

EL JARDÍN MINADO DE *EL GALÁN FANTASMA* DE CALDERÓN



NOELIA IGLESIAS IGLESIAS
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
ESPAÑA

RESUMEN:

En *El galán fantasma* (1637), Calderón sitúa el centro del movimiento dramático en el jardín, en el que se enmarcan más de un tercio de los versos y en el que se desenvuelven sus acciones clave. De hecho, esta es una de las comedias en donde don Pedro saca mayor provecho a este *locus amoenus*. En el presente trabajo se exploran las múltiples interpretaciones alegóricas no solo del jardín, sino también del pasadizo subterráneo que este contiene, esencial en la trama de la pieza. Estos dos espacios poseen diversas exégesis a lo largo de la comedia, al pasar de ser lugares de placer y de refugio a lugares de confusión, de conflicto o incluso de muerte.

Palabras clave: Calderón de la Barca, jardín, mina, simbología espacial.

THE MINED GARDEN OF EL GALÁN FANTASMA, BY CALDERÓN.

ABSTRACT:

Some of the most important dramatic movements of Calderón's *El Galán Fantasma* (1637) occur in the garden. More than a third of the verses and many of the key actions take place there. In fact, this is one of the plays in which the dramatist makes the most of this *locus amoenus*. In this paper, we will analyze the multiple allegorical interpretations of the garden and of its main element, the mine, which is essential to the plot. These two spaces represent different meanings because they are places of pleasure and shelter, but also places of confusion, places of conflict or even places of death.

Keywords: Calderón de la Barca, garden, mine, space symbology.

Desde la antigüedad el jardín cuenta con una rica simbología¹. En la práctica totalidad de las culturas antiguas, desde la civilización egipcia, persa y mesopotámica hasta Japón, China y la India, pasando por la América precolombina, ha existido el jardín². Las tradiciones judía, árabe y cristiana coinciden en interpretarlo como lugar en donde los más íntimos se reúnen y cuyas características no son muy disímiles para unos y otros³. Los poetas renacentistas y barrocos actualizan y funden en la presentación de este espacio las fórmulas tradicionales del *locus amoenus* de la literatura clásica, la geografía del edén bíblico o el testimonio de raigambre ascética medieval.

En el siglo XVII, la presencia del jardín aflora en los propios espacios domésticos barrocos. Antonucci apunta que «en las casas de la media nobleza, casi nunca faltaba un jardín [...], ese espacio abierto en el recinto de la casa, ese retazo de naturaleza cultivada engastado en la arquitectura doméstica»⁴. Zugasti explica así la profusa creación de jardines en el seiscientos: la idea mítico-ancestral del jardín bíblico del gozo se cristalizó en la construcción de verdaderos jardines que se convierten en refugio de un hombre que huye de la naturaleza hostil y trata de fabricarse un espacio más amable y cómodo, «un espacio domado en el que pueda desarrollar su *otium*». La posesión de un jardín, de un huerto o de un parque se convierte en un rasgo de distinción de la aristocracia, muy aficionada a estos lugares de recreo⁵.

¹ Como miembro del Grupo de Investigación Calderón (GIC), que dirige Luis Iglesias Feijoo en la Universidade de Santiago de Compostela, este trabajo se ha beneficiado de mi participación en los siguientes proyectos de investigación: DGICYT HUM2007-61419/FILO (investigador principal, Luis Iglesias Feijoo; co-investigador principal: Santiago Fernández Mosquera); INCITE09 204139PR. (Dirección Xeral de I+D, Xunta de Galicia) y TC-12 (proyecto Consolider CSD2009-00033; coordinador general: Joan Oleza). Algunos de ellos se beneficiaron de Fondos FEDER.

² Para un recorrido histórico sobre la génesis del jardín como espacio literario y simbólico acúdase a Miguel ZUGASTI, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 583-619, y a Tatiana ALVARADO TEODORIKA, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, ed. P. Civil y F. Crémoux, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

³ María Luisa LOBATO, «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro*, eds. A. Serrano y otros, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, p. 206.

⁴ Fausta ANTONUCCI, «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 74-75.

⁵ ZUGASTI, art. cit., pp. 588-589. Para una panorámica del jardín barroco español consúltese Consuelo MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, «Jardines del barroco español. Siglo XVII», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, eds. J. Alcalá-Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de estudios políticos y

Félix Lope de Vega fue uno de los ingenios áureos pioneros en emplear con regularidad el espacio del jardín tanto en su teatro -en especial en las comedias mitológicas y palatinas- como en su lírica⁶. Calderón de la Barca toma como referente los jardines lopescos y de otros autores previos y convierte el *topos* del jardín en un elemento escenográfico de primer orden en su producción dramática, en donde este espacio logra una forma acabada⁷. De hecho, la presencia constante del jardín como espacio y como motivo en el teatro calderoniano corrobora la inclinación del comediógrafo por atender a aquello donde puede manifestarse con plenitud el poder de lo ilusorio⁸. En tres ocasiones, el ingenio concede incluso el protagonismo al ambiente natural en el que se mueven sus personajes en el propio título de las piezas: *El jardín de Falerina* (auto sacramental, 1675, y comedia, 1677) y *El monstruo de los jardines* (1672)⁹.

Al igual que en otras comedias palatinas de Calderón, en *El galán fantasma* (1637) el dramaturgo sitúa el centro del movimiento dramático en el jardín, en el que se enmarcan más de un tercio de los versos y en el que se desenvuelven sus acciones clave (vv. 823 a 940, 1361 a 2026 y 2555 a 2824)¹⁰. De la misma manera, los personajes que actúan en los cuadros no desarrollados en el jardín se dirigen a él a menudo, van a acceder de forma inminente, lo rondan o acaban de salir, con que se erige en espacio directriz de la obra (vv. 2405 a 2554, 2027 a 2294 y 2295 a 2404, 741 a 822 y 2825 a

constitucionales, 2001, I, pp. 351-413. Recuérdese también a este propósito la trascendencia de la publicación, en 1592, de la *Agricultura de jardines* de Gregor, «que trata de la manera que se han de criar, gobernar y conservar las plantas», reeditado en 1951 en Madrid por la Sociedad de Bibliógrafos Españoles.

⁶ Ver Felipe PEDRAZA JIMÉNEZ, «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II: el Rey Íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, ed. C. Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329, y Miguel ZUGASTI, «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011a, pp. 73-101.

⁷ Emilio OROZCO DÍAZ, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del barroco», en *Temas del barroco: de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, p. 159.

⁸ José LARA GARRIDO, «Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, p. 940, destaca que el jardín se potencia desde el Renacimiento como «mutación preferida para el sincretismo de lo real y lo ficticio».

⁹ José LARA GARRIDO analiza el destacado espacio del jardín en cuatro comedias áureas cuyo título alude a aquel *topos*; a saber, las dos obras calderonianas citadas arriba, *El jardín de Vargas*, atribuida a Lope de Vega, y *La confusión de un jardín*, de Moreto en «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 169-226.

¹⁰ Se cita aquí y en lo sucesivo por mi edición de la comedia: *Edición crítica y anotación filológica de El galán fantasma de Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, tesis doctoral inédita, 2013.

