



Yves Germain & Araceli Guillaume-Alonso (dir.)

LES COULEURS DANS L'ESPAGNE DU SIÈCLE D'OR

Écriture et symbolique

SOBRE LOS COLORES QUE SE VEN Y SE OYEN EN LA COMEDIA NUEVA

Germán Vega García-Luengos
Universidad de Valladolid

« Si se piensa en el teatro, hay que empezar por los colores »: tal aserto figura como antetítulo de un trabajo reciente que Justyna Ziarkowska ha dedicado a comparar *La Varsoviana* de Wyspiński y *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca¹. Sin duda, se trata de una declaración programática digna de tenerse en cuenta para las manifestaciones teatrales de todo tiempo y lugar. Y más aún para aquellas que favorecen esta relación con una determinada concepción del mundo, en general, y del teatro, en particular. Se diría que, *a priori*, éste es el caso de la *comedia nueva*, producto y exponente privilegiado de una cultura barroca que confirió a los colores amplias facultades significativas, a juzgar por las alusiones explícitas que se encuentran en los textos literarios contemporáneos, y cuya concepción escénica no se basó en principios naturalistas², sino en las posibilidades semióticas de una serie de elementos elegidos³.

1 « Si se piensa en el teatro, hay que empezar por los colores. La sensibilidad por el color en dos obras dramáticas: *La Varsoviana* de Stanislaw Wyspiński y *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca », en Julia Butiñá Jiménez, coord., *Miscelánea de literatura española y comparada. Homenaje a Roberto Mansberger Amorós, Estudios Hispánicos*, Wrocław, 12, 2004, pp. 157-172.

2 De índole naturalista sería la propuesta cromática que refiere Berganza en el conocido pasaje del *Coloquio de los perros* cervantino. En él un dramaturgo dice haber finalizado la primera jornada de una comedia en la que intervienen « doce cardenales, todos vestidos de morado, porque cuando sucedió el caso que cuenta la historia de mi comedia era tiempo de *mutatio caparum*, en el cual los cardenales no se visten de rojo, sino de morado; y así, en todas maneras conviene, para guardar la propiedad, que estos mis cardenales salgan de morado » (Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López, estudio prel. Javier Blasco, Barcelona, Crítica, 2001, p. 612). El humor se ve potenciado por lo inusual de la pretensión verista en un teatro de otras claves dramáticas.

3 Así lo ha señalado J. M. Ruano de la Haza, uno de los principales expertos en la puesta en escena en los corrales de comedias, núcleo y motor principal de la prosperidad teatral barroca (*La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 31-32).

El interés al iniciar este trabajo se orientó a analizar los distintos tipos de presencia de los colores – tanto por lo que se refiere a lo que los espectadores veían sobre el escenario como por lo que oían a los personajes – y, en la medida de lo posible, acercarse a la comprensión de su sistema, de su gramática. Se ha basado en los textos teatrales en todos los casos; aunque es evidente que la dimensión espectacular, los « colores que se ven », exigiría para abordarla en su complejidad la consideración de otros documentos que reflejen las condiciones materiales de los montajes, más allá de la voluntad escénica de los dramaturgos.

COLORES EN LA ESCENA

160

Dadas las limitaciones que se acaban de mencionar, me limitaré a dar algunas notas sobre esta cuestión (fundamental, por otra parte). Deben diferenciarse, en primer lugar, las representaciones sacramentales de las restantes. La espectacularidad de los autos y loas del Corpus y, sobre todo, el fuerte componente simbólico de su discurso dramático favorecen la explotación escénica de los colores. En las demás puestas en escena se reducen los testimonios de prescripción de colores sobre el escenario. Y aún más en los pensados para su representación en corral, categoría a la que responde la mayor parte del repertorio examinado. Las razones económicas debieron de pesar: el teatro comercial se encontraría con las cortapisas « presupuestarias » lógicas a la hora de adecuar a una voluntad semiótica su vestuario, que era el principal conjunto significante con el que ese teatro contaba.

No es mucho lo que a partir de los textos se puede averiguar acerca de los colores que en trajes, utilería y decorados vieron sobre los tablados comerciales los espectadores de aquellas décadas. Los resultados de la indagación ponen en evidencia que en este aspecto los dramaturgos fueron tan parcos en indicaciones como para el resto de facetas de la escenificación. No hay más que ver las escasísimas alusiones a la posible función de los colores que se hacen en el libro de Ruano de la Haza, referencia principal en este campo. Con todo, no faltan algunas tipificaciones del uso escénico de los colores en las comedias de corral; ni testimonios concretos de su utilización eficaz en beneficio de la trama.

Es el caso de la « capa de color » – de color rojo –, tan mencionada en las comedias en general, y en las de capa y espada en particular. Indican, sin necesidad de ningún otro signo escénico ni verbal, que la acción se desarrolla en la calle de una ciudad; y, frecuentemente, de noche. El color de la prenda puede convertirse en un recurso dramático pertinente para urdir el enredo. Por ejemplo, en *Ganar amigos*, de Alarcón, el protagonista propone un cambio de capa como forma de burlar a los perseguidores:

Dadme esa capa por ésta,
cuyo color es el blanco
que siguen mis enemigos... (vv. 253-259)⁴

El color delata. Recuérdense en *Peribáñez* las palabras de Luján ante la queja del Comendador porque el paje le ha dado una capa negra:

Nunca a las cosas de amor
va de color el discreto.
Por el color se dan señas
de un hombre en un tribunal. (vv. 2600-2603)

El cambio de signo puede producirse en escena. En *El médico de su honra*, de Calderón, el rey don Pedro regresa de rondar la ciudad: « Salen el rey y don Diego con rodela y capa de color; y como representa, se muda de negro » (p. 415)⁵.

También es convencional el vestido multicolor del loco. Son varias las comedias de Lope que dan testimonio al respecto: *El caballero del Sacramento* (pp. 264-265), *El halcón de Federico* (p. 212), *El hombre por su palabra* (p. 370). Naturalmente, está presente en *Los locos de Valencia*, donde lo pide Floriano, quien afirma que los muchos colores expresan la mudanza, cuando en realidad están remitiendo a la presentación cromática del loco:

Denme a mí caballo y lanza
y un vestido de mudanza
hecho de todas colores
(pues dejo viejos amores
por una nueva esperanza). (vv. 936-940)

Son varios los casos que ofrece Calderón. En *La cena del rey Baltasar* dice la acotación inicial: « Sale el Pensamiento, vestido de Loco, de muchos colores, y Daniel tras él deteniéndole » (p. 155). En la loa de *La púrpura de la rosa*, se asocian a la locura los muchos colores que adornan al Vulgo:

ZARZUELA

— ¿Quién eres, dime,
oh tú, que de tan diversas
colores el loco traje

4 A lo largo del trabajo se localizarán los pasajes con la mención en el propio texto principal, y entre paréntesis del número de versos o de páginas. Las referencias bibliográficas completas de las ediciones utilizadas para las obras dramáticas correspondientes van en un apartado final.

