

ÉCFRASIS Y MITOLOGÍA EN *LA VIDA ES SUEÑO*: EL MITO DE CÉFIRO Y CLORIS

Carmela V. Mattza
Louisiana State University
Department of Foreign Languages and Literatures
308 Hodges Hall
Baton Rouge, LA 70803. Estados Unidos
cmattza@lsu.edu

For centuries, the presence of the pagan gods in the *Comedia* was regarded as mere adornment, and the proliferation of mythological spectacle plays performed at the Spanish court was seen as trivial exercise in praise of a *Monarca*. [...] Both of these critical attitudes have been set aside... As Charles Ganelin has stated, myth is the staff of which the *Comedia* is made. But why would these plays rely so heavily on classical mythology?¹

Frederick A. De Armas

Hoy en día es indiscutible la importancia que tiene estudiar la presencia de la mitología clásica en el corpus literario del Siglo de Oro y, en particular, en la obra de Calderón de la Barca². Sin embargo, un estudio

¹ De Armas, 1998, p. 7.

² Son muchos y variados los estudios que existen sobre el tema. Sin embargo, si fuera necesario establecer una genealogía de los textos que han marcado el camino de la crítica especialista en Calderón, ella sería como sigue: Sebastián Neumeister, 1978 y 2000 (que es una edición revisada y ampliada de 1978); Horst, 1982; Cascardi, 1983; de Armas, 1986; O'Connor, 1991; Greer, 1991; Arellano, 2001.

sobre la presencia mitológica en su obra paradigmática *La vida es sueño* se encuentra todavía pendiente³. Esa deuda quizás tenga su origen en el hecho que *LIVES* no tenga como núcleo argumentativo un mito ni cuente con un espacio mítico como sí sucede con otras de sus comedias y autos sacramentales. Esta carencia, sin embargo, es sólo aparente ya que los personajes de esta comedia se encuentran inspirados en la tradición mitológica clásica que el Renacimiento se encargó de rescatar. Para ejemplificar esta presencia en este trabajo estudio al personaje de Estrella, a quien Astolfo saluda comparándola con las figuras mitológicas Flora, Aurora y Palas, las que además aparecen en varias de las obras de Calderón.

Las figuras de Palas y Minerva en la obra de Calderón han recibido cierta atención gracias a los trabajos de Margaret Greer (1992 y 1986). Pero lo mismo no ha sucedido con Aurora y Flora, aunque la necesidad de contar con un estudio sobre la presencia de la diosa Flora en la comedia calderoniana ha sido ya señalada por Tyler y Elizondo⁴, Huerta y Urzáiz⁵, Frederick de Armas y otros interesados en el estudio de los personajes en la obra de Calderón. Es más, Ignacio Arellano en un reciente artículo ha examinado el papel simbólico de las flores en el auto sacramental de Calderón de la Barca⁶.

En este trabajo se estudiarán las diferentes narraciones que sobre Flora aparecen en las mitografías españolas del siglo XVI y XVII. El objetivo de este estudio es comparar las diferentes descripciones que sobre esta deidad estos manuales ofrecen para luego analizar las similitudes y diferencias encontradas y mostrar cómo en éstas se esconden claves hermenéuticas que permitirán una mejor comprensión de la complejidad del simbolismo de Flora y del personaje de Estrella en *La vida es sueño*.

Según De Armas, para alcanzar una mejor comprensión de la presencia simbólica de Flora en, por ejemplo, comedias como *El sitio de Breda*⁷

³ De ahora en adelante *LIVES*. Todas las citas que corresponden a *LIVES* siguen la edición de Ciriaco Morón de *La vida es sueño*, 1977.

⁴ Tyler y Elizondo, 1981, pp. 88-89. Flora como personaje que representa a una dama aparece en diecisiete comedias de Calderón, como criada en nueve y como ninfa, en sólo dos: *La púrpura de la rosa* y *Los tres mayores prodigios*, dejando en duda la presencia de Flora en *Celos aún del aire matan*.

⁵ Huerta y Urzáiz, 2002, p. 224. Según los autores, la Flora que se menciona en *Los tres mayores prodigios*, no es una ninfa, sino una dama de compañía (p. 224). Cabe mencionar aquí que tanto Tyler y Elizondo como Huerta y Urzáiz dan noticia del personaje Flor de Lis, la que aparece en *El jardín de la Falerina*.

⁶ Arellano, 2013.

⁷ De Armas, 1986, pp. 440-441.

y *Apolo y Clímene*⁸, es necesario interpretarla teniendo en cuenta obras artísticas paradigmáticas del Renacimiento europeo como la *Primavera* de Botticelli. Según el crítico, esta asociación tiene que ser entendida a la luz de las relaciones que en el Siglo de Oro se dan entre los dramaturgos y los escenógrafos. Así, no se trata de saber si Calderón pudo (o no) conocer directamente la obra de Botticelli. Al preguntarnos por la relación entre el pintor italiano y el dramaturgo español, lo que tenemos que indagar es la manera como la famosa pintura de Botticelli pudo haber influenciado el círculo artístico que Calderón frecuentaba. Por eso, según de Armas, la pregunta acerca de si pudo o no Calderón conocer la mencionada obra de Botticelli, debe ser planteada en términos indirectos. Desde esta perspectiva, la pregunta por el vínculo entre Botticelli y Calderón recibe, entonces, una respuesta afirmativa en cuanto que ella es examinada a la luz de la relación que Calderón estableció con los escenógrafos italianos Cosimo Lotti y Bianco. Ellos trabajaron dentro del círculo artístico patronado por los Medici en Florencia, la familia para la que Botticelli pintó *La primavera* y muy posiblemente *El nacimiento de Venus*. En todo caso, estas pinturas inicio del siglo xvi se encontraban ya en la villa que los Medici tenían en Castello, una villa al sur de Florencia y donde ambos Lotti y Bianco pudieron haberla admirado. En ambas pinturas, la historia de Venus aparece ligada a la de Céfiro y Cloris.

Pero uno podría complementar la posición de De Armas con el hecho que la *Primavera* está relacionada no sólo con la literatura que fue escrita o representada por los miembros del círculo Medici, sino también, con la literatura leída dentro del mismo⁹. Así, para Aby Warburg la historia de Céfiro y Cloris contada en los *Fastos* de Ovidio conforma el núcleo narrativo del cuadro de Botticelli. Ciertamente el cuadro de Botticelli pone colores e imágenes a lo que Ovidio detalla en los *Fastos*, donde se encuentra la historia más detallada acerca de Flora, sus orígenes y avatares¹⁰. Es en el libro quinto donde una presentación completa de la diosa se entrega y, a través de un diálogo ficticio entre el poeta y

⁸ De Armas, 1989, pp. 306-307.

