



HAL
open science

Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos.

María Dolores Alonso Rey

► **To cite this version:**

María Dolores Alonso Rey. Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos.. estudios humanísticos. filología, 2005, n° 27, pp.9-24. halshs-00129389

HAL Id: halshs-00129389

<https://shs.hal.science/halshs-00129389v1>

Submitted on 7 Feb 2007

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sincretismo y simbolismo en los autos sacramentales de Calderón: traje y atributos emblemáticos.

Como es bien sabido, el *auto sacramental* es una pieza alegórica en un acto referente al misterio de la Eucaristía¹. El tema es siempre el mismo, la glorificación del Santo Sacramento, pero el argumento varia². En estas piezas, que formaban parte de la celebración de la fiesta del *Corpus*, la teología se da a ver al público mediante acciones y personajes simbólicos. Para visualizar conceptos teológicos, Calderón acumula y superpone elementos simbólicos de diferentes tradiciones. Tomando como ejemplo el cambio de traje en los autos, nos disponemos a mostrar de qué manera las diferentes tradiciones se superponen y se integran creando a veces emblemas escénicos.

Según los teóricos del teatro, el traje teatral constituye un sistema de signos³ que posee tres funciones: expresa la diferencia entre teatro y vida cotidiana, muestra al individuo insistiendo en la particularidad de su persona y sirve de referente del lugar y del tiempo en el que se desarrolla la escena. En el teatro alegórico religioso, el vestuario deja de ser un referente espaciotemporal ya que la alegoría reúne tiempos y espacios diversos. Si todo signo teatral comporta un significante (los elementos materiales), un significado (su significación evidente, literal) y un sentido que se comprende en virtud de su relación con los otros signos⁴, los trajes y atributos de ciertas personificaciones son sistemas de signos aún más complejos, en la medida en que su sentido depende del que la tradición simbólica le ha atribuido. Sobre la complejidad del uso dramático del traje en los autos se han pronunciado críticos como Ignacio Arellano que afirma:

La utilización de vestuario en el auto sacramental evidencia, en suma, complejas facetas multiplicando las posibilidades expresivas del signo dramático, desde los usos miméticos o de primer grado hasta las más complicadas exposiciones alegóricas apoyadas en el manejo del vestuario (con sus variadas características, atributos y mutaciones), y relacionadas con tradiciones doctrinales y artísticas (de las normas de la pintura hagiográfica a la emblemática o la exégesis de los Padres)⁵

¹Ángel Valbuena Prat, « Los autos sacramentales de Calderón: Clasificación y análisis », *Revue Hispanique*, LXI, nº 139, juin 1924, p. 7.

²Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 46.

³Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 22.

⁴Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin Sup, 1996, pp. 20-30 et *Lire le théâtre II*, pp. 24-26.

⁵Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003, p. 83.

Calderón se inspira en la tradición teatral así como en la tradición, iconográfica y emblemática. A la hora de caracterizar a los personajes mediante el vestido y los atributos, Calderón sigue en general la *Iconología* de Ripa⁶, aunque se aleje de ella e incorpore elementos de la tradición alegórica medieval.

En el teatro religioso, el traje mismo llega a convertirse en un verdadero objeto teatral⁷ con función simbólica. Lucette Roux ha señalado la importancia y el valor del cambio de traje en la *comedia de santos*: “Ainsi le changement de costume devient un symbole de la conversion et d'évolution spirituelle du saint”⁸.

En los autos el cambio de traje marca el estado moral del hombre. En *La vida es sueño* y en *El año santo de Roma*, Hombre aparece primero en escena vestido de pieles. Las pieles, que se han identificado con la figura del salvaje, son en los *autos* un signo ambivalente que simboliza el pecado, las pasiones, el desconocimiento de la verdadera religión y su contrario, el estado de Gracia, como Aurora Egido ha señalado:

La piel encubre a gigantes y salvajes que significan el estado de culpa en el demonio y en el hombre; pero también la orilla opuesta, allí donde la gracia abunda en la paz de los desiertos, donde viven los ermitaños, siguiendo el ejemplo de San Juan Bautista y de la Magdalena⁹.

