

Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca

María Dolores Alonso Rey

▶ **To cite this version:**

María Dolores Alonso Rey. Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca. Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón, Mar 2005, Mérida, España. pp.269-280. halshs-00129388

HAL Id: halshs-00129388
https://shs.hal.science/halshs-00129388

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.

Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca

Aurora Egido considera el teatro como la forma emblemática por excelencia[1] gracias al concurso de la literatura y de las artes plásticas. La presencia de elementos emblemáticos se manifiesta sobre todo en los géneros que poseen una dimensión fantástica o que acogen personajes simbólicos o alegóricos, como los *autos sacramentales*. Como en otros géneros dramáticos, en los *autos* podemos encontrar alusiones textuales a motivos emblemáticos localizables en libros de emblemas o de *empresas*[2]. Pero ahora queremos poner de relieve la existencia de escenas o de cuadros que parecen haber sido concebidos como estructuras emblemáticas. Estas representaciones presentan un carácter emblemático tanto por los elementos visuales desplegados en la escena como por la relación que se establece entre esos elementos y el texto dramático. Algunos críticos, al analizar los valores iconográficos del decorado y la música han señalado este carácter emblemático de ciertas escenas[3]. Nos interesa señalar que en estas representaciones se combinan a veces elementos de varias tradiciones : mitología, emblemática e iconografía cristiana.

La primera escena que vamos a analizar como « formulación de carácter emblemático » se encuentra en *El jardín de Falerina*. Recordemos sucintamente el argumento : Lucero, el angel caído, para vengarse de Dios, confía a Culpa la misión de hacer caer al hombre en el pecado. Ella y cinco vicios, en forma de la Gran Prostituta del Apocalipsis, seduce al hombre y a sus cinco sentidos, a pesar de los consejos de

---

[1] « El sistema emblemático puede aparecer en títulos, portadas o libros enteros, en novelas y en obras teatrales, pues no en vano el teatro es la forma emblemática por excelencia al combinar generosamente la literatura con las artes plásticas ». Aurora EGIDO, Introducción a Andrea ALCIATO, *Emblemas,* ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 13.

[2] John T. CULL, « Emblematic Representation in the *autos sacramentales* of Calderón », en *The Calderonian stage : Body and Soul*, Manuel Delgado Morales éd., Lewisburg, Bucknell U.P., 1997, p. 107-131.

[3] Alice M. Pollin considera la escena de Filotea (el Alma) encerrada en un castillo (el cuerpo) como una escena « cuasi-emblemática » donde el verso cantado funcionaría como la *inscriptio* de un emblema :« pudiéramos muy bien imaginar esa escena como un cuadro emblemático puesto en música, siendo el tablado el marco, y el primer carro la pintura de un castillo simbólico dentro del cual está aprisionada una bella cautiva , el alma[…] Los músicos y demás personajes entran en el castillo cantando el « ¡Ven, Señor ven ! » Alice M. POLLIN, « *La divina Filotea* y la estética calderoniana », *Actas del I Congreso Internacional sobre 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.731.

Gracia. Una vez que Culpa ha cautivado al hombre y a sus sentidos haciéndole beber de su copa envenenada, transforma al hombre en estatua y a sus sentidos en animales. Ante tal desastre, Gracia implora a Dios la llegada de Febo, Cristo, que salvará al hombre del pecado y triunfará sobre la muerte.

Nuestro dramaturgo crea al personaje de Culpa fundiendo elementos iconográficos provenientes tanto de las «letras divinas» como de las «letras paganas». Esta síntesis, que establece una analogía entre mitología e historia sagrada, es el principio que preside los *autos sacramentales* mitológicos[4]. Este principio, que se encuentra formulado en los *autos El divino Orfeo*[5] y *El sacro Parnaso*[6], constituye para Antonio Regalado un rasgo de la modernidad de Calderón[7].

Culpa es un personaje femenino cuya característica principal es la seducción sensual ya que encarna la lujuria[8]. Las « letras divinas », el Apocalipsis, aportan la iconografía de la Gran Prostituta : una bella mujer, que lleva una copa, sentada sobre la hidra de siete cabezas. Esta imagen apocalíptica se ha hecho polisémica, ya que los

---

[4] Para un análisis del papel de la mitología en los *autos* y *comedias* de Calderón ver, W. G. CHAPMAN, « Las comedias mitológicas de Calderón », *Revista de Literatura, 5*, 1954, p. 35-67. ; Jorge PÁRAMO POMAREDA, « Consideraciones sobre los autos mitológicos de Calderón de la Barca », *Thesaurus* BICC, XII, 1957, p. 51-80.

[5]

« Príncipe de las tinieblas.-
¿Qué más Faetonte que yo,
que por gobernar la Excelsa
carroza del Sol caí ?
Y de esta misma manera
habrá infinitos Lugares
que por repetidos deja
mi voz, en que se confronten
Divinas y Humanas Letras
en la consonancia amigas
y en la religión opuestas »

Don Pedro, CALDERÓN DE LA BARCA, *Obras completas, notas* de Ángel Valbuena Prat, Tomo III, *Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1967, *El divino Orfeo*, p. 1847.

[6] En el debate dialéctico entre los personajes de Judaísmo y Gentilidad, p. 780.