⁹ Curtius, 1973, p. 73. Según el autor, el poeta Poliziano fue el consejero erudito de Botticelli, siguiendo así una norma artística lanzada en el quattrocento florentino en el que se le pide a los pintores que se familiaricen con los poetas y los retóricos.

¹⁰ La traducción del latín *fasti* como *fastos* tiene su origen en el antiguo uso del caso acusativo y no del nominativo de la palabra en latín para derivar el sustantivo español correspondiente. Como *fasti* es un sustantivo masculino que únicamente se declina en el plural, el uso del acusativo plural *fastus* se transformó en *fastos* en el castellano y se hizo

la diosa, Ovidio se asegura de identificar a Flora como aquella que los griegos llamaron Cloris.

El libro empieza con la invocación de Flora, como la madre de las flores. Declarando el poeta la debilidad del conocimiento y la opinión humana, le pide a la diosa que le diga quién es: «Ven, Madre de las flores, celebrada con juegos festivos [...] Tú misma enséñame quién eres. Juicio es falaz de los hombres: óptima autora serás tú de tu propio nombre»¹¹. Es, entonces, que Ovidio nos proporciona una genealogía sobre Flora —la más completa de los textos latinos antiguos:

Así yo. Así la diosa respondió a mis preguntas:
 Cuando habla, exhala de su boca vernaes rosas.
 Yo que Flora me llamo, era Cloris. Fue corrompida
 por voz latina de mi nombre una letra griega.
 Yo era Cloris, ninfa del Campo feliz, donde sabes
 que éste tuvo antes afortunados hombres.
 Qué hermosura tuve, narrar a mi, modesta, me es grave;
 Pero ella a mi madre un dios encontró por yerno.
 Es primavera, vagaba: me vio Céfiro, me iba.
 Me sigue, huyo: estuvo aquél más fuerte.
 Y había dado Bóreas todo derecho de robo a su hermano,
 Quien osó llevar premios desde erectea casa.
 Empero enmienda su violencia, dándome nombres de esposa,
 y querella en mi tálamo no hay ninguna.
 Gozo siempre primavera: siempre es nitidísimo el año,
 Frondas el árbol tiene, pastos el suelo siempre.
 Tengo un huerto fecundo en mis agros de dote; lo halaga
 el aura; por fuente de líquida agua es regado:
 con flor de muchos géneros lo llenó mi marido,
 y me dijo: 'el poder de la flor ten tú, diosa'.
 Yo quise a menudo enumerar los dispuestos colores
 y no pude; el conjunto era mayor que el número¹².

Esta genealogía revela la identificación entre Cloris y Flora, la que no pasa desapercibida por los mitógrafos del Renacimiento italiano como Boccaccio, Cartario y Conti. La misma tendencia se observará entre las

bastante común en la zona de Castilla a partir del siglo xv. En este libro de los *Fastos*, en los versos comprendidos entre 275 y 378, Flora explica el origen de los «juegos florales».

¹¹ *Fastos*, V, 183, pp. 191-192.

¹² *Fastos*, V, 183, p. 214.

mitografías españolas. Así por ejemplo, Baltasar de Victoria en el *Teatro de los dioses de la gentilidad* repite la identificación establecida entre Flora y Cloris por Ovidio en los *Fastos*: «Por esta ocasión dijeron los poetas y mitológicos, que el Céfito le había enamorado de la ninfa Cloris y ella mudado el nombre en Flora como lo dijo Ovidio: ‘Cloris eram, que Flora vocor’»¹³.

Una descripción similar recoge Juan de Piña en el *Epítome*, cabe mencionar que como Ovidio, él tratará de mostrar que el nombre Flora refiere a diferentes realidades, y por tanto, no cabe confundir a Flora, la ninfa casada con Céfito y cuyo nombre griego es Cloris con Flora, la prostituta que los romanos celebraban porque les dejó su herencia. Sobre Flora como la ninfa Cloris dice:

De Céfito, o Fabonio, en griego y latín una misma cosa, reciben las flores vida, o principio, del ser viento que sopla con blandura. Es húmedo, de una humedad natural a la generación de las flores y otras cosas. Corre del principio del verano hasta el fin del estío. Sopla después del medio día hasta la noche. Cría las flores nacidas no con simiente. Amó a una hermosa ninfa llamada Cloris, la recibió con el Himeneo y, en galardón de su virginidad, le otorgó que fuese señora de todas las flores, de donde vino Cloris a mudar el nombre y a decirse Flora por diosa de las varias y jaspeadas maravillas. Con amor y blandura enamoró Céfito a Cloris de rara belleza, de quien las flores imitaron hermosura, fragancia y alientos divinos. Y era tan cuidadoso amante, que la traía de flor en flor, enseñando a los que lo fuesen lo que debían codiciar para sus flores, festejándolas por los jardines, imitando en los de Chipre a la diosa Venus, en los Pensiles a la Primavera, si bien que los dioses no permitían sacrificio de las abejas, porque se andaban de flor en flor y se ofendieron de que mudase el nombre de Cloris en el de Flora¹⁴.

Esta descripción de Juan de Piña, hace eco de la descripción ovidiana de Flora como una ninfa de hermosura suprema y no deja de lado la asociación entre Flora y Venus.

Tanto en la descripción de Baltasar de Victoria como en la de Juan de Piña no hay una intención de ‘declaración’ o interpretación moralizante del mito la que, por el contrario, se ofrece en la *Philosophia secreta*. Así por ejemplo, luego de comentar la historia de Céfito y Cloris, Pérez de Moya declara:

¹³ Baltasar de Victoria, *Teatro de los dioses...*, p. 585.

¹⁴ Juan de Piña, *Epítome*, fols. 24v-25r.

Esta fábula significa (que) la virtud natural de este viento (es) engendrar las flores; y para esto dieron a Céfiro personalidad, aunque él sea viento, porque pueda amar y engendrar. La ninfa Cloris, a quien ama, es la humedad de la tierra, porque las ninfas comúnmente significan humedades; estas humedades aman el viento Céfiro, porque con su natural calor templado hace para el engendramiento de las flores. Dice Que Céfiro dio a la ninfa Cloris que ella sea señora de todas las flores en galardón del su carnal ayuntamiento, por significar la generación natural que se hace de la operación del viento caliente, templado, sobre las humedades denotadas por la ninfa, porque de tal ayuntamiento se sigue la generación de las flores. Concedió esto Céfiro a Cloris, de que fuese señora de las flores, por cuanto él es el viento, al cual más que a otro conviene naturalmente engendrar flores (como se ha dicho), y esto otorgó él a Cloris porque ella es la humedad, de la cual se engendran las flores, tocada la humedad por Céfiro entendida. Y quieren los poetas que aquella ninfa Cloris, después que hubiese este poder de Céfiro, fuese llamada Flora, por causa de las flores, cuyo señorío tenía. Aunque Ovidio quiere en esto manifestar la causa cómo la ramera que dejó por heredero al pueblo romano, que le celebraban fiestas y juegos como a diosa, y fuese llamada Flora¹⁵.

