

ALGUNAS RELACIONES PICTORICAS Y LITERARIAS EN  
EL TEATRO ALEGORICO DE CALDERON

*EL* trabajo presente ofrece al lector un breve avance de algunos aspectos que venimos estudiando desde algún tiempo en el teatro de Calderón, y que próximamente, si Dios quiere, elevaremos a conclusiones definitivas.

El artículo está dedicado exclusivamente al teatro religioso-alegórico y estudia las relaciones pictóricas-literarias en la concepción personal del Arte de Calderón y su traslado, en este caso, a la escenografía de los personajes de los Autos Sacramentales. Por ello, dedicamos un apartado al análisis de la estética pictórica, muy somero, y otro a la descripción comparativa de la iconología del momento con las representaciones alegóricas calderonianas, y aún éstas, reducidas a un número limitado con la iconología de C. Ripa.

Así pues, no debe extrañar la ausencia de citas del teatro profano, ni la no inclusión de otros aspectos del atrezzo, ves-

*uario, personificaciones, escenografía y elementos descriptivos de naturaleza, cosa que haremos de una manera global al estudiar todas las relaciones artístico-literarias en el teatro de Calderón, objeto final y próximo de nuestro trabajo.*

*Los aspectos que hoy ofrecemos vienen a señalar la comunidad de intereses que existen entre las artes y la literatura en el período barroco y que ya conocíamos por los excelentes trabajos de Parker, Wilson, Sage, Sloman, Orozco, Valbuena y recientemente, Vazquez de Prada.*

*Con este primer envío queremos contribuir a afirmar la tesis de que en Calderón, para su comprensión total, es imposible desunir aspectos tan concordados como el literario y el artístico, en general y principalmente el pictórico, y que con esta simbiosis de recursos se viene a constituir en la cima y suma de los literatos del Barroco.*

\* \* \*

#### ESTÉTICA PICTÓRICA DE CALDERÓN

El informe sobre pintores y pintura dado por Calderón fue exhumado por primera vez en 1781, y no volvió a ser comentado hasta 1933 por R. Curtius. El erudito alemán insertó en sus estudios de literatura europea, una descripción somera del contenido de dicha defensa:

«El dictamen de Calderón adopta la forma de una declaración jurídica; está escrito, protocolado y firmado por el poeta el 8 de julio de 1677. Al comienzo, Calderón afirma haber sentido siempre «natural inclinación» por la pintura. La define como un casi remedo de las obras de Dios y como emulación de la Naturaleza. Encuentra su origen «en el asentado principio de recibidas autoridades, que como la Eterna Sabiduría, para ostentarse Criadora, sacó de una Nada la fábrica

de todo», así quiso también que la pintura se produjese de otra Nada, del juego de muchachos en la playa; uno de ellos, dice, comenzó a dibujar en la arena con un dedo los perfiles de la sombra del otro. Tal fue el origen de la pintura: fue «su taller primer la luz, su primer bosquejo la sombra, su primer lámina la arena, su primer pincel el dedo y su primer artífice la joven travesura de un acaso». Si la pintura no se cuenta entre las artes liberales es porque es el arte de las artes; a todas domina puesto que todas la sirven. La gramática la ayuda con sus «concordancias» (entre las diversas partes de la oración), pues la pintura debe poner lo blanco en la azucena, lo rojo en el clavel, etc.; de lo contrario, incurría en «solecismos». De modo análogo contribuyen la dialéctica (el razonamiento es aquí un tanto confuso) y la retórica; porque la pintura puede persuadir, como lo pueden las palabras. La aritmética y la geometría contribuyen con la ciencia de la proporción y de la perspectiva. ¿Y la música?

«Si ella tiene por objeto suspender el espíritu a cláusulas sonoras, a no menos acordes cláusulas le suspende la pintura, con las ventajas que lleva el sentido de la vista al oído; y más, si terminando el horizonte, se corona de nubes y de cielos, llevádo tras sí la imaginativa a la especulación de signos y de planetas. Con que contribuyendo a la pintura, la gramática sus concordancias, la dialéctica sus consecuencias, la retórica sus persuasiones, la poesía sus inventivas sus energías la retórica, la aritmética sus números, la música sus consonancias, la simetría sus medidas, la arquitectura sus niveles, la escultura sus bultos, la perspectiva y óptica sus aumentos y disminuciones, y finalmente, la astronomía y astrología, ¿quién duda, que número trascendente de todas las Artes, sea la principal que comprende a todas?»<sup>1</sup>.

---

1 «Informe de la pintura». Parte 1.<sup>a</sup> Cfr. «Deposición de D. Pedro Calderón de la Barca, en favor de los Profesores de la Pintura, en el Pleito con el Procurador General de esta Corte, sobre pretender éste

Ese concepto de la Pintura, casi teológico, plantea esencialmente dos problemas, ¿es la naturaleza fiel reflejo de las obras de Dios?, ¿es en tal caso la pintura un retrato de tal naturaleza, y por ello casi un arte teológico?; ¿si la naturaleza es un reflejo de Dios, es el arte en general, y especialmente la pintura una continuación de la labor divina? Todos estos problemas tienen su resolución normal en la mente de Calderón y acompañan naturalmente a la creación de la imagen de un *Deus pictor*, creador de todo el Universo.

«Dios como pintor» es un viejo tópico, agrega Curtius, que apareció por primera vez en Empédocles y Pindaro y que San Clemente Alejandrino transmitió a la Edad Media... La doble función tradicional del *Deus pictor* —a la vez pintor del universo y configurador del hombre— debió de ser muy importante para Calderón, pues contribuía a ahondar la relación entre el macrocosmos y el microcosmos que constituye un elemento básico del concepto calderoniano del mundo...»<sup>2</sup>.

El hecho de un Dios creador de un mundo en seis jornadas, era motivo para erigirle como Artífice supremo, y por tanto practicante de algún liberal. La mente de Calderón confiere a Dios el título de pintor, e incurre en el tópico; quizás porque le era la más preferida de las Artes.

Este era motivo suficiente para engrandecer a la pintura sobre las demás artes, sobre todo frente a la escultura. El tópico recoge su expresión más genuina en el Arte de Pacheco: «Antes con esta expresión prueban que es más antigua la pintura, y justamente más noble, puesto que ambas artes imitan a la naturaleza: porque claro es que en los cinco días antes de la creación del hombre, con una sencilla muestra de su voluntad, hizo Dios el cielo, la tierra, las aguas, y todas las

---

se le hiciese repartimiento de soldados,» recogido por D. Francisco Meriano Nipho, *Cajón de sastrería literata*, Tomo IV. Retal II, Madrid 1781.

<sup>2</sup> E. R. Curtius, «Estudios de L.<sup>a</sup> y Edad Media Latina». T, II págs. 780 y sgs.

demás cosas: adornando el cielo de sol, luna y estrellas, la tierra de yerbas y flores, los árboles de hojas y frutos: crió variedad de animales, de peces, de aves, dividiendo la luz de la sombra: *Et divissit lucem a tenebris, appellavitque, lucem diem. et tenebras noctem*: en que parece que vemos más vivamente representada la pintura; porque mediante la variedad de los colores se dividen las cosas entre sí. Y no habrá quien no confiese aquí al Criador que da mayores muestras de pintor en esta grande obra, pues si todas estas cosas criadas fueran de un solo color, no tuvieran el agrado y perfección que muestran, con la variedad y distinción de tantos colores»<sup>3</sup>.

El propio Pablo de Céspedes, en el mismo *Arte* incluye dos estancias aclaratorias del concepto, en las que se hace eco de nuevo del tópico *Dios-pintor* y del de *Naturaleza-obra de Dios*; incluyendo primordialmente la figura del hombre.

*Comenzaré de aquí, pintor del mundo,  
que del confuso caos tenebroso  
sacaste en el primero y el segundo  
hasta el último día del reposo  
a la luz, la faz alegre del profundo,  
y el celestial asiento luminoso,  
con tanto resplandor y hermosura,  
de varia y perfectísima pintura.  
Un mundo en breve forma reducido  
propio retrato de la mente eterna,  
hizo Dios, qu'es el hombre, ya escogido  
morador de su régia sempiterna;  
y l'aura simple de inmortal sentido  
inspiró dentro de la mansión interna.  
que la exterior parte avive, y nueva  
los miembros frios de la imagen nueva*<sup>4</sup>.

Todo el prestigio de la pintura, juega un papel importan-

---

3 F. Pacheco, «Arte de la Pintura...», L. I. Cap. II, pág. 29. Ed. Sánchez Cantón, 1956.

4 Idem Pacheco, pág., 29.

te en Calderón «en cuanto que la pintura (es) remedo de las obras de Dios, pues Dios, en cierto modo pintor, se retrató en sus mayores obras». Luego todo gira en torno a la «imitatio de la naturaleza, magna pintura del Criador». Cabe, pues aquí preguntarse, ¿cómo entiende Calderón esta imitación, se trata de una copia de la naturaleza o de una elaboración apropiada?

La naturaleza, con sus formas sensibles está siempre frente al artista como algo en sí independiente. El artista, el pintor, la pintura en general, agregaría Maritain: «cierto es que ya no la contempla para extraer de ella símbolos de realidades sobrenaturales, como hacía el artista de la Edad Media; ya no cree con Miguel Angel que «la buena pintura no es sino una copia de las perfecciones de Dios y un recuerdo de Su Pintura» (Miguel Angel agregaba, y esto se relaciona singularmente con la conciencia moderna: «Es una música y una melodía que sólo el intelecto puede comprender, y esto aún con gran dificultad»<sup>5</sup>; pero el artista está ahora muy lejos también de buscar en la naturaleza, como lo hacía el clasicismo griego, la belleza ideal de un objeto dado y aprehendido por los sentidos. La naturaleza es para él la fuente de inspiración de un mundo imaginario, que el artista extrae de las cosas con la ayuda y colaboración de aquella; y el *tema* al cual se consagra y que procura presentar ante nuestros ojos por ésta»<sup>6</sup>.

Tenemos que advertir que la imaginación que priva es la religiosa, profundamente teocéntrica. La idea de Calderón no es, sin embargo complicada, como podemos entresacar de sus acotaciones pictóricas. Aún cuando existe el precepto teológico, la pintura no tiene porqué copiar las apariencias de la naturaleza, ni figurar «el ideal», «sino hacer un objeto hermoso

---

5 Conversaciones con Vittoria Colonna, por F. de Holanda. Cfr. Elizabeth Gilmore Holt: «Literary sources of Art History» Princenton University Press, 1947.

6 J. Maritain, «La poesía y el Arte». Emecé, Bs. As. 1955.

manifestando una forma con la ayuda de los signos sensibles»<sup>7</sup>.