En las primeras escenas de estos dos autos las pieles simbolizan un estado espiritual primitivo. En *El año santo de Roma*, a Hombre, que había entrado en el mundo vestido de pieles y debiendo elegir entre dos sendas, una de espinas y otra de flores, le despojan de su primer traje al tiempo que se manifiesta el valor simbólico del mismo :

AMOR y para esto determino
Desnudarle de la piel
(Quítale al hombre las pieles.)
de los hábitos villanos,
que son los afectos humanos¹⁰

⁶Manuel Ruiz Lagos, « Interrelación pintura/poesía en el drama alegórico calderoniano. El caso imitativo de la *Iconología* de C. Ripa », *Goya*, 161-162, 1981, pp. 282-289.

⁷El objeto es un signo teatral. Tiene una doble naturaleza: una naturaleza semiótica, es un icono del objeto del mundo y, como elemento de la representación, tiene una existencia autónoma con un doble valor estético y semántico. Ver Anne Ubersfeld, « L'objet théâtral » en *Lire le théâtre II*, op. cit, pp.107-136.

⁸Lucette Roux, « Quelques aperçus sur la mise en scène de la *comedia de santos* au XVII^{ème} siècle » en *Le lieu théâtral à la Renaissance* », Paris, CNRS, 1968, p. 239.

⁹Aurora Egido, « El vestido de salvaje » en *El gran teatro de Calderón*, Kassel, ed. Reichenberger, 1995, p. 58.

alegorización de los cuatro elementos es un tema iconográfico de origen profano¹³. Ripa propone tres representaciones alegóricas para cada elemento: el Fuego es una mujer vestida de rojo que lleva fuego y un fénix; el Aire lleva nubes y pájaros; el Agua va vestida de azul y lleva peces o un barco; la Tierra, vestida de ocre, lleva diversas plantas¹⁴. Calderón mantiene en líneas generales esta iconografía en *La cura y la enfermedad*: Fuego lleva una antorcha, Aire un abanico de plumas, Agua un vaso en una salvilla, Tierra un cesto de flores et de frutas¹⁵. Con respecto a *El año santo de Roma* de 1650, observamos que se hace gala de un mayor simbolismo ya que los objetos proporcionados por los servidores del protagonista presentan otros valores simbólicos en la tradición iconográfica cristiana. Así sólo las frutas de Tierra son susceptibles de ser envenenadas por las fuerzas del mal ya que el agua simboliza el bautismo y todos los demás elementos la Virgen. La esfera de Fuego que rodea a los astros del universo es igualmente el símbolo de la Virgen ya que la luna y las estrellas forman parte de la iconografía de la Inmaculada Concepción:

(Sale Fuego con un hacha encendida.)
 SOMBRA Manto el Sol, Luna la brasa,
 Y corona las estrellas.
 ¿y yo inficionarlas? No
 podré, que dicen belleza
 de humana naturaleza,
 a quien no he de tocar yo¹⁶.

De la misma manera, en *La vida es sueño* de 1673, Hombre, al tiempo que le visten de príncipe, recibe de Agua un espejo sin mancha, de Aire un sombrero de plumas más una flor de lis y de Tierra una rosa. Estas dos flores simbolizan la virginidad de María; el espejo, el que María haya nacido sin mancha de pecado original. Las plumas del abanico hacen referencia a un pájaro (Ave). Ahora bien, *Ave* es la palabra homónima y homógrafa de la primera palabra de la salutación del arcángel Gabriel a María, *Ave Gratia Plena*. La homonimia y la sinécdoque hacen también de la pluma el símbolo de la Virgen en los *autos*. Todos esos objetos, símbolos de la Virgen María, más la espada que Entendimiento le ofrece, le ayudarán a mantenerse en estado de Gracia. La espada se presenta alegóricamente para simbolizar las cuatro virtudes. Se

¹³Raimond Van Marle, *Iconographie de l'Art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, New York, Hacker Art Books, 1971, Vol. II, p. 268.

¹⁴Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, Arte y estética, 1987, Vol. I, pp. 304-312.