5 También el monarca de *El Rey don Pedro en Madrid* sale a rondar con capa de color (v. 1634).

vistes?

VULGO

— ¿Quién quieres que sea?
sino el Vulgo, que siguiendo
hoy a Alegría y Tristeza,
loco de contento y loco
de pesar, en ambos temas
loco y alegre, se explica
con una locura cuerda. (vv. 318-327)

En *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*, de Lope, se estipula el vestido multicolor para la Imaginación (p. 133).

Esta convención es bien aprovechada por Mira de Amescua para que el gracioso despliegue su humor en *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna*:

162

PABILLOS

— Mi inclinación
es de justar, lanzas son
los instrumentos que toco.
Mantener pienso una justa
cuando mi rey se corone.
Toda dama me perdone
que de la color que gusta
cada cual he de vestirme.

INÉS

— Saldréis de muchas colores.

PABILLOS

— Saldré en mi traje. (vv. 1193-1202)

Las obras analizadas ofrecen algunos casos esporádicos en los que el dramaturgo encomienda a un color concreto cometidos semánticos y dramáticos pertinentes. Sin el color, ¿qué sería de *Don Gil de las calzas verdes*, una de las piezas mejor enredadas del teatro áureo? Es de justicia, poética, que se haga mención explícita del mismo en el propio título de la comedia, dada su relevancia para urdir la trama con las identificaciones y confusiones a que da lugar, así como sus connotaciones vitalistas.

También aquí y allá pueden encontrarse muestras de una determinada intención cromática. Por ejemplo, en *Ello dirá*, es evidente que Lope intenta sorprender al espectador con la aparición de un personaje vestido de un color inesperado. Antes de que el Conde Teodoro pronuncie palabra alguna tras

salir a escena, su traje de luto en vez del de gala, extraña tanto a Otón como al público:

TEODORO

— Dame, invictísimo Otón,
tus pies a besar.

OTÓN

— ¿Qué es esto?
¿Quién de luto te ha compuesto,
Conde, en aquesta ocasión?
¿Recién casado te vistes
de ese color?

TEODORO

— No podía
durar en mí la alegría,
porque es violenta en los tristes. (p. 68)

Así pues, en las comedias representadas en los teatros comerciales del siglo XVII no faltan oportunidades en que a los colores exhibidos sobre el escenario se les encomiendan significados pertinentes. Sin embargo, se echa de menos una mayor funcionalidad y sistematización.

Distinto es lo que ocurre en los textos sacramentales. En los de Calderón, el principal representante del género, no es extraordinario ver cómo se señalan o sugieren desde las propias didascalias explícitas la utilización escénica de recursos cromáticos. Por ejemplo, es evidente la pretensión de identificar y contrastar los dos bandos en liza en esta acotación de *El socorro general*:

Salen por las dos puertas del tablado los que pudieren marchando, y detrás de unos la Gentilidad, y de otros la Sinagoga. Descúbrese en dos bofetones dos naves disparando; en la una está la Apostasía, la cual tendrá las ondas de fuego y banderas negras y todo el vaso negro; en la otra Pedro, la cual será pintada de colores alegres, por fanal un cáliz grande con su hostia y todas las banderas blancas, con el sacramento pintado, y en los remates de las gavias en cada una un cáliz y alguna gente vestidos de marineros. (p. 145)

Los autos explotan los colores tipificados de diferentes instituciones. Es el caso de los correspondientes a los distintos estudios y ramas del saber, cuya tradición se ha mantenido hasta nuestros días, como testimonia el cromatismo de los claustros universitarios. En *Los misterios de la misa*, de Calderón, comparece al principio la Sabiduría y explica lo que significan los cinco de las plumas que la adornan:

El Altísimo crió
 la medicina y por ella
 me adorna entre otras colores
 la pajiza macilenta
 color, porque con la muerte
 a cada paso se encuentra.
 La azul, que es color del cielo,
 la filosofía ostenta,
 porque en el cielo la hallan
 el desvelo y la agudeza.
 De los cánones sagrados
 la verde en mí representa
 la católica esperanza
 que los pontífices tengan
 de que el universo esté
 todo entero a su obediencia,
 cuando a un pastor y a un rebaño
 se reduzcan las ovejas.
 La carmesí que es color
 de la Justicia sangrienta
 es divisa de las leyes
 a que humildes y sujetas
 las repúblicas están
 políticamente atentas.
 En la sacra teología,
 la blanca color enseña
 de su grande facultad
 el candor y la pureza. (vv. 65-96)

En la loa de *A Dios por razón de estado* aparece de blanco la Teología, de azul la Filosofía, la Medicina de pajizo y el Derecho de rojo (pp. 1-6). En la del auto de *Andrómeda y Perseo* hay esta curiosa acotación: « *Vân saliendo los Siete Sabios, cada vno por su parte; y si pueden sacar Pluma, ò Vanda del color de cada vno, serà mejor* » (p. 233)⁶.

También los encontramos en las comedias, religiosas o profanas. En *La limpieza no manchada*, de Lope, se lee en una acotación: « Sale la Universidad de Salamanca muy bizarra; en el tocado cinco plumas, cada una de su color,

6 También se individualizan en ocasiones los colores de las órdenes religiosas. Lo hace Calderón en *El año santo en Madrid* (vv. 957-962).

que son sus armas » (p. 185). En *La inocente sangre* comparecen las ciencias con sus colores respectivos (p. 357). Se mencionan, asimismo, en *La mayor victoria* (p. 222).

En *El amor médico*, de Tirso, doña Jerónima aparece al comienzo del acto tercero « con capa, calza y gorra y muceta amarilla, y sobre la gorra borla del mismo color » (p. 199). Asimismo, en *La peña de Francia* se indica el color del Derecho: « En un bufete se descubren tres fuentes de plata: en la primera esté un libro y un bonete con borla colorada; en la segunda un broquel y una espada desnuda, y en la tercera un peso y una vara de medir » (p. 512).

Ruiz de Alarcón determina la presencia de los colores académicos en una escena de *La cueva de Salamanca*: « Tocan trompetas y atabales; salen Enrico con capirote y borla azul; el pesquisidor con capirote y borla verde o colorada; un Fraile Dominico o Clérigo con capirote y borla blanca... » (p. 514).

COLORES EN LAS PALABRAS

La mayor parte de las comparencias del color en el teatro barroco español se oyen pero no se ven. Dichas menciones obedecen a diferentes tipos.