No se aparta con ello el poeta de su línea teológica. «Dios es hermoso. Es el más hermoso de los seres, porque, como exponen Dionisio Areopagita y Santo Tomás<sup>8</sup>, su belleza no *sufre alteración* ni vicisitud, aumento o disminución, y además porque no es hermoso como las cosas, que tienen un belleza particularizada «*particulatam pulchritudinem sicut et particulatam naturam*»... Es la belleza misma, porque es El, quien da la belleza a todos los seres creados, conforme a la propiedad de cada uno, y porque es la causa de toda consonancia y de toda claridad. Toda forma, en efecto, es decir, toda luz, es «una irradiación que proviene de la claridad primera»... Así la belleza de la criatura no es otra cosa que una similitud de la belleza divina participada en las cosas», y por otra parte, siendo toda forma principio del ser y toda consonancia o toda armonía conservadora del ser, es necesario decir que la belleza divina es la causa del ser y de todo cuanto existe. *Ex divine pulchritudine esse omnium derivatur*»<sup>9</sup>.

De este modo, aún cuando la propia creación personal sea obra bella, será un reflejo de Dios, en cuanto que usó de sus medios, los arregló y jugó con la libertad que pueden tener los hijos de Dios. Para Calderón, el pintor, y el literato-pintor son los «jugadores de la técnica divina», «dejando para adelante el *humano milagro* de que en una lisa tabla representen sus primores con los claros y oscuros de sus luces...»<sup>10</sup>.

He aquí cómo los dos conceptos juegan el papel importante, la naturaleza obra de Dios y el retocador pincel:

*Bella Imagen que copié  
del ejemplar de mi idea  
para que tu gracia sea  
el símbolo de mi fé,*

---

7 J. Maritain, «Arte y escolástica». E. O. Bs. As, 1945.

8 «De divinis nominibus». Cap. IV, Lecc. 5-6.

9 Idem. Lec. 46.

10 «Informe de la Pintura» Idem, nt. (1).

de cuantos tributos logré  
el día que su heredad  
la suprema majestad  
de mi Padre me entregó  
reinos y gentes que yo  
rigiese a mi voluntad.  
En ninguno puse más  
(¡Oh Humana Naturaleza!)  
los ojos que en tu belleza,  
que no olvidaré jamás <sup>11</sup>.

Con un pincel, es segundo  
autor de naturaleza <sup>12</sup>.

De esta forma, el artista, el literato cuya cabeza no es la causa creacional primera de las cosas, derecho reservado a Dios, extrae su producción del tesoro de las cosas creadas, de la naturaleza sensible y del mundo de las almas: en fin de cuentas ésta sería la fuente del retrato y del paisaje.

«En el fondo, el arte es, esencialmente fabricante y creador. Es la facultad de producir, no *ex nihilo* sin duda, sino de una materia preexistente, una creatura nueva, un ser original, capaz de conmover a su vez a un alma humana. Esta nueva creatura es el fruto de un matrimonio espiritual, que une la actividad del artista con la pasividad de una materia dada» <sup>13</sup>.

En la creación de las bellas cosas, de la naturaleza perfeccionada en la pintura, el pintor es un colaborador de Dios; desarrollando las potencias que el Creador puso en él, porque «todo don perfecto viene de lo alto y desciende del Padre de las luces». «Operatio artis fundatur super operationem naturae et haec super creationem» <sup>14</sup>. Crea el artista, por ello, en un segundo grado.

11 Auto «El indulto general». Ed. Pando y Mier. 1717.

12 Comedia «La banda y la flor». J.<sup>a</sup> 1.<sup>a</sup> Ed. Aguilar, pág., 429.

T. II.

13 J. Maritain, «Arte y Escolástica». E. O. pág., 82. Bs. As. 1945.

14 Sum. Theol. I. q. 45, a. 8.



La polémica que se plantea através del concepto de naturaleza entre el tópicus de Deus-Pictor, y el hombre, retocador de la propia obra divina, no solamente se encuentra en los Autos sino también en algunos dramas calderonianos, ya sean profanos o tintados de religiosidad.

Véase este ejemplo, inserto en el drama, *La sibila de Oriente*:

Irene.— *¿Podrá el monarca mayor,  
con poder o con ingenio,  
criar, Señor, una rosa?*

Salom.— *No; que el clavel más pequeño  
del pincel de Dios es rasgo,  
y no hay poder en el suelo  
que crear una flor pueda,  
porque este nombre supremo  
de criar, es de Criador,  
no de criatura.*

Irene.— *Yo puedo  
haber una flor criado.*

Salom.— *No es posible*

Irene.— *Yo lo pruebo.  
¿Qué es más flor, la más hermosa  
que una burla, engaño y juego  
que hace la Naturaleza  
a los ojos, pues es cierto  
que no tiene más beldad,  
más vida ni más aliento  
que aquella que le dispensa  
la mano, el aire o el fuego,  
como pavesa del prado?  
Luego si yo hacer hoy puedo  
una flor que engañe al sol,  
al hombre, al agua y al viento.  
diré que una flor crié.  
Hable mejor el efeto.  
Unas de este cuadro son  
mi estudio y otras del tiempo  
Dí cuál es cierta o fingida.*

Salom.—*Tú, con natural aseo,  
podrás haberla imitado,  
no podrás haberla hecho.*

Sab.— *También la naturaleza  
se imita, y por flor tenemos  
la que se parece a otra.  
Di: ¿cuál es cierta?*

Salom.—*No puedo distinguirlas desde aquí.*

Sab.— *Luego ya una mano ha hecho  
lo que la Naturaleza,  
si a tí te engaña...(J.<sup>a</sup> III.<sup>o</sup>).*

La obra humana no supone un corte con la de Dios, la continúa. «Y del modo que la huella y la Imagen de Dios aparecen en sus criaturas, así también la marca humana va impresa en la obra de arte, la marca total, sensible y espiritual, no solamente la de las manos, sino también la de toda el alma. El estudio del pintor, y del literato en la Naturaleza no es una copia sino un *fundamento en ella*, la Naturaleza interesa en cuanto que es una derivación del arte divino en las cosas «ratio artis divinae iudita rebus». El artista ve a Dios, en las cosas más pequeñas <sup>15</sup>.

En la construcción teológico-artística del gran dramaturgo, vemos cómo se exalta la idea del Deus-pictor, dice Orozco, y cómo se une entrañablemente y simbólicamente conformando la armonía entre el hombre y el mundo las representaciones del Dios creador como pintor del universo y el Dios pintor de la figura humana <sup>16</sup>.

El viejo tópico del Dios-Pintor como un símbolo se transmite hasta nuestros días, el propio Cézanne, tiene un criterio muy de acuerdo con el Canón clásico <sup>17</sup>.

Probablemente el tópico sea una versión a lo divino toma-

---

15 P. Claudel, «La Messe là-bas» (Cfr. Maritain. Idem pág. 209).

16 E. Orozco Díaz, «Temas de Barroco». Cap. I. Pág., XV. Granada 1947.

17 J. Maritain, idem nt. 13. Cfr «Arte y poesía». Bs. As. 1955.

da por los Padres, y recogida de los textos de comentarios de Aristóteles u Horacio. De esta fuente mana el otro tópico literario; *Pintura - Poesía*, que en virtud de este prestigio religioso tendría en la mente calderoniana tan gran primacía. Del «ut pictura poesis» se genera la alusión continua literaria que plaga a nuestros clásicos. El texto latino dice así:

*...Pictoribus atque poetis  
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.  
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim  
Descriptas servare vices operumque colores* <sup>18</sup>.

La visión cosmológica de Calderón se entronca con la idea pictórica; el mundo es la pintura de un gran teatro, en la que el lienzo principal será la propia naturaleza, en sus diversos símbolos de flor y paisaje. He aquí como queda el cuadro al descorrerse el negro velo, «cortinaje», del caos primero:

*Primeramente porque es  
de más contento, y más gusto  
no ver el tablado antes  
que esté el personaje a punto.  
Lo tendré de un negro velo  
todo cubierto y oculto,  
que sea un caos, donde estén  
los materiales confusos.  
Correráse aquella niebla,  
y huyendo el vapor obscuro,  
para alumbrar el teatro,  
porque adonde luz no hubo,  
no hubo fiesta, alumbrarán  
dos luminares, el uno,  
divino farol del día,  
y de la noche nocturno  
farol el otro, a quién ardan  
mil luminosos carbunclos,*

---

18 Horacio. Op. Om. Arte poética. Ed. Nisard, París, 1855.

*que en la frente de la noche  
den vividores influjos,  
En la primera jornada,  
sencillo, y cándido nudo  
de la gran ley Natural,  
allá en los primeros lustros  
aparecerá un jardín  
con bellisimos dibujos,  
ingeniosas perspectivas,  
que se dude como supo  
la naturaleza hacer  
tan gran lienzo sin estudio.*

Como dicen D. Roaten y Sánchez Escribano: «To the theorists of this time the poet was a painter, an imitator whose mode of conception was visual and plastic». <sup>19</sup>. Este relacionar era aún más propio, cuando los mismos poetas mantenían la afición personal a la pintura. Juan de Jáuregui, contemporáneo de Lope de Vega dice: «No era sólo un paralelismo de estilo, sino unos sentidos dotados para la captación de lo pictórico... El caso, tan frecuente entonces, del pintor-poeta lo confirma igualmente: Céspedes, Pacheco, Jáuregui, Mohedano, Van der Ūamen, Jerónimo de Mora, Martínez de Bustos y hasta Palomino podrían recordarse en una rápida ojeada. Y por otra parte encontramos al poeta que se señala en el arte de la pintura, como Quevedo... y sobre todo Lope... <sup>20</sup>. Esta confluencia de gustos ya fué señalada por Orozco en el mencionado libro «Temas del Barroco» <sup>21</sup>.

Es el propio Calderón el que en su comedia «El pintor de su deshonra» indica la afición pictórica, coexistente con el gusto de la lectura y el cultivo de la poesía:

---

<sup>19</sup> D. Roaten, Sánchez Escribano: «Wölflin's principles in spanish drama». Hisp. Inst. New York, 1952.

<sup>20</sup> Idem, pág. 30.

<sup>21</sup> Orozco Díaz, «Poetas, pintores y pintores-poetas» (*Temas*, 55).

*Pues en libros suspendido  
gastabais noches y días;  
y si, para entretener  
tal vez fatigas de lèr  
con nuestras melancolías  
treguas tratábades, era  
lo prolijo del pincel  
su alivio, porque aun en él  
parte el ingenio tuviera:  
de cuyo noble ejercicio  
que en vos es habilidad,  
o gala o curiosidad,  
pudiera otro hacer oficio;  
pues es tanta la destreza  
con que las líneas formáis,  
que parece que le dais  
ser a la naturaleza* <sup>22</sup>.