3142). En efecto, *El galán fantasma* es una de las comedias en donde don Pedro saca mayor provecho a este *locus amoenus*, dejando aparte sus dramas mitológicos y sus autos sacramentales¹¹.

El espacio está siempre ligado a simbolismos que conducen a tomar cada *topos* desde un prisma connotativo, y más tratándose de un género literario como el dramático. Amezcua recuerda que, en el caso concreto del teatro áureo, «el valor simbólico de los espacios ofrece un campo de riqueza extraordinaria» y pone de relieve la importancia de «los significados axiológicos que la cultura distribuye en los diferentes espacios» del *topos* dramático¹².

Por consiguiente, dado el alcance del jardín como núcleo espacial de la acción en *El galán fantasma*, el objetivo de este artículo es explorar sus múltiples interpretaciones alegóricas como espacio de deleite, de reflexión melancólica, de refugio, de conflicto o de confusión; algunas de cuyas funciones ya estaban presentes en la imagen que este espacio poseía desde la antigüedad. De igual modo, nuestro foco de atención se extenderá al análisis del pasaje secreto que contiene el jardín en la comedia, una mina, espacio esencial en la trama. Este túnel se alza en un símbolo que cuenta -como el jardín- con distintos significados que mudan según avanza la acción, puesto que, de la finalidad bélica con que fue concebido, se transforma en un lugar de paso que posibilita el amor de los protagonistas y su posterior huida, así como es lícito interpretarlo como un espacio vinculado al enredo o incluso a la muerte.

I. LA REPRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN DEL JARDÍN EN *EL GALÁN FANTASMA*

El jardín, perteneciente a la casa de la dama, Julia, constituye un escenario habitual en las comedias palatinas, como se avanzaba¹³. Las alusiones a «las tapias de la huerta»

¹¹ Se remite a Tatiana ALVARADO TEODORIKA, art. cit., y a Miguel ZUGASTI, «El espacio del jardín en los Autos sacramentales, de Calderón», *Revista Mosaicum*, 13, 2011b, pp. 47-56, en donde se analiza cómo don Pedro utiliza el relevante escenario del jardín en sus autos. ZUGASTI manifiesta que «De las treinta memorias de apariencias calderonianas que se conservan, en diez de ellas se requiere al menos un carro que represente un jardín, lo que da idea aproximada de la alta proporción (una tercera parte) de uso que le confiere el autor» (art. cit., p. 49).

¹² José AMEZCUA, «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, III, pp. 1533-1544.

¹³ Ignacio ARELLANO, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 503 y Fausta ANTONUCCI, art. cit., p. 75, nota 40. En su estudio del jardín en el teatro tirsiano, ZUGASTI observa la clara tendencia hacia la escasez de las escenas de jardín en las comedias palatinas de signo serio, frente a la abundancia de aquellas en las comedias palatinas cómicas y alega que este hecho «está en perfecta

(verso 1710) y a su puerta de acceso (vv. 2436 a 2437, 2474 a 2475, 2507 y 2545 a 2546) indican que se trata de un espacio cerrado -tal vez contiguo a la casa o dentro de su propia estructura, a modo de patio interior-, pese a que, al mismo tiempo, se asienta como una zona al aire libre dentro de la vivienda¹⁴. Así, el jardín puede ser considerado un espacio a caballo entre el exterior y el interior, aunque desde el punto de vista técnico se correspondiese más bien con una escena exterior¹⁵. Antonucci se inclina por la concepción del pasaje oculto -la mina- como elemento divisorio del espacio exterior e interior al sostener, basándose en los términos propuestos por Lotman, que

il passaggio segreto, in quanto frontiera, separa un IN (la casa come spazio dell'onore, cioè il nucleo organizzato della propria identità sociale e individuale) e un ES (tutto ciò che dall'esterno può minacciare l'integrità di questo nucleo: in primo luogo, l'uomo estraneo alla casa)¹⁶.

Al formar parte de la casa, el jardín se asienta como un espacio vinculado a la figura femenina, cuyo aislamiento se quiebra con la irrupción consentida de su enamorado (Astolfo) y no consentida de un personaje poderoso (el Duque de Sajonia) en este íntimo recinto doméstico¹⁷. Precisamente el conflicto dramático comienza a desarrollarse en el momento en que la dama niega el acceso de Astolfo a su espacio:

consonancia con la mayor o menor presencia del tema amoroso en tales obras», a la par que extrapola estas conclusiones a las piezas palatinas lopescas (art. cit., p. 593, n. 32). ANTONUCCI anota todas las obras calderonianas palaciegas en las que el jardín cobra relevancia en la acción, frente a la desatención frecuente de este espacio en las piezas de capa y espada (art. cit., p. 230).

¹⁴ Para evitar la reiteración de la voz *jardín* y adaptarse a la rima del romance en e-e y en i-o, el dramaturgo recurre a los sinónimos *albergue* (vv. 1364 y 1412) o *labyrintho/s verde/s* (vv. 1372 y 2288).

¹⁵ José María RUANO DE LA HAZA y John Jay ALLEN, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994, pp. 404-409.

¹⁶ Fausta ANTONUCCI, «Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: tecnica scenografica e funzione drammatica», en *Dal testo alla scena. Atti del Convegno di Studi, Napoli, 22-24 aprile 1999, Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, ed. G. Battista De Cesare, Salerno, Edizioni del Paguro, 2000, p. 235.

¹⁷ El espacio cerrado de la casa es el hábitat normal de la mujer en la estructura psicosocial de la comedia, como lo sería hasta cierto punto en la sociedad áurea, si bien, como defienden Noël Salomon y Rubiera, «el tipo de teatro poético que consideramos aquí propone a la vez un reflejo de lo real, una negación de lo real y una idealización de lo real, que confluyen en una intrincada interrelación» (Javier RUBIERA FERNÁNDEZ, «Encuentros de galán y dama en el espacio de la casa», *Ínsula: Espacios domésticos en la literatura áurea*, 714, 2006, pp. 17-18). Para Lobato, el jardín «es un refugio del exterior, un lugar que ofrece seguridad en el que se pueden tratar de forma confidencial cuestiones íntimas» y, a la par, un *hortus conclusus*, que se «asocia con el espacio interior de la casa vinculado de forma estrecha con la mujer, en cuanto que es lugar seguro y espacio de protección de su integridad» (art. cit., p. 205).