[7] « El dramaturgo descubre extraños acuerdos entre « divinas y humanas letras », el misterio cristiano y el mito pagano, concordes oposiciones que conjugan dos textos paradigmáticos : la Biblia y las *Metamorfosis* de Ovidio, fuentes de una poética alejada de la tradición medieval del *Ovidio Moralizado* y en consonancia con una representación de la historia sagrada conseguida en el primer siglo de la modernidad », Antonio REGALADO, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Destino, Ensayos Destino, 1995, Vol. II, p. 167.

[8] Andrés Vázquez de Prada considera que la primera personificación del concepto de la lujuria es debida a Valdivielso en el auto *El hijo pródigo* donde en la acotación se precisa : « La lascivia cabalgando sobre un monstruo. Acompañamiento ». Para este investigador, en ese momento la lujuria adquiere una corporeidad y una significación dramática : « En cuanto mujer posee psicología sexual femenina. Y en cuanto figuración del vicio se expresa y comporta como **emblema moral** Andrés VÁZQUEZ DE PRADA, « Dramatización alegórica de la teología », *Atlántida*, nº9, mayo-junio 1964, p. 253.

emblemistas la han utilizado para vehicular diferentes contenidos. Para Alciato significa la falsa religión en su emblema *Ficta religio*[9]. Para Sebastián de Covarrubias representa la ambición en el emblema *Qui bibit, inde furit*[10], pero opta por la hidra en solitario para significar la monstruosidad de la masa en su emblema *Tot Sententia*[11]. Camerarius, en su emblema *Vix Hercules,* la utiliza para ilustrar la lucha contra la envidia[12]. Las siete cabezas de la hidra a menudo han sido alegorizadas como los siete pecados capitales[13]. En nuestro *auto*, Culpa se presenta acompañada de cinco personajes femeninos encarnando cada uno un vicio en relación con un sentido del hombre. Esta tradición de la personificación de los vicios comienza en la Edad Media donde los vicios estaban representados por figuras alegóricas sentadas sobre animales[14]. Este cortejo se presenta como una composición icónica compleja que reúne la imagen primera de la Prostituta del Apocalipsis, la interpretación alegórica de las cabezas de la hidra como pecados, los pecados personificados, así como la imagen emblemática del animal desenfrenado. Los seis lazos de seda (*colonias*), que sirven de riendas a las seis cabezas del monstruo, son tenidos por los cinco vicios y la Culpa. La ausencia de riendas de la séptima va a ser, a su vez, alegorizada como simbolizando el orgullo de Lucero :

> « (Ábrese el cuarto carro, que será un peñasco, y salen de él la Culpa en la Hidra de siete cabezas : las cinco mujeres que hacen las cinco culpas traerán unas colonias en las manos, que vendrán pendientes de las cinco cabezas ; la otra traerá la Culpa, y la principal cabeza sin colonia ; y asimismo en la otra mano de la rienda traerá la culpa una copa dorada, donde, a sus tiempos, saltará un áspid, y canta ella y repiten todas)
>
> *Culpa*.- las cinco
> me seguid, que en una empresa
> os he menester.
> […]
> Venid : tú Lucero, espera,
> siempre a la mira, verás
> si soy o no soy aquella
> Meretriz que, sobre el fiero

[9] Andrea ALCIATO, *Emblemas*, *op. cit.*, p. 34.
[10] Sebastián de COVARRUBIAS Y HOROZCO, *Emblemas morales*, ed. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978,Centuria III, Emblema 75, fol. 75.
[11] *Ibid.*, Centuria I, Emblema 74, fol. 74 r°.
[12] Arthur HENKEL, Albrecht SCHONE, *Emblemata*, Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts, Stuttgart, 1967, p. 628.
[13] Ver J. R. GUERRERO, *Catecismos españoles del S. XVI*, Madrid, 1969.
[14] Émile MÂLE, *L'art religieux à la fin du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1995, p.328-336.

monstruo de siete cabezas,
brinda con dorada copa
de sangre de áspides llena ;
y aunque veas que con cinco
culpas voy a triunfar della,
cabal número va,
que yo he de regir la sexta
rienda suya, y dejar libre
la setena a tu obediencia [la de Lucero],
pues tu soberbia no tiene
quien le tire de la rienda »[15].

Esta puesta en escena puede ser comparada a la principal figura lúdica y profana de la procesión del Corpus, la Tarasque[16]. Se trataba de una máquina en forma de serpiente sobre la cual iba una mujer, ricamente vestida, al lado de la cual se desarrollaba una escena. Constituía una representación simbólica del Mal, inspirada de la Gran Prostituta del Apocalipsis[17]. Su finalidad era moralizante : ponía en guardia contra les vicios, sobre todo contra el de la lujuria y el del orgullo. A diferencia de las figuras carnavalescas, no tenía ni pretensiones de crítica social ni objetivo catártico sino una función catequética[18].

A esta representación compleja del *auto El jardín de Falerina* vienen a añadirse las asociaciones entre los vicios, los sentidos y los animales venenosos, réplica de la bebida envenenada que lleva Culpa. Estas asociaciones tienen un carácter emblemático, es decir, no son una creación poética original de Calderón, sino que pueden encontrarse en el género icónico-literario de la emblemática. Es la acumulactión de elementos y la superposición de las tradiciones lo que constituye la originalidad de nuestro dramaturgo. En el *auto* que nos ocupa, esas asociaciones aparecen en un vocativo -Culpa llama a los vicios al tablado- que sirve para presentar y definir las cualidades de cada vicio personificado antes de nombrarlo. Dichas

[15] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1510.

[16] Sobre el origen de la *Tarasca* y sus funciones en los *autos* anteriores a Calderón ver Bruce WARDROPPER, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón (1500-1648),* Madrid, 1953.