En contraposición a la comedia expresada, el *Auto* del mismo nombre, nos ofrece también un universo, representado en un gran lienzo, debido al docto pincel del mismo Dios. La pintura del drama que bien podemos pensar, de carácter autobiográfico, a lo humano, se incorpora a Dios, a lo divino en las palabras puestas en boca del Diablo:

*Tanto como la Pintura,  
en cuya Arte más curioso  
parece que su desvelo  
está mirando mi oprobio.  
Si es pintor, ó no es pintor,  
aquí á argüir no me pongo.  
Santos habrá que lo digan  
pues a mí me basta solo  
saber, que es Pintor quien sabe  
copiar un cuerpo, y un rostro  
á hechura, y semejanza;  
y así, dejando notorio  
y asentado el atributo  
a mis discursos me torno* <sup>23</sup>.

---

22 Comedia «El pintor de su deshonra», Ed. Aguilar, págs., 966-67.

23 Auto «El pintor de su deshonra», Ed. Pando, T. I, pág., 376.

E igual que en el coro profano; es el pintor el artifice  
directo en el coro de versión divina, personaje desdoblado que  
ejecuta el menester, en el bronco lienzo del universo.

*En el principio era el lienzo  
en la imprimación tan bronco,  
que solamente á una sombra  
le manchaba los contornos* <sup>24</sup>.

*Tú inocencia, la pureza  
á sus costumbres darás;  
y tú. Gracia, añadirás  
perfiles a la belleza,  
con que á la Naturaleza  
saldrán los colores fieles  
de rosas, y de claveles,  
pues me dá el tiento la Ciencia  
los matices la Inocencia  
y la Gracia los pinceles* <sup>25</sup>

La visión sangrienta —pictórica del Universo la encuentra  
Calderón en la muerte de Cristo en la Cruz:

*Quien eres (; ay de mí triste!)  
oh tu, que en carmín bañado  
la ruina al corazón haces.  
los pinceles de tres clavos?* <sup>26</sup>

Este criterio desarrollado, de la amistad entre la pintura  
y la poesía, es tópico común de los tratadistas, «la pintura  
es una poesía que se ve y no se siente, dice Francisco de Ho-  
landa, y la poesía es una pintura que se siente y no se ve».

El mismo López Pinciano, incluye en su Filosofía Antigua  
un texto poético alusivo:

---

24 Idem, nt. 23, pág. 378.

25 Idem, nt. 23, pág. 378.

26 Idem, nt. 23, pág. 398.

*Pintarlo quiero: el pincel  
es mi lengua, mis palabras  
serán los varios colores  
y tus orejas la tabla* <sup>27</sup>.

Y el propio Miguel de Cervantes Saavedra incluye otros párrafos: «Porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced...» <sup>28</sup>.

A este mismo concepto responden los versos de Calderón incluídos en la gran comedia histórica «La hija del Aire».

*Y así me has de dar licencia  
para pintártelo, siendo  
hoy el lienzo tus orejas,  
mis palabras los matices  
y los pinceles mi lengua* <sup>29</sup>.

Y a pesar de esta síntesis artística total que quiere hacer predominar en su estética Calderón, sobresale siempre lo visual, el dominio de los ojos, como si fuera una paráfrasis del soneto de Lope.

*La admiración del oído  
te pasó a los ojos ya* <sup>30</sup>.

*Quiero, porque más te muevan  
los ojos, que los oídos,  
que en fantásticas ideas,  
ya que estás viendo mis ansias  
sus felicidades véas* <sup>31</sup>.

El afán pictórico calderoniano no se limita solamente a

<sup>27</sup> A. López Pinciano, «Filosofía antigua poética», Ed. Peña, Valladolid, 1894.

<sup>28</sup> Cervantes, «El ingenioso hidalgo...» Ed. R. Marín, CC. II-3, 84. Madrid, 1948.

<sup>29</sup> Comedia, «La hija del aire», Ed. Aguilar, J.<sup>a</sup> II.

<sup>30</sup> Auto «El lirio y la azucena». Ed. Pando, pág. 147.

<sup>31</sup> Auto «El jardín de Falerina». Ed. Pando, pág. 173.

una estética, sino que nos ofrece toda una serie de normas y criterios, sobre gustos, técnicas, y modos del empleo del pincel. He aquí una muestra de su crecido interés por la buena representación de la Imagen de Cristo:

*De los templos con rigores  
las Imágenes pretende  
quemar. Sin duda se ofende  
de ver tan malos pintores.  
Que hay algunos que en su afán  
tan pintamonas salieron,  
que parece que aprendieron  
a pintar en Tetuán.  
;Que hay quien copie sin queja  
cualquier figura a su salvo!  
;Que haya quien retrate a un calvo!  
;que haya quien pinte a una vieja!  
Y dejando las profanas  
pinturas ;que haya pinceles,  
siendo antípodas de Apeles,  
que copien las Soberanas.  
Si a Cristo pintan con cruel  
saña sangrientos impíos  
aún no hicieron los Judíos  
tanto, como su pincel<sup>32</sup>.*

Estas palabras puestas en boca de la figura del donaire, hacen pensar en un sátira, entre aquellos que defendían las normas *platónicas* pictóricas frente a las *realistas*, establecidas por el barroco español.

Las insinuaciones a técnicas pictóricas son más escasas, y sólo se hacen presentes en las obras, en cuya trama es la pintura centro.

*Que aunque al óleo de la Gracia  
la pinte, también nosotros,  
haciéndola que se incline*

---

32 Comedia «El escándalo de Grecia». Ed. Aguilar, pág. 465.



*al temple de sus antojos,  
la haremos pintura al temple,  
aunque él la matice al óleo* 33.

*Que si el temple me la ha vuelto  
su albedrío, ¿quién ignora  
que las pinturas al temple  
con agua no más se borran?* 33.

Las alusiones al *cuadro* en general y en particular al *retrato*, aparecen salpicadas en el resto de la obra del poeta. Ahora nos limitamos a hacer notar la presencia de los temas en el autor.

Recojo dos insinuaciones a lienzos de posible pintura histórica. La primera corresponde al Auto «El Santo Rey D. Fernando», y los versos nos hacen pensar en la escena de rendición de la ciudad. Habla el Rey de Sevilla a D. Fernando, entregándole las llaves de la ciudad. Recuérdese el tema veíazqueño.

*Siendo tu gloria y mi pena  
jeroglífico, que diga  
cuando pintados nos vean,  
.....  
con ellas a tí en tus manos  
y a mí á tus plantas sin ellas...* 34.

En el Auto «El gran mercado del Mundo» se trata de declarar el arte de representar las figuras alegóricas:

*Flores doy bellas y hermosas,  
yo desengaños ofrezco  
en imágenes pintadas  
los deleites represento...* 35.

Las representaciones pictóricas más variadas se recogen en el drama *El pintor de su deshonra*; en él se describe un

33 Auto «El pintor de su deshonra» Ed. Pando, pág. 377

34 Auto «El santo Rey D. Fernando». Ed. Pando II, pág. 254.

35 Auto «El gran mercado del mundo» Ed. Pando, pág. 234.

lienzo, que bien pudiera corresponderse con alguno mitológico, de algún pintor contemporáneo del dramaturgo.

*Como está la Ira  
en su entereza pintada  
al ver que se lleva hurtada  
el Centauro a Deyanira:  
y con tantos vivos anhelos  
tras él va, que juzgo yo  
que nadie le vea que no  
diga: «Este hombre tiene celos»  
Fuera de la Tabla está,  
y aún estuviera más fuera  
si en la tabla no estuviera  
el Centauro tras quien va.  
Este es el Cuerpo mayor  
del lienzo, y en los bosquejos  
de las sombras y los lejos,  
en perspectiva menor  
se vé abrasándose, y es  
el mote que darle quiero:  
quien tuvo celos primero  
muera abrasado después...»<sup>36</sup>.*

Otras veces las acotaciones completan la visión descriptiva, y hacen pensar en una atrevida interpretación de algún cuadro famoso. Veamos que dice Calderón:

«Abrese la gruta, y vese en lo más lejos de ella las tres Parcas, como las pintan, la primera con una rueca, cuyo hilo va a dar a la tercera, que le devana, dejando en medio á la segunda con unas tijeras en la mano...»

*Tanto que con ser tan puerca  
de las Hileras la calle  
tomara estar ahora en ella,  
a trueco de no estar en  
la gruta de las Hiléras»<sup>37</sup>.*

<sup>36</sup> Drama «El pintor de su deshonra». Ed. Aguilar, J.<sup>o</sup> III. pág. 996.

<sup>37</sup> Drama «La fiera, el rayo y la piedra» Ed. Aguilar, J.<sup>o</sup> 1, pág. 1734.

«Vuela Cupido, múdase el Teatro, y en el foro la Fragua de Vulcano... Descúbrase la fragua, y los cíclopes cantan al son de los martillos...

*Ahi tienes paveses, lanzas  
yelmos, venablos, escudos  
arcos, saetas, y aljabas.  
Que se labran  
en el taller de los rayos  
de Amor las Armas* <sup>37</sup>.

Y ahora nos preguntamos ¿puede existir alguna relación de esta acotación calderoniana con los lienzos de Velázquez? ¿Acaso esta acotación aclararía la hipótesis expresada en su día por Hesse? Recordamos a este caso las relaciones que señalaba Valbuena entre las descripciones del drama histórico *La rendición de Bredá* y el conocido lienzo de Velázquez.

Y aún puntualiza más Calderón; las pinturas, en general, y en especial los retratos han de ser fieles al modelo, y reales, que no exista diferencia de lo vivo a lo pintado, como dice el refrán; que se palpe el claroscuro y la profundidad.

*Digo señor, que pondré  
al retrato tal cuidado,  
que aún en el lienzo pintado  
tan fuera del lienzo esté,  
que llegue tu amor feliz  
a persuadirse, no en vano,  
que echarle pueda la mano  
entre el cuadro y el matiz* <sup>38</sup>.

La conciencia pictórica de Calderón llega hasta lo inverosímil, llega a prepararse a sí mismo una *galería*, en la que pueda saborear los cuadros a placer, así lo dice por boca del príncipe en su «*Pintor de su deshonra*», a lo humano:

37 Drama «La fiera, el rayo y la piedra» Ed. Aguilar J.<sup>a</sup> 1.<sup>a</sup>.

38 Drama «Darlo todo y no dar nada» Ed. Aguilar J.<sup>a</sup> 1.

*...y tengo  
puesto el gusto en unos cuadros  
y para una galería  
que hacen los más celebrados  
pintores de toda Italia,  
y aún España, pues yo he hallado  
alguno que a Apeles puede  
competir; y tan pagado  
desto estoy, que todo el día  
sólo en verles pintar gasto... 39.*

El concepto de la pintura del poeta se basa en su gusto e inclinación personal, favorecida por una tradición encomiástica del Arte Pictórico. Actuando en su defensa, frente a las polémicas de las escuelas, es por lo que el poeta, sintiéndose herido en su propio orgullo incluye entre sus versos, los más cálidos elogios del pintor y su arte, como si en un espejo o lienzo viese su propio rostro. Incluso estos versos recuerdan su Informe sobre La Pintura.