Y así te ruego que no
vayas a verme, ni pases
cubierto ni descubierto
la esfera de mis umbrales (vv. 167-170)

No resulta extraño que el marco espacial de la casa de Julia y sus alrededores salgan a relucir con anterioridad en la exposición que la joven hace a su amado sobre la ronda y el cortejo del Duque: «firme, rendido y constante, / si de día me visita, / de noche ronda mi calle» (vv. 120 a 122), o que, al exponer sus recelos, el galán aluda conjuntamente al jardín y a la casa como espacios inherentes a la muchacha, ejemplo evidente de la identificación del personaje con el espacio que habita:

¡Vive Dios que he de saber
si el cuidado que te trae
a que tu casa no vea
y a que tu jardín no ande
es porque de tu jardín
y de tu casa las llaves
rendiste a mayor poder
y a mayor fuerza entregaste! (vv. 227-234)

Conviene tratar también brevemente la manera en la que se acostumbraba a representar el jardín en el teatro del Siglo de Oro. A menudo, se echaba mano de telones y lienzos pintados, los cuales introducían diversos espacios escenográficos. Por tanto, pese a que no existe ninguna acotación en el texto que resulte elocuente en este sentido, no es aventurado inferir que tal vez en las primeras puestas en escena de *El galán fantasma* se emplearan lienzos para representar diferentes espacios; entre ellos, el jardín. Ruano de la Haza recuerda que la abundancia de jardines en los corrales fue tal que no parece arriesgado suponer que, aunque no se indique en las acotaciones, este decorado haya sido utilizado en la mayor parte de los cuadros desarrollados en dicho espacio¹⁸.

De esta manera, quizás en las representaciones de la obra en el seiscientos se utilizó un lienzo con una fuente pintada y un árbol para figurar el jardín, o también se

¹⁸ José María RUANO DE LA HAZA, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000, p. 180.

pudo recurrir a unas pocas «ramas, plantas y matas que enmarcaban uno de los espacios del “vestuario”, seguramente el central»¹⁹, pues en la comedia áurea en general predomina «el carácter simbólico de la “representación” sobre una concepción objetivista que pretenda una imitación icónica»²⁰. En consecuencia, el público, habituado a la función sinecdótica del escenario del corral, debía aplicar a esta escasa escenografía el poder de su imaginación para configurar el espacio dramático en el que se movían los actores, guiado por el *decorado verbal* con que los cómicos nombraban y describían lo que se representaba en escena y que estaría ausente sobre las tablas²¹.

I.1 EL JARDÍN COMO ESPACIO DE PLACER

La primera referencia al jardín en *El galán fantasma* procede de Julia, que expone a Astolfo las circunstancias espacio-temporales que enmarcaron desde hace dos años sus encuentros. La dama presenta al vergel y a la noche como cómplices de su amor, junto a los elementos metonímicos que los encarnan (las flores y las estrellas, respectivamente) en una inconfundible estructura diseminativa-recolectiva de cuño calderoniano. El jardín se alza en un claro espacio de recreo y esparcimiento y, lo que es más, en un espacio de deleite -y, por contigüidad, en espacio del placer y de la culpa²² - que, con su armonía, bendice el matrimonio clandestino de los protagonistas:

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

¹⁹ RUANO DE LA HAZA y ALLEN, *op. cit.*, pp. 382-446. Varey recopila relaciones de gastos por la compra y la renovación de hiedras y enramados (*Ibid.*, pp. 171-172).

²⁰ Javier RUBIERA FERNÁNDEZ, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005, p. 28.

²¹ En otro lugar examiné la escenificación del jardín en las puestas en escena contemporáneas de la obra: «De José Luis Alonso a Mariano De Paco: *El galán fantasma* de Calderón a partir de 1981», en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, *en prensa*.

²² Rosana LLANOS LÓPEZ, «Espacios del placer y espacios de la realidad en tres comedias de capa y espada de Calderón de la Barca», en *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 308.

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)

La correspondencia de jardín y cielo es un recurrente núcleo metafórico en el imaginario del dramaturgo. Esta conexión «entraña la esencia reversible de flores y estrellas tanto en su configuración lumínica como en su simbolismo. La identificación de la luminosidad estelar y la belleza de las flores, en la alternancia cíclica de noche y día, como formas sagradas de una materia analógica configura esta gran metonimia de la variedad elemental»²³. Lara Garrido explica los versos 93 a 98 -recogidos sin variaciones en *Casa con dos puertas mala es de guardar*²⁴ - de esta forma:

flores y estrellas como elementos denotadores de jardín y noche unifican un segundo sentido emblemático cuya significación encierra la clave del destino humano con el valor admonitorio de caducidad²⁵.

La convivencia de la noche y de la naturaleza -encarnada por el jardín- con los amantes y sus sentimientos en un armónico *locus amoenus* es un tópico de la literatura amorosa, en la cual se engloba este discurso de la dama. El motivo del jardín como lugar del amor y del deleite de los sentidos está presente en nuestro teatro desde *La Celestina* de Rojas (1499) o la *Tragicomedia de Don Duardos* de Gil Vicente (1562)²⁶; y también en Calderón el jardín tiene como valor fundamental el convertirse en «espacio identificativo de la pasión»²⁷. A su vez, la noche es añorada por los amantes, pues es el momento en el que pueden reunirse con sus parejas, con que llegan a desear su duración eterna:

¡Oh, quién de un suspiro al día
 el hacha apagar pudiera,
 pues está que viva un dios

¡Oh, nunca, señor! ¡Oh, nunca
 las cortinas de carmín
 corriera la aurora al sol

²³ LARA GARRIDO, art. cit., p. 953.

²⁴ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, p. 127.

²⁵ LARA GARRIDO, art. cit., p. 953.

²⁶ Ver Melchora ROMANOS, «La estructura simbólica de la tragicomedia de Don Duardos de Gil Vicente», *Logos*, 16, 1980-1981, pp. 109-124.

²⁷ LARA GARRIDO, art. cit., p. 945.

en que sola una luz muera!
(vv. 1141-1142)

del pabellón de zafir,
por que nunca hubiera día!
¡Fuera noche para mí
todo el año, pues las sombras
son mi estación más feliz!
(vv. 2585-2592)

I.2. EL JARDÍN COMO ESPACIO DE REFLEXIÓN MELANCÓLICA Y DE MUERTE

No obstante, en consonancia con la inclinación barroca por el contraste, el jardín no solo actúa como ámbito positivo en el que los enamorados celebran su amor, sino también como espacio fuente de melancolía e incluso como espacio anunciador de la muerte. De esta suerte, Julia describe a Enrique la que ella considera caída mortal de Astolfo a través de las transformaciones que el supuesto cadáver del joven origina en el colorido de las flores del jardín:

Tu hijo Astolfo —¡muerta estoy!—
es —¡qué pena tan tirana!—
el que —¡rigurosa estrella!—
sobre —¡el aliento me falta!—
esas flores —¡qué rigor!—,
caducas ya —¡qué desgracia!—,
hizo —¡terrible desdicha!—
que, con su púrpura y nácar,
se conviertan en rubíes
las que fueron esmeraldas (vv. 901-910)

El cuerpo herido de Astolfo suscita que las flores sobre las que yace, decrepitas ya, muden su color y pasen de esmeraldas (verdes) a rubíes (rojos) con la sangre derramada del pálido joven. Más adelante, el galán asegura que a las flores del jardín de su dama les debe «alma y voz» (vv. 2580-2581), lo que acaso pueda explicarse por la circunstancia de que aquellas le sirvieron de lecho que le devolvió la vida. El propio don Pedro alude en otra pieza a la heterogeneidad de la simbología otorgada a las flores: «las flores / significados diversos / tienen de muchas virtudes»²⁸.

²⁸ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El divino Jasón*, eds. I. Arellano y Á. L. Cilveti, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1992, vv. 789-791.