[17] « Expuesta en dos planos : la tiranía que como muger mui fuerte et mui brava ejerce sobre los hombres es imagen de la ejercida por el vicio (de quien ella es maestra) sobre el género humano » José María BERNÁLDEZ MONTALVO, *Las Tarascas de Madrid*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983, p. 16.

[18] « Una manifestación más del adoctrinamiento por la imagen de aquellos años » *Ibid.*, p. 188.

asociaciones funcionan como si se tratara de atributos de personajes que permiten al público la identificación de estos.

Lujuria corresponde al tacto y es presentada por una referencia al motivo virgiliano de la vívora escondida entre las flores (*Bucolica*, 3, 93 : « *latet anguis in herba* ») que utiliza también Reusnerius para la creación del emblema *Animum rege*[19] :

> « ¡Áspid del siglo, encubierto
> en caducas flores bellas,
> que al tacto que las elige
> le pagas con que le muerdas !
> ¿Lascivia ? »[20].

Envidia corresponde a la vista y es asociada al basilisco, animal fantástico que tiene la propriedad de matar con su mirada, como cuentan los bestiarios[21]. De la misma manera, Borja pone en relación el basilisco y la envidia en su *empresa Invidia visu enecat* :

> « Con razón se tiene por el mayor veneno de todos el Basilisco, pues con sola la vista mata, entre los vicios tiene este mismo lugar la imbidia, pues con solo el bien ageno que vee mata[…] »[22].

Lisonja y Murmuración corresponden al oído. Murmuración es asociada a la vívora y a su veneno :

> « ¡Tú que, Víbora nociva
> traes el tósigo en la lengua
> pues halagando el oído
> al más dormido despiertas !
> ¿Murmuración ? »[23].

En el mismo campo semántico, Borja compara la mordedura envenenada de la vívora con la calumnia en su emblema *Calumnia morsus*[24].

La Lisonja se presenta como un vicio localizado en la corte:

---

[19] HENKEL-SCHÖNE, *Emblemata*, *op. cit.*, col. 1611.

[20] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1510.

[21] Ignacio MALAXCHEVERRIA, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 1999. p. 205-209. « El basilisco es el rey de los reptiles ; con su sola mirada mata al hombre ; hace perecer con su aliento a las aves voladoras y está tan lleno de veneno que reluce ».

[22] Juan de BORJA, *Empresas morales*, ed. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981. p. 352-53. Para Villava, el veneno del basilisco es comparado al de la murmuración en la *empresa Plus noceo furtim*.

[23] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1510.

[24] Juan de BORJA, *Empresas morales*, *op. cit.*, p. 242-243.

« por el oído
el corazón envenenas,
y monstruo de los palacios,
matas con lo que recreas »[25].

Finalmente, Gula es el pecado del gusto :

« Oh ! tú, Gula que insaciable,
de manjares avarienta,
al paladar rindes cultos
y del cielo no te acuerdas»[26].

La Culpa se caracteriza no sólo por sus poderes de seducción sino también por sus dones mágicos :

« *Lucero*.- de Encantadora
de Mágica y de Hechicera
te dan nombre los venenos
de tu voz y tu belleza.
David dijo de ellos que
era tan grande su fuerza
que hacía de hombres brutos »[27].

A la tradición bíblica del Canto de David, Salmo 32[28], donde los pecadores son comparados con caballos y con mulos desprovistos de razón, viene a injertarse la tradición del mito de Circe, la maga que transforma a los amigos de Ulyses en animales diferentes según los rasgos de su carácter[29]. Culpa transforma a los sentidos del hombre en bestias. Esos animales son de nuevo los que los Padres de la Iglesia, la tradición de los bestiarios medievales y los libros de emblemas han puesto en relación con un sentido o con un vicio. Nuestro dramaturgo no omite la explicación, que funciona como una *subcriptio, es*tableciendo la relación entre sentido, vicio y animal.

---

[25] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1510.
[26] *Ibid.*
[27] *Ibid.*, p. 1509.
[28] « No seáis irracionales como caballos o mulos, cuyo ímpetu hay que domar con rienda y freno. » Salmos, 32, 9.
[29] Pierre GRIMAL, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 107.

La vista y la envidia son asociadas al tigre ya que la leyenda pretendía que la tigresa no podía apartar los ojos de los espejos[30]. Calderón se aleja de esta tradición proponiendo la analogía de las manchas de la piel del tigre y de los ojos :

> « pues la envidia al de la Vista
> en tigre la representa,
> cuya piel es toda Ojos »[31].

El oído, sentido ligado a la lisonja, es transformado en camaleón, animal del cual se creía que su único alimento era el aire[32] :

> « La lisonja toda lenguas.
> Al Oído en un vario
> camaleón de diversas
> colores ; bruto en fin que
> sólo de aire se alimenta »[33].

Alciato, con el emblema *In adulatores,* y Sebastián de Covarrubias Horozco, con *Tangit quoscunque colores*, comparan el camaleón con los lisonjeros en virtud de su gusto por el aire y de su aptitud a cambiar de color :

> « El camaleón siempre bosteza, siempre lleva atrás y adelante la brisa sutil de la que se alimenta, y cambia de aspecto y asume distintos colores excepto el rojo y blanco. Del mismo modo hace ir y venir el rumor del pueblo el adulador y bostezando lo devora todo[…] »[34].