*¿Sois vos aquel, a quien dieron  
la Pintura, y la Escultura  
Tanta opinión, que es proverbio  
decir de vos, que partís  
con Júpiter el Imperio  
de dar vida, y de dar alma  
así al metal, como al lienzo ?  
Si señor, yo soy de quien  
dijo ese encarecimiento  
la Fama, y conste no serlo,  
de que al confesar quien soy,  
con vergüenza lo confieso  
—Por qué?  
Porque hay quien presume  
que es oficio el que es ingenio;  
sin atender que el estudio  
de un Arte noble, es empleo*

---

39 Drama «El pintor de su deshonra», Ed. Aguilar, J.<sup>a</sup> 3.<sup>a</sup>

que no desluce la sangre,  
pues siempre deja a su dueño  
la habilidad voluntaria  
como le halla... 40.

Estos conceptos que hemos atribuido a Calderón, como él mismo reconoce, le llegan de una elaboración de siglos: y constituían el centro común del movimiento ideológico de la época. Otros tratadistas de Arte, más importantes que él, habían ya elaborado este pensamiento; entre ellos, Carducho.

Nuestro dramaturgo fué uno de los que defendió con más ahinco el carácter esencial liberal que animaba a la pintura, utilizando los mismos argumentos y tópicos de sus compañeros, trayendo a mano ideas personales, y sobre todo el gran testimonio de la antigüedad, que equiparaba poesía y pintura.

Para concluir con aquel argumento de autoridad antes expresado: «Y para cerrar el mío hago llave de la doctrina de Horacio in Arte poética: *Ut Pictura Poesis*, donde propone a la pintura por modelo y ejemplar de la poesía, por lo que persuade, mueve y deleita. Por lo que quieren bien, entendidos y doctos que la Pintura sea una Poesía muda, y la Poesía una Pintura con habla...» 41.

Por otra parte los conocimientos pictóricos del poeta, no se limitan a un juego de tópicos, de recursos literarios, sino que los vocablos, los términos expresados en sus textos proceden de un conocimiento bastante perfeccionado del arte de la pintura. Los términos, como *lejos y bosquejos, imprimación, óleo, temple* y tantos otros demuestran nuestra hipótesis. Sobre estos últimos, concretamente, muestra conocer Calderón la reciente técnica veneciana de la pintura velada y los ricos y diversos matices y transparencias que se producían al superponer los óleos al temple.

Otras diversas alusiones se encuentran inmersas en su

40 Drama «La fiera, el rayo y la piedra». Ed. Aguilar, J.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup>

41 J. Valdivielso, «Informe de la pintura». Cfr. Carducho, M. 1865.

obra: Destacamos el oculto sentido platónico con que se recomienda la copia de la belleza, y no la fealdad, como era el gusto particular de los pintores de la época. Esto produce extrañeza en comparación con los cánones barrocos, sin embargo parece una posición pertinaz en Calderón, ésta de favorecer un encendido platonismo - pictórico.

*Y como sus partes son  
mas tratables, se asegura  
la fealdad en la pintura;  
y así con facilidad  
se retrata una fealdad  
primero que una hermosura* 42.

Para concluir indicaremos, cómo la afición pictórica de Calderón le lleva a vivir los mismos problemas que sus amigos en el arte de la pintura, interviniendo en alguna de las polémicas y tomando baza en algunos problemas árdulos, como el de la legitimidad de pintar, o en otros anecdóticos, y véase la semejanza en la historia del teatro, de la licitud de pintar la persona real 43. Todo ello nos lleva a comprender la influencia que el Arte de la Pintura ha de tener en el teatro alegórico calderoniano, y especialmente, en la tan importante parte visual del atrezzo, y del decorado, de aquí los paralelismos y conclusiones a que llegaremos en el apartado siguiente.

#### RELACIÓN DE LA ICONOLOGÍA DE C. RIPA CON LA ALEGORÍA SACRAMENTAL CALDERONIANA

A continuación pasamos al estudio comparativo del libro de C. Ripa con los Autos Sacramentales.

---

42 Drama «El pintor de su deshonor» J.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> Ed. Aguilar.

43 Comedia «Darlo todo y no dar nada». Sería interesante anotar la comparación que establece entre la pintura y la naturaleza de la comedia, Bances Cándamo, en su «Theatro de los theatros». Ed. Sanz. RABM. T. V, 1901.

El anterior comentario estético era necesario antes de aclarar la relación de las figuras de los Autos con el libro del tratadista italiano, ya que descubre una serie de facetas necesarias para la perfecta comprensión de las influencias de uno en otro.

No es que vayamos a establecer el tope en este libro como la base del conocimiento representativo de las ideas pictóricas, calderonianas y sabemos que no es el único. Tampoco podemos decir que a partir de él y otros se innovara la iconografía barroca, ahora bien, estas verdaderas enciclopedias recogen lo dicho y estructuran su ciencia de acuerdo a unos moldes más sistemáticos y al alcance de todos. La *Iconología* de Ripa, cuya edición ampliada nació en 1618 fué escrita según el sentir del autor «trattare alcune cose intorno al modo di formare, e dichiarare i concetti simbolici...»

En realidad, tampoco se trata de nada nuevo, recoge la tradición comenzada en 1505 por las «*Hieroglyphica*» de Horus Apollo y por el tratado de Pietro Valeriano. Tradición continuada por Alciato en los «*Emblemata*» de 1588, y seguida después de la muerte de Ripa por Vincenzo Ricci, quien en 1626 escribió el tratado «*Geroglifici*».

La *Iconología* de Ripa es un extenso libro, dispuesto alfabéticamente en el que se analizan figuras simbólicas y se aporta el diseño característico; a veces en la demostración del valor pictórico se acude a la autoridad de Homero, Boecio, Padres de la Iglesia, S. Tomás, Dante, Petrarca y Boccaccio. Las iconologías, los «*Emblemata* y los *hieroglyphica*», son según Mâle «sont une sorte de dictionnaire des symboles; il y passe en revue les animaux, les plantes, les éléments, et leur demande leur secret. Il interroge tout à tout la sagesse égyptienne et la sagesse grecque...»

El mismo Alciato<sup>44</sup> en el prólogo «ad lectorem» dice «composita nanque sparsis, e ordinata confusis, fere solent appa-

---

44 Alciato, «*Emblemata adque singula, praeter...*» Lugduni, 1588.

rere pulchriora. Altera autem, ut facilior, et promptior esse quaerentibus invetio...»

El libro de Ripa no se limita a ser un peso muerto, sino que influye, como ha destacado Mále, en el Dominiquino, en los frescos de San Carlos de Roma y en otros de categoría como el Bernini. Con continúa Mále<sup>45</sup> «Rippa no se contentó con personificar las ideas abstractas y las virtudes. Quiso abarcar la naturaleza como patrimonio del espíritu. Personificó los elementos, la aurora y el crepúsculo, los vientos, los puntos cardinales, los meses, las horas del día y de la noche, las partes del mundo, los ríos. Resucitó las antiguas divinidades de la Naturaleza. Como un profano del Renacimiento describe el cortejo triunfal de los dioses asentados en sus carros...»

Aún en el año 1764 se editaba con gran éxito este libro de Ripa y su influencia en Francia ha sido mejor estudiada, entre otras razones, porque desde 1644 los franceses poseyeron una traducción hecha por Baudoin. Que nosotros sepamos no hubo, al contrario versión española, y por ello pensamos que Calderón debió servirse del original italiano, que naturalmente estaría al alcance de su mano<sup>46</sup>.

---

45 Mále E. «L'art religieux après le Concile de Trente». Paris, 1932.

46 La iconología francesa es un bello in-folio adornado de grabados en cobre de Jacques de Bie. Los grabados se inspiran en los italianos, pero son aquí más numerosos, pues cada abstracción tiene el suyo. El texto de Baudoin abrevia el de Ripa: en lugar de dar tres o cuatro representaciones diferentes de la misma idea abstracta, ordinariamente no da sino una. Suprime las citas, los versos latinos e italianos, todo lo que da cierta gracia poética al original; suprime también muchas alegorías. El libro de Baudoin es menos rico y más frío que el de Ripa, el estilo es largo, pesado y oscuro, y nos asombra pensar que este mediocre traductor llegase a Académico.. No está solamente destinado a los artistas, sino que el título de la obra, dice expresamente, «qu'il est necessaire á toute sorte d'esprits, particulièrement á ceux qui aspirent á étre, ou qui sont en effet, orateurs, poétes, sculpteurs, peintres, ingénieurs, autheurs de médailles, de devises, de ballets et de *poémes dramatiques*: Il pourrait étre curieux de rechercher l'influence du livre sur la littérature...» De la importancia de este libro en el extranjero, sabemos que Dufresnoy lo poseía según noticia inserta en *L'art de la peinture*, 1673, y el mismo poeta Mignard también lo conocía.



A continuación pasamos a estudiar el vestuario y el atrezzo de personajes, primer elemento visual en la escena; agruparemos las personas según unidad característica o relaciones particulares.

No todas las representaciones escénicas de Calderón se amoldan a la línea trazada por C. Ripa en su *Iconología*, nosotros en el análisis detenido del libro hemos podido apreciar que aunque la dirección está fijada por el texto italiano, la poderosa mentalidad del poeta añadía o quitaba aquellos elementos que consideraba de primera o segunda categoría. Por otra parte existían unas series de razones que pesarían indudablemente en su concepción artística. La obra dramática no iba a ser presentada ante personas de una ilustración destacada, sino en las plazas madrileñas y de provincias, ante el sencillo pueblo. Y de nuevo volvemos a recordar el precepto del Concilio de Trento: hacer todo más asequible, más pedagógico al vidente; por ello una serie de personajes eran más fácilmente comprendidos si usaban en su atrezzo y vestuario elementos de la vida común; este sería el caso de personajes como *la Gula*, cuya representación «de ventero» era más asequible al espectador. Hay que tener en cuenta la existencia de alegorías anteriores fijadas en la Edad Media, y que por ninguna razón tenían por qué variar de personificación. No podemos hacer tabla rasa del teatro anterior las ilustraciones primeras de las ediciones de Juan de Timoneda aportan, aunque sólo sea escasamente una idea de lo que había sido el vestuario de moda en el siglo XV. Nuestro pensamiento está, pues, de acuerdo en considerar la existencia de diferentes personificaciones anteriores al s. XVII, que serían heredadas por un género tan medieval como el de los Autos.

Incluso dentro de esta consideración tradicional en lo que afecta al vestuario, había también personificaciones alegóricas usadas en el género teatral anterior. Poco, sabemos, en realidad de la cuestión, escasas noticias, reducidas a Ti-

moneda, a las notas de Cervantes, y a las acotaciones sacadas por Pellicer en el siglo pasado<sup>47</sup>. Casi todo se reduce a elucubración cuando ni siquiera la disposición escenográfica que afecta al edificio material del teatro nos es muy conocida, pero de ello hablaremos en otra ocasión cuando así lo aconseje el estudio de los decorados<sup>48</sup>.