El color y la inconsistencia (barroca) de las percepciones

Más allá del cromatismo real, visto o aludido, el concepto de « color » es utilizado a veces en argumentaciones sobre la inconsistencia de las percepciones, el engaño a la vista, el fingimiento, en sintonía con el conocido soneto de Lupercio Leonardo de Argensola: « porque ese azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul ». Lo hace Flor en *De un castigo tres venganzas*, de Calderón:

¿Nunca has visto, Federico
(que he de valerme también
de comparaciones yo),
un vidrio, que al Rosicler
del sol finge más colores
en verde y azul papel,
que dibujó en cielo y tierra
el apacible pincel
de naturaleza, y luego
el color, al parecer,
que es fingido del cristal,
no deja señal después?
Así, aunque los celos tuyos
te hagan terminar y ver

sombras, fantasmas, visiones,
con voz, con cuerpo y con ser,
son aparentes no más;
que celos saben hacer
de las lágrimas cristales;
y así un celoso tal vez,
aunque lo que ve es verdad,
es mentira lo que ve. (p. 198)

La misma idea la expresa compendiada Félix en *Antes que todo es mi dama*:

Mirad, Lisardo, que a veces
aun el mismo sol engaña,
tomando de los colores
reflejos y luces varias. (p. 884)

166

Galatea en *El hijo del sol*, *Faetón* hace esta referencia al arco iris:

La ninfa del aire, Iris,
debe sus visos al agua,
pues reverberando en ella
el sol entre sombras pardas,
en bosquejos que la fingien,
da al aire en colores varias... (p. 1940)

Moreto nos ofrece un testimonio parejo por boca de Carlos en *La cautela en la amistad*:

Bien dezis, el arco soy,
que el arco es la luz reflexa,
que haze visos diferentes;
y veis en las nubes densas
colores que no lo son,
aun à vos os lo parezcan.
Nubes tiene aora el Cielo,
mas si despues se serena,
vos vereis que tiene otro
la verdad, aunque yo tenga
mientras huviere nublados,
el color, ò la apariencia. (p. 333)

En *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte*, de Mira de Amescua, Leonor apunta que el color puede no estar en el objeto observado sino en los ojos, en la mente – todo es del color del cristal con que se mira:

No juzga de luz el ciego,
ni el cobarde del valor;
como en vos faltó el amor,
miráis como por anteojos
de color verdes y rojos,
cuantos objetos se ofrecen,
rojos y verdes parecen,
y está el color en los ojos. (p. 51)

Los colores son engañosos y superficiales. Lope los utiliza en una ocasión para hablar de teatro. En la dedicatoria a Juan de Piña que escribió para la edición de *El domine Lucas*, afirma que con las comedias hay que dar gusto a mucho tipo de gentes diferentes, y las compara con los cuadros de los pintores:

Mayormente deste género en que se ha de agradar a tanta diferencia de entendimientos, desigualdad mayor que la de los pintores, donde repara más el vulgo en la alegría de las colores que en la simetría de las figuras. (p. 60)

Engaño y colores también se ponen en relación en *El gran mercado del mundo*, de Calderón:

MUNDO

— ¿Quién eres tú, que vienes tan ufana?

LASCIVIA

— Soy la Hermosura Humana.

MUNDO

— Qué llevas?

LASCIVIA

— Breves flores,
que soy toda accidentes y colores;
caudal que la edad vive de un engaño. (vv. 874-878)

Los colores pueden expresar la mudanza, la muerte incluso. Un ejemplo lo tenemos en *La vida de Herodes*, de Tirso (p. 187).

El trueque de los significados de los colores en *El hijo de los leones*, de Lope, es uno de los signos de la perversión de la ciudad:

Aquí enriquece el mandar
y empobrece el no poder,

anda de luto el placer,
y de color el pesar... (p. 292)

También el desbarajuste cromático sirve para manifestar los efectos del amor en *Los trabajos de Tobías*, de Rojas Zorrilla:

La Clicie que amar aspira
gigante de amor descuella
su purpura y su jazmin
tan lasciva, e inmodesta,
que trocados los efectos
surten colores diversas.
Pues su jazmin se enrogece
y su purpura se nieva. (fol. 137 v)

168

La retórica de los colores

Los dramaturgos hablan, a veces, de la elocuencia de los colores. Calderón, por ejemplo, dice en *La fiera, el rayo y la piedra* que los del rostro son « retóricos frases » (p. 504). También asociados a la retórica aparecen en boca de Ana en *Un bobo hace ciento*, de Solís:

— Señor don Luis,
aunque juzgáis que el amor
me tiene ciega, conozco
de colores, y que hoy
pecan de muy claros esos
que adornan vuestro fervor;
menos retórica busco
y más afecto. (pp. 31-32)

En *Nadie fie su secreto*, de Calderón, el deseo es un pintor que « dio a la memoria pinceles / al pensamiento colores » (p. 94). Rojas Zorrilla en *No hay amigo para amigo* presenta un juego metafórico en el que el color es el ingenio y la boca el pincel (vv. 255-260). En *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua, dice el demonio: « el pincel / es mi lengua, mis palabras / serán las varias colores / y tus orejas la tabla » (vv. 2603-2605). También Lope apura las posibilidades de relación entre el poeta y el pintor, con el *ut pictura poesis* horaciano al fondo, en *La hermosa Alfreða* (p. 211). Aún con más claridad lo expresa Cristóbal de Virués en el « prólogo » de *La gran Semíramis*:

Como el sabio pintor en varias formas
con los colores y pinceles muestra

de fuertes y prudentes capitanes,
 de poderosos príncipes y reyes,
 las célebres victorias y altos triunfos
 dignos de eterna y memorable historia
 para dechado de las almas nobles
 que al punto ecelso de virtud aspiran,
 así el poeta, con divino ingenio,
 ya con una invención cómica alegre,
 ya con un caso trágico admirable,
 nos hace ver en el teatro y sena
 las miserias que traen nuestros pechos
 como el agua del mar los bravos vientos. (vv. 1-14)

Colores que adornan e identifican

Un porcentaje alto de las alusiones cromáticas en la comedia corresponde a las descripciones de los ropajes de los que intervienen en guerras, torneos, desfiles, cañas, toros, máscaras, saraos. Escasas veces tienen presencia sobre el escenario. Hay un afán por referir los colores (con o sin explicaciones sobre su acepción simbólica), las insignias, los lemas o motes. Como dice muy bien un personaje en *El Hamete de Toledo*, de Lope: « Reñir sobre las colores, / primer capítulo es / del concierto de unas cañas » (p. 194).

Son muchos los casos que encontramos en este dramaturgo: *Carlos V en Francia* (p. 381), *El casamiento en la muerte* (pp. 54 y 57-58), *El cerco de Santa Fe* (pp. 428-429), *El cuerdo loco* (pp. 400-401), *Don Juan de Castro, primera parte* (pp. 112-113 y 123), *Las flores de Don Juan, y rico y pobre trocados* (pp. 176-178), *La mocedad de Roldán* (pp. 18-20), *Los muertos vivos* (p. 642), *Obras son amores* (pp. 179-181), *El padrino desposado* (pp. 288-291), *Porfiar hasta morir* (p. 106), *Servir a señor discreto* (pp. 471-472). También en *Los enemigos hermanos*, de Guillén de Castro, se describe un torneo, con su vestuario, armas, lemas, en los que tienen su papel los colores (p. 14). En *La reina en el Buen Retiro*, de Martínez de Meneses, se refiere una fiesta de toros de manera semejante (vv. 1801 y ss.).