Covarrubias en su glosa advierte de los peligros de la lisonja en la corte :

> « Plaga es de los Príncipes estar cercados de lisonjeros y aduladores que loan sus vicios, y menosprecian las virtudes… Estos son comporados [sic] al Camaleón que toma la color de lo que se le representa, excepto la blanca y pura »[35].

El olor asociado a la murmuración se transforma en león :

> « la murmuración que es quien
> a perder en la honra hecha

---

[30] « y toman los cazadores sus espejos, colocándolos en el camino a medida que avanzan. La tigresa es de tal naturaleza que, por muy enfurecida que se halle, no puede ver un espejo sin fijar sus ojos en él », Ignacio MALAXCHEVERRIA, *Bestiario medieval*, *op. cit.*, p. 79.

[31] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1520.

[32] « Y su naturaleza es tremendamente prodigiosa, pues no come ni bebe cosa alguna, sino que vive únicamente del aire que respira ». Ignacio MALAXCHEVERRIA, *Bestiario medieval*, *op. cit.*, p. 167.

[33] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1520.

[34] Andrea ALCIATO, *Emblemas*, *op. cit.*, p. 88.

[35] Sebastián de COVARRUBIAS Y HOROZCO, *Emblemas morales, op. cit.*, Centuria I, Emblema 50.

el buen olor de la Fama
al Olfato se semeja
en un león, cuyo aliento
daña todo cuanto encuentra »[36].

El león es un animal polisémico identificado con la divinidad, con Cristo[37], con la realeza, símbolo de poder y de fuerza, pero también percibido como un ser peligroso por su agresividad[38]. Es así como el apostol Pedro compara el diablo a un león rugiente :

« Vivid con sobriedad y estad alerta. El diablo, vuestro enemigo, ronda como león rugiente buscando a quien devorar »[39].

Por lo que respecta al tacto, Culpa lo transforma en puerco-espín. El hombre lascivo que se hace mal a sí mismo se identifica con el herizo que se provoca a si mismo su propio dolor retardando el parto de sus crías[40] :

« Al Tacto en un torpe erizo,
la lascivia, pues no llega
nadie a tocarle, que él mismo
voluntario no se hiera »[41].

El quinto sentido, el gusto, es transformado en puerco por la Gula. Nuestro dramaturgo insiste en la imposibilidad de une elevación espiritual en el goloso :

« 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 »[42].

El puerco es considerado por los egipcios y por los griegos como un animal impuro. En los *Hiéroglyphicos* de Horapollo, aparece como metáfora del

---

[36] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1520.

[37] « El león significa el hijo de la Virgen María ; es, sin duda alguna, el rey de todos los hombres[…] Ignacio MALAXCHEVERRIA, *Bestiario medieval, op. cit.*, p. 91.

[38] « En la Biblia, la imagen del león oscila entre el significado positivo y el negativo » Manfred LURKER, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Córdoba, Ediciones El Almendro, 1994, p. 129.

[39] Hechos de los Apóstoles, I, Pedro, 5, 8.

[40] En cambio, Villava hizo del herizo el símbolo de la pereza del pecador para desembarazarse de su pecado. Juan Francisco de VILLAVA, *Empresas espirituales y morales*. Baeza, Fernando Díaz Montoya, 1613.

[41] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1520.

«hombre depravado»[43]. Esta tradición que se encuentra en la Biblia y en las letras clásicas llega hasta la *Iconología* de Ripa donde este animal es también el atributo de las alegorías de la Gula :

> « Mujer sentada sobre un puerco, haciéndose así porque los puercos, según nos cuenta Valeriano, son infinitamente gulosos »[44].

El puerco es el símbolo también del desprecio de la virtud :

> « Acostumbraban los egipcios cuando querían representar a un hombre de malas costumbres, pintar un puerco pisoteando algunas rosas »[45].

Calderón se inspira pues de une larga tradición simbólica y alegórica sobre los animales[46]. En efecto, la identificación de los animales con los vicios y los sentidos es realizada verbalemente por el personaje de Culpa. La explicación de su valor simbólico y de su asociación sirve para glosar uno de los elementos del auténtico emblema escénico que Calderón crea en este *auto* :

> « *Gracia*.- […]y mira cuánto deshecha
> tu Imagen está, y cuán brutos
> sus sentidos, cuando **emblema**
> **del Pecador**, con lo mismo
> que le alagan le atormentan. […]
>
> (Al pie del tronco de la Serpiente aparece el Hombre como en éxtasis, a manera de estatua ; y alrededor un león, un tigre, un espín, un erizo y un camaleón) »[47].

Esta escena del « emblema del Pecador » puede puede ser relacionada con el emblema de Alciato *Cavendum a meretricibus* que muestra en su *pictura a* Circe transformando a los hombres en animales. La significación moral del mito se expresa en la *subscriptio* :

> « Se dice que tan grande era el poder de Circe, hija del sol que convirtió a muchos hombres en monstruos inauditos.[…] Circe con su ilustre nombre

---

[42] *Ibid.*, p. 1520. .

[43] HORAPOLO, *Hieroglyphica*, ed. de Jesús Mª González de Zárate, Madrid, Akal, Arte y estética, 1991. p.567.

[44] Cesare RIPA, *Iconología*, Madrid, Akal, Arte y estética, 1987.p. 472 y también, p.127 y p. 239.

[45] *Ibid.*, 274.

[46] Sobre el proceso de atribución de un animal a un sentido ver Aurora EGIDO, *La fábrica de un auto seacramental : Los encantos de la Culpa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1982, p. 79-81.