Además, el gusto por lo cromático, así como su interés por plasmar los cambios y la inestabilidad son elementos recurrentes en Calderón. El dramaturgo refiere en términos semejantes el desmayo de Julia en boca de Astolfo. El cuerpo inconsciente de la joven, a quien el galán toma como deidad del templo del jardín, reposa sobre los jazmines y claveles, que se convierten en aras de púrpura y nieve, debido a la extrema lividez de la dama:

Sobre las flores cayó,
 donde, rendida, parece
 la deidad que en este templo
 aras de púrpura y nieve
 dan a estatuas de jazmines,
 dan a imagen de claveles (vv. 1515-1520)

Desde la antigüedad grecolatina, el jardín fue visto como un lugar de reflexión filosófica, de búsqueda del conocimiento de sí mismo y de lo ajeno, de tal manera que, aparte de ser «animado confidente de amores, es asimismo el lugar ideal para la soledad y el soliloquio desengañado»²⁹, en el que la dama pretende *divertir* sus *tristezas* (vv. 2481-2482)³⁰. Tras la primera jornada de *El galán fantasma*, en cuyo desenlace muere presuntamente Astolfo en el jardín a manos del duque de Sajonia, este se transmuta para Julia en un lugar *triste* y *funesto*.

A partir de ese momento, el jardín se trueca en un espacio opuesto al ámbito positivo que antes ocupaba y en escenario teatral en el que sus elementos (las flores y las fuentes y, más adelante, el aura y las plantas, en una nueva suerte de recolección³¹) se apiadan del sufrimiento de la dama. Julia identifica el *laberinto verde* del jardín con un teatro en el que el hado representa tragedias de amor y como un espacio que pasó de

²⁹ LARA GARRIDO, art. cit., p. 947.

³⁰ Un repaso por el tratado *Sobre la melancolía. Diagnóstico y curación de los afectos melancólicos*, de 1569, basta para apreciar el importante valor que se concedía al jardín como espacio de curación de las dolencias del alma (Alonso de SANTA CRUZ, *Sobre la melancolía. Diagnóstico y curación de los afectos melancólicos (1569)*, trad. R. Lavalle, pról. J. A. Paniagua, Pamplona, Eunsa, 2005).

³¹ Ernest Robert CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. A. Alatorre y M. Fol. Alatorre, México, Fondo de cultura económica, 1955, I, p. 280, enumera entre los componentes fundamentales del *locus amoenus* «un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos puede añadirse un canto de aves, unas flores, y aún más, el soplo de la brisa», la mayoría mencionados por Calderón para componer el espacio del jardín en *El galán fantasma*.

ser reflejo fastuoso de la pasión a no contener más que *ruinas* del amor³². No es fortuito que el dramaturgo emplee esta voz, ya que jardín y ruinas van a menudo de la mano en el barroco para anunciar la desventura íntima y el derrumbamiento espiritual³³. El escenario del jardín «no resulta solo un espacio físico sino que también es sujeto del enunciado en el fluir dramático, referente conformado en el diálogo de los personajes»³⁴. De esta manera da comienzo el apóstrofe de la dama al jardín, que se personifica al transfigurarse en su confidente en este tópico *ubi sunt*:

Triste, funesto jardín,
tú, que en tiempo más alegre
si pompa del amor fuiste,
ruina ya del amor eres,
donde al cielo que lo admira
y a la tierra que lo atiende
representó la fortuna
tragedias de amor que pueden
tanto a las flores mover,
tanto ablandar a las fuentes (vv. 1381-1390)

Cabe señalar que el dramaturgo aludió a la música relacionada con el motivo del jardín nocturno -usual conjunción en las comedias calderonianas³⁵ - cuando la sirvienta Porcia se ofrece para cantar ante su señora para *divertirla* y aliviar su melancolía, si bien Julia responde con una negativa, alegando que «la música entristece» (vv. 1467-1470), con que no se desarrolla el componente musical en la pieza.

Al despertar Julia de su desmayo tras ver a su enamorado, a quien creía muerto, la joven relata su visión al Duque e identifica el jardín con un *monumento* y un *sepulcro*, aunque también con la *hermosura*:

³² La idea de jardín como teatro azaroso se reitera en dos ocasiones: vv. 1374 y 1387-1388. Para Julia, el sino dispuso su poder en el jardín, en donde cayó muerto su enamorado.

³³ OROZCO DÍAZ, art. cit., p. 171.

³⁴ LARA GARRIDO, art. cit., p. 945.

³⁵ LARA GARRIDO afirma que normalmente son los personajes femeninos quienes ordenan a los músicos que bajen al jardín para divertir su hastío y concluye que «Toda una teoría de la relación armónica entre música reglada y natural subyace en los pasajes de jardín nocturno» (art. cit., p. 948).

Monumento, señor, y jardín digo;
 mas ¿qué digo, conmigo batallando?
 Hermosura y sepulcro digo (vv. 1578-1580)

Tras conocer la noticia de que Astolfo sigue con vida y pueden verse cada noche gracias al artificio de la mina, Julia no duda en mantener cerrado el jardín durante el día y transformarlo de nuevo en testigo de su amor nocturno (vv. 2007-2010)³⁶, con lo cual aquel vuelve a instaurarse como espacio de placer. La dama se dirige de nuevo ilusionada a las flores y a las estrellas, esta vez como «mudos testigos» «del amor más raro» (vv. 2559-2560).

I.3. EL JARDÍN COMO ESPACIO DE CONFLICTO

Tal como se comprueba, el espacio del jardín no cuenta con una lectura alegórica unívoca, sino con múltiples interpretaciones significativas. A este propósito, debe atenderse a la dimensión del jardín como espacio de conflicto. En la primera jornada, el enredo llega a su punto álgido al final, cuando los dos personajes rivales (Astolfo y el Duque) se encuentran por la noche en el mismo terreno (el jardín), lugar íntimo de la dama. El motivo de la riña está servido, puesto que los dos enemigos pretenden el monopolio de dicho espacio y el consecuente favor de Julia:

DUQUE ¿Quién va?
 ASTOLFO Un hombre solo.
 DUQUE ¿Cómo
 desta suerte en esta casa
 entráis?
 ASTOLFO Como vos de esotra.
 DUQUE ¿Sabéis quién soy?
 ASTOLFO No sé nada,
 que a estas horas y a estos celos
 todas las sombras son pardas.
 DUQUE Pues vuelve por donde entraste.
 ASTOLFO Celos no vuelven la espalda.

³⁶ Los criados Candil y Porcia hacen referencia a la costumbre de su señora de permanecer en el jardín durante las horas de oscuridad (vv. 2223-2210 y 2448-2452), aspecto que reitera la propia Julia en los vv. 2481-2484.