Vamos, pues, en primer término a analizar los personajes que de un modo patente responden a una inspiración italiana. El análisis será doble y afectará en primer lugar a los coincidentes en atrezzo, vestuario, e instrumentación, y posteriormente aquellos que no teniendo una manifiesta coincidencia, recuerdan los diseños del texto de C. Ripa.

El deseo de agrupar las diversas alegorías mediante grupos conocidos y estructurados, resulta casi imposible, puesto que las coincidencias con el texto de estudio divide a veces el material que debía ir agrupado.

Seguiremos un orden comparativo del texto italiano, de la simbología cristiana, y del texto dramático.

## N.º 1 REPRESENTACIÓN DEL AMOR

Citamos en primer término la representación que creemos más apropiada del Ripa:

«Cupido a sedere, tenga sotto li piedi l'arco, e la faretra, *con la face spenta*, nella mano dritta habbia uno horologic da polvere, nella sinistra un'angeletto magro e macilente nominato Cincio.

«El delfín, del amor a los niños, porque se le creía apasionado por ellos... El amor propio o complacencia de sí

---

47 C. Pellicer, «Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y el histrionismo en España». M. 1804.

48 Shergold-Varey «Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón». M. 1961.

mismo se simboliza por una figurilla con los ojos vendados como para no verse los defectos, y por la flor del narciso, alusión al personaje del mismo nombre enamorado, según la leyenda de sí mismo...

### *Textos dramáticos*

Sale el amor, de galán <sup>49</sup>.  
Sale el Amor en un Delphin <sup>50</sup>.  
Sale el Amor con una cinta.  
blanca en el rostro <sup>51</sup>.

## REPRESENTACION DE LOS SENTIDOS

### N.º 2 SENTIDO DE LA VISTA

Giovanetto, che nella dassetra mano tenga un'avoltoio così lo rappresentavano gl'Egittij, come racconta Oro Apolline, nella sinistra terrà uno *specchio* <sup>52</sup>.

### *Textos dramáticos*

Sale la vista con un espejo... <sup>53</sup>

### N.º 3 SENTIDO DEL OLFATO

Giovanetto, che nella mano sinistra tenga un vaso e nella destra un mazzo di fiori, con un braccio á piedi, e sarà vestido di color verde dipinto *di rose e altri fiori* <sup>54</sup>.

---

49 A. «La vida es sueño».  
50 A. «Psiquis y Cupido».  
51 A. «Psiquis y Cupido».  
52 C. Ripa. P. II.ª, p. 469.  
53 A. «El jardín de Falerina».  
54 Ripa, P. II.ª, p. 469.

*Textos dramáticos*

Sale el olfato con un azafate *de flores*<sup>55</sup>.

N.º 4 SENTIDO DEL OIDO

Donna che suoni un liuto, e a'canto vi sarà una Cerva<sup>56</sup>.

*Textos dramáticos*

.—Sale el oído, con *un instrumento*<sup>57</sup>.

.—Sale el oído, con el estandarte y en él las armas de la Inquisición<sup>58</sup>.

N.º 5 SENTIDO DEL GUSTO

Donna, che con la destra tenga un cesto pieno di *diversi frutti*, e nella sinistra un frutto di persico...<sup>59</sup>.

.—Sale el Gusto con un *azafate de frutas*<sup>60</sup>.

N.º 6 SENTIDO DEL TACTO

Donna col braccio sinistro ignudo, sopra del quale tiene un Falcone, che con gl'artigli lo stringe, e *per terra vi será una testugine*<sup>61</sup>.

*Textos dramáticos*

.—Sale el Tacto con un azafate de frutas, y *en él un bellón*<sup>62</sup>.

---

55 A. «El jardín de Falerina».

56 C. Ripa, P. II.<sup>a</sup>, pág. 469.

57 A. «El jardín de Falerina».

58 Idem. nt. 57.

59 C. Ripa, P. II.<sup>a</sup> pág. 469.

60 A. «El jardín de Falerina».

61 Ripa, P. II.<sup>a</sup>, pág. 469.

62 A. «El jardín de Falerina».

## N.º 7 REPRESENTACION DE LA MUERTE.

Donna pallida, con gli occhi serrati, vestita di nero, secondo il parlar de'Poeti, li quali per lo privar del lume intendono il morire...<sup>63</sup>.

Camillo da Ferrara pittore intelligente dipinse la morte, con l'ossatura, muscoli, e nervi tutti scolpiti, la veste d'un *manto d'oro fatto á broccato riccio* perche spoglia i potenti, e altri delle ricchezze, come i miseri, e poveri, dello stento, e dolore; su la testa gli fece una delicata *maschera* di bellissima fisonomía, e colore, perche non á tutti si mostra medesima *con mille faccie* continuamente trasmutandosi, ad altri é cara, altri la desiderano, altri la fuggono, e é il fine di una prigione oscura á gl'animi gentili, à gl'altri é noia, e cosi l'opinione de gl'huomini si potrà dire, che siano le maschere della Morte...

Si puó anco figurare con una spada in mano in atto minaccievole, e nell'altra con una fiamma di fuoco, significando, che la Morte taglia... si dipinge ordinariamente con la *falce* nella sinistra mano, ma anche con un *uncino* nella destra.

..Fué hacia el Renacimiento cuando se divulgaron los símbolos de la muerte, prestados del arte pagano en su mayoría: el esqueleto que lleva una guadaña, el hacha apagada o boca abajo, el murciélago, la lechuzca, el buho una rueca con el hilo roto... el manzanillo de fruto venenoso, la adormidera, el símbolo de la noche le corresponde el color negro y el cenizo<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> C. Ripa, pág. 354-55.

<sup>64</sup> Simbología cristiana. Cfr. L. Reau, «Iconographie de l'art chrétien» P. U. Paris, 1955.

## Textos dramáticos

- .—Sale de Muerte de dama, con velo en el rostro <sup>65</sup>.
- .—Sale la muerte con *espada y daga* de galán con un *manto lleno de muertes* <sup>66</sup>.
- Sale la muerte, con *guadaña* <sup>67</sup>.
- .—Sale la muerte con *hacha* <sup>68</sup>.

Como se puede apreciar las coincidencias en la representación entre los textos dramáticos y las anotaciones de la simbología son claras. La Muerte es uno de los personajes, junto con el Diablo, más representado; lo era, incluso en la decoración de las Iglesias, y en los libros sagrados, por eso no nos debe extrañar la uniformidad de caracteres del personaje en todas las fuentes. Emile Mâle <sup>69</sup> considera la meditación en el Arte de este tema como uno de los preferidos, debido, sobre todo a la gran influencia ejercida por los Ejercicios Espirituales del P. Loyola. Formación religiosa y vital que era el pan de cada día del espíritu renacentista y barroco; recordemos a este caso el famoso Directorio Espiritual del P. Polanco. En realidad la ascendencia medieval de tal personaje es evidente. No se puede pensar en una creación renacentista de dicha iconografía, cuando el propio Miguel Angel, se extrañó, por la profusión de imágenes representativas del misterio, en aquel momento histórico. Todo es en síntesis una rememoración vital de aquellas figuras huesudas de la Baja Edad Media, que presagiaban con las visiones del Beato, el Juicio Final de Cristo. La Iconografía, representativa del esqueleto, en su forma de calavera es normal en los imagineros españoles, y es motivo de verdadera decoración a escultores como Montañés y pintores como Zurbarán. Y

---

65 A. «Lo que va del hombre a Dios».

66 A. «La cena del Rey Baltasar».

67 A. «El pleyto matrimonial...».

68 Idem, nt. 44.

69 E. Mâle, pág. 206.

volvemos a destacar la importancia excepcional de los Ejercicios Espirituales, como elemento influenciador de las Artes. Así argumenta Mâle: «Ainsi, la pensée de la mort apparait aux Jésuites comme le plus violent de tous les remèdes contre les passions...»

Ya en pleno siglo barroco pintores como Guido Reni, y Benvenuto Cellini, veían como lo más normal dar indicaciones sobre la imaginería fúnebre, y sobre el arte de esculpir los esqueletos. Otros como Carlo Maratta disponían los grabados de Picart para El Jesús de Roma. Todo este ambiente llegó a crear casi una sicosis artística de la muerte, dando lugar a aquellas famosas apoteosis fúnebres, en los sepelios de reyes y pontífices. De ello nos será buena muestra la descripción del monumento fúnebre erigido en la muerte de Cosimo di Medici.

Una simple ojeada al texto incluido en nota, nos demostrará la semejanza de la descripción con la pintura.

Otros pintores también representaron esqueletos tales como Carlo Dolci, decorador del Flos Agri de Baldinucci. Ni que nombrar había en este caso al español Valdés Leal, y su conocida colección de las Postrimerías y de cabezas de agonizantes<sup>70</sup>.

## REPRESENTACIONES DE IDEAS ABSTRACTAS

### N.º 8 REPRESENTACION DEL PECADO

Giovane cieco, ignudo, e nero il quale mostri di camminare per vie precipitose, e storte; cinto á traverso da una

---

70 Descriptione della pompa funerale fatta nelle essequie del Sermo. Sig. Cosimo di Medici gran duca di Toscana» 1574. B. V. Cl. Ciconnara. (E. Mâle, pág. 208). (Versión francesa: «...Le haut catafalque avec tous ses ornements avait été dessiné par le peintre Andrea Sacchi... ils y montraient la Mort apparaissant sur la terre en même temps que le péché; un squelette s'emparait d'Adam et d'Eve au moment où ils venaient de cueillir le fruit défendu...»

serpe, con un verme, che penetrando il lato manco, gli roda il cuore <sup>71</sup>.

*Simbología*: Otras veces el pecado ha sido simbolizado por medio de monstruos. Le corresponde el color negro <sup>72</sup>.

### *Textos dramáticos*

—Sale el pecado, con alusión de Demonio, manto de estrellas *negro*, plumas, vanda y bastones <sup>73</sup>.

### N.º 9 REPRESENTACION DE LA CIENCIA

*Scienza*: Donna con l'ali al capo, nella destra mano tenghi uno specchio, e con la sinistra una *palla*, sopra della quale sia un triangolo... Donna giouane, con un libro in mano, e in capo un *deschetto d'oro* da tre piedi... <sup>74</sup>.

### *Textos dramáticos*

1.—Sale la Ciencia con el tiento, que será una *vara dorada* <sup>75</sup>.

### N.º 10 REPRESENTACION DE LA GRACIA

*Gratia*: Giovanetta ridente, e bella di vaghissimo habito vestita, coronata di diaspri, pietre pretiose e nelle mani tenga in atto di gittare piacevolmente rose di molti *colori*, senza spine, haverá al collo un *vezzo* di perle <sup>76</sup>.

