no me indique o no me culpe de este delito, no quiero faltar de allí. <i>Vase</i> .
DON ENRIQUE	Amor ayude mi intento. Estas verdes hojas me escondan y disimulen, que no seré yo el primero que a vuestras espaldas hurte rayos al sol: Anteón con Diana me disculpe. (p. 419)

En *El mayor monstruo del mundo* es muy relevante el contraste entre el deseo de guardar silencio para entrar en el cuarto de Mariene y el estruendo ocasionado. Octaviano no logra actuar con sigilo en su llegada al dormitorio, donde la tensión del momento lo lleva a tropezar y causar un gran ruido que alerta a la dama. En esta escena se aprecia el gusto por la oposición, resaltada en dos elementos contrarios: de un lado, figura la pureza y candidez de Mariene, que se desnuda en su cuarto; del otro, la presencia masculina perturbadora, que ocasionará la pérdida de la inocencia de la dama. Destaca una serie de exclamaciones pronunciadas por la dama, que se muestra aterrada

²⁶ Según narra Ovidio (*Metamorfosis*, III, vv. 131 y ss.) Antenón (o Actenón) obtuvo como castigo por haber visto a Diana desnuda ser convertido en ciervo y, como tal, sus propios perros lo devoraron.

ante el ataque. El reproche e incredulidad por la visita inesperada se reproduce en dos preguntas que le hace al caballero, refiriéndose a él mediante la anadiplosis de *vos* («¿en mi cuarto vos? / ¿Vos en el jardín?»). Queda patente que Octaviano está cometiendo un grave delito contra la honra de Mariene, lo cual implicaría una reacción de admiración en los espectadores:

Retirándose tropieza en un bufete y cae un azafate.

MARIENE	¿Qué ruido es aquel?
OTAVIANO	(No escuso ya que me vean).
SIRENE	Señora, yo no sé...
MARIENE	Y yo...
OTAVIANO	(¡Oh, qué a punto para tropezar en él aquí este bufete estuvo!).
MARIENE	¡Dad voces! ¡Hola!
OTAVIANO	Detente; no des voces.
SIRENE	Veloz huyo.
ARMINDA	¡Llama, Libia!
LIBIA	¡Yo no puedo!

Vanse las mujeres dejando cada una la parte que le ha tocado de los vestidos de Mariene.

OTAVIANO	Mariene,...
MARIENE	¡Oh, cielo injusto!
OTAVIANO	...segura estás...
MARIENE	¡Pena fuerte!
OTAVIANO	...que quien desta suerte pudo entrar solo aquí no viene a ofenderte, mas le trujo deseo de darte vida.
MARIENE	Mucho es mi temor y mucho mi valor. Pues... señor... cuándo... yo... cómo... Apenas pronuncio razón. ¿En mi cuarto vos? ¿Vos en el jardín?
OTAVIANO	Quien supo antes de veros amaros, después de veros bien dudo que dejar de amaros sepa.
MARIENE	No son de un César Augusto estas hazañas. (pp. 643-644)

Los seis pasajes seleccionados tienen en común el tratamiento del tema erótico desde una perspectiva masculina, sea por medio de relatos que lo describen o de

acciones dramáticas. Más que profundizar en las peculiaridades de cada una de estas obras o realizar una presentación exhaustiva de todos los recursos estilísticos asociados al componente erótico, interesa en esta ocasión identificar un patrón constructivo global que permita comprender mejor el empleo de determinadas metáforas y recursos simbólicos empleados de forma recurrente para plasmar el proceso amoroso desde el punto de vista de los pretendientes. De todo lo estudiado se extrae la existencia de cuatro momentos bien diferenciados en la relación, asociados a ciertos contenidos constantes y a un repertorio de elementos simbólicos que se reiteran de forma sistemática²⁷:

1. La primera fase es la del enamoramiento, que se produce generalmente cuando el caballero ve a la dama, en persona o a través de algún retrato²⁸. A partir de este momento, como se tratará en el punto siguiente, el pretendiente se rendirá ante el deseo de conseguirla y se convertirá en su perseguidor y adorador incansable, de acuerdo con la tradición del amor cortés. Esta actitud activa del galán, plasmada en sus múltiples transformaciones metafóricas, diferencia claramente dichos relatos amorosos de aquellos pronunciados por personajes femeninos.
2. El segundo paso implica el acercamiento a la dama, identificada —según una óptica neoplatónica— con el propio *sol* y de manera metonímica con el *fuego*, debido a su inaccesibilidad y al daño que ocasiona el aproximarse a ella. En este contexto, todo movimiento de unión del *atrevido* pretendiente con la amada es a la vez un movimiento de ascenso o elevación. El galán irrumpe en el universo femenino a través del jardín, infringe las leyes del decoro y llega en ocasiones hasta el propio cuarto de la dama, amparado por la complicidad de la noche y el silencio.
3. Del punto anterior se deriva en ocasiones la rendición de la amada, que cede ante la constancia del pretendiente, de modo que tiene lugar el alcance de lo prohibido. Para referirse a este momento es imprescindible la máscara del ornato poético, que ocultaría contenidos que contravienen al decoro. Surgen

²⁷ Estas cuatro fases no se plasman en todos los textos estudiados, porque se trata de fragmentos parciales, pero sí que aparecen por norma general a lo largo de las comedias en las que se insertan.

²⁸ Por ejemplo, Octaviano se enamora de Mariene al contemplar su retrato, antes de conocerla físicamente. Es también muy habitual que el amor provenga del oído, ya que la belleza de las damas alimentaría su fama.

así metáforas bélicas que aluden a *victorias*, *conquistas* o *galardones* del enamorado, satisfecho de ver su amor como una embarcación que «navega viento en popa» por mares tranquilos. El simbolismo erótico aparece en referencias a parejas mitológicas (Céfiro-Flora, Dafne-Júpiter, Diana-Anteón) y en la combinación de colores y flores que sugieren la tentación de lo carnal.

4. Pero esta bonanza amorosa pronto llega a su fin. No en vano se habían diseminando a lo largo de los textos alusiones a la *culpa* o el *delito*, en relación con la vulneración de las leyes del recato femenino. Esta transgresión tendrá repercusiones para los amantes con la llegada de un castigo que se plasma de forma más o menos atenuada y en distintos grados dependiendo de si el pasaje se inserta en un contexto cómico o trágico. Detrás de este giro en los acontecimientos figura el gusto del arte barroco por el cambio y la inestabilidad de la fortuna.

Para manifestar todo este entramado Calderón se vale de un amplio repertorio de imágenes muy codificadas tomadas de distintas tradiciones, centradas en el punto de vista del enamorado y en su recorrido de sufrimiento²⁹. La aparición de seres alados como Ícaro, el Ave Fénix, la mariposa en llamas o el águila contemplando el sol sirven para manifestar los diferentes niveles de padecimiento del amante, que pasa por varias fases de mortificación desde que observa por primera vez a su amada y se atreve a acercarse a ella hasta que aparecen los obstáculos. La elevación de estas criaturas — ejemplos de constancia y ambición— hacia la «región de fuego» en su intento de vulneración del recato de la amada facilita la atribución de una dimensión cósmica al dolor del enamorado, condenado a perseguir durante toda su existencia el objeto de deseo que a la vez es la causa de su desgracia. Es justamente este obstinado ascenso — que conduce al enamorado a gozar de la cercanía del astro rey para quemarse y caer de forma sucesiva— el que define el atropello de la *honra* desde esta perspectiva masculina.

En definitiva, como se concluía en otras ocasiones a propósito de los parlamentos de las damas, en el universo calderoniano no puede concebirse la *honra* sin la *deshonra*, pero tampoco la victoria de amor sin la *penión* del sufrimiento. Para el enamorado, al

²⁹ En efecto, en este tipo de pasajes funciona a la perfección un concepto petrarquista del amor, en el cual este sentimiento se interpreta como una *pasión* del alma.

igual que para su amada, resulta inevitable entregarse a las «finezas de amor» al amparo del *jardín* y la *noche*, ante la cómplice mirada de las *flores* y las *estrellas*. No obstante, conforme a una cosmovisión barroca basada en la inestabilidad de la fortuna humana y las rígidas normas de moralidad, su *delito* acarreará irremediablemente un castigo y el temerario navío del enamorado, adentrado en peligrosas aguas, no tardará en ser destruido por la *tormenta*.