Según esta declaración, para Pérez de Moya la historia de Ovidio sobre Cloris o Flora no es para celebrar el casamiento de la ninfa, sino para explicar la naturaleza de Céfiro. Es más, el autor es completamente consciente de que con esa lectura se aparta de la tradición que acompaña la historia que comenta, y que fuertemente relaciona a Flora con la prostitución. Por eso termina su comentario contraponiendo su explicación a la de Ovidio.

Teniendo en cuenta todo lo mencionado y la tradición visual artística iniciada por el renacimiento italiano, se tiene que en *LVES*, la invocación de Flora en el saludo de Astolfo, no sólo trae a la memoria los colores, los olores y la visión de la belleza, sino que además pone énfasis en que Estrella —como sucede con Flora en el relato de Ovidio y que el cuadro de Boticelli bien lo muestra— está siendo perseguida por un galán, que en el relato de Ovidio es Céfiro y en la comedia de Calderón, es el propio Astolfo¹⁶.

¹⁵ Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, pp. 422-423.

¹⁶ Se ha mencionado ya que la identificación establecida entre Flora y Cloris por Ovidio, la repite Baltasar de Victoria en el *Teatro de los dioses*. En el pasaje en cuestión, se dice además que es Céfiro el causante del cambio en el nombre de la ninfa. Citando a Vicencio Cartario, Baltasar de Victoria asegura que la hermosura de Flora era muy grande y que se la pinta con «una guirnalda de flores, adornada su frente, y el vestido blanco

Otro de los rasgos de Flora que se destaca en los *Fastos* de Ovidio es la simpatía que ella muestra por todas aquellas que alguna vez han sido acosadas de manera violenta por un galán o han padecido una violación sexual¹⁷. Una descripción que no se encuentra ni en el *Epítome* de Juan de Piña ni en la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya, pero sí en el *Teatro de los dioses* de Baltasar de Victoria. Por eso no resulta fortuito que en la comedia *LVES*, Calderón sin mayor justificación haga que Estrella con agrado acepte la compañía de Astrea, quien como se sabe ha venido a Polonia a vengar y restaurar su honor¹⁸.

Otro de los eventos que se menciona en el *Fastos* y en las tres mitologías españolas consultadas acerca de Flora es su intervención en el nacimiento de Marte. Flora afirma que ella fue en parte responsable del nacimiento de Marte porque fue quien le dio la flor de la gestación a Juno¹⁹. Según Carole Newlands, «There is not ancient parallel for this story of Mars' autochthonous birth»²⁰. De esta manera, Ovidio presenta la actividad de Flora como jardinera o cuidadora del jardín de manera paralela a su actividad como poeta o creadora de historias. Flora sea como jardinera o como poeta hace crecer flores, o sea, colores o figuras literarias y por consiguiente, textos, siendo el último de estos textos o historias creadas la del nacimiento de Marte.

Esta representación de Flora como poeta también es afirmada por Giovanni Reale. Afirma el filósofo italiano que en la *Primavera* de Botticelli, las flores que salen de la boca de Flora, quien está personificando la Poesía, son también las que representan a la Retórica, la otra deidad representada en el cuadro. Así como en la pintura las flores tienen como función el adornar o embellecer, de similar manera, las figuras literarias proceden en la poesía y en la retórica²¹. Finalmente es necesario

con muchas rosas y flores de varios colores, todo el esparcido» (p. 585). Una descripción que inmediatamente evoca en la imaginación la *Primavera* de Botticelli.

¹⁷ *Fastos*, V, pp. 305-310.

¹⁸ Astrea es el nombre que Rosaura tomará cuando viva en el palacio. Resulta interesante notar que según la mitología latina, Astrea es una de las hijas de Aurora. La importancia de la presencia de Astrea en la obra de Calderón es analizada por De Armas, 1986.

¹⁹ *Fastos*, V, pp. 229-258.

²⁰ Newlands, 1996, p. 105.

²¹ Reale, 2001, p. 283: «Dalla bocca di Flora-Poesia escono fiori di rose semplici, fiordalisi, un fiore di fragola e genziane e pervinche [...] I fiori mecé in testa a Retorica, fra i duoli cappella e al collo, sono molto stilizzati e solo in parte e per approssimazione

también mencionar que para Reale, Flora y Elegía —otra diosa romana— están asociadas con Venus porque ambas llevan o cargan las flores que se asocian con la diosa del Amor²². Además, me parece importante destacar aquí que la asociación de Venus con Cloris y por tanto, Flora no sólo aparece en *Primavera* sino también en el *Nacimiento de Venus* pintada por el propio Botticelli.

Quizás por eso sea pertinente recordar en el contexto de esta discusión, que Amor (o Venus) también tienen en la tradición visual dos representaciones opuestas. Por ejemplo, siguiendo a Ficino, León Hebreo distingue entre el amor carnal o la Venus inferior y lasciva y la Venus magna o divina.

Platón en *El Banquete*, cita una frase de Pausanias que dice que el amor es doble porque, en realidad, hay dos amores, del mismo modo que existen dos Venus. Cada Venus es madre de amor; siendo dos las Venus es preciso que los amores sean dos. Como la primavera es Venus magna, celeste y divina, su hijo es el amor honesto, mientras que la otra, Venus inferior y libidinosa es madre del amor brutal. Por lo tanto el amor es doble: honesto y deshonesto²³.

Esta oposición entre Venus lasciva y Venus divina puede ser relacionada a la que surgió en el medioevo entre *cupiditas* o el abuso de amor y *caritas* o el buen amor²⁴. El amor racional o *caritas* puede también ser comparado con el identificado como Venus-Humanitas, según George Camamis y siguiendo en esto a E. H. Gombrich, Botticelli fue influenciado por las doctrinas de Ficino sobre Venus, a quien identifica como la diosa humanidad, amada por Dios:

The concept of Venus-Humanitas, of a goddess of love who is the inspiration of humanistic arts and letters, was first expounded by E. H.

riconoscibili. In alto, in forma di diade ti e solo in parte e per approssimazione riconoscibili. In alto, in forma de diadema, spicca un gruppo di fragole, inoltre sono chiaramente riconoscibili fiordalisi (pero di colore assai scuro e quasi nero) margherite, viole, fiori di fragola e fiori gialli stilizzati». Cabe mencionar que en su lectura de la *Primavera* de Botticelli, Giovanni Reale se inspira en la historia sobre la boda de la Filología y Mercurio y las siete artes liberales, contada por Marciano Capella y luego transmitida por el gramático Macrobio.