¹⁵Calderón, *La cura y la enfermedad*, *op. cit.*, p. 756-757.

¹⁶Calderón, *La cura y la enfermedad*, *op. cit.*, p. 756.

convierte en un signo complejo ya que cada una de sus partes posee un significado desvelado gracias a la metáfora, un significado de naturaleza moral y doctrinal. La espada ha dejado de ser un simple atributo del personaje para convertirse en un objeto simbólico de alcance moral que guía la conducta del hombre-guerrero en la batalla que debe librar contra el pecado:

ENTENDIMIENTO ... advierte que, si la empuñas,
se significan en ella
las cuatro Virtudes juntas:
la hoja es la Justicia; el pomo
la Fortaleza, y si se aúnan
en ser la Templanza el puño,
y la vaina la Cordura.
Si usas mal de ella, con ella
te herirás; mas si bien usas,
vencerás tus enemigos¹⁷.

Estamos ante un procedimiento simbólico de origen medieval. En efecto, el guerrero medieval necesitaba signos identificadores a medida que su cuerpo iba cubriéndose de protecciones con cascos y corazas. Pero al lado de los elementos distintivos de tipo heráldico, cuyo universo significativo estaba extremadamente codificado¹⁸, elige llevar otras marcas u objetos que adquieren la categoría de signos con un significado escondido:

[...] es, en realidad, el universo entero de lo que constituye la figura del guerrero la que se ve envuelta en un proceso general de semiosis, en un proceso metafórico, en donde cada cosa, objetos, marcas e, incluso, actitudes y gestos se prestan a designar un significado oculto, una información de grado superior, hasta sagrada, anagógica diríamos en ocasiones¹⁹.

Raimundo Lulio en su *Libro de la orden de caballería* conseguía trazar el retrato moral del caballero atribuyendo a las propiedades físicas de las armas una cualidad moral:

Lanza se da al caballero para significar la verdad ; porque la verdad es una cosa derecha y no se tuerce y antecede a la falsedad; y el acero de la lanza significa la fuerza que tiene la verdad sobre la falsedad [...]²⁰.

¹⁷Calderón, *La vida es sueño*, *op. cit.*, p. 1398.

¹⁸Georges Mounin, « Le blason » en *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, pp. 103-116.

¹⁹Fernando Rodríguez de la Flor, « Los contornos del emblema: del escudo heráldico a la divisa y a la empresa » en *I Simposio Internacional de Emblemática*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, Excma Diputación de Teruel, 1994, p. 32.

²⁰ Citado por R. de la Flor, « Los contornos del emblema... », *op. cit.*, p. 33, sacado de Raimundo Lulio, *Libro de la orden de caballería*, Barcelona, Tipografía La Academia de Serra, 1901.

En *La vida es sueño*, las fuerzas del Mal, Sombra y Pecado, disfrazados de jardineros, se afanan en corromper los dones que los cuatro elementos han ofrecido a Hombre. Sólo podrán envenenar una manzana. Recordemos que en los *autos*, para hacer pecar al hombre, a la naturaleza humana, las fuerzas del mal suelen hacerle beber o comer un alimento envenenado. Este tipo de escena es un reflejo del episodio bíblico en el que Eva come y hace comer a Adán el fruto prohibido. En cuanto Hombre come el fruto envenenado, experimenta una serie de transformaciones físicas que significan el cambio moral que ha sufrido: la pérdida del estado de Gracia. A su petrificación le sigue el cambio de vestido. Ahora se encuentra revestido otra vez de pieles como cuando fue creado:

(Salen los elementos con el hombre, como primero, vestido de pieles)

HOMBRE ¿Adónde estoy?
¿Esta no es de mi fortuna
la primera prisión fiera ?
¿No es esta aquella primera
bóveda que fue mi cuna ?
¿No es esta la desnudez
en que primero me vi?²¹.

Pero Hombre no sólo está revestido de pieles que simbolizan su pecado, sino que además está metafóricamente encadenado a Culpa que le sigue como si fuera su sombra:

HOMBRE De ti huiré.
SOMBRA ¿Cómo podrás
Si dondequiera que vas
Se va Culpa tras ti?
¿Ni dónde has de ir, si aherrojado
llevas arrastrando al pie
la cadena que forjé
del hierro de tu pecado?²².