Los grupos humanos sobre el campo se comparan con alfombras en *La hija de Carlos V* (vv. 501-508), de Mira de Amescua; o con macetas de flores, en *No son todos ruiñeños* (pp. 168-169), de Lope; o con flores sin más, en *El triunfo de la humildad* (p. 93), del mismo autor; a quien el colorido de la gente en las jarcias de los barcos en *El hombre por su palabra* (p. 366) le parece un jardín.

No falta la visión paródica. A este tipo responde el pasaje ya citado de *La próspera fortuna de don Álvaro de Luna*, de Mira de Amescua. También en *La traición vengada*, de Moreto, hay otro puesto en boca del gracioso Castaño:

¡Qué bizarros, qué lucidos
 vienen los máscaras todos!
 Un portátil paraíso
 es cada jinete: el sol
 cambia reflejos y visos
 en los brocados y telas;
 huérfanos quedan los indios
 de diamantes, porque todos,
 con soberano artificio
 han hecho un mapa oriental
 en plumas, bandas, vestidos.
 ¡Famosa cascabelada!
 Ya van pasando: pajizos
 los primeros, los segundos
 de color de vino tinto,
 los terceros de fraileSCO,
 y los cuartos navarriscos.
 De color de zanahoria
 pasan gallardos los quintos
 (diciendo: « No matarás »),
 y los sextos de membrillo... (p. 653)

Pero también en este registro jocoso la primacía le corresponde a Lope, quien en *Carlos V en Francia* realiza el mayor derroche de colores de todas las comedias sondeadas:

DUQUE

— Solo pudo esa merced
 venir de esa mano sola.
 Déme Vuestra Majestad
 colores como a criado.

REINA

— Verde con blanco y morado,
 que es gala con gravedad.

LEONOR

— Rábano pareceréis.
 Sacad, Duque, mis colores,
 porque son mucho mejores
 y más gallardo saldréis.

DUQUE

— ¿Cuáles son?

LEONOR

— Blanco, morado,
azul, verde, pardo obscuro,
amarillo, rojo puro,
negro, pajizo, encarnado,
rosa seca, columbino,
naranjado, genolí,
galde, mezclado turquí,
rubio, dorado, broncino,
plateado, cabellado,
cárdeno, sanguinolento,
colorado, ceniciento,
bayo, grana, acanalado,
verdeterra, cristalino,
azulado, nacarado,
arrebolado, rosado,
tornasol y purpurino,
cambiante brasil...

DUQUE

— Detente;
que si esas he de llevar,
no hay en mi cuerpo lugar.

LEONOR

— Pues éstas llevad, pariente,
porque parezcáis al sol,
un fénix, un papagayo,
un pavón y un guacamayo,
y un indiano girasol.
Y por empresas honradas
llevad, con letra sutil,
un torrezno del pernil
puesto entre dos rebanadas.

DUQUE

— ¿La letra?

LEONOR

— La letra diga:
« Así me aprietas el alma ». (pp. 385-386)

Los criados adoptan los colores de sus amos. Es un uso que encuentra reflejos frecuentes en las palabras – y, a veces, en el vestuario – de los personajes. Hay

casos en comedias de Lope, como *La Francesilla* (p. 687) o *El valeroso catalán* (p. 193). Uno extremo se formula en *La doncella Teodor*, donde el mimetismo cromático se desborda hacia todos los elementos relacionados con el sujeto:

Cubra negro y triste luto
lo que de vida me queda,
pues no es posible que pueda
dar mi esperanza otro fruto.
Vistan luto mis criados,
mis estudiantes y amigos;
tenga mi dolor testigos,
tengan color mis cuidados.
Mi cátedra he de vestir
de luto en pena tan fiera;
hasta mis libros quisiera
poderlos dar a teñir. (p. 226)

172

Este principio puede desviarse hacia lo religioso, tal como se formula en la *Segunda parte de la Santa Juana*, de Tirso:

Dios los trabajos amó
en el mundo, de tal suerte;
jamás Juana los dejó.
¿Qué santo no los pasó?
Ninguno; que son favores
de Cristo, y en sus amores
son su escogida librea,
y quien amalle desea,
justo es traiga sus colores. (p. 282)

Pero la desviación más frecuente hunde sus raíces en la tradición del *fin'amors*, viva en la literatura occidental durante siglos: el caballero, que se declara *sers* de la dama – *midons* –, asume sus colores. Hay pasajes en que esto se debía de producir a la vista del espectador, pero con bastante frecuencia parece quedar recluido en los parlamentos. Son abundantes los casos. Los hay en comedias de Mira de Amescua, como *La adúltera virtuosa* (vv. 579-580), *El amparo de los hombres* (vv. 414-417), *La próspera fortuna de Bernardo de Cabrera* (vv. 2706-2712) y *La adversa fortuna de Bernardo de Cabrera* (vv. 1360-1371). También en *Don Pedro Miago* (vv. 1384-1399), de Vélez de Guevara. De nuevo, la palma se la lleva Lope: hay testimonios en *Don Lope de Cardona* (p. 656), *El hijo de Reduán* (p. 282), *La inocente sangre* (p. 359), *El llegar en ocasión* (p. 92), *El marqués de Mantua* (p. 140), *La mayor virtud de un rey* (p. 635), *La ocasión*

perdida (p. 214), *Los palacios de Galiana* (p. 369), *El primer Fajardo* (pp. 218 y 219), *La resistencia honrada y Condesa Matilde* (p. 186), *El soldado amante* (p. 570), *El valiente Céspedes* (pp. 87 y 88), *El valor de las mujeres* (p. 133), *La varona castellana* (pp. 34 y 57), *La vengadora de las mujeres* (pp. 635 y 639).

Como siempre, esta actitud puede ser tomada a broma. Es lo que hace el gracioso Rabel en *El rey en su imaginación*, de Vélez de Guevara:

Tráenme alcanzado de cuenta
las damas, de sastre en sastre,
y de poeta en poeta,
entre colores y motes,
entre cifras y libreas. (vv. 1644-1648).

En ocasiones, los colores se mencionan en relación con la moda del momento. Y, como ocurre con los afeites de las mujeres, suele tratarse de pasajes jocosos. Por ejemplo, en las comedias de Lope *Las ferias de Madrid* (p. 599), *La fuerza lastimosa* (p. 21) y *Santiago el Verde* (p. 566); o en *El lindo don Diego*, de Moreto:

D. JUAN

— Delante de vos no puede
ningún galán parecerlo,
que tiráis tanto, que dais
en el blanco de ese acierto.