OBRAS CITADAS

- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.
- BENTLEY, Bernard P. E., «Las imágenes y los *topoi* en los diálogos de amor de *Antes que todo es mi dama*», en *Texto e imagen en Calderón. Undécimo Coloquio Angloamericano sobre Calderón (St. Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 1998: 46-62.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- , *Comedias, II. Segunda parte de comedias*, ed. Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.
- , «*Argenis y Poliarco*» de Calderón de la Barca: edición crítica y estudio dramático, ed. Alicia Vara López, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.
- , «*Amor, honor y Poder*» de Pedro Calderón de la Barca, ed. Zaida Vila Carneiro, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, en prensa.
- , «*El galán fantasma*» de Pedro Calderón de la Barca, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, en prensa.
- CASAS RIGALL, Juan, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, DVD: Studiolum, ed. integral e ilustrada Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, 2007 (Véase Calderón de la Barca, *Comedias, II. Segunda parte de comedias de Calderón*).
- GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, ed. Elías L. Rivers, Madrid, Castalia, 1996.
- GÓNGORA, Luis de, *Antología Poética*, ed. Antonio Carreira, Castalia, Madrid, 1986.
- IGLESIAS FEIJOO, Luis, 2006, (Véase Calderón de la Barca, *Comedias, I. Primera parte de comedias de Calderón*).
- LARA GARRIDO, J., «Texto y espacio escénico (El motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Estudios sobre Calderón*, ed. Javier Aparicio Maydeu, Madrid, Ediciones Istmo, 2000: 114-134.
- LOBATO, M^a. L., «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las XXIII Jornadas de*

- Teatro Clásico del Siglo de Oro, Almería, 2006*, ed. Antonio Serrano *et al.*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007: 199-219.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, Consuelo, «Jardines del barroco español. Siglo XVII», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, ed. José Alcalá-Zamora y Ernest Belenguer, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2001, vol. 1: 351-413.
- MATZAT, Wolfgang, «Norma y deseo en los dramas de amor de Calderón», en *Deseo, sexualidad y afectos en la obra de Calderón. Duodécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón (Leipzig, 14-18 de julio de 1999)*, ed. Manfred Tietz, Stuttgart, Steiner, 2001, vol. 1: 129-138.
- OVIDIO, *Metamorfosis*, ed. y trad. María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 1997.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophía secreta*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, vol. 1.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas, La prueba de los amigos, La noche toledana, El mayor imposible*) estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*, 22, 2012, pp. 357-374.
- SARMATI, Elisabetta, *Naufrazi e tempeste d'amore. Storia di una metafora nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Roma, Carocci, 2009.
- SERÉS, Guillermo, *La transformación de los amantes: Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SLATER, John, *Todos son hojas: literatura e historia natural en el Barroco español*, Madrid, CSIC, 2010.
- TURNER, John H., *The Myth of Icarus in Spanish Renaissance Poetry*, London, Tamesis, 1977.
- VARA LÓPEZ, Alicia, «De flores, mitos y jardines. Algunas notas sobre la vulneración del recato femenino y sus consecuencias dramáticas en el lenguaje del primer Calderón», en *Páginas que no callan: historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*, coord. Alejandro García-Reidy, Luis María Romeu Guallart, Eva Soler Sasera, Luz Celestina Souto, 2014.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977a.

- , «La palabra sol en los textos calderonianos», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977b: 106-118.
- VITSE, Marc, *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1988.
- ZUGASTI, M., «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *El espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro. Homenaje a Frédéric Serralta. Actas del VII coloquio del GESTE, Toulouse, 1998*, ed. Françoise Cazal, Christophe González y Marc Vitse, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2002: 583-619.