²² Reale, 2001, p. 109.

²³ León Hebreo, *Diálogos de amor*, pp. 259-260.

²⁴ Newlands, 1996, p. 114.

Gombrich. In his article on «Botticelli's Mythologies», he suggests that Botticelli was influenced by Ficino's doctrine of Venus set forth in a letter to Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici exhorting him to accept the Humanity of this goddess as a guiding moral principle. The letter in which the Venus-Humanitas theme occurs must certainly be considered to be of momentous importance, for Ficino followed up this letter with another to Giorgio Antonio Vespucci and Naldo Naldi, urging the two men to have Lorenzo, a youth of fifteen at the time, «to learn it by heart and treasure it up in his mind». Gombrich quotes the letter to Lorenzo in English; several mentions are observed in which Ficino refers to Venus as Humanitas, and in one in particular he states that «Humanity (Humanitas) herself is a nymph of excellent comeliness, born of heaven and more than others beloved by God all highest»²⁵.

Esta oposición entre Venus lasciva o carnal y la Venus-Humanitas o divina representa la complejidad del simbolismo de la rosa, la flor de Venus. Así mientras la flor de lis o azucena siempre se vio relacionada unívocamente con los conceptos de castidad, inocencia y pureza, en el caso de la rosa no fue así²⁶. El campo semiótico en el que se movió fue mucho más complejo por la oposición Venus carnal/Venus divina. Así por un lado, la rosa como flor de Venus es símbolo del deleite carnal o placer momentáneo²⁷. Pero por el otro, ella es el símbolo de la perfección y hermosura que representa la diosa, cualidades que el pensamiento greco-romano clásico asocia con el supremo bien²⁸.

Durante los inicios del cristianismo, la rosa se ve asociada con el triunfo sobre el dolor y la muerte. De ahí que ella aparezca como símbolo de la pasión de Cristo²⁹. Según López Terrada, en España, la flor también se ve asociada con la Salvación traída por Cristo durante el siglo XVI y gracias a la referencia hecha por el humanista Andrés Laguna

²⁵ Camamis, 1988, pp. 186-187.

²⁶ Ver por ejemplo, la definición de azucena recogida por Sebastián de Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*.

²⁷ Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, p. 915.

²⁸ La relación entre la perfección, la belleza y el amor como divinidad es desarrollada por Platón en *El Banquete*. Hacia el final de la historia (vv.? 210a-212a) se presenta una escala de la belleza cuya búsqueda (*eros*) lleva a la contemplación, un estado de la mente necesario para alcanzar la perfección, es decir, la contemplación por parte del alma de la belleza eterna (Comp. Jaeger, *Paideia*, vol. 3, p. 208).

²⁹ Ver Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, pp. 567-568.

(1555). En ella, el humanista rescata la historia contada por Plinio sobre la mujer española, quien

soñando que enviaba a su hijo la raíz de la rosa salvaje a su hijo para que la bebiese, le escribió que obedeciera a la Divina Revelación, de suerte que le llegó la carta en sazón y tiempo, que le había mordido un perro rabioso, y así se salvó sin jamás haberlo esperado, con aquel saludable remedio, el cual de allí adelante fue de todos solemnizado³⁰.

Además de las asociaciones con Cristo, señala López Terrada la asociación de la flor de Venus como símbolo del amor divino con la Virgen María³¹. Si bien todo parece indicar que Flora pudo haber sido una metamorfosis de la diosa del amor o una otra manera de representarla, esa es todavía una afirmación que excede los parámetros de esta investigación por ahora.

De todo lo anteriormente expuesto, se puede concluir que en el saludo que Estrella recibe por parte de Astolfo, el nombre de Flora busca resaltar no sólo la belleza esplendorosa de la princesa, sino que además entrega ciertas claves interpretativas relevantes para la lectura de la comedia. Pero me parece igualmente necesario no olvidar esa otra asociación de Flora que existiendo ya en la antigüedad, a partir del siglo xv se vuelve más habitual porque al parecer es usada de manera más frecuente por los artistas.

En esta asociación la imagen o el nombre de Flora sirve para identificar a la patrona de las prostitutas. Se ha visto que Ovidio lo menciona en el *Fastos*, pero con la intención de mostrar que esa asociación es equivocada. Baltasar de Victoria recoge nuevamente las noticias de Cartario sobre este evento, quien siguiendo a Ovidio, quiere mostrar que la asociación entre Flora y la prostitución viene de unas asociaciones donde el nombre le corresponde a mujeres concretas y no a la divinidad. Así por ejemplo, se lee en el *Teatro de los dioses*: «Esta dice el mismo Cartario que fue una ramera famosa y que esta crió a sus pechos a los dos infantes Rómulo y Remo, y se llamaba Lupa; de donde vino la casa común de la deshonestidad a llamarse Lupuna»³².

³⁰ López Terrada, 2001, pp. 31-32.

³¹ López Terrada, 2001, pp. 32-34.

³² Baltasar de Victoria, *Teatro de los dioses*, p. 585.

Sin embargo, en otro pasaje, Baltasar de Victoria recoge la versión que Giovanni Boccaccio entrega de Flora en la *Genealogía de los dioses de la gentilidad* y donde se establece una asociación entre Laurencia, una mujer de vida deshonesta y Flora, la diosa de las flores:

Otra hubo también en Roma, llamada Laurencia, que después se llamó Flora, la cual siendo muy hermosa, ganó grandes tesoros con su deshonesto vida [...] Se encontró luego con un hombre, el más rico de Roma y ya muy anciano, llamado Taruncio: y al fin el diablo debía de tenerlo bien aliñado y le fue fácil convertirle y así quedaron casados. Vivió Taruncio muy poco, pero la quiso mucho y la dejó por señora de toda su hacienda, y lo tuvo por bien el Senado Romano, y a ella la tuvieron tanta veneración, que la reconocieron por Diosa; y porque no pareciese que adoraban a una mujer ramera, le quitaron el nombre de Laurencia, y la llamaron Flora, y con aquello quedó santificada [...] y esta era la diosa de las flores y de las rosas, y que decían ser mujer del viento Céfiro, porque andando él todo se llena de Flores³³.