D. DIEGO

— No, antes doy poco en el blanco,
porque es color que aborrezco,
y el usarse aquestas mangas
de garapiña me ha hecho
sacar blanco algunas veces
pero ya es todo mi anhelo
una color de pepino
que ha traído un extranjero.

D. JUAN

— ¿De pepino? Pues ¿no es verde?

D. DIEGO

— Es gran color.

MOSQUITO

— Será bueno
para aforrar ensaladas.

D. DIEGO

— Sólo unos guantes me he puesto

deste color, pero estaba
que era prodigio con ellos.

D.^a INÉS

— (Leonor, este hombre no tiene
uso del entendimiento).

D.^a LEONOR

— (Ni aun del sentido tampoco). (vv. 889-909)

COLORES Y SIGNIFICADOS

Dice Covarrubias en su *Tesoro*: « Tienen las colores, en el vulgo, sus significaciones particulares, que todos las saben, y no hay para qué gastar tiempo en esto »⁷. Que los colores tenían equivalencias con ideas abstractas como la esperanza, el amor, los celos, etc., es algo que espectadores y escritores asumían con normalidad, como reflejan los muchos casos de su uso localizados en los parlamentos. Su frecuencia fluctúa pero en ningún poeta ni fase faltan. Un género tan proclive a la metaliteratura como el teatro no pasó por alto esta realidad y la sometió a un tratamiento jocoso en bastantes ocasiones. Valga este testimonio de *Lo cierto por lo dudoso*, de Lope, en el que el canto lastimoso del galán, que expresa su despecho con toda la batería de equivalencias cromáticas, exaspera al criado:

DON ENRIQUE

— Pierde,
loca esperanza el color;
y del luto de mi muerte
o de lo azul de mis celos
esmalta sus hojas verdes.

RAMIRO

— No esmaltes hojas, por Dios,
ni poetices desa suerte,
sino vamos al remedio. (p. 466)

Oposición color / no color

Antes de atender los significados de algunos colores concretos, cabría apuntar algo sobre lo que su mera presencia o ausencia dicen.

⁷ *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert-Real Academia Española-Centro para la Edición de Clásicos Españoles, 2006, p. 580.

a) Alegría *versus* tristeza. En *La niña de Gómez Arias*, de Calderón, Ginés hace un uso prolijo de los colores para contrastar dos estados de ánimo:

Verde monte, cielo azul,
blanca sierra, mar turquí,
leonada amapola, parda
peña, rosa carmesí,
papagayos verdegayes
y morados alhelís,
¿cómo con vuestros colores
os estáis, y no os vestís
del color de mis tristezas? (p. 1119)

El luto no admite colores. Así expresa Ausonio el dolor por la muerte de Fenisa en *La confusión de Hungría*, de Mira de Amescua:

Suenen roncós atambores;
arrástrense negros lutos;
no parezcan más colores.
Haya tristeza infinita;
tristes canciones le canten
con un ronco llanto y grita;
altos túmulos levanten;
negra cera se derrita. (vv. 1355-1362)

Una idea pareja se expresa en la comedia de Vélez de Guevara, *El Conde don Sancho Niño* (vv. 1233-1246).

b) Corte *versus* campo. En *El labrador venturoso* (p. 159), de Lope, los colores marcan la diferencia de fiesta cortesana con la campesina en la que no los hay. En *La villana de Getafe* (p. 370) forman parte de los elementos que sarcásticamente la villana Inés atribuye a las damas de la corte. El color es un diferenciador social en *Los hidalgos del aldea*, de Lope: « – ¡Hola! ¿Es aqueste aquel hidalgo nuevo? / – Él es, con sus plumitas y colores » (p. 315).

c) Ocio *versus* esfuerzo. Este contraste, muy relacionado con el anterior, se aprecia bien en un pasaje de *Los españoles en Flandes* de Lope:

Para estos marquesotes caballeros
se hicieron los vestidos y las galas,
que van a los asaltos los postreros;
para ellos son las plumas y las alas,
los colores celosos y los castos,
y para acá la pólvora y las balas;

para ellos los regalos y los gastos,
para ellos las copas y los oros,
para acá las espadas y los bastos;
ellos, con más colores que diez moros,
y acá, de pelear, cuerpo y vestidos
como los dominguillos de los toros. (p. 298)

d) Escasez de luces *versus* cordura. Esta confrontación permite que en *El bobo del colegio*, de Lope, se pueda decir:

GARCERÁN

— Un bobo muchos hará.

MARÍN

— Pues a fe que si anduvieran
de colores los que fueran
para vestírsele ya,
que hubiera más de color
que de negro, a lo que entiendo. (p. 527)

176

e) Amor superficial *versus* amor verdadero. El amor no quiere colores dice el Duque de Parma en *Galán, valiente y discreto*, de Mira de Amescua:

Si galas estimación
con el dios de amor tuvieran,
sus alas del fénix fueran,
y sus plumas del pavón.
Desnudo amor y con alas,
solo en sus flechas se fía... (p. 32)

Tampoco se recomiendan en *Quien no cae no se levanta*, de Tirso (I, 317), donde Leonela aconseja a Margarita que vaya más al grano en cuestiones de amor y que no se distraiga en las florituras del cortejo:

No como el abril en flores
pases el tiempo inconstante,
«daca el guante, toma el guante»,
papeles, cintas, colores;
que hay mujer que el tiempo pasa
en aquestas chucherías,
y al cabo de muchos días
que a fuego lento se abrasa,
cuando echa mano a la presa
que de sustancia ha de ser,

no se la dejan comer,
porque levantan la mesa. (p. 144)

Significados concretos (con algunas propuestas nuevas)

Y los colores son explotados en los parlamentos de la *comedia nueva* de acuerdo con las equivalencias habituales o con variaciones más o menos buscadas. Su sistema simbólico en la literatura áurea ha llamado la atención de los eruditos y estudiosos, que desde hace más de un siglo le han dedicado una serie de trabajos específicos, a través de los cuales podemos acceder a una casuística amplia⁸. No obstante, el contacto directo con un corpus tan amplio de textos dramáticos, ha permitido registrar algunos colores nuevos – matices, más bien – y significaciones. La idea que de este contacto se deriva es la existencia de un núcleo de cierta estabilidad y de unas parcelas movedizas, variables dependiendo de los autores. Un código que fundamentalmente se movió en círculos literarios es lógico que experimentase, en aras de la creatividad de cada escritor, cambios y justificaciones nuevas.

