



**HAL**  
open science

# La représentation de la Vierge dans les Autos Sacramentales de Calderón

María Dolores Alonso Rey

► **To cite this version:**

María Dolores Alonso Rey. La représentation de la Vierge dans les Autos Sacramentales de Calderón. 2008. halshs-00278088v1

**HAL Id: halshs-00278088**

**<https://shs.hal.science/halshs-00278088v1>**

Preprint submitted on 8 May 2008 (v1), last revised 13 May 2008 (v2)

**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.

## La representación de la Virgen en los *Autos Sacramentales* de Calderón

M<sup>a</sup> Dolores Alonso Rey (Université d'Angers)

*L'auto sacramental* est une pièce allégorique en un acte de caractère atemporel, se référant au mystère de l'Eucharistie. Le sujet est toujours le même, la glorification du Saint Sacrement, mais l'argument varie. Ces pièces, représentées par des acteurs professionnels sur la place publique, faisaient partie de la célébration de la Fête-Dieu qui commençait par une procession où sacré –le saint sacrement- et profane - la *Tarasca*- coexistaient. Un de ses éléments essentiels est l'allégorie. La clé de l'allégorie des *autos* serait l'exégèse spirituelle et mystique des Pères de l'Église. Toutes les sources des *autos* sont soumises à une interprétation allégorique dans la tradition exégétique de l'école d'Alexandrie : « Pour qu'un drame religieux soit allégorique, il faudra que sous le sens littéral de l'ensemble on découvre un sens spirituel et mystique *in facto* »<sup>1</sup>.

Pour créer une allégorie, le dramaturge peut partir d'une métaphore (le monde est un théâtre, la vie est un pèlerinage) pour en développer les causes, les circonstances et les analogies. Il peut partir aussi d'un élément profane (*comedia*, récit mythologique...) pour le transposer *a lo divino*. Il peut également mettre en scène une parabole biblique ou partir d'un récit historique de l'Ancien Testament. Dans ce cas, il s'agit d'une préfiguration : « la interpretación figurativa establece una similitud entre dos sucesos o personas, la *umbra* y la *veritas*, en que la segunda figura cumple la prefiguración de la primera »<sup>2</sup>.

Dans l'allégorie, les personnages sont la personnification d'un concept (Culpa, Inocencia, etc.) mais présentent toutefois des caractéristiques qui leur sont propres. Dans la préfiguration, ce sont des personnages de l'Ancien Testament (David, Joseph, Isaac...)

L'un des aspects essentiels du genre est sa finalité didactique : instruire les spectateurs en matière de théologie.

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) ajoute à la tradition médiévale des représentations religieuses la dimension didactique du sermon, forme traditionnelle d'instruction religieuse et morale<sup>3</sup>. L'auto, ce « sermon en vers » comme il le définit, s'adresse à la fois à l'oreille à la vue du spectateur. Ce type d'instruction théologique confère

---

<sup>1</sup> Jean-Louis FLECNIAKOSKA, *La formation de l'auto religieux en Espagne avant Calderón (1550-1635)*, Paris, Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1961, p. 400.

<sup>2</sup> Louise FOTHERGILL-PAYNE, *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón*, London, Tamesis Books Limited, 1977, p. 25.

<sup>3</sup> Alexander PARKER, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, Estudia 1, 1983, p. 54.

aux éléments visuels une énorme importance. Car les émotions esthétiques suscitées par le spectacle mènent le spectateur des réalités sensibles vers l'abstraction mentale<sup>4</sup>. Le dramaturge se donne pour but d'inclure toutes les questions théologiques dans les *autos* :

*... la mente calderoniana no se ocupó con exclusividad del tema eucarístico. Toda la Teología se expone en estas piezas únicas, y, siendo el tema mariano tan importante, fue tratado por el dramaturgo excepcional.*<sup>5</sup>

La place de la Vierge y est très importante. Rafael Rubio Latorre a démontré que dans les *autos* se trouve toute la doctrine catholique de la vierge. Marie y est présentée comme un être privilégié, pleine de grâce, immaculée, vierge perpétuelle et reine. Elle est la mère du Christ et de toute l'humanité, co-rédemptrice et médiatrice entre Dieu et les hommes en faveur de qui elle intercède. Mais c'est surtout le dogme de l'Immaculée Conception qui va être expliqué et défendu sur les planches. Pour caractériser la figure de la vierge, Calderón se sert exclusivement de l'iconographie de l'Immaculée.

Ce travail analysera d'abord la représentation du dogme grâce à des jeux scéniques, ensuite, ensuite l'emploi des attributs de l'Immaculée et enfin la représentation de la vierge sur scène.

Dans ces « catéchèses plastiques »<sup>6</sup> que sont les *autos*, le dogme va être donné à voir et à comprendre grâce à trois jeux scéniques : l'absence de chute, la fermeture d'une porte et l'interruption d'une file d'attente.