En la *Philosophia secreta*, Flora es mencionada también como una de las prostitutas. El autor citará a san Agustín para explicar el origen del nombre o la imagen de Flora asociada con la prostitución:

San Agustín hace mención de una famosa ramera, que los romanos canonizaron por diosa, llamada Flora. Esta, siendo en gran manera hermosa, vendía su cuerpo a cuantos querían, mas si no la daban gran suma de dinero, no admitía a nadie; y como con este torpe oficio hubiese allegado mucho, cuando murió, dejando gran cantidad de dinero, dejó al pueblo romano por su heredero, mandando comprar rentas para que cada año le hiciesen solemnes fiestas en memoria suya. El pueblo romano aceptó la herencia con cargo y obligación de solemnizar la fiesta de una tal mujer, y no contentándose con esto, pasaron más adelante de lo que había pedido, que fue hacerla templo y señalarla sacrificios y dedicarla por diosa. Y como después de mejor mirado considerasen ser afrenta tener por diosa una mujer pública, por quitar el mal sonido, mandaron que la llamasen la diosa de las flores, y que presidiese a ellas, y que tuviese cargo de que los árboles floreciesen bien [...]³⁴.

Juan de Piña cita la misma historia y su fuente:

³³ Baltasar de Victoria, *Teatro de los dioses*, p. 586.

³⁴ Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, pp. 421-422.

De Flora hace San Agustín mención, famosa ramera que los romanos llamaron diosa. En gran manera triunfó su rara belleza y hermosura. Adquirió gran suma de dinero, de que dejó por heredero al pueblo romano. Aceptó la herencia, con cargo de solemnizar la fiesta de tal mujer. Le hicieron un templo, le dedicaron sacrificios, si bien, mirado el caso, tuvieron por afrenta adorar por diosa una mujer pública y, a no desadorarla, la mandaron llamar «diosa de las flores» y que las presidiese, tuviese cargo de que los árboles floreciesen bien y diesen frutos en abundancia. Para agradar al pueblo, constituyeron fiestas bien regocijadas y bien deshonestas, conformes al dueño³⁵.

La revisión y comparación de estas historias permiten concluir con Ann B. Shteir que la presentación de Flora por Botticelli en *Primavera* contrasta con la ofrecida por Giovanni Boccaccio en *Famous Women* (1362) donde el autor la presenta como la Flora prostituta³⁶. En *Figuring it out*, Shteir da cuenta con mayor extensión de estas contradictorias representaciones para Flora. En su opinión,

Ovid's glorification of the goddess as enchanting woman, powerful goddess, and mother of flowers is, in part, a deliberate corrective on bifurcated Roman beliefs about women's nature as either 'licentious meretrix' or 'regulated matrona'. But Ovid's affectionate and respectful vision of Flora did not prevail³⁷.

Si bien es cierto que estas dos imágenes de Flora (como la prostituta y como la matrona o madre de las flores) se han mantenido dentro de la tradición cultural visual, es también indiscutible que «In all the instances of seventeenth-century books about plants, the goddess of flowers is figure in the tradition of 'Flora Primavera'. She embodies regenerative fertility and is visualized as an icon of power with command over her part of nature»³⁸.

Pero si Flora es visualizada en la época como un icono de poder, eso quiere decir que ella no sólo representa el poder sino también a quien lo ejerce. En *LVES* ese icono está relacionado con la figura de Estrella, quien como se anuncia en la primera jornada es la posibilidad de ase-

³⁵ Juan de Piña, *Epítome de las fábulas de la antigüedad*, fol. 43r.

³⁶ Shteir, 2007, pp. 152-153.

³⁷ Shteir, 2006, p. 8.

³⁸ Shteir, 2006, p. 14.

gurar la descendencia para el reino de Basilio si se casa con Astolfo. Pero esa posibilidad que representa Estrella, sin embargo, adquiere una nueva dimensión hacia el final de la obra. Pues Estrella no se casará con Astolfo, sino con Segismundo, logrando de esta manera que la historia adquiera un desenlace diferente al que los lectores del siglo XXI esperarían. Así pues, Estrella al verse como reina restablece un orden (la descendencia para el reino de Polonia) y en ese actuar se embellece, tal y como sucede con Flora al generar flores.

No es posible terminar esta presentación sobre Flora sin comentar que en la época en que compone y estrena *LVES*, los nombres de Flora y Flor de Lis estaban directamente asociados con la figura de la reina Isabel de Borbón, la primera esposa de Felipe IV³⁹.

Así lo afirma hacia 1950 Everett Hesse, quien destaca esta asociación, pero sin entregar las posibles causas históricas que puedan justificarla. El crítico afirma que: «Philip's first wife, Isabel de Borbón, daughter of Henry IV of France and Maria de Medicis, is the rising light of the morning which engenders beautiful flowers, especially the fleur-de-lis, emblem of the royal house of which she was a descendant»⁴⁰.

Kenneth Muir y Ann Mackenzie afirmaron en su edición de *Una casa con dos puertas* que la flor de lis mencionada en el siguiente pasaje hace referencia a Isabel de Borbón⁴¹. El texto en cuestión corresponde al acto I, escena 2, y es parte del parlamento de Lisardo, quien confiesa su decisión de haber dejado las armas por las letras (pluma y paz) de Minerva. De regreso en España se encuentra en Aranjuez, una ciudad que describe como «la más admirable dosel de primavera» ya que

... la más bella,
la más pura, más fragante,
flor, la flor de lis, la reina
de las flores, tras sí trae,
cuantas a envidia del sol
rayos brillan, luz esparcen

³⁹ Con este comentario no intento sobrevalorar la «circunstancialidad» de la obra (Fernández Mosquera, p. 278). Tampoco es mi intención sugerir que la reina Isabel de Borbón se encuentra representada en la comedia a través de Estrella.

⁴⁰ Hesse, 1950, pp. 531-549.

⁴¹ Muir y Mackenzie, 1985, p. 192, n. 12.

Así pues, Flora (o la flor de Lis) hace referencia a la reina Isabel de Borbón ya que tal flor es el símbolo de la casa real a la que pertenece la esposa de Felipe IV.

Quede mencionado como hecho anecdótico que entre los 15 relojes encontrados en el inventario de los bienes de la reina Isabel de Borbón, al menos 4 hacen referencia a flores, y uno de ellos en particular, el número 9, parece aludir a la historia de Céfiro y Cloris⁴². Estas son las descripciones de los 4 relojes mencionados:

Num. 7 Otra muestra hecha en Paris por Soli, y en la chapa de la mano unas flores y un pájaro de porcelana, la cubierta con su viril y todo esmaltado de flores diferentes

Num. 9 Otra muestra hecha en Bruselas obra de porcelana, hacha por Mateo Marquart, la chapa de la mano labrada de flores y en la caja, por la parte de afuera, un dios en su carro robando una ninfa,....

Num. 11 Otra muestra labrada en Blois por Duduyquez del tamaño de un real de a dos, aovada y esmaltada toda de flores sobre campo blanco, con dos cajas, una de oro liso y la otra de acero....