Por lo que a colores se refiere, al catálogo de términos acuñados por los trabajos precedentes, habría que añadir los de « escarlata » y « armiño », con los significados respectivos de “constancia” y “pureza”, que aparecen en un pasaje del auto sacramental de Calderón *El maestrazgo del Toisón*:

El manto capitular,
[...]
será de color de sangre,
como que ya la derrama
Cordero Sacrificado
a las presas y a las garras
de hambriento lobo: con que
de armiños y de escarlata

8 Ver William L. Fichter, « Color symbolism in Lope de Vega », *The Romanic Review*, 18, 1927, pp. 220-231; Herbert A. Kenyon, « Color symbolism in early Spanish ballads », *The Romanic Review*, 6, 1915, pp. 327-340; Jean-Raymond Lanot, « Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro », en *Hommage à Robert Jammes*, dir. F. Cerdan, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, 3 vol., pp. 619-631; Morley, S. Griswold, « Color symbolism in Tirso de Molina », *The Romanic Review*, 8, 1917, pp. 77-81; Valerio Nardoni, « Tra i colori di un sonetto di Luis de Góngora », *Confronto Letterario*, 22, 2005, pp. 25-49; Edith Rogers, « El color en la poesía española del renacimiento y del barroco », *Revista de Filología Española*, 47, 1964, pp. 247-261; Aurelio Roncaglia, « Couleurs de peinture et couleurs de rhétorique dans la poésie lyrique de Camões », *Arquivos do Centro Cultural Portugues*, 16, 1981, pp. 371-386; Sigmund Skard, « The Use of Color in Literature: A Survey of Research », *Proceedings of the American Philosophical Society*, 90, 1946, pp. 163-249.

ha de ser, significando
la pureza y la constancia. (p. 907)

« Topacio » con significado de “claridad” se menciona en un parlamento de la Virgen en *El platero del cielo*, de Antonio Martínez de Meneses: « Pondrás de color de fuego, / Eloy, un fino topacio, / que claridad signifique » (vv. 2264-2266). Y, sin embargo, para Calderón el topacio es « color desmañada y mustia », según dice don Fernando en *El príncipe constante*:

la granada
[...]
envenenada marchita
los rubíes que la ilustran,
y los convierte en topacios,
color desmayada y mustia. (p. 240)

178 En *El nacimiento de Cristo*, de Lope de Vega, hay un significado no registrado para « encarnado »:

DELIA
— Y yo
le vi vestir de encarnado;
doyle la misma color.
GINÉS
— Al color sentido dad.
DELIA
— Significa humanidad. (p. 245)

« Colorada » es la “vergüenza” se dice en *Vida y muerte de la monja de Portugal*, de Mira de Amescua:

VALLEJO
— Yo imagino que ha perdido
la vergüenza mi señora.
TERESA
— ¿Yo? Ni sé qué color tiene.
VALLEJO
— Colorada dicen que es. (vv. 381-384)

Una cuestión que permite plantearse la presencia de estas correspondencias cromáticas en el teatro, un género con una recepción tan amplia y variada, es el grado de penetración que en los distintos sectores sociales y culturales pudieron tener. A pesar de la idea de generalización que transmite la cita de

Covarrubias que se trajo a colación más arriba, los casos localizados en las obras teatrales apuntan que, salvo las correspondencias más elementales, debió de ser un sistema que funcionó fundamentalmente en círculos de cultura literaria. Incita a sospecharlo el hecho de que los dramaturgos parezcan tomar cautelas para evitar no ser entendidos: lo más frecuente es que aparezca *significante* y *significado*, el color y su valor. Por otra parte, no faltan ejemplos en que un personaje ignora la equivalencia del color propuesto. Ocurre en *La hermosa aborrecida*:

CONSTANZA

— Si fueres a la ciudad
y a la voluntad alcanza
el dinero, por razón
de este primer desengaño,
cómprame un poco de paño.

ENIO

— ¿Qué color?

CONSTANZA

— Satisfacción.

ENIO

— ¡Pardiez, Constanza, no sé
qué color es!

CONSTANZA

— Naranjada.

ENIO

— Color y nombre me agrada;
mas, ¿tendrétela de tu fe? (p. 267)

En *La ingratitud vengada* (p. 463), también de Lope, hay otro personaje que desconoce el significado. Por el contrario, no faltan quienes los saben por rebuscados que hoy nos puedan parecer. En *La burgalesa de Lerma* se dice:

LEONARDA — Y ¿quién llevó la postrera?

FLORELO — El Marqués de Peñafiel.

LEONARDA — ¿Qué color?

FLORELO — Congoja honesta.

LEONARDA — Pues ¿eran leonado y blanco?

FLORELO — Los mismos. (p. 42)

Bien es verdad que en estos casos de cierta complejidad los personajes que juegan con estas correspondencias suelen pertenecer a sectores cortesanos.

Al tratamiento poético de los colores también le afecta el viejo debate sobre la recepción del teatro comercial barroco: ¿en qué tipo de espectador pensaban los dramaturgos? Parece atinada la contestación que apunta que escribieron para todo tipo de público, pero que no todo tenía que ser para todos; que habría segmentos concretos en muchas piezas destinados prioritariamente a los más avezados en desentrañar sentido en versos de sintaxis, metaforizaciones y alusiones complejas. Porque los poetas cómicos no renunciaron a ostentar su arte ante los doctos ni en este género con una dimensión popular tan neta. Por lo que hace al caso que ahora nos ocupa, es evidente que fragmentos como el de *La devoción de la misa*, de Vélez de Guevara, que se cita a continuación estarían pensados para un espectador o lector suficientemente capacitado en correspondencias de colores e, incluso, en botánica:

180

Gozoso miraba ahora
la rosa de Alejandría,
que contra el calor del día
las perlas bebe al Aurora.
La retama, que ha brotado
con orgullo la pujanza,
bordando va su esperanza
de color desesperado. (p. 96)

Aún más exigente con el público es este otro pasaje de *El Conde don Sancho Niño*, del mismo escritor:

Mirándote saltar
de las flores y las aguas
los colores y el cristal.
¡Qué celosos vi a los lirios
de ver el lugar que das
en tu boca a los claveles!
¡Qué enamorada que está
de ti la violeta, Sol;
pero la flor del sol, más!
¿Qué dije? que son tus ojos
los soles tras quien se va,
aunque puede ser que tenga
celos de ella algún galán,
y que acuchille las flores. (vv. 1773-1786)

El uso de las equivalencias cromáticas estuvo sometido a variaciones. Como se apuntó, fue fundamental el factor genérico: los autos y el teatro religioso en general fueron un campo mucho más abonado para su explotación. También el trabajo ha permitido observar diferencias en la diacronía y, sobre todo, entre dramaturgos. De los examinados, el más proclive es Lope. También Tirso, Mira y Vélez. Que no se trata únicamente de la adscripción de estos dramaturgos a una fase primera de la evolución de la *comedia nueva* nos lo dice lo poco afectos que son a su uso Guillén de Castro o Ruiz de Alarcón. Aunque es cierto que en etapas más avanzadas solo nos encontramos con Calderón como cultivador insistente de esta simbología (y fundamentalmente en los autos).

Los juegos de colores

El último apartado se dedica a uno de los procedimientos que mejor permiten el despliegue del simbolismo de los colores en el teatro: los juegos *ad hoc* insertos en el curso de la acción dramática. La capacidad de la *comedia nueva* para adueñarse de todo tipo de materiales – de la vida y de la literatura – no hizo excepción con los juegos, ya fueran populares, cortesanos o escolares.