[47] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1522.

simboliza a la puta, y su historia enseña que pierde el control de su alma el que ama a una de estas »[48].

Juan Pérez de Moya en su *Philosofía secreta* continúa en esta misma vía de interpretación y presenta la moralización del mito como una psicomaquia, un combate interior :

> « Por Ulysses se entiende la parte de nuestra ánima que participa a la razón. Circe es la naturaleza. Los compañeros del hombre son las potencias del alma, que conspiran con los afectos del cuerpo y no obedescen a la razón. La naturaleza, pues, es el apetecer las cosas no legítimas, y la buena ley es detenimiento y freno del ingenio depravado » [49].

El jardín de Falerina y *Los encantos de la culpa*, ponen en escena ese conflicto interior y moral del hombre. Este conflicto moral está unido a la explicación teológica de la historia de la humanidad : tentación, caída, penitencia, redención. Para expresar visualmente la caída se recurre a un elemento iconográfico de tradición bíblica : el árbol alrededor de cuyo tronco se enrrolla una serpiente. El signo teatral « árbol con serpiente » es aquí un significante cuyo significado es el pecado en tanto que muerte espiritual, sugerida por la inmovilidad del hombre.

La polisemia del árbol se encuentra ya en la Biblia como precisa Jacques Goettmann :

> « La symphonie et le drame de la création se jouent sous la haute figure de l'arbre planté debout au milieu du monde et sous le mode eucharistique ou diabolique de l'usage de son fruit. Dans la connaissance de vie, l'arbre il est le signe merveilleux du don de Dieu. Dans la connaissance de mort, l'arbre devient le signe douloureux du « bien et du mal » mêlés dans le péché de l'homme. Dans *la Croix, sagesse et puissance de Dieu* (I COR. I, 24), est le signe prophétique du salut et du Royaume »[50].

La exégesis medieval hace corresponder dos acontecimientos de los cuales uno proviene del Antiguo Testamento y el otro del Nuevo. El árbol de la ciencia del paraíso se opone a la Cruz de Cristo. La célebre fórmula de San Ambrosio « la mort vient de l'Arbre, la vie de la Croix »[51] está bien presente en los *autos* de Calderón :

---

[48] Andrea ALCIATO, *Emblemas*, *op. cit.*, p. 112.

[49] Juan PÉREZ DE MOYA, *Philosofía secreta*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 548.

[50] Jacques GOETTMANN, « L'arbre, l'homme et la croix. Étude du thème de l'arbre dans la Bible », *Bible et vie chrétienne*, 35, 1960, p. 46.

[51] Citado por Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, *Ancien Testament*, Paris, P.U.F, 1996, p. 85.

« *Ella y Música*.- Un singular, un celestial madero,
con dulce fruta en su sazón cogida,
antídoto ha de ser de aquel primero,
porque a uno muerte dé y a otro vida »[52].

Esta polisemia[53] y estas correspondencias se ofrecen en escena. Es precisamente la visualización del concepto lo que nos interesa.

Este emblema escénico se opone a otro que aparece al principio de la pieza, y que puede ser considerado come el emblema del hombre antes del pecado original, en estado de gracia. El hombre reposa a la sombra de un árbol sin serpiente, rodeado de sus sentidos que llevan sus atributos : espejo, instrumento musical, flores, frutas y toisón :

« (Descúbrese el tercer carro del árbol sin sierpe ; y la gracia y el Hombre y los Sentidos se sientan a la sombra de él) »[54].

Estas dos representaciones conceptualemente antitéticas marcan los tiempos fuertes del desarrollo de la acción dramática. El emblema del pecador es el argumento de Gracia para obtener de Dios la redención del hombre por el sacrificio de su Hijo.
Pero a esos árboles se opone otro árbol al final del *auto*. Al árbol de la serpiente, árbol de la muerte, se opone el árbol de vida, el *Lignum Vitae*, la cruz. Para expresar visualemente la metáfora « la cruz es el árbol de vida », el dramaturgo ha representado tanto el término real de la metófora, « la cruz » como su término imaginario « el árbol » : el signo teatral « árbol » permanece en escena, pero sobre este árbol se encuentra una cruz[55]. No se trata de una cruz arborescente, sino de una superposición

---

[52] CALDERÓN, *El árbol del mejor fruto*, *op. cit.*, p. 1009. Ver también *El jardín de Falerina*, p. 1524.

[53] En la apoteosis del *auto A Dios por razón de estado* los cuatro carros presententan la historia teológica de la humanidad : el paso de la Ley Natural a la Ley Escrita y, finalmente, a la Ley de Gracia. El árbol rodeado de una serpiente constituye ahí el atributo de la Ley Natural. Tiene un valor de indicador cronológico :« (Descúbrese la ley natural al pie de un árbol, el cual ha de tener revuelta una serpiente) » CALDERÓN, *A Dios por razón de estado, op. cit.*, p. 867.

[54] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1511.

[55] En *El valle de la Zarzuela, op. cit.*, p. 720, una escena similar tiene lugar : el personaje que encarna Cristo debe trepar a un árbol cuya cima es la cruz :

« Asia.- Sube aunque manos y pies
te desgarres y te abras
el pecho al tronco; que a mí,
ni me estremece ni espanta
tu pena; y pues ya en la copa
veamos cómo matas

de elementos, tan característica de las puestas en escena con carácter emblemático en Calderón :

> « (Ábrese el carro del Árbol, donde estaba el hombre al principio, se ve Febo sobre la copa del árbol, y se va levantando, y ha de haber una cruz en su remate) »[56].