Num. 12 Un reloj de campanilla hecho en Paris por Martinot, esmaltado de porcelana en la chapa de la mano una mujer dando una flor a un niño y por detrás una Venus atando la venda a cupido...

No es de extrañar, entonces, la presencia especial que la flor de lis tendrá no solo en la literatura del Siglo de Oro, sino también en los eventos de la corte. Por eso no resulta casual que este símbolo como representación de Isabel de Borbón aparezca no sólo en Calderón, sino también en la obra de Lope de Vega y Carpio, Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana, Francisco Quevedo y Villegas y Mira de Amescua.

En *Las dos estrellas o ramilletes de Madrid*, Lope de Vega describe a Isabel de Borbón con las siguientes líneas⁴³:

... divina doncella
con una túnica roja

⁴² Pérez Pastor, 1914, pp. 381-384.

⁴³ Trambaioli, 2006, p. 141. En opinión de la crítica, si bien no existe una documentación que así lo pruebe, tampoco hay razones para dudar que *Las dos Estrellas o ramilletes de Madrid* fuera una de las obras que se pusieron en escenas durante los festejos celebratorios por el doble casamiento.

y azul a jirones hecha
 sembrada de *lirios de oro*
 la parte azul, la sangrienta
 de castillos y leones
 y encima de sus cabezas
 sembrada oliva y laurel,
 clavellinas y *azucenas*⁴⁴.

Otro ejemplo relevante se encuentra en las «Octavas para el príncipe de Gales» de Mira de Amescua. Según John Reynolds, los personajes de la estrofa XX que aquí se transcriben son la reina Isabel de Borbón, María de Austria, el Príncipe Carlos de Austria, Fernando de Austria, cardenal y hermano de Felipe IV:

Esperaban —y entonces la mañana
 Del declinar la luz celos tenía—
La flor de lis de Francia soberana,
 La singular belleza de María,
 el laurel y la púrpura romana
 de Carlos y Fernando. Espiró el día
 y trémulas bajaron, aunque bellas,
 para ser luminarias estrellas⁴⁵.

Susana Araico sugiere que Quevedo establece una analogía entre el rey Fernando de la comedia y Felipe IV a través de diferentes asociaciones. Una de ellas por ejemplo se encuentra en el verso «la reina que es la flor más soberana» y que refiere evidentemente a Isabel de Borbón, esposa de Felipe IV⁴⁶.

Esta misma característica se encuentra en los siguientes dos testimonios recogidos en *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. En esta compilación se recoge el siguiente testimonio anónimo sobre la entrada de Isabel de Borbón en Madrid:

En la puerta de Guadalajara, que es la parte más principal de esta corte había otro arco triunfal de extremada invención, adornado de telas de oro, donde había música de voces e instrumentos, Estaba un león coronado le-

⁴⁴ Lope de Vega y Carpio, *Comedia famosa de Los ramilletes de Madrid*, 1618, fols. 73v-74r.

⁴⁵ Reynolds, 1969, p. 139.

⁴⁶ Susana Hernández Araico, 1999, p. 465.

vantado con una corona en las manos, ofreciéndola a su Alteza, y en lo alto una ninfa con una flor de lis en la mano [...]. Entró en el Alcázar del gran monarca Felipe la serenísima Princesa de España, Segunda Isabel de la Paz, la hermosísima, Flor de lis de Francia, de quien se esperan mayores flores, frutos dulces de fragancia y suavidad⁴⁷.

Otra relación donde Isabel de Borbón es identificada como la flor de lis es la de Juan de Beltrán. En «Relación verdadera de la salida que hizo la señora reina de Hungría a 26 de diciembre. Año de 1629», Beltrán intenta expresar con un romance el sentimiento que embarga a toda la corte ante la inminente partida de la infanta María Ana de Austria, hermana de Felipe IV para su boda con Fernando III. El poema se titula, «Romance de la despedida de la señora reina de Hungría»

La infanta doña Maria
que fue gloria de Madrid,
para ser reina de Hungría
quiso un miércoles partir.

Despidiese de la reina
que la quiere más que a sí,
con razones tan discretas
que hiciera un mármol sentir.

La reina prudente, y sabia,
razones la dijo al fin,
tan capaces, cual si fuera
del cielo algún Serafín.
[...]
Con esto se despidió
de la hermosa *flor de Lis*
la bella infanta María
más hermosa que el jazmín.[...] ⁴⁸.

⁴⁷ Este relato anónimo fue compuesto en 1615, y lleva por título «Relación de la jornada y casamientos y entregas de España y Francia». Se encuentra en la compilación anteriormente señalada, pp. 95-96.

⁴⁸ Cito esta relación según la transcripción que se encuentra en *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, p. 392.

Es necesario mencionar que la identificación de Isabel con la Flor de Lis vino desde Francia y no es casual. Es el símbolo de la casa real francesa. Isabel llegó a la corte española a través del famoso «intercambio de princesas» arreglado por su madre Marie de Medici con el rey Felipe III y a través del cual, Isabel se convertiría en la esposa de Felipe IV. El arreglo matrimonial le permitió a Isabel vivir en la corte española desde 1615. Su partida desde Francia es conmemorada con la publicación de folletos como *Les adieux de la France, à Madame sœur du Roy: sur son voyage en Espagne*⁴⁹.

Este folleto posiblemente fue uno entre los muchos que se publicaron en Francia para celebrar el intercambio de princesas o doble matrimonio. En esta relación, Isabel de Francia es llamada Isabel, la Flor de Lis. En particular, es interesante destacar de este folleto anónimo que se encuentra en la colección especial de la Biblioteca Newberry de Chicago el énfasis puesto por el autor en mostrar a Isabel como la flor de Lis, la flor de Francia.

El texto empieza con el saludo al rey de Francia por la venida de la infanta Ana de Austria a tierras galas. Luego, hacia la mitad del discurso, el narrador se dirige a Felipe IV para hacerle saber su gran fortuna ya que el cielo le ha reservado a Isabel, la viva y fragante flor de lis, como esposa:

Et vous, Prince d'Espagne très illustre rejetron de la maison d'Autriches, non moins estimé pour la grandeur qui relèvent les sceptres & los Diadèmes de vos prédécesseurs que pour la vertu qui méritent vous jeunes ans, comme le reste de vos actions qui revoie d'étonnement et de merveilles les peuples de toute la terre c'est ici beaucoup de gloire à vous mêmes. *D'avantage de contentement à vos fuites de recevoir pour presser les couronnes que le Ciel vous réserve cette vive et odoriférante racine des fleurs de Lys MADAME ELIZABETH DE FRANCE*, qui sort maintenant du lieu de la naissance

⁴⁹ *Les adieux de la France, à Madame sœur du Roy: sur son voyage en Espagne*, 1615. No hay indicación de la autoría de este discurso y está encuadernado con otros folletos de temas diversos. El folleto que nos ocupa presenta doble paginación: la original, que empieza con el número 4 y corresponde a la primera hoja del discurso y termina en el número 15. Cabe destacar que existe un error de paginación, el número 12 se repite dos veces y se omite el 13. La otra paginación es una numeración manuscrita hecha posiblemente por la persona que encuadernó los folletos. Esta numeración empieza en la 423 y termina en 435. En la ilustración 9 se ofrece una copia de la portada del folleto.

pour aller glorieusement célébrer par la prétende des douces et amoureuses noces de votre mariage⁵⁰.