A veces se alude a ellos tan solo. Es el caso del de las cintas de colores al que dice haber jugado Julia en la comedia de Tirso *Doña Beatriz de Silva*:

Mil veces que a las colores
jugamos, sentí enlazar
entre favores de cintas
mi crédula libertad... (vv. 129-132)

Debe de ser el mismo que se nombra en *La historia de Tobías*, de Lope, entre los juegos posibles que propone un grupo de villanos como distracción, pero por el que no se deciden, alegando que « no habrá aquí tantas colores » (p. 132)⁹. A la vista de los materiales teatrales sondeados, cabe preguntarse si tendrá relación con el de listones o colonias del que ofrece testimonio la loa del auto sacramental de Calderón *A María el corazón*, que se verá más adelante. Desde luego, queda probado que don Pedro se daba buena maña para reacomodar materiales propios y ajenos, sin excluir los juegos, como se apreciará con claridad en el incorporado a *La primer flor del Carmelo*.

Pero más allá de las meras menciones, hay cuadros escénicos donde los personajes desarrollan distintos pasatiempos sobre el tablado en que colores y

9 Ambos casos son consignados por George I. Dale « Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age », *Hispanic Review*, 8, 3, 1940, p. 236.

símbolos son explotados con intenciones profanas o religiosas. Los he localizado en nueve obras de Lope, Vélez de Guevara, Calderón y Moreto.

El juego del soldado

Un pasatiempo con esta denominación gozó de una amplia acogida en la literatura española del siglo XVII, del que he llegado a localizar más de una veintena de casos, y muy especialmente en su teatro, con más de diez registros¹⁰. De su funcionamiento nos da una idea Rodrigo Caro en *Días geniales o lúdricos* de 1626:

Melchor — Fingen un soldado que viene de la guerra destrozado y desnudo, y cada uno le manda una pieza de vestir, como camisa, sayo, calzón, etc... El que trae un palo, que es el soldado, anda variando y pidiendo lo que cada uno mandó, y en no respondiendo a tiempo, o errando lo que cada uno mandó, le da el castigo que quiere el que trae el soldado¹¹.

182

A él jugaron o se refirieron los personajes de obras escritas desde finales del siglo XVI y durante casi un siglo por Lope, Alonso de Ledesma, Luis Vélez de Guevara, Sor Juana Inés de la Cruz, Vicente Sánchez, Manuel de León Marchante, entre otros. Todo ello nos está diciendo que se trata de un juego muy difundido, del que bastaba mencionar el nombre para que todo el mundo supiera de qué iba; y que llegó incluso a generar usos proverbiales y aplicaciones por extensión a distintas realidades. En todo caso, fue un juego con fortuna teatral. Una de sus versiones, a la que corresponde precisamente su primer testimonio controlado, la comedia de Lope de Vega *El verdadero amante* (1588-1595)¹², confiere a los colores y a sus significados un papel fundamental, ya que son estos – y no las prendas o armas, como en la propuesta de Rodrigo Caro y de la mayoría de los testimonios – los que escogen los contendientes, y ante los que deben reaccionar repitiéndolos cuando el « juez » o « mano » los pronuncie en su discurso. En dicha comedia

10 Un estudio detallado de la presencia de este juego dentro y fuera del teatro puede verse en mi trabajo « La trayectoria literaria del *juego del soldado* entre Lope y Calderón », en Manfred Tietz ed., *El teatro español del Siglo de Oro y sus «pretextos»*. *Actas del 16º Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas*. Universidad Técnica de Dresde, del 28 al 31 de marzo de 2007 [en prensa].

11 Ed. Jean-Pierre Étienne, Madrid, Espasa-Calpe, 1978, II, p. 212.

12 Las propuestas de fechas que acompañan a los títulos que se citan a continuación están sacadas principalmente de S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, versión española de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, pp. 261-262; y de Harry Warren Hilborn (*A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*), Toronto, The University of Toronto Press, 1938.

se le llama « dar librea al soldado » y es ejecutado por unos personajes en la primera jornada (p. 432):

PADRINO

— ¡Buenos estamos, por Dios,
para jugar algún juego!

DORISTO

— Bien dices: juéguese luego.

MENALCA

— Alto: inventaldo los dos.
Mas no ha de ser levantado;
por eso mira cuál sea.

DANTEO

— Yo os diré. Demos librea,
como se suele, al soldado.

Se vuelve a jugar a ello en la comedia de Luis Vélez de Guevara, *Don Pedro Miago* (1613): también unos villanos desarrollan en la primera jornada un entretenimiento al que llaman « vestir al soldado », que es sustancialmente el mismo que el anterior, aunque los colores, que se mencionan esporádicamente, no representan la clave de su mecánica y sí las prendas (pp. 126-129).

El siguiente registro teatral se produce en otra comedia atribuible a Lope de Vega, *El nacimiento de Cristo* (1613-1615). Aquí el juego, cuya clave vuelve a estar en los colores y sus significados, se diviniza y el soldado se convierte en el Niño Jesús, que ha venido desnudo al mundo y hay que vestirle (pp. 245-248).

En estrecha relación con el planteamiento del juego en las piezas de Lope está el que años después desarrolla el *Auto sacramental de La primer flor del Carmelo* (1647-1648), de Calderón de la Barca (pp. 645-648), que Simplicio formula de la siguiente manera:

Pues yo he de her un discurso;
y como fuere diciendo
el color, ha de decir
lo que significa su dueño;
y si yo lo que significa
dijere, ha de decir presto
el color.

Previamente cada uno de los contendientes ha tenido que elegir un color y explicar lo que significa. Podemos considerarlo como producto de la trayectoria literaria del juego, aunque a primera vista pueda no reconocerse porque falta el motivo principal que le daba título: el soldado. Estamos ante un testimonio más de las múltiples

conexiones entre los dos grandes del teatro áureo español. La propuesta de Calderón cifra el juego en los colores y sus significados, como en las versiones ofrecidas por Lope, quien también se ha adelantado en conferirle un sentido religioso.

Disputaciones de colores

Son varios los casos de juegos de colores que obedecen a la fórmula de la *disputatio*. Están todos ellos en obras de Calderón de la Barca:

La banda y la flor (ca. 1632) ofrece el único testimonio del escritor en una comedia (el resto se da en piezas sacramentales). Ocurre en el cuadro final de la primera jornada, y se trata de un entretenimiento típico de comedia cortesana, categoría a la que pertenece la obra (pp. 433-434). Sus protagonistas femeninas son las hermanas Clori y Lísida, que compiten por el amor de Enrique, favorito del Duque de Florencia. Las *quaestiones* sobre las que contender en las *disputaciones* galantes pueden ser muy variadas. En esta ocasión la elegida es la mayor o menor excelencia de los colores azul y verde. En la escena que interesa el Duque está sentado y, ante él, Enrique y las damas rivalizan acerca de los colores de la banda, azul, y la flor, verde. Se juega, por supuesto, con los simbolismos y con el acostumbrado ingenio.