Tres cambios externos y tres signos teatrales (el hombre petrificado, el hombre vestido de pieles²³ y el hombre encadenado, seguido de Culpa) convergen para expresar el mismo

²¹Calderón, *La vida es sueño*, *op. cit.*, p. 1401.

²²*Ibid.*, p. 1402.

²³Otro ejemplo del Hombre vestido de pieles se encuentra en *El diablo mudo*, *op. cit.*, p. 942 :
(Sale el hombre, vestido de pieles, luchando con el Demonio.)

HOMBRE ¿No bastó, que áspid cruel
De ese hermoso jardín
De quien me ahora airado querubín,
Hicieses que traidoramente atroz,

mensaje: el hombre en pecado, lo que podemos interpretar como un emblema del hombre pecador, pues no siempre aparecen en el teatro los tres elementos del emblema. John Cull considera como ejemplo de emblema completo en el teatro –texto, imagen, diálogo teatral equivalente del epigrama- el emblema vivo que aparece en *El esclavo del demonio* donde un labrador en hábito de esclavo lleva escrito en la cara « esclavo de Dios ». El diálogo de otro personaje interpreta el significado del disfraz como símbolo de la brevedad de la vida y del pecado²⁴. En los *autos* son frecuentes los personajes encadenados²⁵, con el rostro marcado como esclavos y los juegos de palabras entre hierro y yerro para simbolizar el pecado, que pueden interpretarse como emblemas vivos.

En *Andrómeda y Perseo*, de 1680, la complejidad simbólica se acentúa aún, ya que determinados atributos de los cuatro elementos lo son también de los vicios, al mismo tiempo que siguen conservando su simbolismo sacramental. Andrómeda va a recibir de la mano de cuatro asistentes –Gracia, Voluntad, Ciencia e Inocencia– los atributos de los cuatro elementos: Aire le ofrece un airón de plumas; Fuego, un manto rojo; Tierra, unas flores y unas frutas y Agua, un espejo. El demonio no puede envenenar esos atributos en virtud de su valor sagrado y sacramental. El espejo simboliza aquí el bautismo; las flores y las plumas, la Virgen; el trigo y las uvas, las especies eucarísticas; la luz, Dios.

Andrómeda, rodeada de servidores, ricamente vestida con su manto rojo, tocada con un airón de plumas y mirándose en un espejo significa aquí la belleza y la plenitud del estado de Gracia. Pero, este traje y esta actitud se parecen, en nuestra opinión, a la representación iconográfica de la Soberbia, como en la alegoría de Ripa:

Mujer bella y altiva que va vestida de rojo, con enorme nobleza y gravedad. Corona su cabeza con oro y abundantes pedrerías, mientras sostiene un pavo con la diestra y con la siniestra un espejo, en el cual ha de mirarse y contemplarse²⁶.

De hecho cuando Andrómeda recibe todos esos dones, queda advertida del peligro de caer en la vanidad y en la soberbia que simbolizan las plumas y el espejo:

Con rostro humano, con humana voz,
Destruyesen mi ser [...]?

²⁴John Cull, « El teatro emblemático de Mira de Amescua » en *Emblemata Aurea*, Rafael Zafra y José Javier Azanza eds., Madrid, Akal, 2000, p.139.

²⁵Véase *La inmunidad del sagrado, El jardín de Falerina o Andrómeda y Perseo*.

²⁶Cesare Ripa, *Iconología*, Vol. II, p. 319.

ALBEDRIO Temed que manchado
llegue a eclipsarse su pura
luna y algún día veáis
un cadáver cuando vais a mirar
una hermosura²⁷.