*Simbología*: La gracia divina simbolizada por cinco manantiales (las cinco llagas) o por siete (los siete sacramentos). También por un surtidor en donde abrevan

---

71 Ripa, P. II.<sup>a</sup>, pág. 401.

72 Simbología. F. R. pág. 134.

73 A. «El pleyto matrimonial».

74 C. Ripa, P. 2.<sup>a</sup>, págs. 462-63.

75 A. «El pintor de su deshonra».

76 Ripa, p. 1.<sup>a</sup>, pág. 228.



las palomas. El ciervo y las palomas simbolizan el alma cristiana. Los romanos simbolizaron la gracia personal por medio de la rosa de 100 hojas... <sup>77</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—Sale la Gracia con un hacha <sup>78</sup>.

.—Sale la Gracia con los pinceles <sup>79</sup>.

.—La Gracia con Manto azul e imagen de la Purísima Concepción bordada en él <sup>80</sup>.

Como podemos apreciar la última anotación del Auto Calderoniano, arroja una nota de clara ascendencia artística, «con manto azul e imagen de la Purísima Concepción bordada».

## REPRESENTACION DE CUALIDADES ESPIRITUALES ABSTRACTAS RELACIONADAS CON EL LIBRO DE C. RIFA

### N.º 11 PENITENZA

Donna con la veste di color benetino, la quale sarà tutta rotta, e squarciata, stará questa figura mesta, piangendo, con un fascetto di spine in una mano, e nell'altra con un pesce, perché la penitentia deve essere condita col digiuno. e col ramarico...

Donna *macilente, e vestita di cilicio*, terrá nella man destra una sferza, e *nella sinistra una croce*, nella quale riguardi fissamente... <sup>81</sup>.

*Simbología*: Simbolizada por el acebo de hojas decorati-

---

77 Simbología, pág. 91.

78 A. «La vida es sueño».

79 A. «El pintor de su deshonra».

80 A. «Las órdenes militares».

81 Ripa, 2.ª, 403.

vas, espinosa y siempre verdes... Por medio de espinos, silicios, y disciplinas, atributo de los santos anacoretas... La corresponde el color violeta y ceniza... <sup>82</sup>.

### *Textos dramáticos*

- .—Sale la Penitencia con *saco* y *cilicios* <sup>83</sup>.
- .—La Penitencia *vestida de pieles* <sup>84</sup>.
- .—Sale la Penitencia con ramos y flores <sup>85</sup>.
- .—Sale la Penitencia, dama, y trae un estandarte *con un crucifijo*. Con espada y plumas <sup>86</sup>.
- .—Sale la Penitencia de pieles <sup>87</sup>.

### REPRESENTACION DE LA CASTIDAD

#### N.º 12 CASTITA MATRIMONIALE

Una donna vestita di bianco, in capo haverá *una ghirlan-  
da di ruta*, nella destra mano tenga un ramo d'alloro,  
e nella sinistra una tortora <sup>83</sup>.

*Simbología*: La presenta... por el lirio, el marfil y la flor de azahar, por el nenúfar, debido a su virtud refrigérante... Le corresponden el blanco y el verde esmeralda <sup>89</sup>.

- .—Sale la Castidad, dama, *coronada de flores* <sup>91</sup>.

---

82 Simbología, pág. 135.

83 A. «El gran mercado de mundo».

84 A. «La segunda esposa y triunfar muriendo».

85 A. «El socorro general».

86 Idem, nt. 85.

87 I. «No hay instante sin milagro».

88 Ripa, 1.ª 77.

89 Simbología, pág. 51. Cfr. Simbología. F. Roig.

90 A. «La primer flor del Carmelo».

91 A. «Sueños hay que verdades son».

### *Textos dramáticos*

.—La castidad con un canastillo y en él unos panes<sup>92</sup>.

#### N.º 13 REPRESENTACION DE LA DISCORDIA

*Discordia*: Donna in forma di furia infernale, vestita di varii colori, sarà scapigliata, li capelli saranno di piú colori, et vi saranno mescolati di molti serpi... le mani in atto di muoverle di continuo con un *coltello* cacciato nel petto...<sup>92</sup>.

*Simbología*: Los paganos representaban la Discordia, divinidad maléfica, con una antorcha en una mano y un puñal en la otra, o con una serpiente y una espada, aludiendo con este último símbolo a la guerra<sup>93</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—Sale la Discordia con plumas, bengalas y *espadas*<sup>94</sup>.

#### N.º 14 REPRESENTACION DE LA HEREJIA

*Heresia*: Una vecchia estenuata di spaventevole aspetto getterá per la bocca fiamma affumicata, haverá i crini disordinatamente sparsi, et irti... terrá con la sinistra mano un *Libro suechiuso*...<sup>95</sup>.

*Simbología*: Simbolizada por la serpiente, porque esta fue la primera causa de disensión en el Paraiso<sup>96</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—Sale la herejía con *libros*<sup>97</sup>.

---

92 Ripa, 1.<sup>a</sup> 141.— Semejanza entre «plumas» = «Molti serpi»

93 Simbología, 69.

94 A. «El lirio y la azucena».

95 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 243.

96 Simbología, 93.

97 A. «El gran mercado del mundo».

## N.º 15 REPRESENTACION DE LA GUERRA

*Guerra*: Donna armata di corazza, elmo, et spada, con le chioime sparse, et insanguinate, come saranno ancora ambedue le mani, sotto *all'armatura*, haverá una traversina rossa, per rappresentare l'ira et il furore... nella mano destra la spada ignuda, et nella sinistra lo scudo... <sup>98</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—Sale la Guerra armada con *plumas, banda y bastón* <sup>99</sup>.

## N.º 16 REPRESENTACION DE LA MISERICORDIA

*Misericordia*: Donna di carnagione bianca, haverà gli occhi grossi, e il naso alquanto aquilino, con una ghirlanda *d'oliva in capo*, stando con le braccia aperte, ma tenga con la destra mano *un ramo di cedro* con il frutto <sup>100</sup>.

*Simbologia*: Simbolizada por medio de la cigüeña, pues se creía que este animal tenía especial cuidado de sus progenitores ancianos... <sup>101</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—Sale le Misericordia con un ramo de *oliva* <sup>102</sup>.

.—Sale la Misericordia con un ramo de *olivo* <sup>103</sup>.

.—Sale la Misericordia con ramo de *olivo* <sup>104</sup>.

.—Sale la Misericordia, con ramo de *oliva* <sup>105</sup>.

---

98 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 231.

99 A. «El lirio y la azucena».

100 Ripa, 1.<sup>a</sup> 337.

101 Simbología, 121.

102 A. «El nuevo hospicio de pobres».

103 A. «La inmunidad del sagrado».

104 A. «El indulto general».

105 Idem, nt. 104.

## N.º 17 REPRESENTACION DE LA HUMILDAD

*Humiltá*: Donna, che nella spalla destra porti un Sacchetto pieno, e con la sinistra mano una sporta di pane, sarà *vestita di sacco*, e calpesterá diversi vestimenti di valore<sup>106</sup>.

*Simbología*: Está representada por una figura femenina envuelta en un manto que le cubre la cabeza y parte del rostro, con una vela encendida en la mano<sup>107</sup>.

### *Textos dramáticos*

—Sale la humildad con un *saya!*<sup>108</sup>.

## REPRESENTACION DE ELEMENTOS NATURALES CON CORRESPONDENCIA EN LA ICONOLOGIA DE C. RIPA

## N.º 18 REPRESENTACION DE LA NOCHE

*Noite*: Donna vestita d'un manto azzurro tutto pieno *di stelle*, e habbia alle spalle due grande ali in atto di volare, será di carnagione fosca, e haverá in capo una ghirlanda di papavero... Appresso alla detta figura vi será un *candeliere* con una *candela* per accenderla<sup>109</sup>.

*Simbología*: Simbolizan la noche estrellas sobre campo negro o azul oscuro. También por una mujer medio cubierta por su propia cabellera y con el disco de la luna en la mano<sup>110</sup>.

### *Textos dramáticos*

—Sale la Noche vestida de *estrellas*<sup>111</sup>.

106 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 242.

107 Simb. 94.

108 A. «El gran mercado del mundo».

109 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 369.

110 Simb. 124.

111 A. «A tu prójimo como a tí».

—Sale la Noche vestida de negro, con estrellas y una hacha en la mano <sup>112</sup>.

#### N.º 19 REPRESENTACION DEL CIERZO

*Vento borea-aquilone*: Huomo horrido, con la barba, i capelli e le ali tutte piene di neve, e i piedi come code di serpi; cosí viene dipinto da Pausania <sup>113</sup>.

#### *Textos dramáticos*

—Sale el ciervo, vestido de *demonio*, con plumas y bengala <sup>114</sup>.

#### N.º 20 REPRESENTACION DE LA AURORA

*Aurora*: Giovinetta alata per la velocitá del suo moto, che tosto sparisce, di color incarnato con manto giallo, nel braccio sinistro un cestello pieno di *varii fiori*, et nella stessa mano tiene una fiaccolletta accesa, et con la destra sparge fiori <sup>115</sup>.

#### *Textos dramáticos*

—Sale la Aurora con un manto azul y corona de flores <sup>116</sup>.

—Sale la Aurora con Hostia y Cáliz <sup>117</sup>.

—Sale el Alva, con tunicela blanca y manto azul <sup>118</sup>.

#### N.º 21 REPRESENTACION DE LA FAMA

*Fama*: Donna vestita d'un velo sottile succinto á traverso,

---

112 A. «Psiquis y Cupido».

113 Ripa, 2.<sup>a</sup>, 553.

114 A. «La semilla y la cizaña».

115 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 44.

116 A. «La piel de Gedeón».

117 A. «Los alimentos del hombre».

118 A. «A tu prójimo como a tí».

raccolto á meza gamba, che mostri correre leggiermente, haverá due grand'ali, sará tutta pennata, et per tutto vi saranno tant'occhi, quante penne, et trá questi vi saranno molte bocche, et orecchie, nella destra mano terrá una tromba, cosí la describe Virgilio...<sup>119</sup>.

*Simbología*: Los romanos la representaron por medio de una figura femenina, alada, con una trompeta para divulgar los hechos. LaL simboliza la flor del tulipán<sup>120</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—Sale la Fama, cantando, con una tarjeta, *trompeta*, y en ella pintadas unas nubes hermosas...<sup>121</sup>.

#### N.º 22 REPRESENTACION DE LOS CUATRO ELEMENTOS

*Fuoco*: Donna che con ambe le mani tenga un bel vaso pieno di fuoco...<sup>122</sup>.

*Simbología*: Por un animal monstruoso vomitando lla-  
o por la salamandra, la cual, según creencia antigua,  
podría atravesar el fuego sin quemarse. Color rojo<sup>123</sup>.