Dans l'univers des *autos*, la chute devient l'emblème dramatique<sup>7</sup> de l'homme en péché. Grâce à ce procédé dramatique, notre dramaturge rend visible la mort spirituelle de l'homme. Par exemple, dans *Tu prójimo como a tí*, l'homme subit l'assaut de ses trois ennemis traditionnels : la chair, incarnée par Lascivia (Luxure), le Démon et le Monde. Ces derniers le tuent pour mieux le dépouiller de ses richesses. Mais la chute et la mort ne sont que la représentation sensible de la mort spirituelle. Le spectateur assiste à une scène dont le sens dépasse la signification immédiate de l'action. Cette signification est dégagée par les

---

<sup>4</sup> Andrés VÁZQUEZ DE PRADA, « Dramatización alegórica de la teología », *Atlántida*, 9, Mayo-Junio, 1964, p. 243-272.

<sup>5</sup> Rafael RUBIO LATORRE, « Mariología en los autos de Calderón », *Segismundo*, III, 1967, p. 79.

<sup>6</sup> *loc. cit.*

<sup>7</sup> Une image emblématique est une image, avec ou sans rapport avec les livres d'emblèmes, qui transcende une situation dramatique précise pour signifier une vérité générale, intemporelle. Une scène emblématique est une scène propre au genre dramatique construite selon le modèle des *picturae* des emblèmes. Dans le cas concret des *autos sacramentales*, pour Antonio Regalado, un emblème dramatique est l'expression visuelle d'un concept théologique. cf. M<sup>re</sup> Dolores ALONSO REY, *Emblèmes et iconographie dans la dramaturgie calderonienne : les autos sacramentales* (Thèse), Université de Tours, 2002, Chapitre I.

paroles d'un personnage qui fonctionnent comme la *subscriptio* ou l'épigramme d'un emblème. Nous pourrions parler d'un véritable emblème dramatique :

*Hombre.- ¡Ay de mí que tú me has muerto ;*

*(dispara la pistola y él cayendo en el suelo, y al irse a levantar van disparando los demás, y él cayendo y levantando hasta quedar como muerto)*

*[...]*

*Pues muera en mi sangre envuelto,  
ya que la muerte del alma  
se representa en el cuerpo*<sup>8</sup>.

« Être exempté de la chute » est l'emblème de la Conception Immaculée de la Vierge, qui a été épargnée de la souillure du péché originel. Cette doctrine est traduite visuellement par le geste d'empêcher de tomber, à la dernière minute, le personnage qui incarne la Vierge. Dans l'auto *El nuevo hospicio de pobres*, Príncipe (Prince) invite La Sunamitis (La Sunamite) à descendre. Lorsqu'elle trébuche, le Prince la prend dans ses bras. Sunamitis attribue à ce geste un sens général et universel dans deux vers qui fonctionnent comme la *Subscriptio* d'un emblème :

*Sunamitis.- [...] absorta y turbada  
caer temo.*

*(hace que tropieza, y él la recibe en brazos)*

*Príncipe.- No harás, que yo*

*te tendré antes que tú caigas.*

*Sunamitis.- Eso es mostrar, que del polvo  
de la Tierra me levantas*<sup>9</sup>.

Sunamitis s'exprime par une métaphore, « la poussière de la Terre », qui souligne la connotation de ternissement, de souillure et de tache tant au sens propre qu'au sens figuré. L'on ne peut oublier les paroles de Yahvé à l'homme après sa chute, reprises dans la liturgie du Mercredi des Cendres : *Quia pulvis es et in pulverem reverteris*. La poussière lui rappelle sa condition mortelle. Cette métaphore, dont le terme réel est le péché originel, sera reprise par Príncipe qui, en même temps qu'il précise l'image, fixe le sens du dogme :

*Príncipe.-[...] hallé yo Gracia, en que no  
caída, sino preservada,  
a mí te unieses ; porque  
del polvo de Adán intacta,  
ya que eres la toda hermosa,  
seas la toda sin mancha*<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Don Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas, notas* de Ángel Valbuena Prat, Tomo III, *Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1967, *Tu prójimo como a ti*, p. 1427.

<sup>9</sup> *El nuevo hospicio de pobres*, p. 1197.

Dans d'autres *autos* comme *Las espigas de Ruth*, *Primero y Segundo Isaac*, *Andrómeda y Perseo*, *A tu prójimo como a ti* ce même type de jeu scénique est employé avec le même sens.

Marie est saluée par l'ange Gabriel par les mots « Pleine de Grâce ». La plénitude de grâce, qui indique qu'elle n'a pas été souillée par le péché originel, est donnée à voir par la mise en scène d'une expression imagée de type populaire, « *Dar a alguien con la puerta en las narices* », fermer la porte au nez, comme dans *La hidalga del Valle* :

« *(al dar la mano la Naturaleza a la Culpa, tómala la Gracia y se entran, cerrándose una puerta que ha de haber)* »<sup>11</sup>.

Les paroles de Culpa (Faute) fixent sans ambiguïté possible le sens de l'action en altérant quelque peu les termes de la prière :

*Furor.- entra dentro*  
*Culpa.- No es posible*  
*porque está de Gracia llena*  
*esta casa : tanto, que*  
*no puedo caber yo en ella*<sup>12</sup>.