En la pintura, numerosas alegorías se representan con el espejo como atributo: la Prudencia, la Soberbia y la Vanidad, la Lujuria, la Fortuna, la Vista²⁸. En los *autos*, el espejo es un signo teatral polisémico y polivalente. Su sentido cambia según la tradición que elija el dramaturgo: la de la literatura ascética²⁹, la de las letanías de Loreto³⁰, las de los espejos de príncipes y la de la emblemática política³¹ o la de la representación de los pecados capitales. En los *autos* el espejo suele aparecer como atributo de uno de los cuatro elementos, como hemos visto en *La vida es sueño*, pero también suele hacerlo como atributo de uno de los pecados capitales, cuando éstos están personificados. Estas personificaciones llevan atributos que funcionan como signos de reconocimiento, que permiten la emblemización del personaje alegórico³². Al mismo tiempo estos personajes ofrecen sus atributos al protagonista con los que se compone en escena el traje emblemático. En *El año santo en Madrid* de 1652, los pecados ponen en manos de Albedrío sus atributos para que ayude a Hombre a vestirse, cambiando el traje de peregrino por el traje de corte³³. Este cambio de traje significa que abandona la vida de asceta y que inicia y acepta una vida de placeres. El conjunto de los adornos recibidos muestra pues la condición de pecador del hombre:

²⁷Calderón, *Andrómeda y Perseo*, *op. cit.*, p. 1696.

²⁸Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane (1450-1600)*, Genève, Droz, 1958, pp. 271-275.

²⁹“Patina cum cinere quam sacerdos manibus portat speculum est, in quo peccatorum maculae apparent”, citado por Balbino Marcos Villanueva, *La ascética de los jesuitas en los autos sacramentales de Calderón*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1973, p. 176.

³⁰Juan Francisco Esteban Lorente, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 215.

³¹Diego Saavedra Fajardo, *Empresas políticas*, ed. de Sagrario López, Madrid, Cátedra, 1999, *Empresa 33 Siempre el mismo*, p. 450; Juan de Solórzano, *Emblemas regio-políticos*, ed. de Jesús M^o González de Zárate, Madrid, Tuero, 1987, *Emblema Undique illaesum (XXIIX)*, p. 68.

³²“Las acotaciones de los autos contienen, mayoritariamente, un sistema de referencias metonímicas para emblemizar a sus personajes, los cuales en muchos casos, encarnan alegorías tradicionales”. Evangelina Rodríguez Cuadros, «La idea de representación en el barroco español: emblemática, arquitectura, alegoría y técnica del actor», *Lecturas de Historia del Arte*, 1, 1989, p. 124.

³³En la *loa* de *El indulto general*, cada pecado capital da a su “afecto” su atributo vestimentario que el demonio tira al suelo cuando luchan cuerpo a cuerpo. “Soberbia trae en una fuente un manto rojo, la Avaricia en una salva, una cadena de oro y de ella pendiente un corazón, la Lascivia, en una fuente, todo género de rosas y demás flores, y una banda al brazo, la Ira con otra fuente y en ella un peto, y la Gula, con un cestillo o fuente de frutas”, *op. cit.*, p. 1716.

(Salen el Hombre, vistiéndole el Albedrío y después cantando, la Soberbia, con el sombrero de plumas; la Avaricia con joyas; la Lascivia con el espejo; la Ira con la espada; la Gula con un azafate de frutas; la Envidia con la capa, y la Pereza, viejo con báculo, y Músicos)³⁴.

La reprobación de los vicios ocupa un lugar muy importante en los libros de emblemas. La riqueza de motivos iconográficos empleados da fe de los esfuerzos de los moralistas para renovar el tema³⁵. En los autos, los atributos de los pecados coinciden en general con los que fueron fijados por las alegorías de Ripa. Pero nuestro dramaturgo los utiliza con cierta libertad para adaptarlos a la acción dramática. En *El año santo en Madrid*, Avaricia ofrece joyas al hombre, como en *No hay instante sin milagro*. En cambio en *El primer refugio del Hombre* el motivo de la hinchazón sirve para representar este vicio encarnado por un Afecto:

SOBERBIA ¿Quién quieres que tan hinchado
 e hidrópico sus delicias
 tengan, sino el siempre sordo
 Afecto de la avaricia?³⁶

En cada caso el dramaturgo ha puesto de relieve uno de los atributos con que Ripa representa la Avaricia:

Mujer vieja, pálida y delgada, dando señal su rostro de afán y melancolía. [...] Tiene como los hidrópicos, un cuerpo demasiado grande, poniendo una mano sobre sí en signo de dolor y sosteniendo con la otra una bolsa bien atada y cerrada [...] ³⁷

En *El año santo en Madrid*, la Gula³⁸ ofrece frutas a Hombre (*la Gula con un azafate de frutas*). Nuestro dramaturgo se aleja aquí de Ripa que la representa asociada al cerdo y a las grullas:

Mujer vestida del color de la herrumbre, que tiene el cuello largo, como el de las Grullas, y el vientre muy grande. [...] Mujer sentada sobre un Cerdo, haciéndose así porque los puercos [...] son infinitamente gulosos³⁹.

En cambio *En el jardín de Falerina* el sentido del gusto es transformado en puerco por la

³⁴Calderón, *El año santo en Madrid*, *op. cit.*, p. 543.

³⁵Pilar Pedraza, « Los emblemas de la envidia » en *I Simposio Internacional de Emblemática*, *op. cit.*, pp. 305-321.

³⁶Calderón, *El primer refugio del hombre*, *op. cit.*, p. 969.

³⁷Cesare Ripa, *Iconología*, *op. cit.*, Vol. I, p. 123.

³⁸Alciato se sirve del hombre hinchado para representar a la Gula. Andrea Alciato, *Emblemas*, *op. cit.*, XC, La gula, p. 125.

³⁹Cesare Ripa, *Iconología*, *op. cit.*, Vol. I, p. 472.

Gula :

« En fin, la Gula, al sentido
del Gusto, en la voraz bestia
que ásperamente cerdosa
no levanta de la tierra
los Ojos al cielo, y solo
de lo inmundo se alimenta »⁴⁰.

La Envidia, que lleva en nuestro auto una capa, suele representarse por medio de una mujer con serpientes en el seno:

Mujer delgada, vieja, fea, de lívido color. Ha de tener desnudo el pecho izquierdo, mordiéndoselo una sierpe que se ciñe y enrosca apretadamente alrededor del pecho que dicimos ⁴¹.

Es así como se describe a sí misma en *El primer refugio del Hombre: AFECTO 3º* “ ¡Oh si venciese el veneno / del áspid que abrigó el seno! ”⁴².

Pero un personaje puede adoptar el aspecto de la Envidia para encarnar ese vicio. En *La iglesia sitiada*, la envidia que siente Herejía se visualiza por medio del traje y de los atributos del personaje, sin que la palabra envidia sea pronunciada. En el diálogo se alude a ella a través de la imagen de las serpientes que muerden el pecho de una mujer:

(Descúbrese la Herejía medio desnuda y ensangrentada, y dos serpientes a los lados mordiéndola)

HEREJIA Ah dragones infernales,
sacando vais de mi pecho
mi sangre para que os sirva
de ponzoña y de veneno.
Morded, morded que me abraso ;
morded, morded, que reviento ⁴³.

Las serpientes pueden asociarse a la Ira. Así las cartas que Saulo lleva en su pecho se convierten metafóricamente en víboras:

⁴⁰*Ibid.*, p. 1520.

⁴⁰*Ibid.*, p. 1520.

⁴¹*Ibid.*, Vol. I, p. 341. Puede también representarse con una mujer comiéndose su propio corazón : “ con los cabellos entreverados de sierpes va comiéndose su propio corazón, que sostiene agarrado en sus propias manos ” Se inspira en el Emblema LXXI de Alciato, como ha demostrado Pilar Pedraza, « Los emblemas de la envidia » en *I Simposio Internacional de Emblemática, op. cit.*, p. 309.

⁴²Calderón, *El primer refugio del Hombre, op. cit.*, p. 973.

⁴³Calderón, *La iglesia sitiada, op. cit.*, p. 56.

SAULO sañudas se ceben
 las víboras que en mi pecho
 se alimentan de la ira
 que contra esta gente engendro⁴⁴.