—Sale el Fuego con un *hacha encendida*<sup>124</sup>.

#### N.º 23 AIRE

Donna con i capelli sollevati, et sparsi al vento, che sedendo sopra le nuvole, tenga in mano un *bel pavone*...<sup>125</sup>.

---

119 Ripa, 1.ª, 172.

120 Simbolog. 85.

121 A. «A Dios por razón de estado».

122 Ripa, 1.ª, 155.

123 Simbl. 74.

124 A. «La cura y la enfermdead».

125 Ripa, 1.ª, 157.

*Simbología*: Aguila planeando entre nubes. Le corresponde de ei color azul <sup>126</sup>.

*Textos dramáticos*

.—Sale el aire con un *abanico* <sup>127</sup>.

N.° 24 TIERRA

Una donna á sedere, vestita d' habito pieno di varie herbe, e fiori, con la destra mano tenghi un globo, in capo una ghirlanda di fronde, *fiori, e frutti...* <sup>128</sup>.

*Simbología*: Simbolizada por medio de una figura femenina sentada sobre un montículo con una serpiente enroscada en cada brazo. Le corresponde el color siena <sup>129</sup>.

*Textos dramáticos*

.—Sale la Tierra con una *canastilla de flores y frutas* <sup>130</sup>.

N.° 25 EL AGUA

*Acqua*: Donna che habbia un pesce in capo assai grande, *nelle mani tenga una nave senza vela, ma con l'albero, antenna, e sarte e siano nel vestimento scolpite l'onde del mare...* <sup>131</sup>.

*Simbología*: Cisne o delfín nadando, le corresponde verde <sup>132</sup>.

---

126 Simbl. 73.

127 A. «La cura y la enfermedad», Simil, abanico = pavo real.

128 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 155.

129 Simblg. 159.

130 A. «La cura y la enfermedad».

131 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 157.

132 Simbología, 73. F. Roig.



### Textos dramáticos

- .—Sale el Agua con un vaso en una salvilla<sup>133</sup>.
- .—Salen los elementos con un espejo, un airón de plumas, un manto imperial y un azafate de flores y frutas<sup>134</sup>

### REPRESENTACION DE LAS ESTACIONES DEL AÑO

#### N.º 26 PRIMAVERA

Una fanciulla coronata di mortella, e che habia piene le mani di *varii fiori*. haverá appresso di sé alcuni animali giovanetti, che scherzano...<sup>135</sup>.

*Simbología*: Por rosas y otras flores, y por figura coronada de flores con el arpa. Adolescente<sup>135</sup>.

### Textos dramáticos

- .—Sale la Primavera con una canastilla de flores<sup>137</sup>.
- .—Sale la Primavera, con flores<sup>138</sup>.
- .—Sale la Primavera, con una guirnalda de flores<sup>139</sup>.

#### N.º 27 VERANO

*Estate*: «Una giovane d'aspetto robusto, coronata di *spighe di grano* vestita di color giallo, et che con la destra mano tenghi una facella accesa...<sup>140</sup>.

---

133 A. «La cura y la enfermedad».  
134 «Andromeda y Perseo», General de elementos.  
135 Ripa, 2.<sup>a</sup>, 499.  
136 Simbol. 80.  
137 A. «El veneno y la triaca».  
138 A. «Los alimentos del hombre».  
139 Idem, nt. 138.  
140 Ripa, 2.<sup>a</sup>, 499.

*Simbología*: Espigas y amapolas, Labrador con la hoz en la mano, segando o trillando. Le corresponde la juventud. Entre los elementos el fuego <sup>141</sup>.

*Textos dramáticos*

- Sale el estío con unas espigas <sup>142</sup>.
- Sale el estío con unas espigas <sup>143</sup>.
- Sale el estío con unas espigas <sup>144</sup>.

N.º 28 OTOÑO

*Autunno*.—Una donna di età virile, grassa, e vestita riccamente, haverá in capo una ghirlanda d'uve con la sue foglie, con la destra mano tenghi un cornucopia di diversi frutti... <sup>145</sup>.

*Simbología*: En las catacumbas, representado por escenas de vendimia o simplemente con pámpanos y uvas. Hombre vareando un árbol para que caigan los frutos <sup>146</sup>.

*Textos dramáticos*

- Sale el Otoño con un cestito de frutas <sup>147</sup>.
- Sale el Otoño con frutas <sup>148</sup>.
- Sale el Otoño con unas vides <sup>149</sup>.

N.º 29 INVIERNO

*Invierno*: Huomo, ó donna vecchia, canuta, e grinza, ve-

---

141 Simbolg. 80.

142 A. «El veneno y la triaca».

143 A. «Los alimentos del hombre».

144 Idem, nt. 143.

145 Ripa, 2.<sup>a</sup>, 501.

146 Simbl. 81.

147 A. «El veneno y la triaca».

148 A. «Los alimentos del hombre».

149 Idem, nt. 148.

stita de panni, e di pelle, che stando ad una tavola bene apparecchiata appresso il fuoco...<sup>150</sup>.

*Simbología*: En la catacumba de Pretextato está simbolizado por una guirnalda de laurel. Anciano calentándose junto al fuego u otra figura arropada. Le corresponde la vejez<sup>151</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—Sale el Invierno, *viejo*<sup>152</sup>.

.—Sale el Invierno, con *un cordero*<sup>153</sup>.

## REPRESENTACION DE LAS PARTES DEL MUNDO

### N.º 30 EUROPA

Una delle parti principali del Mondo. Donna ricchissimamente vestita di habito regale di piú colori, con una corona in testa, et che siedo in mezzo di due cornucopia increciati... et dall'altra vi será un cavallo con trofei...<sup>154</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—Sale Europa a lo romano<sup>155</sup>.

.—Sale Europa, a lo romano, *sobre un toro*<sup>156</sup>.

---

150 Ripa, 2.<sup>a</sup>, 501.

151 Simbolg. 81.

152 «Los alimentos del hombre».

153 Idem, not. 152.

154 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 350.

155 A. «El valle de la Zarzuela».

156 A. «La semilla y la cizaña». (icon. = toro).

N.º 31 ASIA

Donna coronata di una bellissima *ghirlanda di vaghi fiori, et di diversi frutti* contesta, sará vestita di habito ricchissimo tutto ricamato d'oro, di perle, et altre gioie di stima... Appresso la detta donna vi stará un *camelo* á giacere su le ginocchia... <sup>157</sup>.

*Textos dramáticos*

- .—Sale Asia, a lo judío... <sup>158</sup>.
- .—Sale Asia, a lo judío, *en un elefante* <sup>159</sup>.
- .—Sale Asia cantando, *con corona de espigas verdes* <sup>160</sup>.

N.º 32 AFRICA

Una *donna mora, quasi nuda*, haverá li capelli crespi, et sparsi, tenendo in capo come per cimiero una testa di elefante, al collo un filo di coralli, et di essi all'orecchie due pendenti, con la destra mano tenga un scorpione, et con la sinistra un cornucopia pien di spighe di grano; da un lato appresso di lei vi sará un ferocissimo leone, et dall'altro vi saranno alcune vipere, et serpenti venenosi <sup>161</sup>.

*Textos dramáticos*

- .—Sale Africa, *a lo moro* <sup>162</sup>.
- .—Sale Africa, en un león *vestida de Moro* <sup>163</sup>.
- .—Sale Africa de moro <sup>164</sup>.

---

157 Ripa, 1.<sup>a</sup> 350.

158 A. «El valle de la Zarzuela».

159 A. «La semilla y la cizaña».

160 Idem, nt, 159.

161 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 352.

162 A. «El valle de la Zarzuela».

163 A. «La semilla y la cizaña».

164 A. «A Dios por razón de estado».

N.º 33 AMERICA

Donna ignuda, di carnagione fosca, di giallo color misto di volto terribile... Tenga con la *sinistra mano un'arco* con la destra mano una frezza, et al fianco la faretra parimente piena di frezze, sotto un piede una testa humana passata da una frezza <sup>165</sup>.

*Textos dramáticos*

.—Sale América, *a lo indio* <sup>166</sup>.

.—Sale América, *sobre un cayman* a lo indio <sup>167</sup>.

REPRESENTACION DE ALGUNOS PECADOS CAPITALES

N.º 34 LA SOBERBIA

«Donna bella, e altera, vestita nobilmente di rosso, coronata d'oro, di gemme in gran copia, nella destra mano *tiene un pavone*, e nella sinistra uno specchio, nel qual miri, e contempli se stessa <sup>168</sup>.

*Simbología*: con la giba, un monte simboliza también ese vicio... El pavo real por la presunción con que muestra su cola en abanico... <sup>169</sup>.

*Textos dramáticos*

.—Sale la soberbia con un sombrero de plumas en la mano y una pieza de tela con cogida <sup>170</sup>.

---

165 Ripa, 1.ª, 353.

166 A. «El valle de la zarzuela».

167 A. «La semilla y a cizaña».

168 Ripa, 2.ª, 514.

169 Simlg. 131.

170 A. «El gran mercado del mundo».

.—Sale la soberbia, con el *sombrero de plumas* <sup>171</sup>.

.—Sale la soberbia con un estandarte con las armas reales <sup>172</sup>.

#### N.º 35 IRA

*Ira*: Personificada por una mujer con un puñal o cuchillo en la mano dispuesta a arremeter contra alguien. En la S. Escritura se compara la ira al humo y al vapor <sup>173</sup>.

#### *Textos dramáticos*

.—Sale la Ira, de vandolero, con chapa y pistola <sup>174</sup>.

.—Sale la Ira, *armada y con alas* <sup>175</sup>.

.—Sale la Ira con la espada <sup>176</sup>.

#### N.º 36 GULA

*Gola*: Donna vestita del color della ruggiene, col collo lungo, come la grue, e il ventre assai grande <sup>177</sup>.

*Simbología*: En la época medieval fue representada por una figura femenina que cabalga sobre un lobo y alguna vez sobre un cerdo <sup>178</sup>.

---

171 A. «El año santo en Madrid».

172 Idem, nt. 171.

173 Ripa, 1.ª, 270.

174 A. «A María el corazón», T. del Ripa omitido: «Donna giovane, di carnagione rossa... sarà armata, e per cimiero porterá una testa d'orso, dalla quale n'esca fiamma, e fumo; terrá nella destra mano una spada ignuda, e nella sinistra haverá una facella accesa, e sarà vestita di rosso...»

175 A. «La semilla y la cizaña».

176 A. «El año santo en Madrid».

177 Ripa, 1.ª, 227.

178 Simbolg. 92.

*Textos dramáticos*: 179.

- .—Sale la Gula, vestida de ventero... 180.
- .—Sale la Gula, de ciego... 181.
- .—Sale la Gula, con copa 182.
- .—Sale la Gula, con un azafate de frutas... 183.
- .—Sale la Gula con un estandarte y en él pintado un capelo 184, 185.