« Vous êtes bénie entre toutes les femmes » salue Marie en tant qu'être d'exception. Cette situation exceptionnelle est aussi exprimée visuellement par une action simple. Dans *Primero y segundo Isaac*, plusieurs femmes s'apprêtent à puiser de l'eau à un puits. Au lieu de prendre l'eau en respectant l'ordre d'arrivée, l'une d'entre elles propose que ce soit Rébecca, préfiguration de Marie, qui se serve avant toutes les autres :

*Rebeca.- No, amigas,*  
*alteréis la antigua usanza*  
*de que antes llene quien antes*  
*llegue, que no se haya*  
*privilegio en mí ; el pasado*  
*festín que me hicisteis basta ;*  
*yo he llegado la postrera.*  
*Teuca.- ¿Qué importa si en ti se rasga*  
*La ley general de todas ?*<sup>13</sup>.

Ces trois jeux scéniques n'ont pas pour seul but de montrer ou de rendre plus compréhensible la doctrine. Ils servent aussi à identifier le personnage à la Vierge, mère du Christ. Car parfois l'argument des *autos* est tiré d'épisodes de l'Ancien Testament qui

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 1197.

<sup>11</sup> *La hidalga del Valle*, p. 123.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>13</sup> *Primero y segundo Isaac*, p. 814.

préfigurent ceux du Nouveau. Les noces d'Isaac et de Rébecca annoncent l'union du Christ et de l'Église. Mais la rencontre auprès du puits de Rébecca et d'Éliézer, chargé de trouver une femme pour Isaac, préfigure également l'Annonciation. Calderón réunit les deux préfigurations dans la même pièce. Les personnages de la rencontre d'Éliézer et Rébecca auprès du puits appartiennent à l'Ancien Testament. Mais il faut tenir compte aussi de la tradition du protévangile de Jacques. Ce texte raconte que Marie a reçu une première salutation de l'ange à côté d'un puits<sup>14</sup>. C'est ainsi que certains signes verbaux et non verbaux appartiennent exclusivement à la scène de l'Annonciation. Éliézer s'agenouillant remercie Rébecca de lui avoir donné à boire en égrenant les paroles de la prière « Je vous salue, Marie ». Ces paroles trouvent leur amplification sonore dans la musique qui souligne leur origine surnaturelle<sup>15</sup>. En même temps, Rébecca porte avec elle l'un des attributs de Marie : le lys, symbole de la pureté et virginité. Cet attribut s'intègre parfaitement à la scène champêtre du puits. En effet, il identifie Rébecca avec Marie tout en formant un contraste avec le contenu de la chanson fredonnée par les quatre paysannes, dont Rébecca, qui se rendent au puits. Il s'agit d'une romance d'amour évoquant les dangers d'une rencontre amoureuse près de la fontaine<sup>16</sup>. Cette composition rejoint la tradition de la poésie amoureuse féminine des *Jarchas* ou *Canciones de amigo* traditionnelles. Le langage « réaliste » voile timidement le symbolisme érotique<sup>17</sup> :

*Las cuatro.- Cantarico que vas a la fuente,  
no te me quiebres, no te me quiebres,  
porque lloraré, lloraré si me faltas ;  
y tristes los dos volveremos a casa ;  
tú sin el agua, y yo, con el agua*<sup>18</sup>.

Remarquons qu'Éliézer salue d'abord Rébecca, et que, après avoir bu, il remet les lys dans la cruche placée entre lui et Rébecca. La fin de cette scène reproduit l'iconographie de l'Annonciation. En effet, l'Annonciation était représentée d'habitude dans un contexte

<sup>14</sup> « Or elle prit sa cruche et sortit pour puiser de l'eau. Alors une voix retentit : « Réjouis-toi, pleine de Grâce. Le Seigneur est avec toi. Tu es bénie parmi les femmes », *Évangiles Apocryphes*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 75.

<sup>15</sup> cf. Jack SAGE, « Calderón y la música teatral », *Bulletin Hispanique*, 58, 1956, p. 275-300 pour connaître les idées de Calderón sur la musique, l'opéra et sa philosophie de la musique. Sur la fonction doctrinale et morale de la musique dans les *autos*, c.f. Alice M. POLLIN, « Calderón de la Barca and Music : theory and examples in the Autos (1675-1681) », *Hispanic Review*, 41, 1973, p. 362-370.; M. QUEROL, *La música en el teatro de Calderón*, Barcelona, Institut del Teatro, 1981. M. Querol interprète la musique chantée et instrumentale comme expression de l'harmonie des actions morales et de l'univers. Voir José M<sup>a</sup>. Díez Borque, « Teatro y fiesta en el barroco español : El auto sacramental de Calderón y el público. Funciones del texto cantado », *Cuadernos Hispanoamericanos*, 396, 1983, p. 606-642.

<sup>16</sup> Francisco LÓPEZ ESTRADA, *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Editorial Gredos, 1979.

<sup>17</sup> Le motif de la cruche cassée se trouve aussi dans un dicton qui avertit des périls auxquels des rencontres répétées exposent les amoureux : « El cántaro que va mucho a la fuente acaba por romperse » (Tant va la cruche à l'eau qu'à la fin elle se casse).

<sup>18</sup> *Primero y segundo Isaac*, p. 814.

immaculiste. Un des exemples le plus significatif est l'Oratorio des Rois Catholiques dans le Alcázar de Sevilla. Dans cet oratoire de 1504 apparaissent quatre motifs iconographiques : l'arbre de Jessé, le Christ avec la Vierge sur un croissant de lune, la Visitation de la Vierge et l'Annonciation. Ce programme iconographique, où le parallélisme entre la conception de Marie et celle du Christ est mis en exergue, a été interprété comme étant immaculiste<sup>19</sup>.