DUQUE Haré que las vuelvas yo.
Riñen (vv. 873 a 881)

La primera transgresión del Duque al recinto doméstico de la dama gracias a la ayuda de la infiel criada Porcia desencadena la entrada repentina de Astolfo al jardín, tras ver desde el exterior que un hombre ha accedido a su espacio de placer, y la salida de todos a escena, una vez que el galán ha sido herido por su oponente. El jardín pierde así su signo de refugio para tornarse en escenario de un crimen. Las disputas entre Astolfo y el Duque teniendo el jardín como telón de fondo -tal vez literalmente en los tablados de la época, como se vio- siguen en el acto segundo, en el que el galán, escondido al paño, sale a defender el honor de Julia, a quien pretendía deshonrar el noble. Primero, Astolfo mata la luz y, luego, los dos contrincantes mantienen una lucha de espadas, según se desprende de la didascalía de Carlos:

A las voces, espadas y ruido,
 del puesto que guardaba me he salido
 que, ya Astolfo empeñado,
 con él he de morir puesto a su lado (vv. 1697-1700)

I.4. EL JARDÍN COMO ESPACIO DE CONFUSIÓN

La noche contribuye en *El galán fantasma* no solo a crear una atmósfera conflictiva en el jardín, sino también a hacer de él un espacio de confusión, significado que se reitera a lo largo de toda la pieza. María Grazia Profeti recalca esta función del jardín en la comedia: «la lettura simbolica degli spazi: il giardino, ad esempio, è facilmente interpretabile come il luogo della confusione e del dubbio, equiparato alla notte»³⁷. Ya en la primera jornada, en un comentario cómico habitual del gracioso sobre la actuación de sus señores, este se hace eco del caos que reina en torno al jardín de Julia al recurrir a la cita proverbial de «campo de Agramante», que designa, de modo figurado, la confusión:

³⁷ Maria Grazia PROFETI, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e L'Europa (Commedia aurea spagnola e pubblico italiano*, vol. VII), Firenze, Alinea, 2009, p. 81.

hoy la calle de la dama
 con uno y con otro amante,
 ya moro, ya paladín,
 la esfera de su jardín
 hizo campo de Agramante (vv. 720-724)

Las horas nocturnas propician la confusión de identidades. Julia toma en dos ocasiones al Duque de Sajonia por Astolfo: la primera vez el motivo del embrollo es debido a que el noble sustituye al galán en su cotidiana venida nocturna al jardín (vv. 828-835); la segunda vez, Julia, todavía trastornada por la visión de Astolfo, piensa que es su amante quien irrumpe de nuevo en el jardín (vv. 1570-1571). La aparición del supuesto galán fantasma provoca con anterioridad el desmayo de la muchacha, que perturba al joven y lo hace lamentarse de su decisión de utilizar la mina sin advertir a su amada (vv. 1521-1526). Poco después de su primera entrada al jardín, Astolfo oye ruidos de gente y le surge un importante dilema, que lo sume en un nuevo desconcierto: duda si la mejor vía de escape es volver a ocultarse en la mina dejando su boca abierta o si lo más prudente es permanecer oculto en el jardín (vv. 1538-1560).

Tras recuperarse de su conmoción, Julia vuelve en sí y, todavía turbada, describe al Duque y a los criados el advenimiento de Astolfo, basándose en la alegoría de un violento parto en el que la madre tierra, después de gran sufrimiento, pare al galán, «que abortado / de su sangre nacía», ya que había muerto antes en aquel mismo lugar (vv. 1601-1645)³⁸. El jardín se convierte, por tanto, en el espacio privilegiado que da acogida al prodigio que conforma el núcleo de la representación: la venida de Astolfo como supuesto espectro. El Duque asiste escéptico al relato de la muchacha, aunque, tras la segunda pugna con el joven a oscuras, no oculta su confusión, que desemboca en ira:

³⁸ Julia acude a esta misma alegoría antes, en el momento en el que asiste a la salida de Astolfo del escotillón (vv. 1488-1492 y 1500-1502). El nacimiento de ciertos héroes y dioses en cuevas se documenta ya en las religiones antiguas (Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 165, y Michel CAZENAVE, dir., *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, p. 104) y tal vez Calderón no fue ajeno a este dato al describir la venida de Astolfo por la mina. Regalado emparenta la imagen de Astolfo emergiendo bruscamente de la tierra con la del Hombre en el auto *La vida es sueño*, en el que este rompe la dura prisión de una roca, o con el nacimiento durante un eclipse de Segismundo en la comedia homónima. Según el estudioso, estas imágenes representan «esa extraña fuerza que pulsa en el ser de la existencia del hombre, *exigentia essentiae*, inhóspitamente arrojado al gran teatro del mundo» (Antonio REGALADO, *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, II, p. 278).

Si el miedo engaña, ¿puedo
 yo engañarme, si yo no tengo miedo?
 Yo he escuchado su voz, su forma he visto
 al matarme esas luces. ¡Mal resisto
 la cólera! (vv. 1717-1721)

Una nueva desorientación invade a Julia cuando Carlos le comunica que Astolfo sigue con vida (vv. 1745 a 1752). De inmediato el galán sale a escena para contar la verdad del caso a su enamorada, que reacciona confesando el asombro que siente ante tal prodigio (vv. 1951 a 1954). Con todo, es en el penúltimo cuadro de la obra (vv. 2555 a 2824) en donde el jardín alcanza su más alto grado de confusión y en el que el caos de identidades constituye uno de los ejes dramáticos centrales. El jardín se torna en el desenlace en un escenario laberíntico que enmaraña a los personajes y los impulsa a nuevas acciones. De hecho, Calderón lo descarta como espacio del final feliz de la pieza, acaso guiado por la convicción de que la solución al conflicto planteado pasaba por hacer abandonar el jardín a sus *dramatis personae* con el fin de forzarlos a pensar con claridad para, en definitiva, hallar una solución racional al caso, exenta de vacilaciones³⁹.

En síntesis, el jardín no funciona en *El galán fantasma*, al igual que en otras comedias palatinas áureas, como una simple ambientación de fondo, sino que su peso en el desarrollo de la acción adquiere gran relevancia, pues se establece como el espacio de un tiempo amoroso pasado en armonía con la naturaleza, valor que se actualiza cuando los amantes vuelven a convertirlo en marco espacial de sus citas amorosas, o el lugar que provoca la confusión de los personajes. Sin embargo, se alza igualmente en un entorno asociado a la meditación melancólica e incluso al conflicto y a su consecuencia extrema, la muerte⁴⁰.

³⁹ María Luisa LOBATO enfatiza que en la inspiración del motivo del jardín como espacio del equívoco no debe infravalorarse la influencia del Génesis y del paraíso primero, en el que Eva es traicionada por el demonio en figura de serpiente y Adán por Eva, con la consiguiente pérdida de la inocencia original (art. cit., pp. 211-212). «Este jardín, espacio propicio para la confusión que facilita la vegetación y las sombras, establece una conexión directa con el laberinto clásico, revitalizado por el Renacimiento en varios tratados sobre diseño de jardines» (*Ibid.*, p. 213).

⁴⁰ Ya OROZCO DÍAZ subrayó en general «la importancia que la escena del jardín adquiere en el teatro calderoniano y aquí no es sólo la simple complacencia del ambiente, esto es, lo puramente visual y plástico, sino también su intervención o influencia en el desarrollo de la acción» (art. cit., pp. 159-166).