También una *disputatio* sobre colores se desarrolla en la *Loa para el auto sacramental intitulado Los misterios de la misa* (1640), de Calderón de la Barca (pp. 280-292). Aparte de los Músicos, intervienen en ella la Fe, el Pecado y los siete Sacramentos, representados por diferentes personajes del Antiguo y del Nuevo Testamento: el Bautista, que representa el Bautismo; Moisés, la Confirmación; David, la Penitencia; Daniel, la Comunión; Magdalena, la Extremaunción; San Pedro, el Orden Sacerdotal; Archicicilino, el Matrimonio. Dice la primera acotación:

Mientras se canta la primera Copla se descubre la Fè en vn Trono, y hà de tener en la mano vn Arbol, y en la Copa hà de aver siete Listones, hechos siete Flores, que se desprenderàn, como dixeren los Versos, quedando siempre las puntas de ellos pendientes de la Copa del Arbol, y por remate hà de tener vna Cruz, y vàn saliendo los siete Sacramentos oyendo los Versos, y repite cada vno el suyo.

La Fe replica al Pecado:

Pues, porque veas,
que todos siete rendidos,
cada vno elija su flòr
que mas à su colòr venga,
y dè la razòn por què
la elige.

La incluida en la *Loa para el auto sacramental intitulado La lepra de Constantino* (1660-1663) plantea decidir qué color representa mejor

al Sacramento (pp. 70-74). Para ello se celebrará un certamen en el que pugnarán distintos pretendientes, los colores. La Fe rechaza a uno tras otro (negro, amarillo, azul, verde), a pesar de las argumentaciones sobre su idoneidad. Se elegirá a la postre el nácar y el blanco, que además son los colores del monarca:

Aunque de tan eficazes
razones, para argumento
no te valiesses, lo fuera
ser blanco, y nacar, con bello
maridaje, la Divisa
que vsa el Gran Monarcha nuestro
el Señor Phelippe Qvinto.

Las cintas de colores

Un juego diferente es el que presenta la *Loa para el auto sacramental intitulado A María el corazón* (1664), también de Calderón (pp. 65-70), a la que se ha aludido más arriba. En él intervienen, además de la Música, la Sibila Cumea, siete hombre y siete mujeres. La acotación inicial nos da una idea del planteamiento: « *Salen los Hombres, y las Mugerres danzando, y en medio de ellos traerà el primero vn Bastòn grande, de quien vendrán pendientes catorze colonias de los colores que diràn los Versos* ». Los colores tienen letras que componen palabras. Y los colores, por supuesto, significan. Los catorce personajes intervienen de acuerdo con las pautas que se señalan en este fragmento:

- 14 ella quiso, que catorze
colores nuestras se truequen
à catorze letras suyas,
elija la que compete
cada vno à su letra, y vamos
notando, como se avienen
vnas con otras, quizà
podrà ser que si se texen
letras, y colores, vnas,
y otras entre sì concuerden.
- 1 Sea assí, y pues de amor nace
nuestro afecto, elijo este
morado que dize amor,
y es el color de la M.

Và tomando cada vno su color, dando buelta al Mayo.

- 2 Al amor siguen los zelos;
y assí tràs ti me compete,
por el A el color azul.
- 3 Donde ay zelos, comunmente
ay rigor; y assi, à ambos siga
roxo el color de la R.

Sigue así el resto, hasta que todos ellos pueden componer la frase « María sin pecado ».

Un juego cortesano y carnavalesco de emparejamiento por colores

Un carácter distinto a los anteriores tiene el juego presente en *El desdén con el desdén* (ca. 1650), de Agustín Moreto, que, por otra parte, es el más famoso de todos, al estar dentro de una de las comedias más representadas e impresas del Siglo de Oro. En qué consiste este pasatiempo cortesano, carnavalesco y barcelonés de la segunda jornada lo expone Polilla:

Que en Barcelona uso es
desta gallarda nación,
que con fiestas se divierte
llevar, sin nota en su fama,
cada galán a su dama.
Esto en Palacio es por suerte:
ellas eligen colores,
pide uno el galán que viene,
y la dama que le tiene
va con él, y a hacer favores
al galán el día la empeña,
y él se obliga a ser su imán. (vv. 1143-1154)

Diana, Cintia y Laura se pertrechan de flores de todos los colores para poder llevarse al galán que quieren. Diana pide que se le reserve Carlos. Ellos deben escoger un color y explicar por qué lo han hecho. Verde, azul, rosa seca... Carlos pide el encarnado y lo tiene Diana¹³. No se trata de un pasaje postizo con el que ostentar ingenio, como suele ocurrir en las demás comedias en que hay un juego de colores, sino de un hábil recurso del enredo que permite que Diana siga adelante con sus planes, al tiempo que el poeta luce su destreza a la hora de explicar las elecciones.

13 Ed. Willard F. King apunta que hay otra escena de juego de colores paralela en *Hacer remedio el dolor*, comedia en colaboración de Agustín Moreto y Jerónimo de Cáncer (*El desdén con el desdén*, México, El Colegio de México, 1996, p. 91).



Que peuvent signifier ces habits verts que Cervantès prête à bon nombre de ses personnages, à commencer par le chevalier au manteau vert que croise Don Quichotte ? Pourquoi la même couleur a-t-elle

aussi souvent la prédilection de plusieurs dramaturges du Siècle d'or au moment de concevoir leurs intrigues ? Ces questions, et bien d'autres relatives à la symbolique des couleurs, et plus généralement aux usages et pratiques de la couleur dans la culture de l'Espagne classique, sont abordées dans cet ouvrage, qui rassemble les approches de spécialistes de poésie, de théâtre, de récit, de linguistique, de peinture. Si la forte présence de la couleur dans la peinture du Siècle d'or est traditionnellement reconnue, l'étude des valeurs et symboles de la couleur dans les textes littéraires n'avait jamais donné lieu à un ouvrage d'ensemble dans le domaine hispanique. Le croisement de perspectives multiples – analyse textuelle, érudition, lexicologie, etc. - suscite des rapprochements, ouvre le débat : entre la défiance à l'encontre des sens et la fascination du visuel et du spectaculaire, se dessine une culture contrastée - parfois contradictoire, souvent tourmentée - dans laquelle le rapport à la couleur ouvre une approche inédite.

Illustration de couverture : Le Greco (Domenikos Theotokopoulos, dit), *Le Baptême du Christ* (détail), huile sur bois, Tolède, Hôpital Tavera © 2011. Photo Scala, Florence

Ci-dessus : Francisco de Zurbarán, *Verre d'eau et rose*, huile sur toile, ca 1630, Londres, National Gallery © The National Gallery, London/Scala, Florence

ISBN 978-2-84050-819-9



9 782840 508199

SODIS
F386201

20 €