C'est donc grâce à cet attribut – le lys – et à cette iconographie que Rebecca est identifiée par le public comme étant la préfiguration de la Vierge. Mais il n'est pas le seul attribut de la Vierge.

Dans les premières représentations de l'Immaculée Conception<sup>20</sup>, la Vierge est représentée comme une jeune adolescente entourée de différents symboles avec leur inscription correspondante qui reproduisent les invocations des litanies. Ces figures sont : le Soleil, la Lune, la Porte, le Cèdre, le Rosier, le Puits, l'Arbre, le Jardin Clos, l'Étoile, le Lys, l'Olivier, la Tour, le Miroir, la Fontaine, la Ville, l'Échelle, la Toison, le Palmier. Les « Litanies de Lorette »<sup>21</sup>, tirées de différents livres bibliques et composées en 1500, fixent ces invocations. Certains tableaux espagnols reproduisent les symboles des litanies en alliant texte et image, à la manière des emblèmes (c'est ainsi que les historiens de l'art les appellent), comme l'*Inmaculada* de Vicente Masip ou l'*Inmaculada Concepción* de Juan de Roelas<sup>22</sup>.

Dans les *autos* nous trouvons toujours des allusions à ces attributs immaculistes, soit dans le décor soit dans le discours. C'est ainsi qu'Éliézer introduit en plus dans son discours le puits d'eaux vives, Puteus aquarum viventium (Cantique des Cantiques IV,15), et le miroir sans tache, Speculum sine macula (Le Livre de la Sagesse VII,26)<sup>23</sup> :

---

<sup>19</sup> Suzanne STRATTON, « La inmaculada concepcion en el arte español », *Cuadernos de arte e iconografía*, Tomo I-2. 1998. Revista virtual de la fundación universitaria española, <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0201.html>

<sup>20</sup> Pour une histoire de l'iconographie de l'Immaculée Conception dans l'art espagnol, c.f. le chapitre correspondant dans Manuel TRENS, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947.

<sup>21</sup> « Las Letanías Lauretanas » se conciben como una oración completa, perfecta y cerrada, en número de 55 invocaciones, porque 55 repite los números de la salvación, los dos 5 el nombre de Javeh » Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Tratado de Iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 214.

<sup>22</sup> Juan de ROELAS, *Inmaculada Concepción*, Huile sur toile, 326x197 cm Valladolid, Museo Nacional de Escultura.

Vicente MASIP, *Inmaculada*, colección grupo Banco Hispano Americano, in Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, *Tratado de iconografía*, Madrid, Istmo, 1990, p. 213.

<sup>23</sup> Dans *El santo rey don Fernando*, p. 1312, les anges chantent les invocations à Marie en latin, tandis que Sultana en interprète le sens en jouant sur la polysémie du mot « espejo » :

*Los ángeles.- Tota pulchra Amica mea,  
macula non est in te.  
Sultana.- [...] ella sola es de sí mesma  
Espejo en que se retrata*

*Rebeca.- de aquí no he de faltar hasta  
que bagajes y camellos  
beban, agotando el agua  
a ese pozo.*

*(toma el cantarillo)*

*Eliazar.- No podrás,  
que si te sirve al sacarla  
su cristal de **no manchado**  
**espejo**, ¿con dicha tanta  
crecerán sus manantiales  
tanto, que perenne le hagan  
por ti **Pozo de aguas vivas** ?<sup>24</sup>.*

Dans d'autres occasions le miroir est à la fois un attribut marial et un objet dont le fonctionnement physique permet d'éclaircir un autre mystère, celui de la double nature du Christ :

*Salomón.- también te sirva de ejemplo  
tu cristal, pues de la suerte,  
que sin empañar lo terso  
de su pureza, no solo  
los visuales rayos ; pero  
también los del sol trascienden  
su luna, podrá el Inmenso  
Poder hacer que trascienda  
la Divinidad un bello  
Claustro Virginal, sin que  
de su cristalino espejo  
padezca la integridad  
ni lesión ni detrimento<sup>25</sup>.*

L'art espagnol a fixé le type iconographique de l'Immaculée en suivant notamment les directives de Pacheco:

*Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro [...] hase de pintar con una túnica blanca y manto azul [...] vestida de sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo ; coronada de estrellas ; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente[...] Una corona imperial adorne su cabeza que no cubra las estrellas ; debajo de los pies la luna, la media luna con las puntas abaxo[...] Suélese poner en lo alto del cuadro a Dios Padre o al Espíritu Santo o*

---

*tan diáfana Pureza  
que no hay en él mancha alguna .*

<sup>24</sup> *Primero y segundo Isaac*, p. 815.

<sup>25</sup> *El árbol del mejor fruto*, p. 1007.



*ambos con las palabras del esposo ya referidas [« Tota pulchra est amica mea »][...] Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón [...] nunca lo pinto de buena gana y lo escusaré cuanto pudiere por no embarazar mi cuadro con él*<sup>26</sup>.