Febo, que encarna a Cristo, sube al árbol para descubrir a Culpa. Antes de subir al árbol, cuenta que las zarzas que invaden el terreno se le han hundido en la frente, en los pies y en las manos. Febo ascenciendo al árbol retoma el tema iconográfico de Jesús subiendo solo los pasos de la escalera para ser clavado en la cruz.

Pero es en la última escena cuando la imagen del árbol de la vida se materializa con la túnica roja de la resurrección y las especies eucarísticas :

> « (Ábrese el carro del árbol de la Vida, y se ve Febo en él, vestido de Resurrección, con Cáliz y Hostia) »[57].

Una técnica similar de acumulación de elementos iconográficos se encuentra al final del *auto El veneno y la triaca*. Esta acumulación progresiva de elementos iconográficos forma lo que ciertos críticos denominan los jeroglíficos eucarísticos[58]. Este, en particular, está compuesto a partir de elementos iconográficos bien conocidos : un árbol, un esqueleto, una cruz roja surgiendo de las ramas del árbol y de las especias eucarísticas. Se le presenta como un antídoto a la Infanta, encarnación del Género humano, enferma por la manzana envenenada que su jardinero, Muerte, le había ofrecido. Es Peregrino, Cristo, quien en calidad de médico salvador le prescribe un tratamiento cuyos componentes enumera. Observemos que cada uno de los cuatro remedios enumerados está acompañado, paralelamente, de tres adjetivos que confieren al diálogo un ritmo ternario marcado que se combina con el ritmo cuaternario de los dos últimos versos que reagrupan los cuatro remedios[59]:

> « *Peregrino*.- Agua, el agua del Bautismo,

---

a la fiera.
(Ayúdale a subir, que irá en elevación, hasta ponerse en la copa que será la cruz…) ».

[56] CALDERÓN, *El jardín de Falerina*, *op. cit.*, p. 1523.

[57] *Ibid.*, p. 1525.

[58] Antonio REGALADO, Calderón. *Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, vol. II.

[59] Sobre la importancia del paralelismo y de la correlación ver Dámaso ALONSO, « La correlación en la estructura del teatro calderoniano » en *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 1970, p. 385-454.

pura, cristalina y clara ;
árbol, el árbol de vida,
cruz divina, hermosa y santa ;
bocado, el de un sacramento,
maravilla hermosa y santa ;
palabras, las de su forma,
misteriosas, graves, altas,
con que la naturaleza
convalecerá sin falta,
con el Bautismo y la Cruz,
Eucaristía, en que halla
la fe católica árbol,
palabras, bocado y agua »[60].

Esta enumeración precede y anuncia el orden de aparición de los objetos en escena. Infanta, entre bastidores, se aproxima a una fuente, símbolo del bautismo, siguiendo la orden del peregrino-médico. Cuando vuelve a entrar en escena ve un esqueleto en un árbol en la cima del cual aparece una cruz :

« (Está un esqueleto dentro de un árbol, y en la copa, una cruz) »[61].

En la escena de la tentación Lucero llama a Pecado y a Muerte para envenenar una fruta que una de las estaciones, Otoño, ofrecerá a Infanta. Muerte responde saliendo del interior de un árbol :

« *Lucero*.- ¿Dónde estás ?
Muerte.- En este tronco
mi horror se alberga, porque este
primero sepulcro mío
es albergue de la Muerte »[62].

El árbol de la Ciencia del Bien y del Mal genera el pecado, la muerte espiritual. Por eso los Padres de la Iglesia oponen el árbol de la Ciencia, como árbol de la muerte, a la cruz, árbol de la vida. La iconografía del final de la Edad Media hacía visible esta idea de «árbol de la muerte » haciendo aparecer calaveras en las ramas de un árbol ou remplazando el tronco por un esqueleto[63]. Calderón retoma en

[60] CALDERÓN, *El veneno y la triaca*, *op. cit.,* p. 195.
[61] *Ibid.,* p. 195.
[62] *Ibid.,* p. 187.
[63] Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien. Ancien Testament*, *op. cit.*, p. 85.

esta puesta en escena la interpretación de los Padres de la Iglesia y la dramatiza mostrando el sentido real de la metáfora « el árbol de la muerte ». Pero va un poco más lejos en la medida en que la consecuencia del pecado, la muerte espiritual, se convierte en el agente del pecado, pues es Muerte la que tentará a Infanta.

De la misma manera, el cráneo o el esqueleto de Adán al pie de la cruz[64] son elementos iconográficos que materializan la relación establecida entre el Pecado original y la muerte de Cristo. La tradición indica que ese cráneo, jeroglífico de la palabra Gólgota, « cráneo » en arameo, sea el cráneo de Adán. La madera de la cruz provendría incluso de un ramo del árbol de la Ciencia[65]. Cráneo y esqueleto tienen la función de visualizar el concepto « árbol de muerte ». Recuerdan no sólo el Pecado original, sino también la salvación del hombre por la muerte de Cristo, el « Nuevo Adán ».

La vista de esos objetos hace nacer en Infanta una turbación y un sentimiento de rabia, pues el árbol y el esqueleto le recuerdan al árbol de su muerte espiritual: el árbol que había dado el fruto envenenado. Peregrino se encargará de fijar la nueva significación de la imagen :

> « *Peregrino*.- Sí ; pero muerta la Muerte,
> cuando de sus mismas ramas
> floreciendo nuevamente
> hojas de púrpura y nácar
> se forma una Cruz »[66].