II. LA REPRESENTACIÓN E INTERPRETACIÓN DE LA MINA EN *EL GALÁN FANTASMA*

En consonancia con la lógica espacial de la comedia palatina, el jardín alberga, a su vez, un subespacio primordial en la trama de *El galán fantasma*: la mina, un elemento más del jardín, junto a las flores y a las fuentes. En efecto, la cueva forma parte al lado del espacio rústico, del muro de una ciudad, de la torre, del monte y -cómo no- del jardín de los decorados más empleados en la comedia del Siglo de Oro⁴¹. En la generalización que Parker realiza sobre las distintas tipologías de símbolos en el teatro de Calderón, sostiene que uno de ellos «y el más transparente, es un lugar en el que la acción de la obra se desarrolla o un objeto alrededor del cual se despliega; este lugar o este objeto tendrán un significado especial en el tema»⁴². Este lugar es sin duda, en *El galán fantasma*, la mina, que cumple un papel fundamental en la acción y se yergue en todo un símbolo.

Los siglos XVI y XVII vieron proliferar la edificación de pasadizos en el interior de los jardines de la aristocracia europea ociosa fascinada por estos intrincados espacios de recreo. Esta circunstancia histórica real podría haber inspirado a Calderón en su creación del pasaje secreto de la comedia, si bien este responde a un espacio funcional y no de recreo, al permitir las apariciones y desapariciones de Astolfo al jardín para encontrarse con su dama. La mina se asienta, pues, como el espacio ausente principal de la pieza en cuanto no se presenta jamás en escena; solo se advierte su salida, simbolizada por el escotillón⁴³.

En *El galán fantasma*, «el escotillón, en el suelo del “vestuario”, estaría cubierto realmente de plantas y ramos, las cuales se moverían cuando el aparecido quitara la tapa o puerta del escotillón»⁴⁴, aun cuando no se descarta que estos elementos hubieran de ser imaginados por el espectador a través de la palabra del personaje, a la manera de un decorado verbal, como sugiere Antonucci⁴⁵. Una acotación señala el advenimiento del galán por la mina: «Ábrese un escutillón y sale Astolfo lleno de tierra» (verso

⁴¹ Frank P. CASA, Luciano GARCÍA LORENZO y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, dir., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002, p. 131.

⁴² Alexander A. PARKER, *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, trad. M. Coy, Madrid, Cátedra, 1991, p. 47.

⁴³ El túnel calderoniano de *El galán fantasma* pudo haber tenido quizás como precedentes la pared agujereada fundamental en la trama del *Phasma* de Menandro o del *Miles gloriosus* de Plauto. En IGLESIAS IGLESIAS, *op. cit.* pp. 95-99, en el capítulo «La herencia clásica» analizo este aspecto.

⁴⁴ RUANO DE LA HAZA, *op. cit.*, p. 241.

⁴⁵ ANTONUCCI, art. cit., p. 230.

1499acot.), que vuelve a ser indicado más adelante en una nueva salida del personaje al tablado mediante la galería secreta: «*Asómase por el escutillón Astolfo*» (verso 2578acot.). Del texto se deduce que la cueva no es representada sobre el escenario, sino que el público únicamente advierte su *boca*, a juzgar también por estas didascalias:

ASTOLFO

Si me echo a la mina, dejo
abierta la *boca* (vv. 1541-1542)

ASTOLFO

[..]
me acordé de que tenía
Carlos hecha para otro
fin una mina en tu casa
[...]
que es esta, por cuya *boca*
bosteza la tierra asombros (vv. 1893-1902)

JULIA

[...]
haré cubrir esta *boca*
con una trampa, de modo
que, con las plantas y flores
continuando los adornos
del jardín (vv. 1995-1999)

José María Ruano de la Haza mantiene que las acotaciones teatrales de las comedias confirman que se utilizaban escotillones en tres lugares diferentes del corral: el tablado, el vestuario y los corredores⁴⁶. Cuando el escotillón es empleado en conjunción con un decorado es lícito suponer que se encontraba en el vestuario del corral y, entre los ejemplos que aporta el estudioso, se halla nuestra obra: «La mina, rodeada de un decorado de jardín con cenador, por donde aparece y desaparece Astolfo en *El galán fantasma*, de Calderón, también estaría situada en el “vestuario”»⁴⁷. De esta suerte, la sorpresa del espectador no partiría de lo extraordinario del recurso técnico empleado, sino, a la inversa, de la sencillez de la estratagema: un elemental escotillón,

⁴⁶ RUANO DE LA HAZA, *op. cit.*, p. 239.

⁴⁷ *Ibíd.*, p. 240.

presente en cualquier corral o fácilmente realizable sobre el tablado⁴⁸, gracias al cual era posible hacer aparecer y desaparecer de forma imprevista a los actores⁴⁹.

Pese a que el espacio invisible del escotillón, que representa el acceso al pasadizo subterráneo, está reservado principalmente al galán fantasma (Astolfo), este no es usado en exclusiva por él, ya que es empleado también por Candil cuando «*cae en la cueva*» (verso 2756*acot.*) y por Julia, acompañada de Astolfo: «*Entra ella primero y él tras ella, cerrando la boca con la trampa*» (verso 2800*acot.*). Como ocurre en tantas otras comedias de enredo, el criado tiene libre acceso a múltiples espacios, incluso a aquellos más secretos, como aquí la mina, con que ninguno se le veda. Rubiera apunta precisamente como una convención del género el hecho de que «el gracioso tenga fácil acceso hasta los rincones más íntimos»⁵⁰. A ello se suma la circunstancia de que Candil es un nómada que no pertenece a ningún espacio dramático determinado, pues tampoco sirve a un amo concreto, sino a varios (Carlos, Laura, Duque, Astolfo y Julia), lo que él justifica en su discurso (vv. 2415-2432)⁵¹.

II.1. LA MINA COMO ESPACIO BÉLICO

Consciente de la trascendencia de la galería subterránea como base de la intriga de *El galán fantasma*, Calderón no escatima en versos (179) a la hora de justificar el motivo de su existencia para que el receptor la asimile como creíble (vv. 379 a 558). Parece que el propio ingenio se declara ante su público cuando, en boca de Carlos, argumenta la razón de su paréntesis sobre la historia de Crotaldo y Arnesto dentro de la trama general de la comedia: «quiero / referirlo, porque todo / importa para el suceso» (vv. 410 a 412). El galán secundario expone que la construcción del pasadizo se remonta a los tiempos de las disputas entre güelfos y gibelinos, que confluyen en la contienda personal entre un pariente suyo (Arnesto) y el padre de Julia (Crotaldo). Enfrentados estos públicamente por una cuestión protocolaria, Arnesto decide vengarse de Crotaldo excavando un conducto subterráneo que llegue hasta la casa de su enemigo.

⁴⁸ ANTONUCCI, art. cit., p. 218.

⁴⁹ En «De José Luis Alonso a Mariano De Paco: *El galán fantasma* de Calderón desde 1981», art. cit., *en prensa a*, ahondo en la escenificación de la mina en las puestas en escena contemporáneas de la pieza.

⁵⁰ RUBIERA, *op. cit.*, p. 159.

⁵¹ Para el análisis de las intervenciones del gracioso de *El galán fantasma* desde el prisma lingüístico ver Alfredo HERMENEGILDO, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.