Cette iconographie devient donc l'image orthodoxe de l'Immaculée après le Concile de Trente<sup>27</sup>. Elle est résulte du croisement entre l'utilisation de la femme apocalyptique en tant que représentation de l'Assomption et de l'image de la vierge *tota pulchra*. Les deux iconographies ne feront qu'une dans la peinture du XVIème siècle<sup>28</sup>. De la même façon que les doctrines de l'Assomption et de l'Immaculée forment un tout, par exemple, dans l'œuvre *Flos sanctorum* de Alonso de Villegas Selvago<sup>29</sup> : la Vierge conçue sans tâche de pêché original, monte aux cieux en corps et en âme.

La femme apocalyptique est présente aussi dans les *autos*. Nous pouvons la trouver, associée aux symboles des litanies, dans le discours du personnage principal de *El verdadero Dios Pan*. Ce dernier porte sur un plateau une toison<sup>30</sup> avec une rose et une fleur de lys aux grains d'or. Pour Luna (Lune), ces signes qui s'accumulent sont un hiéroglyphe auquel elle va se soumettre :

*Luna.- ¿Quién eres pastor?, que en ese  
geroglífico compuesto  
de no manchado vellón  
en varias flores envuelto,  
sin saber lo que me dices  
sé que con tan gran respeto  
te miro, que como luna  
ponerme a las plantas pienso  
de la que me representa  
intacta deidad...<sup>31</sup>.*

---

<sup>26</sup> Francisco PACHECO, *Arte de la pintura*, éd. de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, II, « Adiciones a algunas imágenes » capítulo XI « Pintura de la Purísima Concepción de Nuestra señora ». cf. MURILLO, *Inmaculada de « El escorial »*. Museo del Prado, in J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, *Historia del arte*, Madrid, Gredos, 1990, vol. 2, p. 334.

<sup>27</sup> Suzanne STRATTON, *op. cit.*

<sup>28</sup> cf. El Greco, *La visión de San Juan en Patmos*

<sup>29</sup> Alonso de VILLEGAS SELVAGO, *Flos sanctorum, historia general de la vida y hechos de Jesu-Christo, Dios, y Señor Nuetro, y de todos los santos, de que reza y haze fiesta la Iglesia Catolica* (Madrid, 1721), p. 537.

<sup>30</sup> Rappelons que la toison de Gédéon était la préfiguration de l'Immaculée tout comme le Buisson Ardent de Moïse :

*Mas si es el Género Humano  
el que hoy arde y no se abrasa,  
a la imitación de aquella  
siempre misteriosa zarza,  
que ha de entenderse en María .*

*Mística y real Babilonia*, p. 1062.

<sup>31</sup> *El verdadero Dios Pan*, p. 1257.

Lorsque le spectateur contemple des épisodes de l'Ancien Testament, la parole des personnages fait appel à sa mémoire visuelle pour établir des analogies iconographiques. Dans *¿Quién hallará mujer fuerte ?* Jaël enfonce un clou dans le front de Sisare, geste qui préfigure le triomphe de l'Immaculée sur le péché. Pour que le message soit sans ambiguïté, l'*auto* se termine par la proclamation de Jaël comme préfiguration de Marie :

*Ellas y Música.- ¡Jael viva sombra de aquella  
pura y limpia Concepción,  
que en siempre virgen aurora  
nos ha de parir el sol !<sup>32</sup>.*

Les attributs de l'Immaculée apparaissent aussi sur scène dans des situations dramatiques complexes, côtoyant des éléments iconographiques d'autres traditions.

En effet, La tradition païenne de la personnification des saisons arrive jusqu'à la Renaissance. On la retrouve dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa où le Printemps est personnifié par une jeune fille entourée de fleurs ou par la déesse Flore; l'Été, par un jeune homme qui porte des épis de blé et une torche ou par la déesse Cérès ; l'Automne, par une femme mûre couronnée de raisins et de feuilles tenant une corne d'abondance ou par le dieu Bacchus; l'Hiver, par un vieillard se réchauffant au feu ou par le dieu Vulcain<sup>33</sup>. S'inspirant de cette tradition, Calderón personifie les saisons dans la *loa* de *La siembra del señor* et dans les *autos* *El gran duque de Gandía* et *El veneno y la triaca* où ces allégories portent aussi des attributs de type agricole : l'Hiver, de l'eau fraîche ; le Printemps, des fleurs ; l'Été, des épis et l'Automne, des pommes. Ces attributs ne sont pas seulement les signes distinctifs du personnage mais ils ont un caractère sacramentel et ils changent au cours de la représentation. Les saisons sont les serviteurs de l'homme. Au moment de la Création, l'homme est dans son jardin paradisiaque en état de Grâce et les saisons lui offrent ce qu'elles ont de mieux. En revanche, en état de péché, elles matérialisent la punition biblique de l'expulsion du Paradis en proposant à l'homme une réalité hostile : le Printemps, des épines ; l'Été, des pierres (*El gran duque de Gandía*) ou les rayons brûlants du soleil (*El veneno y la triaca*); l'Automne, des feuilles mortes (*El gran duque...*) ou des fruits gâtés (*El veneno y la triaca*) ; l'Hiver, des déluges (*El gran duque*) ou de la neige (*El veneno y la triaca*). Ces attributs de type agricole intègrent de plus dans les *autos* des symboles chrétiens. Pour faire pécher l'homme, le démon tente d'empoisonner les dons des saisons. Comme dans le récit biblique, le démon choisit la pomme parmi les fruits de l'Automne. Il fait ce choix par élimination. Son poison serait inefficace dans l'eau de l'Hiver car elle est le symbole du baptême. Le poison serait inefficace aussi dans les fleurs du Printemps car le lys

---

<sup>32</sup> *¿Quién hallaré mujer fuerte?*, p. 676.