En efecto, este árbol es ahora el árbol de vida, pues la muerte, el pecado, está muerta. Se trata de una imagen antitética, opuesta al árbol del comienzo del *auto* del que salió Muerte, el pecado.

Hay que señalar que la oposición entre el árbol de vida y el árbol de muerte es recurrente en la Biblia. En El Génesis 3, 22, Dios indica que la misión del hombre es la búsqueda del árbol de vida :

> « Ahora que el hombre es uno de nosotros, conocedor del bien y del mal, sólo le falta echar mano al árbol de la vida, comer su fruto y vivir para siempre »,[67].

---

[64] Ver por ejemplo la escultura del tímpano central de la catedral de Strasbourg.

[65] « … l'ange lui [à Seth, fils d'Adam] donna du bois de l'arbre par le fruit duquel Adam avait péché, en l'informant que son père serait guéri quand ce bois porterait du fruit » Jacques de VORAGINE, *La légende dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 342.

[66] CALDERÓN, *El veneno y la triaca, op. cit.*, p. 195.

[67] Génesis, 3, 22, *La Biblia*, La casa de la Biblia

El árbol de vida como remedio figura igualmente en el libro del Apocalisis, 22,2 :

> « En medio de la plaza de la ciudad, a uno y otro lado del río, había un árbol de vida que daba doce cosechas, una cada mes, cuyas hojas servían de medicina a las naciones »[68].

Además, la cruz como « árbol de vida » es un tema iconográfico frecuente desde la Edad Media hasta el barroco[69].

Los colores verde y rojo han sido significativamente elegidos por los pintores como los colores simbólicos de la cruz. El color verde indica que la madera de la cruz es una madera viva que lleva en sí la esperanza de redención mientras que el color rojo significa también la vida poniendo el acento en el sacrificio de Cristo y en la misión redentora de su sangre.

Las ramas de este árbol están articuladas : se mueven para formar una cruz[70]. Tenemos aquí un tipo de cruz que recuerda las cruces arborescentes.

Este jeroglífico calderoniano parece dar a ver simultaneamente « el árbol de muerte » del Pecado original y « el árbol de vida » de la cruz redentora. La mirada del espectador sigue un movimiento ascendente que va de la muerte espiritual (el esqueleto), debida al Pecado original (el árbol), a la vie espiritual efectiva gracias al sacrificio de Jesús (la cruz roja), renovado y recordado en la misa por las especies eucarísticas. La palabra de Infanta guía la mirada del público siempre en dirección ascendente para señalar las etapas cronológicas de la salvación. Pues la cruz significa también la etapa que precede a la Eucaristía, la penitencia :

> « *Infanta*.- El verla
> más me aflige que descansa,
> que significa pasión
> y es penitencia mirarla »[71].

Por encima del árbol y de la Cruz aparecen los objetos eucarísticos, remedios y alimentos espirituales :

> « (Descúbrese Hostia y Cáliz encima de la Cruz)

[68] Apocalipsis, 33, 2.
[69] J. GOETMANN, « L'arbre, l'homme et la croix. Étude du thème de l'arbre dans la Bible », *op. cit.*, p. 46-59.
[70] El árbol cuyas ramas forman una cruz aparece también en el *auto El gran Duque de Gandía*.
[71] CALDERÓN, *El veneno y la triaca*, *op. cit.*, p. 195.

Peregrino.- Consolárate el saber
que es el Bocado que aguardas
para salud eterna
de tu Bienaventuranza
porque este es el cuerpo mío,
y aquestas son las palabras
que obra tanto Sacramento
que el cielo y la tierra pasma »[72].

Infanta, ante este cuadro compuesto de diferentes estratos de objetos, califica este cuadro final de « jeroglífico ». En un soneto, que funciona como la *Suscriptio* de un emblema cuya *pictura* sería la imagen que se encuentra en la escena, ella describe esta imagen empleando la misma técnica que Peregrino : la enumeración en paralelo de los motivos iconográficos que componen la imagen. Primero se describen y luego se evocan sus virtudes específicas. Por último, los dos últimos versos retoman la enumeración de los motivos. Estos términos se convierten en los términos correlativos, y a veces también antitéticos, de otros términos que explican el sentido de los objetos de la imagen : fruta = salud ; cruz = consuelo ; cadáver = vida ; pan y vino = Sacramento :

« *Infanta*. — Jeroglífico hermoso,en quien se vierte
una copia de fruta guarnecida,
una cruz bella en púrpura teñida
y un cadáver postrado a su error fuerte…

Un pan, que en carne *viva* se convierte ;
un vino, que ya es sangre su bebida :
hazme antídoto docto de mi vida
el veneno ignorante de mi muerte.

Tendré, si el árbol fruto da divino,
si la Cruz rojo humor corre sangriento ;
si el cadáver recibo, Peregrino,

si pasman vino y pan mi Entendimiento,
en fruta, Cruz, cadáver, pan y vino,
salud, consuelo, vida y Sacramento »[73].

[72] *Ibid.*, p. 195
[73] *Ibid.*, p. 196.