En cambio Ira lleva una espada en *El año santo en Madrid*, como en la alegoría de Ripa: “ la espada desnuda significa que la Ira pronto echa mano al hierro, abriendo así camino a la venganza ”⁴⁵.

La Soberbia y la Lascivia comparten, como hemos visto, el espejo como atributo. En *El año santo en Madrid*, Lujuria lleva el espejo mientras que Soberbia está simbolizada por el airón de plumas, que nos recuerda siempre al desgraciado Ícaro, como es igualmente el caso en *No hay instante sin milagro*:

Toma, Soberbia, de tu vanagloria
los airones, que al aire que los riza
di que pues fueron llama sean ceniza ⁴⁶.

El simbolismo de *El año Santo en Madrid* no se limita al de los atributos de vicios, Gracia desearía completar este traje coronando al cortesano con una guirnalda compuesta de flores de diferentes colores que simbolizan los diez Mandamientos:

GRACIA Por el amor de Dios [...] está este morado lirio.
 Por el temor el segundo,
 No habiéndosele perdido
 a Dios, jurando su nombre
 aqueste alhelí pajizo;
 (¿cuándo morado color
 símbolo de amor no ha sido?
 ¿Y cuándo pálida tez
 no fue de temor indicio?)⁴⁷.

El jacinto azul simboliza el tercer mandamiento, el narciso el cuarto, el clavel rojo el “no matarás”, el lis blanco la castidad y la siempreviva el “no dirás falso testimonio”. Esta guirnalda es incompatible con el traje compuesto con los atributos de los vicios. Decidido a elegir la

⁴⁴Calderón, *No hay instante sin milagro*, op. cit., p. 1346.

⁴⁵Cesare Ripa, *Iconología*, op. cit., Vol. I, p. 538.

⁴⁶Calderón, *No hay instante sin milagro*, op. cit., p. 1349.

⁴⁷Calderón, *El año santo en Madrid*, op. cit., p. 541.

compañía de los vicios que bailan y cantan a su alrededor, el hombre destruirá la guirnalda tirándola al suelo:

GRACIA Por desasirte de mí,
el laurel que te he tejido
me has quitado de la mano.
HOMBRE Ni le aprecio, ni le estimo. (Deshácele.)
GRACIA No le deshagas.
HOMBRE Ya está
deshecho ; y pues destruido
su verdor queda a mi mano,
que otra no hubiera podido
romperle, toma esas flores
de quien hago desprecio,
por ir siguiendo veloz (Arrójalas.)
las huellas de mi destino⁴⁸.

Con esta acción se visualiza la adopción del *carpe diem* como modo de vida aconsejado en los cantos que preceden y siguen a la elección de Hombre :

MÚSICA Vivamos hoy alegres, y festivos,
mañana moriremos, y es delirio,
que tristes y afligidos
nos matemos, porque hemos de morirnos.⁴⁹

Esta escena presenta, en nuestra opinión, un carácter emblemático tanto como por la asociación simbólica de vicios y de mandamientos visualizada por el traje y la guirnalda de flores, como por la destrucción de la guirnalda, acción que parece visualizar en un solo gesto la psicomaquia medieval y la caída moral del hombre⁵⁰. Los diálogos de los personajes y los versos cantados⁵¹, a modo de *subscriptio*, fijan el sentido de la acción y de los elementos visuales del escenario. Podemos considerar que se trata de una formulación de carácter emblemático según las define Ignacio Arellano : « La composición escénica se concibe [...] como verdaderos cuerpos gráficos de emblemas, cuya glosa o comentario estaría constituido

⁴⁸*Ibid.*, p. 547.

⁴⁹*Ibid.*, p. 546.

⁵⁰Para el análisis, en otras piezas de Calderón, de escenas consideradas como emblemáticas, véase George Mariscal, « Iconografía y técnica emblemática en Calderón : *La devoción de la Cruz* », *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 5, nº 3, 1981, Toronto Ontario, p. 339-354.