<sup>33</sup> Cesare RIPA, *Iconologia*, Vol. I, p. 366-372.

et la rose symbolisent la Vierge et dans les épis de l'Été car ils sont le symbole du sacrement de l'Eucharistie.

Une variante de cette scène apparaît dans *La cura y la enfermedad* et dans *Andrómeda y Perseo* où les serviteurs de l'homme ne sont plus les saisons mais les quatre éléments. L'allégorisation des quatre éléments est aussi un thème iconographique d'origine profane<sup>34</sup>. Ripa propose trois représentations allégoriques pour chaque élément : le Feu est une femme vêtue de rouge qui porte du feu et un phénix ; l'Air porte des nuages et des oiseaux ; l'Eau est habillée en bleu et porte des poissons ou un bateau ; la Terre, vêtue d'ocre, porte diverses plantes<sup>35</sup>. Calderón maintient cette iconographie dans *La cura y la enfermedad* : Fuego (Feu) porte une torche, Aire (Air) un éventail de plumes, Agua (Eau) un verre, Tierra (Terre) un panier de fleurs et de fruits. Ce sont les fruits de Terre qui sont susceptibles d'être empoisonnés car l'eau symbolise le baptême et tous les autres éléments la Vierge. Le lys et la rose symbolisent la virginité de Marie, les plumes de l'éventail renvoient à un oiseau (Ave). Or *Ave* est l'homonyme et l'homographe du premier mot de la salutation de l'archange Gabriel à Marie *Ave Gratia Plena*. L'homonymie et la synecdoque font aussi de la plume le symbole de la Vierge dans cet *auto*. La sphère de Feu qui renferme les astres de l'univers est également le symbole de la Vierge car la lune et les étoiles font partie de l'iconographie de l'Immaculée Conception :

*(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 yo*<sup>36</sup>.

C'est grâce aux attributs présents dans l'iconographie de l'Immaculée que Calderón trouve les passerelles entre le monde païen et le monde chrétien en proposant des objets à double sens.

La référence à l'Immaculée Conception ne se limite pas toujours à une simple allusion ou à la présence d'un de ses attributs. Dans certaines apothéoses finales, la Vierge est rendue visible soit grâce à une peinture soit à l'apparition d'une fillette vêtue comme elle. Ces représentations rejoignent alors les peintures où l'Eucharistie et l'Immaculée Conception

---

<sup>34</sup> Raimond VAN MARLE, *Iconographie de l'Art profane au Moyen Âge et à la Renaissance*, New York, Hacker Art Books, 1971, Vol. II, p. 268.

<sup>35</sup> Cesare RIPA, *Iconología*, Madrid, Akal, Arte y estética, 1987, Vol. I, p. 304-312.

<sup>36</sup> *La cura y la enfermedad*, p. 756.

sont associées dans une apothéose<sup>37</sup>. Les caractéristiques du costume ne sont pas toujours spécifiées, mais lorsqu'elles le sont, tout porte à croire que Calderón suivait de très près les Immaculées de Murillo qui, à son tour, respectait les indications de Pacheco<sup>38</sup>. Elle devait donc porter une tunique blanche et un manteau bleu, conformément à la vision de Beatriz de Silva :

*(Vuélvense los sacrificios, y vese en el de la cordera una imagen de la Concepción, y en el cordero Hostia y Cruz)*

*Pan.- Mira lo que significan,  
siendo en vino y pan yo mesmo  
cordero sacrificado ;  
y el intacto candor bello  
de la cordera sin mancha,  
quien al instante primero  
de su animación no tuvo  
de su culpa un átomo negro*<sup>39</sup>.

L'image complexe offerte sur scène aux spectateurs est explicitée dans le dialogue : deux doctrines sont mises en parallèle, l'Immaculée Conception de la Vierge et l'Eucharistie. Elles sont unies visuellement et conceptuellement par la même image, l'Agneau, qui symbolise à la fois la mansuétude, en tant que signe zoomorphique du Christ sacrifié, et la pureté, appliquée à la Vierge exempte du péché originel. L'agneau immaculé est une image qui a son origine littéraire dans l'Oratio de Oblatione Deipat de Saint Grégoire. Elle est aussi un élément iconographique à part entière comme le montre sa présence dans l'Allégorie de Juan de Roelas et l'emblème *Agna immaculata* du livre *Flores de Miraflores. Hieroglíficos sagrados, verdades figuradas del misterio de la immaculada concepción de la virgen y madre de dios, señora nuestra* de Nicolás de la *Iglesia* (1659). La *pictura* de l'emblème montre un agneau femelle marqué d'une croix, la *subscriptio* fixe le sens immaculiste avec seulement trois vers : « Si hubiera Luzbel marcado / a esta inocente cordera, / Inmaculada no fuera » et le commentaire unit l'agneau immaculé avec le Christ : « esta cordera immaculada sale vistosa con la marca preciosa de la cruz, haciendo alarde de su pureza, por haber parido al cordero sin mancha, que se sacrificó por nuestras culpas »<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> *La Eucaristía y la Inmaculada* de Juan de SEVILLA. Convento de Agustinas de Granada. Retablo mayor, in Manuel TRENS, *La eucaristía en el arte español* Barcelona, Aymá, 1952, p. 228. *La Eucaristía y la Virgen niña*. Museo Provincial de Valencia, in Manuel TRENS, *La eucaristía en el arte español*, p. 225.