Inmediatamente después el autor anónimo se dirige a Isabel y le hace saber que su ida a España, deja en Francia ricos recuerdos de belleza, virtud y méritos: «Et vous, riche fleuron de notre Lys à votre département, que délaissiez vous a la France, sinon un riche souvenir de vos beauté, vertus et mérites»⁵¹.

El autor termina su saludo hablándole a Francia, preguntándole que le proveerá en reconocimiento por el amor que la princesa le tiene incondicionalmente: «Et toi, France, que donne tu à cette jeune Princesse, en reconnaissance de tant de bien-vueillance et d’amour qu’elle te portera à jamais, bien qu’éloignée de toi, no de cœur n’y d’affectio, mais seulement de corps?»⁵².

Hacia el final de la relación, el autor se vuelve a despedir de Isabel, llamándole «el candor de lis, la más bella, la más noble, la más rica flor...»

Adieu, Adieu donc Princesse de mérite, Adieu ELIZABETH DE France, déesse adorée est quatre parts du monde puis qu’en tous les coings de la terre de Prince que vous exposez, a des amis, des sujets et des armes. *A Dieu la candeur de nos Lys, la plus belle, la plus noble, la plus riche fleur de nos parterres* soyez toujours en tout lieu de même envers la France, que la France désire être envers vous⁵³.

Es necesario también mencionar que la Flor de Lis es el símbolo para referirse a Isabel de Borbón durante sus funerales. Es además llamada Flora en muchos de los jeroglíficos y elegías compuestas para la ocasión. Así, por ejemplo, lo encontramos en los funerales de Madrid:

II. Pintóse un cordero paciendo azucenas y en el aire una flor de lis y la letra latina: qui pacitur inter lilia, Canticor. Cap.6 vers. 2. La castellana:

Aquí en recíproco amor
Se sustentan los dos,

⁵⁰ *Les adieux de la France, à Madame sœur du Roy: sur son voyage en Espagne*, pp. 428-429.

⁵¹ *Les adieux de la France, à Madame sœur du Roy: sur son voyage en Espagne*, p. 430.

⁵² *Les adieux de la France, à Madame sœur du Roy: sur son voyage en Espagne*, p. 434.

⁵³ *Les adieux de la France, à Madame sœur du Roy: sur son voyage en Espagne*, p. 435.

La flor le sustenta a Dios,
Y Dios sustenta a la flor⁵⁴

En la relación sobre los funerales de Isabel de Borbón en Milán se presenta a la reina Isabel como la Reina de las Flores o rosa cuando se habla de su belleza:

Alla bellezza della Serenissima Isabella fa' l'impresa la Rosa Regina de fiori, questa recif(t)a da un aratro languendo può eccitare querele cotto la morte, qui per non forcese delle sue severe leggi citolse la regina.. V'aggiunse il motto Virgilio Languescit morietus. Parlando pure d'Eurialo reciso nel bel fiore della sua età...⁵⁵

En siguiente sexteto tomado de *Nenia* o poema acróstico a la clarísima reina de España compuesto por Manuel de Faria y Sousa encontramos una asociación de Isabel de Borbón con Flora:

C

Ilústrate de Flora la asistencia;
Señálate de flores la fragancia.
Al candor de Jazmines de Florencia,
Bien exaltan en Ti Lises de Francia.
En Ti, de su valor haciendo prueba,
La lis te enrubia, si el Jazmín te nieva⁵⁶.

Así pues, el análisis del símil con el que al inicio de *LVES* Estrella ha sido saludada por Astolfo nos lleva a pensar en una relación de asociación entre la figura de Estrella e Isabel de Borbón, la reina consorte de Felipe IV. No obstante, esta asociación no debe ser entendida como la identificación del personaje de Estrella con Isabel de Borbón. La relación sugerida nos debe invitar a reconocer que en Estrella, Calderón nos ofrece un personaje cuya riqueza efrástica, semiótica y simbólica ha pasado mayormente desapercibida. Este estudio ha intentado mostrar

⁵⁴ *Pompa funeral honras y exequias en la muerte de la muy alta y católica señora doña Isabel de Borbón*, [...], p. 23

⁵⁵ Battista y Malatesti, *Breve descrizione dell'apparato funebre fatto...*, p. 29.

⁵⁶ Faria e Sousa, *Nenia*. Cada sexteto se encuentra numerado en números romanos. El sexteto C corresponde al arábico 100.

que cuando se tiene en cuenta el mito de Flora (Cloris) como horizonte de interpretación para entender la función de Estrella en *La vida es sueño*, el personaje adquiere relevancia. Ella se convierte en la fundación epistemológica que hace posible leer obra no sólo como un espejo de reyes sino también de reinas. A través del mito de Céfiro y Cloris se le recuerda a la reina que su principal papel en la corte es el de procurar la descendencia, un mensaje que mimetiza el que por carta y hacia 1626, la reina había recibido del privado de Felipe IV, el Conde-Duque de Olivares.



Sandro Botticelli. *The Birth of Venus*. Galleria degli Uffizi Florence
Alfredo Dagli Orti/ The Art Archive at Art Resource, NY



Sandro Botticelli. *Primavera*. Galleria degli Uffizi Florence
Alfredo Dagli Orti/ The Art Archive at Art Resource, NY

BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *Les adieux de la France, à Madame sœur du Roy: sur son voyage en Espagne*, Paris, A. du Brueil, 1615.
- ARELLANO, Ignacio, «La comedia mitológica de Calderón», en *Calderón de la Barca. El monstruo de los jardines*, ed. Juan Mayorga, RESAD, Clásicos RESAD, pp. 9–28.
- ARELLANO, Ignacio, «La flora simbólica en los autos sacramentales de Calderón», *Neophilologus*, 2013, 97, pp. 315–332.
- BATTISTA, Gio y Guilio Cesare MALATESTI, *Breve descrizione dell'apparato funebre fatto per le sontuose esequie della serenísima reina Isabella nel Dvomo di Milano*, Milán, Nel Regiuo e Deucale Palazzo, 1644.
- BELTRÁN, Juan, «Relación verdadera de la salida que hizo la señora reina de Hungría, a 26 de diciembre, Año de 1629. Con un romance al sentimiento y despedida de la corte», *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, ed. José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Ciriaco Morón, Madrid, Cátedra, 1977.
- CAMAMIS, George, «The Concept of Venus-Humanitas in Cervantes as the Key to the Enigma of Botticelli's Primavera», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8, 2, 1988, pp. 183–223.
- CASCARDI, Anthony, *The Limits of Illusion. A Critical Study of Calderón*. Cambridge / New York, Cambridge University Press, 1984.
- CURTIUS, Ernest Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Princeton, Princeton University Press, 1973.
- DE ARMAS, Frederick, «The Betrayal of a Mystery: Botticelli and Calderón's *Apolo y Climene*», *Romanische Forschungen*, 98, 3–4, 1986, pp. 304–323.
- DE ARMAS, Frederick, *The Prince in the Tower. Perceptions of «La vida es sueño»*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1993.
- DE ARMAS, Frederick, *A Star-Crossed Golden Age: Myth and the Spanish Comedia*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1998.
- DE ARMAS, Frederick, «At War with Primavera: Boticelli and Calderon's *El sitio de Breda*», *Hispania*, 82, 1999, pp. 436–447.
- FARIA E SOUSA, Manuel de, *Nenia*, Madrid, Imprenta Real, 1644.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Libertad hermenéutica y modernidad: Las primeras fiestas cortesanas de Calderón de la Barca», *El Siglo de Oro en escena: homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Université de Toulouse II-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2006, pp. 263–282.
- GREER, Margaret R., *La estatua de Prometeo. With a Study of the Music by Louise K. Stein*, Kassel, Reichenberger, 1986.

- GREER, Margaret R., *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón De La Barca*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1991.
- HEBREO, León, *Diálogos de amor*, trad. David Romano, Madrid, Tecnos, 2002 [1986].
- HERNÁNDEZ ARAICO, Susana, «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania*, 82, 3, 1999, pp. 461-471.
- HESSE, Everett W., «Courtly Allusions in the Plays of Calderon», *PMLA*, 65, 4, 1950, pp. 531-549.
- HUERTA CALVO, Javier y Héctor URZÁIZ TORTAJADA, *Diccionario de personajes de Calderón*, Madrid, Pliegos, 2002.
- JAEGER, Werner Wilhelm, *Paideia: The Ideals of Greek Culture*, New York, Oxford University Press, 1965.
- LÓPEZ TERRADA, José, *Tradición y cambio en la pintura valenciana de flores, 1600-1850*, Valencia, Universitat de Valencia / Ajuntament de Valencia, 2001.
- MORÓN, Ciriaco, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 15-72.
- MUIR, Kenneth y Ann L. MACKENZIE, *Calderón de la Barca, Pedro, Three Comedies*, Lexington, University Press of Kentucky, 1985.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mythos und Repräsentation: die mythologischen Festspiele Calderóns: mit dem bisher unveröffentlichten Text eines Vorspiels von Calderón*, München, Fink, 1978.
- NEUMEISTER, Sebastian, «La mitología», *El teatro cortesano en la España de los Austrias*, Compañía Nacional de Teatro Clásico, Madrid, 1998, pp. 233-243.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación: Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Reichenberger, 2000.
- NEWLANDS, Carole Elizabeth, *Playing With Time: Ovid and the Fasti*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1996.
- O'CONNOR, Thomas A., *The Play of Power: Mythological Court Dramas of Calderón de la Barca*, Austin, Trinity University Press, 1991.
- OVIDIO, *Fastos*, ed. Bartolomé Segura Ramos, Madrid, Gredos, 1988.
- PACHECO, Francisco y Bonaventura BASSEGODA I HUGAS, *Arte de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1990.
- PÉREZ DE MOYA, Juan, *Philosophia secreta*, ed. Consolación Baranda, Biblioteca Castro, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal, *Noticias y documentos relativos á la historia y literatura españolas*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1910.
- PIÑA, Juan de, *Építome de la Primera Parte de las Fábulas de la antigüedad*, Madrid, Imp. del Reyno, 1595.
- Pompa Funeral Honras y Exequias en la muerte de la muy alta y católica señora doña Isabel de Borbón, Reyna de las Españas y del Nuevo Mundo que se celebraron en el real Convento de S. Jerónimo de la Villa de Madrid. Mandadas a publicar por el Conde Castrillo Gentilhombre de la Cámara de su Magd. de los Consejos de*

- Estado y Guerra y Presidente del de las Indias. Que por orden particular de su Magestad (que Dios guarde) acudió y asistió a su disposición y excepción, Madrid, por Diego de la Carrera, 1645.*
- REALE, Giovanni, *Botticelli: La «Primavera» o le «Nozze di Filologia e Mercurio»? : rilettura di carattere filosofico ed ermeneutico del capolavoro di Botticelli con la prima presentazione analitica de i personaggi e dei particolari simbolici*, Rimini, Idea libri, 2001.
- Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, ed. José Simón Díaz, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- REYNOLDS, John T., «Mira de Amescua's Octavas al Príncipe de Gales», *Renaissance Quarterly*, 22, 2, 1969, pp. 128-139.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, «Calderón entre 1630 y 1640: Todo intuición y todo instinto», *La década de oro en la comedia española: 1630-1640. Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio 1996*, ed. Felip B. Pedraza, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 127-158.
- SHTeir, Ann B., «Flora primavera or Flora meretrix? Iconography, Gender, and Science», *Studies in Eighteenth Century Culture*, 36, 1, 2007, pp. 147-168.
- SHTeir, Ann B. y Bernard LIGHTMAN, *Figuring it out. Science, Gender and Visual Culture*, Hanover, Dartmouth College Press, 2006.
- TER Horst, Robert, *Calderón: The Secular Plays*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1982.
- TRAMBAIOLI, Marcella, «Una pre-“Dorotea” circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*, 96, 2006, pp.139-152.
- TYLER, Richard W. y Sergio D. ELIZONDO, *The Characters, Plots and Settings of Calderon's Comedies*, Lincoln, Society of Hispanic and Spanish-American Studies, 1981.
- VEGA Y CARPIO, Lope de, *Comedia famosa de Los ramilletes de Madrid*, Madrid, Viuda de Alonso Martin de Balboa, 1618.
- VICTORIA, Baltasar de, *Primera parte del teatro de los dioses de la gentilidad: dirigida al excelentissimo señor Don Iuan Francisco Pacheco Téllez, Giron Velasco Gomez de Sandoual, Toledo Mendoza y Aragon, Duque de Vzeda*, Madrid, Imprenta Real, 1675.