REPRESENTACION ESCENOGRAFICA DE VIRTUDES RELACIONADAS  
CON EL LIBRO DE C. RIPA

En oposición a los pecados capitales, las siete virtudes teologales y cardinales aparecen también en los Autos de Calderón. De algunas de ellas, concretamente de la *Fortaleza*, de la *Templaza* y de la *Prudencia*, no he logrado encontrar acotaciones; pero puesto que la semejanza con el libro de Ripa, de las demás figuras es evidente, daremos como válidas para los autos su mismo criterio; junto con el recogido en la Simbología y Alciato.

Aún cuando en los autos se estudien por separados, era costumbre tanto en el Teatro, como en la pintura de la época, hacerlas aparecer juntas; así lo declara Federico Zuccaro 186: «Advierto que querréis saber ahora algo de lo que

---

179 Cfr. Lida de Malkiel, «Juan de Mena poeta del Prerrenacimiento español». Anotaciones curiosas sobre la iconografía de las virtudes.

180 A. «El gran mercado del mundo».

181 Idem. antc.

182 A. «A María e<sup>l</sup> corazón».

183 A. «El año santo en Madrid».

184 Idem, antc.

185 Corresponde con las iconografías de J. de Mena.

186 F. Zuccaro, «Relación de un viaje al Escorial». 1586. (Cfr. «Historia del A Español» de Sánchez Cantón, T. V.).

yo haya hecho y haga: son cuatro tablas grandes para dos altares de los relicarios, en forma de puertas de órganos, esto es, para abrir y cerrar... El San Jerónimo exterior, en penitencia, más de manera muy diferente a la ordinaria, pues no se representa sólo la simple penitencia, como todos los demás han hecho siempre, sino que junto con ella la fé y la esperanza que se han de tener en Dios, sin las cuales toda abstinencia y penitencia es vana y, asimismo, el amor de caridad y filial temor, con que debemos estar siempre unidos a Dios y al prójimo; y estos finjo juntos con un grupo como presentes en la Idea de San Jerónimo, donde represento delante un Cristo vivo en la Cruz, en la agonía de la muerte, para dar mayor dolor y contricción al penitente, y las tres virtudes teologales a los pies de la Cruz, todas en una nube...» Como es notorio la relación con la escena es bastante grande y cercana.

#### N.º 37 REPRESENTACION DE LA FE

*Fede christiana cattolica*: Dipingevano gli antichi christiani la Fede christiana Cattolica, una giovane di volto oscuro, di piú facevano che avesse in mano uno scetro.

*Fede Christiana*: Donna in piedi sopra una base, vestita di bianco, nella sinistra haverá una Croce, e nella destra un Calice... con la destra terrà elevata una croce, e con essa un libro aperto... e con la sinistra terrà un calice...<sup>187</sup>

*Simbología*: Hay la costumbre de personificar las tres virtudes teologales mediante tres matronas, cada una de las cuales ostenta sus atribuos característicos. La fe lleva muchas veces los ojos vendados para indicar que por ella se cree lo que no se ha visto, y tiene varios

---

187 Ripa, 1.ª, 178.



atributos que de por sí son emblemas de esta virtud: el libro de la revelación, la Biblia, una lamparilla o cirio, alusión a la luz de la fe. El cáliz de la misa. Una banderita con la palabra «Credo» Una cruz, u otros instrumentos de la Pasión...<sup>188</sup>.

### *Textos dramáticos*

- .—Sale la Fe, con una Cruz<sup>189</sup>.
- .—Sale la Fe, delante de todos, con una cruz verde<sup>190</sup>.
- .—Sale la Fé, que trae una Cruz cubierta, con un velo negro<sup>191</sup>.
- .—Sale la Fe con un cartel en las manos<sup>192</sup>.
- .—Sale la Fe con el cáliz<sup>193</sup>.
- .—Sale la Fe con venda en los ojos, una Cruz dorada en la mano derecha, y en la izquierda una tarjeta, pintado en ella el Sacramento<sup>194</sup>.
- .—Sale la Fe, con un libro<sup>195</sup>.
- .—Sale la Fe, con corona y manto imperial<sup>196</sup>.
- .—Sale la Fe, con aspecto de dama<sup>197</sup>.
- .—Sale la Fe con una cruz en la mano y una venda en los ojos, como la pintan<sup>198</sup>.
- .—Sale la Fe vestida de luto, suelto el cabello<sup>199</sup>.

---

188 Simbolg. 85.

189 A. «El nuevo hospicio de pobres».

190 A. «El Santo Rey D. Fernando».

191 A. «El cordero de Isafas».

192 A. «El sacro Parnaso».

193 A. «Llamados y escogidos».

194 A. «El onden de Melquisedech».

195 Idem. antec.

196 A. «No hay instante sin milagro».

197 A. «Amar y ser amado y Divina Philotea».

198 A. «La lepra de Constantino».

199 Idem. antc. Cfr. Dibujo de la Fe, de Herrera el Mozo. B. N. de Madrid. «Alegoría de la Fe».

## N.º 38 REPRESENTACIÓN DE LA ESPERANZA

*Esperanza*: Donna vestita di giallo, con un arboscello fiorito in capo, la veste sarà tutta piena di varie piante, e nella sinistra terrà un'anchora...<sup>200</sup>.

*Simbología*: A la esperanza le corresponde el áncora. Por sí sola el áncora es emblema de esta virtud, pues da estabilidad a las embarcaciones en medio de los temporales... Este símbolo se encuentra ya en las lápidas catacumbales<sup>201</sup>.

### *Textos dramáticos*

.—La esperanza con un áncora<sup>202</sup>.

.—La esperanza, de dama<sup>203</sup>.

## N.º 39 REPRESENTACION DE LA JUSTICIA

*Giustizia*: Donna di bianco, habbia gli occhi bendati; nella destra mano tenga un fascio di verghe... Donna di singular bellezza; vestita d'oro con una corona d'oro in testa, sopra alla qual vi sia una colomba circondata di splendore, haverá i capelli sparsi sopra la spalle, che con gli occhi miri, come cosa bassa il mondo, tenendo nella destra la spada nuda, e nella sinistra la bilancie...<sup>204</sup>.

*Simbología*: Simbolizada por una espada de doble filo... La figura que personifica esta virtud lleva corona real. Le corresponde el color oro...<sup>205</sup>.

---

200 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 491.

201 Simbolg. 77.

202 A. «El nuevo hospicio de pobres».

203 A. «Amar y ser amado y Divina Philotea».

204 Ripa, 1.<sup>a</sup>, 222.

205 Simbología, 108-09.

### *Textos dramáticos*

- .—La Justicia de dama, con vara dorada <sup>206</sup>.
- .—Sale la Justicia de dama <sup>207</sup>.
- .—Sale la Justicia con una espada en la mano derecha <sup>208</sup>.
- .—Sale la Justicia, dama, con espada <sup>209</sup>.
- .—Sale la Justicia, con una espada desnuda al hombro <sup>210</sup>.
- .—Sale la Justicia, dama bizarra, con una vara dorada en una mano, y en la otra un peso, sentada en un trono <sup>211</sup>.

Hasta hace un instante hemos venido analizando una serie de figuras alegóricas afectadas en mayor o menor escala por la línea artística de C. Ripa. Las coincidencias son patentes, y en algunos de los casos las indicaciones del tratadista coinciden perfectamente con las acotaciones teatrales del dramaturgo. Con ello hemos creído que era bastante para declarar las múltiples influencias y relaciones que se resultan de las convivencias teatrales del siglo XVII.

*Manuel Ruiz Lagos.*

---

206 A. «Lo que va del hombre a Dios».

207 A. «El lirio y la azucena».

208 A. «La inmunidad de sagrado».

209 A. «El indulto general».

210 Idem, antc.

211 A. «Los alimentos del hombre».

NOTA FINAL: Se hace constar que en la lectura de los Autos se ha seguido la edición de Pando y Mier, aunque en algunas ocasiones hemos confrontado la edición de Valbuena de Ed. Aguilar.

La edición manejada de la Iconología de C. Ripa, corresponde a la de Padova, de 1618.

Las reproducciones fotográficas han sido trasladadas de sus originales correspondientes por F. Toribio Escobar.

En las conclusiones finales y globales de nuestra tesis tendremos presente, como obra fundamental, el trabajo de Shergold y Varey, «Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón». Madrid, 1961. Finalmente diremos que en las acotaciones dramáticas hemos conservado en algunos casos la ortografía de época.

NOVA  
**ICONOLOGIA**  
DI CESARE RIPA PERVGINO  
Cavalier deSS. Maurizio, & Lazzaro.

Nella quale si delineano diverse Immagini di Virtù, Vizio, Affetti, Passioni hu-  
mane, Arti, Discipline, Honori, Elementi, Corpi Celesti, Provincie  
dell'Italia, Fiumi, tutte le parti del Mondo, ed altre infinite materie.

O P E R A

Utile ad Oratori, Predicatori, Poeti, Pittori, Scultori, Disegnatori, e ad ogni studioso.

Per inventar Concerti, Emblemi, ed Imprese,

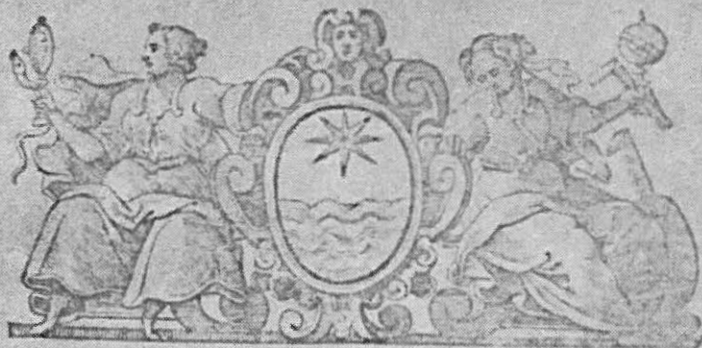
Per disfarre qualsivoglia apparato Nuziale, Funerale, Trionfale.

Per rappresentar Pitture Drammatiche, e per figurare varii proprii simboli  
e altri che si possono fare in pensiero humanario.

A M P L I A T A

Ed aumentata dallo stesso Autore di diverse Immagini, e arricchita di molti discorsi pieni di  
varie erudizioni, e di molte notizie, e con molti Indici copiosi.

Dedicata all'Illustre, e M. Rev. Padre D. MASSIMO di Mantova  
Decano, e Vicario perpetuo di C. S. S. S.



In PADOVA per Pietro Paolo Tozzi. 1618.

Nella stampa del Pasquati.



CÆSAR RIPA EQVES  
SS. MAVRITHI ET LAZARI



Representación del Mundo Demonio



Representación de la Penitencia



Representación de la Muerte



Representación de la Fe