<sup>38</sup> Helmut HATZFELD, « Calderón y Murillo »... *Prohemio*, II, 1971, p. 233-253.

<sup>39</sup> *El verdadero Dios Pan*, p. 1262. Et aussi dans *El año santo en Madrid*, p. 557 : « (...y la Ira con otro [estandarte] y en él una imagen de la Concepción, que son las armas del Refugio) ».

<sup>40</sup> *Agna immaculata*, Nicolás de la *Iglesia*, in Antonio BERNAT, y John CULL, *Enciclopedia Akal de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999, p. 235.

Les *autos* où dans les apothéoses finales la Vierge est incarnée par une fillette présentent une certaine similitude<sup>41</sup>. D'abord parce que leurs arguments s'inspirent soit d'épisodes de l'Ancien Testament préfigurant l'Immaculée soit de paraboles bibliques en rapport avec le travail de la terre et le monde agricole<sup>42</sup>. À la fin de ces *autos*, les quatre chars s'ouvrent l'un après l'autre, synthétisant la vie du Christ : Incarnation, Nativité (pas toujours présente), sacrifice de sa mort et espèces eucharistiques. Prenons comme exemple *Las espigas de Ruth* où ce personnage apparaît comme préfiguration de la Vierge par le rapprochement opéré entre le ramassage d'épis qui permettait à Ruth de survivre et l'étymologie de Bethléem « grainier, maison du pain » :

*Ruth.- De otra soberana  
Ruth, que a sus pechos tendrá  
el trigo que en Belén nazca,  
Fruto de aquel sembrador*<sup>43</sup>.

La fin de l'*auto* est marquée par le passage explicite d'un Testament à l'autre. Ce passage sert à éclairer l'allégorie sur laquelle repose l'*auto* où Dieu est le semeur, la Vierge la terre, le Christ le blé, l'Hostie le pain :

« (Ábrese el primer carro y se ve al sembrador en la misma acción que se vio al principio ; y dando vuelta, como dicen los versos, se ve en el reverso del medio carro una niña con su manto azul y un ángel de rodillas, figurando el Santísimo misterio de la Encarnación

*Sembrador.- Sí ves,  
Si de la figura pasas  
A lo figurado.*

*Lucero. ¿Adónde  
está ?*

*Sembrador.- En esta Tierra Intacta,  
que vendrá después de mí,  
en quien siembre la Palabra  
de Dios mejor Sembrador*<sup>44</sup>.

L'ange et l'enfant représentent tout de suite après la Salutation angélique et l'Annonciation. Le dramaturge unit dans ce tableau vivant deux motifs iconographiques en principe indépendants mais complémentaires, l'Annonciation et l'Immaculée Conception, en faisant apparaître le manteau bleu, attribut de l'Immaculée Conception tel qu'il apparaît par exemple dans les tableaux de Murillo.

---

<sup>41</sup> *La piel de Gedeón, El día mayor de los días, Primero y segundo Isaac, Las espigas de Ruth, La siembra del señor.*

<sup>42</sup> Matthieu 21; Luc 20 ; Marc 12.

<sup>43</sup> *Las espigas de Ruth*, p. 1105.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.1105.

Dans certaines pièces, ce sont les autres composants de l'iconographie immaculiste qui sont mis en évidence et combinés avec d'autres motifs. Dans *La primer flor del Carmelo*, qui raconte l'histoire de David et d'Abigail, ce sont les attributs de la royauté, la couronne et le sceptre, qui sont soulignés :

« *(Ábrese la peña y se ve la fuente, y Abigail, con corona y cetro, en medio de la liberalidad y de la Castidad)* »<sup>45</sup>.

En effet, Abigail préfigure la Vierge dans sa fonction de médiatrice. Les deux personnages qui l'accompagnent personnifient ses vertus. Femme du roi David, elle porte les attributs de la royauté. Marie, reine des cieux et Marie en majesté sont aussi des représentations iconographiques qui dérivent de la figure du Christ roi. Si le Christ est représenté comme un roi, sa mère est aussi une reine. Mais Marie, reine des cieux, dérive aussi de la femme resplendissante couronnée de douze étoiles dont parle l'Apocalypse<sup>46</sup>. Or le roi David identifie aussi Abigail avec cette femme de l'Apocalypse :

*David.- Pero ¿Qué mucho si de sol vestida,  
qué mucho si de estrellas coronada  
vienes de tantas luces ilustrada  
vienes de tantos rayos guarnecida ?*<sup>47</sup>.

La pièce se termine par une autre *apariencia* qui introduit le motif iconographique de l'arbre de Jessé, arbre généalogique du Christ à partir du père du roi David. Ce motif iconographique semble avoir trouvé sa forme définitive en France au XII<sup>ème</sup> siècle<sup>48</sup> dans un vitrail de Suger:

Jessé est couché ; il dort. Une lampe allumée au-dessus de sa tête indique qu'il fait nuit : c'est donc en rêve qu'il voit la succession des ancêtres du Messie. Les rois de Juda, entourés de prophètes, s'étagent sur les branches de l'arbre généalogique au sommet duquel trônent la Vierge et Jésus environnés d'un vol de colombes symbolisant les sept dons du Saint-Esprit<sup>49</sup>.