Los personajes de este *auto* describen primero el cuerpo gráfico de un « jeroglífico » en escena, luego precisan el sentido de cada signo. Este procedimiento presenta, a nuestos ojos y, a pesar de la diferencia de género, muchas similitudes con el uso de jeroglíficos en los sermones. En efecto, era frecuente que los predicadores hicieran ante los fieles, como si pintaran un cuadro, la descripción minuciosa de una figura de su propia invención o no. Añadían una *inscriptio* en latín, generalemente, así que la interpretación del sentido de cada objeto explicando el cuadro. He aquí uno de los tres jeroglíficos del sermón del padre Diego Murillo para la Beatificación de santa Teresa de Jesús:

> « para la gloria de la santa pinto un monte(y quiero que sea el Carmelo) y sobre lo alto dél una piedra levantada, como atalaya, y lo superior della un espejo, y arriba en un cielo pinto un sol que está reverberando en aquel espejo, bañándole en sus rayos, y un lince con un antojo, que lo está mirando con atención. Cerca del espejo pongo un rótulo que dice *In eadem imaginem transformamur* y abajo una letra que dize *Vix possum descernere*.
>
> Tan al vivo en vos se ve
> que para diferenciaros
> es necesario miraros
> con ojos de lince i fe »[74].

El recurso a emblemas y a jeroglíficos se había convertido en una práctica tan frecuente que los preceptores del arte de la predicación se quejaban de ello :

> « lo de los jeroglíficos ha cundido de tal manera que hay predicadores que los componen de su cabeza fingidos al propósito que quieren decir, y fingen la ninfa y un sátiro con una letra que decía, etc. Un jeroglífco o dos considerados cuando más, en un sermón : « Pintaban los antiguos » »[75].

En los « sermones puestos en verso »[76] que son los *autos*, la *pictura* del « jeroglífico » no es descrita por el predicador sino que aparece en escena. El soneto parece funcionar como el epigrama y los diálogos de los personajes sobre cada componente de la imagen parecen funcionar como la glosa.

---

[74] Diego MURILLO, *Sermones predicados en la Beatificación de la B. M. Virgen Fundadora de la Reforma de los Descalços Teresa de Jesús, Madrid, 1615*, citado por Giuseppina LEDDA, « Los jeroglíficos en los sermones barrocos » in *Literatura emblemática hispánica, Actas del I Simposio Internacional, La Coruña (1994)*, La Coruña, éd. Universidade da Coruña, 1996, p. 120-121.

[75] Francisco Terrones del Caño, *Instrucción de Predicadores*, Madrid, Espasa Calpe, 1946, p. 86, citado por G. LEDDA, *Ibid.*, p. 113.

[76] CALDERÓN, *Loa* de *La segunda esposa*, *op. cit.*, p. 427.

Nos parece pertinente subrayar también la técnica de composición de la imagen mediante la superposición de objetos. Es la que ha elegido Calderón para visualizar las etapas de la cura de la Infanta enferma. Consideramos también esta acumulación ascendente en el jeroglífico incluída en un sermón citado precedentemente y podemos encontrarla en ciertos emblemas de Juan de Horozco, por ejemplo en *Quotidie morimur*. La *pictura* de este emblema representa una tumba sobre la cual reposa una calavera que soporta, a su vez, un reloj de arena con dos alas al que se superpone una vela encendida. Todos esos objetos redundantes y superpuestos, cuyo sentido es interpretado en la *subscriptio,* ponen de relieve la idea de la fugacidad de la vida terrestre :

> « El tiempo vuela como el pensamiento,
> huye la vida sin parar un punto,
> todo está en un continuo movimiento,
> el nacer del morir está tan junto :
> que de vida segura no ay momento,
> y aun el que bive en parte es ya difunto
> pues como vela ardiendo se deshaze,
> començando a morir desde que nace »[77].

El árbol es pues un elemento iconográfico polisémico. Calderón lo utiliza como simple atributo de un personaje (con un valor cronológico que sitúa en la Ley Natural) o como componente de emblemas dramáticos o de jeroglíficos eucarísticos donde significa el vínculo ininterrumpido entre los dos Testamentos : el pecado original (Antiguo Testamento) y la cruz de la Redención (Nuevo Testamento). El árbol no aparece aislado en escena, sino que forma parte de un conjunto constituído por diferentes objetos superpuestos. Esta acumulación obliga al espectador a seguir un movimiento ascendente que traza la historia de la Redención.

Este tipo de formulaciones visuales que hemos analizado pueden ser calificadas de « emblema escénico », pues se trata de un cuadro[78], rico en materia

[77] Juan de HOROZCO Y COVARRUBIAS, *Emblemas morales*, ed. de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, Libro Segundo, Emblema 9, fol. 17 r°.

[78] « L'idée du tableau est celle d'une action faite pour produire des constructions scéniques orientées vers le visuel. Le mot[…] renvoie aussi à la présence de figurations scéniques propres à

iconográfica de diversos orígenes, cuyo sentido se eleva del dominio particular circunscrito a la peripecia del argumento para alcanzar una significación más general de carácter intemporal. Además, estas composiciones escénicas parecen presentar la estructura de un emblema ya que el texto dramático funciona como la *subscriptio* de los emblemas describiendo primero la *pictura*, luego fijando la enseñanza moral que se desprende. Una particularidad propia al género dramático es que esas « escenas emblemáticas » se construyen a veces a lo largo de la pieza gracias al aporte de diferentes elementos simbólicos. Es importante subrayar también que se encuentran situadas en los momentos claves del desarollo de la acción dramática bien como resorte dramático bien para finalizar un episodio de la acción.

concurrencer la peinture », Anne UBERSFELD, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 80.