La funcionalidad de la mina como ingenio bélico puede entenderse de dos maneras complementarias: o bien fue creada para servir de vía por la que el personaje ofendido pretendía alcanzar a su contrincante y asesinarlo, o bien para funcionar como polvorín con el fin de matar al rival con una gran explosión a través precisamente del túnel⁵². A este respecto, es interesante la definición que ofrece Covarrubias de *mina*: «cueva que se hace por debajo de la tierra, o para traer por ella el agua o para ofender a los enemigos con cierto género de estratagema, llegando con ella hasta sus muros, para volarlos con artificios de pólvora»⁵³. Además, Cirlot recoge que la ocultación de armas era una de las finalidades que la cueva detentaba en las religiones antiguas⁵⁴.

En cierta manera, la mina de *El galán fantasma* puede ser interpretada como un arma en sí misma. En la producción dramática calderoniana hay ejemplos de túneles con carácter específicamente bélico en *Amar después de la muerte* (1698), *La aurora en Copacabana* (1672) u *Origen, pérdida y restauración de la Virgen del Sagrario* (1637), comedias religiosas con apariencia guerrera⁵⁵. Antonucci subraya que, frente a *La dama duende* (1636) o *El escondido y la tapada* (1683), comedias en las que el pasaje secreto es erigido para salvaguardar el honor doméstico femenino, en *El galán fantasma* la construcción del túnel -cuya motivación es más política- tiene una misión contraria: «vendicare un'offesa patita, assalendo la casa del suo nemico, padre di Julia, e lavando così il suo onore (vendetta che poi non venne peraltro consumata)»⁵⁶. De acuerdo con el origen bélico del pasadizo, excavado para cumplir una *vendetta* y prolongar una lucha entre familias con un asesinato, el dramaturgo lo equipara con el caballo de Troya a través de la alusión a «horrible monstruo griego» (v. 516).

⁵² En un reciente estudio («Sajonia y el mar: en torno al verso 113 de *El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, 7, 2014, *en prensa b*), sostengo que tanto la explicación de la relación hostil entre los aludidos personajes representantes de los bandos güelfo y gibelino como el empleo del recurso dramático de la mina vienen determinados por la elección de Sajonia como marco geográfico de la comedia, espacio que poseía connotaciones bélicas para el receptor áureo.

⁵³ Sebastián COVARRUBIAS HOROZCO, *Tesoro de la lengua castellana o española*, eds. I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

⁵⁴ CIRLOT, *op. cit.*, p. 165.

⁵⁵ Enrique RULL, «El camino de la mina, vehículo de emociones en Calderón», *Revista de literatura*, LXIV: 128, 2002, pp. 387-388.

⁵⁶ ANTONUCCI, art. cit., p. 231.

II.2. LA MINA COMO ESPACIO DE PASO HACIA EL PLACER

Si el jardín se establecía como evidente espacio de regocijo de los amantes, el pasadizo es el lugar de paso que permite a Astolfo el acceso al ámbito de la dama y a esta misma. La galería es la senda que el joven debe transitar desde su nuevo espacio de la realidad - la casa de su amigo Carlos, que lo acoge; ya no la de su padre Enrique- al espacio de placer del jardín. Así, la mina constituye una fuente de vida para Astolfo, quien, a través de ella, puede alcanzar el jardín y seguir disfrutando de su amor con Julia, «senza che questo significhi una perdita dell'íntegrità identitaria o, detto in altri termini, una lesione sostanziale dell'honor»⁵⁷. El propio galán lo declara cuando alude a «la mina, que a mi vida ha dado paso» (v. 2864).

II.3. LA MINA COMO ESPACIO DE HUIDA

Asimismo, el pasadizo se convierte en medio de escape y, por tanto, en espacio de huida cuando la pareja de enamorados vislumbra en la oscuridad nuevos conflictos en el jardín. Astolfo decide protegerse echándose al túnel con premura en compañía de su dama -como se verificó con anterioridad en la acotación que lo indica-, con quien se disculpa, en nombre del peligro, de no seguir los rituales protocolarios que corresponderían a la situación:

¡Mal haya acción tan medrosa!
 Perdona, que las desdichas
 no saben de ceremonias.
 Ájese todo tu aseo,
 tu adorno se descomponga.
 Ya vuelve, tente, entra aprisa
 y esta violencia perdona,
 Julia, porque no hay respeto
 adonde hay peligro (vv. 2791-2798)

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 235.

II.4. LA MINA COMO ESPACIO DE MUERTE

En una ocasión, Julia hace referencia a la mina como *sepulcro* del fénix de Astolfo, quien regresa resucitado cada noche desde el mundo subterráneo de los muertos -en donde lo situaba la muchacha tras su presunta herida mortal- al de la superficie de los vivos. La asociación entre el subsuelo y los espíritus es de sobra conocida en la cultura occidental:

decid,
 [...]

 si aquel joven infeliz,
 fénix vuestro, pues le vistes
 todas morir y vivir,
 me está esperando a que haga
 la seña para salir
 deste sepulcro que cubre
 una losa de jazmín (vv. 2560-2570)⁵⁸

En este sentido, son acertadas las palabras de Aurora Egido en su análisis de la cueva cervantina de Montesinos y otras al aseverar que:

Calderón sintetizó una larga tradición que Cervantes y otros dramaturgos habían perfilado previamente, equiparándola [la cueva] como tumba, prisión, vientre, símbolo de la falta de libertad, de luz espiritual y física, remedo de la cueva platónica y espacio de la nada⁵⁹.

II.5. LA MINA COMO ESPACIO DE ENREDO

Por supuesto, no debe despreciarse el hecho de que la galería es el verdadero fundamento del enredo escénico de *El galán fantasma*, ya que crea «un gioco di complicità con lo spettatore, che viene messo a parte del segreto mentre altri personaggi

⁵⁸ Enrique RULL expone que esta idea del sepulcro expresada por Julia es una experiencia inmediata y tradicional en conexión con la costumbre de los enterramientos (Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El alcalde de Zalamea / El galán fantasma*, ed. E. Rull, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1983, p. 34).

⁵⁹ Aurora EGIDO, «La de Montesinos y otras cuevas», en *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994, p. 184.

lo ignorano; il che serve ad accrescere la comicità di certe scene»⁶⁰. La mina funciona como vehículo efectista para las idas y venidas de Astolfo al jardín de su enamorada, lo que provoca gran expectación en los restantes personajes. Gracias al túnel, el galán consigue «no solo ver a su dama sin ser visto, sino también cargar la atmósfera de la comedia de misterio»⁶¹. En ese sentido, manifiesta Rull que la galería subterránea utilizada en el ámbito nocturno y tenebroso del jardín, unida a los ocultamientos en distintas zonas de las casas o tras las puertas, al amor obstaculizado de la pareja protagonista o al enterramiento de Astolfo, componen un clima romántico⁶² que, añadimos, se anticipa a la poesía y al drama decimonónicos.