Les représentations médiévales de l'arbre de Jessé avaient une signification christique, mais à partir du XV<sup>ème</sup> siècle ce motif resurgit en Espagne et il devient une image de l'Immaculée comme le prouvent les vitraux de la Cathédrale de Grenade, le retable de Sainte Marie de Carmona ou celui du couvent de Santa Clara à Seville<sup>50</sup>.

---

<sup>45</sup> *La primer flor del Carmelo*, p. 653.

<sup>46</sup> Apocalypse, 22, 1.

<sup>47</sup> *La primer flor del Carmelo*, p. 650.

<sup>48</sup> Émile MÂLE, *L'art religieux du XII<sup>ème</sup> siècle en France* Paris, Armand Colin, 1998.

<sup>49</sup> Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*. Le Nouveau Testament Paris, P.U.F, 1996, p. 131.

<sup>50</sup> Suzanne STRATTON, *op. cit.*

Dans l'*apariencia* ce motif iconographique n'apparaît pas tel quel. Sur la scène figurent une croix et un arbre que David identifie avec son arbre généalogique. L'arbre et la croix vont former une même entité car ils sont unis par un lien de filiation. La croix est de plus appelée « arbre de vie ». À une traverse de la croix pend une harpe, comme dans l'arbre de Jessé les rois de Juda. Cette harpe est l'attribut de David, car il jouait de cet instrument lorsque l'Arche d'Alliance lui fut restituée par les Philistins. Nous avons donc l'arbre de David par l'union de ces deux objets : croix et harpe. En même temps la Vierge a été assimilée à l'Arche d'Alliance. D'après le *Speculum Humanae Salvationis* le transport de l'Arche à Jérusalem préfigure le couronnement de la Vierge dans la Jérusalem céleste<sup>51</sup>. L'arbre est là aussi le symbole de la Vierge (« Corone su verde cima ») car la Vierge trône au sommet de l'arbre de Jessé dans ce thème iconographique. Nous voyons que les symboles marials et immaculistes rejoignent ici les symboles christiques tout en soulignant l'union indissociable entre l'Ancien et le Nouveau Testament :

*Ábrese una tienda, y se ve Saül y un sacrificio de leña, y da vuelta y se ve una cruz,  
y en un brazo de ella un arpa ; a la otra parte, Goliat, y una mesa con una tramoya  
que parezca el Sacramento ; al otro lado, David, al pie del árbol*

*David.- Sí haré pues a un tiempo es  
Árbol de monte y de vida  
Este árbol cuyas ramas  
constan de reales familias.  
Esta es la gran descendencia  
De David, de cuya línea  
Aquella Flor del Carmelo  
Segunda Abigail divina,  
Vendrá, que arco de la paz  
Corone su verde cima<sup>52</sup>.*

L'accumulation et la superposition d'éléments iconographiques font de cette mise en scène une formulation complexe et énigmatique, comme s'il s'agissait d'un hiéroglyphe. Cette complexité est due tant aux motifs iconographiques qu'aux réseaux de préfigurations qu'ils expriment. C'est le dialogue qui fixe le sens en isolant chaque élément par des déictiques (**este** árbol, **Esta** es la gran descendencia, **Aquella** flor). Nous avons ici un exemple de la « demonstratio ad oculos »<sup>53</sup>, c'est-à-dire, du fait de montrer sur scène, grâce aux adjectifs ou pronoms démonstratifs, accompagnés, nous le supposons, d'une gestuelle pertinente. Comme nous le voyons, les attributs de l'Immaculée se chargent en épaisseur symbolique lorsqu'ils sont croisés avec d'autres sujets iconographiques.

<sup>51</sup> Louis RÉAU, *op. cit.*, *Ancien Testament*, p. 268.

<sup>52</sup> *La primer Flor del Carmelo*, p. 653.

<sup>53</sup> Hans FLASCHE, « El arte de poner ante los ojos. El auto *La segunda esposa y triunfar muriendo* », *C.B.T.*, 1985, p. 93-108.

En conclusion, pendant qu'au XVII<sup>ème</sup> siècle la papauté et la cour d'Espagne se livraient des batailles diplomatiques dans le but de faire proclamer le dogme de l'Immaculée Conception, les arts popularisaient cette doctrine. Calderón contribue également à cette popularisation dans les *autos*. Il choisit exclusivement cette doctrine et son iconographie pour représenter la Vierge, bien que toutes les fonctions mariales y soient évoquées. Le dramaturge ne se borne pas à une seule tradition iconographique : les litanies, les préfigurations de l'Ancien Testament et la figure de l'Immaculée de l'âge baroque sont bien présentes. Il ne se sent pas obligé de reproduire dans sa totalité l'iconographie fixée par la tradition. Il sélectionne parmi les attributs ceux qui s'adaptent le mieux à l'argument de chaque pièce et n'hésite pas non plus à combiner leur symbolisme avec d'autres thèmes iconographiques pour donner une profondeur symbolique à l'ensemble de la représentation.