⁵¹Sobre la función emblemática de la música en ciertas escenas de tipo emblemático, véase, Alice M. Pollin, « La divina Filotea y la estética Calderoniana » in *Actas del I Congreso Internacional sobre*

por el texto dramático »⁵²

Hemos podido comprobar que en el alegorismo de los autos sacramentales tienen cabida diferentes tradiciones —pagana y cristiana— y temas iconográficos tales como las personificaciones de los cuatro elementos, de las estaciones⁵³, de los sentidos y de los vicios o el simbolismo de los colores.

Como es sabido el simbolismo en el teatro se basa en el objeto teatral. En los ejemplos analizados, los objetos escénicos en tanto que atributos están ligados a los personajes alegóricos, los determinan y los emblematizan. Dichos objetos teatrales, además de funcionar como índices e iconos, poseen sobre todo una función simbólica⁵⁴ ya que provienen de códigos culturales bien fijados por la tradición iconográfica y emblemática. Esa misma función aparece cuando el objeto no se encuentra en la representación, sino en discurso como es el caso de las serpientes utilizadas como metáfora de la envidia.

Dado que la imagen teatral es móvil, el objeto puede encontrarse en otro momento de la representación. Los atributos de los personajes alegóricos pasan a otro personaje. Mantienen metonímicamente⁵⁵ su valor anterior pero además se les dota de otros valores simbólicos pertenecientes a otras tradiciones, como la iconografía cristiana, por ejemplo las plumas, atributo de Aire, se convierten en símbolo mariano. El dramaturgo parte de elementos codificados por la tradición, los acumula, los superpone, hace que conviva en un mismo objeto el valor de dos tradiciones. Estos objetos no están aislados, sino que forman cuadros escénicos que dan lugar a nuevos conjuntos simbólicos como el hombre vestido de peregrino o de cortesano, símbolo de la virtud o del pecado. Participan en escenas de carácter emblemático que visualizan conceptos teológicos y morales, por ejemplo tirar la guirlanda de colores. La acción de contemplarse Andrómeda, engalanada, en un espejo posee también un valor simbólico (el estado de Gracia y plenitud, autoconocimiento y peligro de soberbia) y a la vez

Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, (Madrid, 8-13 de junio de 1981), Madrid, C.S.I.C., 1983. Vol. II, p. 723-731.

⁵²Ignacio Arellano, « Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes », *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 1997, p. 434.

⁵³Véanse los autos *El gran duque de Gandía, El veneno y la triarca y la loa de La siembra del señor*.

⁵⁴« on passe de la métaphore au symbole, surtout quand la métaphore repose sur un rapport culturellement codé : la plus grande part du symbolisme au théâtre repose sur l'objet », Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I, op. cit.*, p. 147.

⁵⁵« l'objet scénique est perpétuellement un rappel : rappel d'une parole antérieure, d'une action antérieure », Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II, op. cit.*, p. 133.

posee un valor icónico en su conjunto ya que el referente de este cuadro escénico parece ser una imagen icónica : la alegoría de la Soberbia de Ripa. Calderón nos muestra con tales complejidades la densidad simbólica que puede llegar a tener el objeto teatral.

El emblematismo en los autos se opera por tres vías. En primer lugar por la vía metafórica mediante el uso de metáforas cuyas imágenes provienen de la tradición emblemática. En segundo lugar por la vía alegórica gracias a los personajes alegóricos que aparecen en escena con los atributos cuyo sentido y simbolismo han forjado las tradiciones iconográfica y emblemática. En tercer lugar por la vía simbólica ya que las acciones en escena son también simbólicas –el gesto posee un valor moral o espiritual– y se inscriben en cuadros escénicos que presentan similitudes con las *picturae* de los emblemas. Además las relaciones entre la imagen escénica alegórica y el discurso verbal se basan en el mismo principio que rige las relaciones entre imagen y texto emblemático como bien ha explicado Christian Bouzy: “ la spatialité de l’allégorie visuelle se trouve ainsi chargée de la temporalité de l’allégorie verbale”⁵⁶.

⁵⁶Christian Bouzy, « Calderón et l’emblématique », en *Aspects du théâtre de Calderón : La vida es sueño. El gran Teatro del Mundo*, Ouvrage collectif coordonné par Nadine Ly, Paris, Editions du Temps, 2000, p. 21.