III. CONCLUSIÓN

En conclusión, Calderón basa la categoría espacial de *El galán fantasma* en dos poderosos espacios simbólicos, el jardín y la mina, que cuentan con diversas exégesis a lo largo de la comedia, al pasar de ser lugares de placer y de refugio, en un ámbito positivo, a lugares de confusión y de conflicto, en el lado opuesto. El jardín minado es el fundamento sobre el que se cimienta el ingenioso enredo de *El galán fantasma*. En efecto, este eficaz jardín con túnel incluido, junto a la exactitud de la trama, la amenidad de los diálogos o la exuberancia de sus versos —cuyo culmen son precisamente los elaborados monólogos de la dama dirigiéndose o aludiendo al jardín—, contribuyen en gran medida a la calidad de la comedia.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALVARADO TEODORIKA, Tatiana, «El jardín en el teatro aurisecular. Las comedias mitológicas de Calderón», en *Actas de la Asociación Internacional de Hispanistas. Nuevos caminos del hispanismo*, ed. P. Civil y F. Crémoux, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2010.

⁶⁰ ANTONUCCI, art. cit., p. 221.

⁶¹ LLANOS LÓPEZ, art. cit., p. 312.

⁶² CALDERÓN DE LA BARCA, *op. cit.*, 1983, p. 41.

- AMEZCUA, José, «Notas sobre el espacio en algunas obras de Calderón», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, III, pp. 1533-1544.
- ANTONUCCI, Fausta, «Il passaggio segreto nelle commedie di Calderón: tecnica scenografica e funzione drammatica», en *Dal testo alla scena. Atti del Convegno di Studi, Napoli, 22-24 aprile 1999, Drammaturgia e spettacolarità nel teatro iberico dei Secoli d'Oro*, ed. G. Battista De Cesare, Salerno, Edizioni del Paguro, 2000, pp. 217-238.
- , «El espacio doméstico y su representación en algunas comedias calderonianas de capa y espada», en *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. F. Cazal, C. González y M. Vitse, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 57-81.
- ARELLANO, Ignacio, *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 2002.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El divino Jasón*, eds. I. Arellano y Á. L. Cilveti, Kassel-Pamplona, Reichenberger-Universidad de Navarra, 1992.
- , *Comedias, I. Primera parte de comedias*, ed. L. Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.
- CASA, Frank P., GARCÍA LORENZO, Luciano, y VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, dir., *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.
- CAZENAVE, Michel, dir., *Encyclopédie des symboles*, Paris, Le Livre de Poche, 1996.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.
- CURTIUS, Ernest Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*, trads. A. Alatorre y M. Fol. Alatorre, México, Fondo de cultura económica, 1955.
- EGIDO, Aurora, «La de Montesinos y otras cuevas», en *Cervantes y las puertas del sueño*, Barcelona, PPU, 1994.
- HERMENEGILDO, Alfredo, *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, *Edición crítica y anotación filológica de El galán fantasma de Calderón de la Barca*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, tesis doctoral inédita, 2013.

- , «De José Luis Alonso a Mariano De Paco: *El galán fantasma* de Calderón a partir de 1981», en *Diálogos en las tablas. Últimas tendencias de la puesta en escena del teatro clásico español*, Kassel, Reichenberger, *en prensa a*.
- , «Sajonia y el mar: en torno al verso 113 de *El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca», *Anuario calderoniano*, 7, 2014, *en prensa b*.
- LARA GARRIDO, José, «Texto y espacio escénico (el motivo del jardín en el teatro de Calderón)», en *Calderón. Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro*, ed. L. García Lorenzo, Madrid, CSIC, 1983, pp. 939-954.
- , «El jardín y la imaginación espacial en el teatro barroco español», en *La cultura del barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 169-226.
- LLANOS LÓPEZ, Rosana, «Espacios del placer y espacios de la realidad en tres comedias de capa y espada de Calderón de la Barca», en *Calderón: protagonista eminente del barroco europeo*, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 295-317.
- LOBATO, María Luisa, «“Jardín cerrado, fuente sellada”: espacios para el amor en el teatro barroco», en *En torno al Teatro del Siglo de Oro*, eds. A. Serrano y otros, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2007, pp. 199-219.
- MARTÍNEZ-CORRECHER Y GIL, Consuelo, «Jardines del barroco español. Siglo XVII», en *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, eds. J. Alcalá-Zamora y E. Belenguer, Madrid, Centro de estudios políticos y constitucionales, 2001, I, pp. 351-413.
- OROZCO DÍAZ, Emilio, «Ruinas y jardines. Su significación y valor en la temática del barroco», en *Temas del barroco: de poesía y pintura*, Granada, Universidad de Granada, 1947, pp. 118-176.
- PARKER, Alexander A., *La imaginación y el arte de Calderón: ensayos sobre las comedias*, trad. M. Coy, Madrid, Cátedra, 1991.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «De Garcilaso a Lope: jardines poéticos en tiempos de Felipe II», en *Felipe II: el Rey Íntimo. Jardín y Naturaleza en el siglo XVI*, ed. C. Añón Feliú, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, pp. 307-329.
- PROFETI, Maria Grazia, *Commedie, riscritture, libretti: la Spagna e L'Europa (Commedia aurea spagnola e pubblico italiano)*, vol. VII), Firenze, Alinea, 2009.

- REGALADO, Antonio, *Calderón: los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 1995, II.
- RÍOS, Gregorio de los, *Agricultura de jardines*, Madrid, Sociedad de Bibliógrafos Españoles, 1951 [1592].
- ROMANOS, Melchora, «La estructura simbólica de la tragicomedia de Don Duardos de Gil Vicente», *Logos*, 16, 1980-1981, pp. 109-124.
- RUANO DE LA HAZA, José María y ALLEN, John Jay, *Los teatros comerciales del siglo XVII y la escenificación de la comedia*, Madrid, Castalia, 1994.
- RUANO DE LA HAZA, José María, *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2000.
- RUBIERA FERNÁNDEZ, Javier, *La construcción del espacio en la comedia española del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2005.
- , «Encuentros de galán y dama en el espacio de la casa», *Ínsula: Espacios domésticos en la literatura áurea*, 714, 2006, pp. 17-21.
- RULL, Enrique, «El camino de la mina, vehículo de emociones en Calderón», *Revista de literatura*, LXIV:128, 2002, pp. 385-411.
- SANTA CRUZ, Alonso de, *Sobre la melancolía. Diagnóstico y curación de los afectos melancólicos (1569)*, trad. R. Lavalle, pról. J. A. Paniagua, Pamplona, Eunsa, 2005.
- ZUGASTI, Miguel, «El jardín: espacio del amor en la comedia palatina. El caso de Tirso de Molina», en *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro*, eds. F. Casal, C. González y M. Vitse, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 583-619.
- , «El espacio del jardín en los Autos sacramentales, de Calderón», *Revista Mosaicum*, 13, 2011a, pp. 47-56.
- , «El espacio escénico del jardín en el teatro de Lope de Vega», en *Monstruos de apariencias llenos. Espacios de representación y espacios representados en el teatro áureo español*, ed. F. Sáez Raposo, Bellaterra, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011b, pp. 73-101.



DOI: 10.14643/12C

RECIBIDO: OCTUBRE 2013
 APROBADO: NOVIEMBRE 2013

