

«RESPONDERÁ AQUEL QUE TIENE / EL MÁS PERFECTO
COLOR»: LAS *DISPUTACIONES DE COLORES* EN EL TEATRO
DE CALDERÓN DE LA BARCA¹

Jéssica Castro Rivas
Departamento de Literatura
Universidad de Chile
Ignacio Carrera Pinto 1025
Ñuñoa, Santiago de Chile. Chile
castro.jessica@gmail.com

El sistema semiótico referente a los colores usado durante el Siglo de Oro gozó de gran popularidad y difusión. Covarrubias ya lo señalaba así en su *Tésoro*: «Tienen las colores, en el vulgo, sus significaciones particulares, que todos las saben, y no hay para qué gastar tiempo en esto»². Sin embargo, un mismo color puede representar diferentes sentidos según el sistema semiótico en el que se inserte y el momento histórico en el que participe; esto sumado a la existencia de concepciones estables y algunas variantes que dependerán de cada autor, permite suponer que durante el Siglo de Oro español efectivamente el sistema de significaciones que acompañaban a los colores era lo suficientemente conocido debido a su constante utilización en la poesía, la novela y el teatro³, en donde los escritores se cuidaban de presentar unidos significante y significado, esto

¹ Este trabajo se enmarca dentro del proyecto de investigación FONDECYT de Iniciación N°11150435, «La comedia palatina del Siglo de Oro: trayectorias dramáticas y transformaciones genéricas en Lope de Vega, Tirso de Molina y Calderón de la Barca», financiado por CONICYT del Ministerio de Educación del Gobierno de Chile.

² Covarrubias, *Tésoro*, p. 580.

³ El estudio de la simbología de los colores ha sido abordado con rigurosidad por Kenyon, 1915; Morley, 1917; Fichter, 1927; Buceta, 1933; Wardropper, 1960; Rogers, 1964; Wilson y Sage, 1964; Gállego, 1991; Suso López, 1993; Lanot, 1994; Portal, 2000;

es, el color y su valor⁴. La historia de los colores, al igual que la historia de las mentalidades, ha variado las relaciones entre el color y lo que este designa; así, por ejemplo, durante la Edad Media desaparece la división ternaria de los colores,

que se construye alrededor de tres únicos polos: el blanco, el rojo y el negro; en su lugar se instaura un nuevo orden de los colores articulado alrededor de nuevas combinatorias, dentro de las cuales hay seis colores que desempeñan un papel preponderante: el blanco, el negro, el rojo, el azul, el verde y el amarillo⁵.

La cultura barroca, por su parte, otorga gran importancia a la visualidad, es por ello que la representación de diferentes colores con su correspondiente simbología adquiere relevancia en la escenificación de la Comedia nueva, ya sea mediante la introducción de los colores en la escena misma, a través de la mención hecha de ellos por los propios personajes, o por los diferentes juegos en torno a los colores. Dichos juegos pueden abarcar diferentes dimensiones y características: en un primer grupo se ubican aquellas obras en donde el juego de los colores

Pedrosa, 2005; Outeiral Juanatey, 2006; Lama, 2010; Vega García-Luengos, 2012; y Madroñal, 2012.

⁴ Vega García-Luengos (2012, p. 179) afirma que el sistema de correspondencias de los colores durante el Siglo de Oro «funcionó fundamentalmente en círculos de cultura literaria», lo que explica que en muchas obras y autores el color y su significación actúen de manera cercana.

⁵ Pastoureaux, 2009, pp. 15-16. Asimismo, el autor señala la trayectoria, los cambios y las consecuencias artísticas y culturales sufridas por la paleta cromática desde la Edad Media y hasta comienzos de la época contemporánea: «a finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna, en pocas décadas (entre aproximadamente 1450-1550) y a causa de la difusión de la imprenta y la imagen grabada, así como de la Reforma protestante y las nuevas normas morales y religiosas que esta comporta, el blanco y el negro desaparecen del orden de los colores, preparando así el terreno para los experimentos de Newton y la puesta en valor del espectro (desconocido en las sociedades antiguas y medievales). La última fase se sitúa en los inicios de la revolución industrial (aproximadamente entre 1750 y 1850), cuando por primera vez en su historia el hombre europeo es capaz por fin de fabricar, tanto en el campo de la tintorería como en el de la pintura, una tonalidad concreta de color que ha escogido de antemano en un muestrario [...]; más que un simple progreso técnico, se trata de un cambio cultural de alcance considerable. Estas diferentes fases, estas diferentes transformaciones, estos diferentes sistemas han dejado numerosas y muy profundas huellas en nuestros conceptos y nuestras definiciones del color, en nuestros usos actuales, en nuestros códigos y nuestros rituales, en nuestro vocabulario, en nuestra imaginación y nuestra sensibilidad» (2009, p. 16).

adquiere una dimensión más verbal que dramática o escénica y cuyas principales modalidades son la *disputatio* sobre los colores y la *asociación de conceptos y colores*. La *disputatio*, actividad heredera de la literatura cortesana, se caracteriza por el lucimiento del ingenio de un personaje mediante la defensa de un color; la *asociación de conceptos y colores*, igualmente, se basa en «mostrar la capacidad de reacción de los contendientes al oír el color o el significado que les ha tocado»⁶. En un segundo grupo, los juegos presentan un mayor protagonismo tanto en el desarrollo de la trama como en los componentes escénicos, pues los colores se hacen visibles en el tablado. En este caso solo existe una única modalidad de juego, el *emparejamiento por colores*, el cual consiste en que en un ambiente festivo los galanes eligen un determinado color y luego se reúnen con la dama a la que le ha sido asignado. Ambos grupos comparten ciertas características, tales como las referencias al significado de los colores de acuerdo a un sistema simbólico estable durante el Siglo de Oro y el ambiente cortesano en el que se desarrollan.

El teatro de Calderón manifiesta numerosos ejemplos de los diferentes juegos aportados por los colores y sus significaciones. Una de esas manifestaciones —la ya mencionada *disputatio de los colores*— puede rastrearse en tres de sus obras, a saber, la comedia palatina *La banda y la flor*, y las loas a los autos sacramentales *Los misterios de la misa* y *La lepra de Constantino*.

Los «juegos de colores» presentes en las obras teatrales áureas podían manifestar un carácter popular, cortesano o escolar, además se encontraban insertos en la acción dramática ya sea mediante su sola mención o con intenciones religiosas o profanas⁷. Uno de ellos es el *juego del soldado*, ampliamente conocido en los siglos XVI y XVII y utilizado por dramaturgos tales como Lope de Vega, Alonso de Ledesma, Luis Vélez de Guevara, sor Juana Inés de la Cruz o Calderón, entre otros⁸. Otro de

⁶Ver Vega García-Luengos, 2013, p. 846.

⁷Ver Vega García-Luengos, 2012, p. 181. Un artículo del mismo autor titulado «Juegos y pasatiempos con colores en el teatro español del siglo XVII» (2013) ofrece un amplio panorama de la relación entre los colores y los juegos durante el Siglo de Oro, entregando varios ejemplos que corroboran la filiación del azul con los celos y del verde con la esperanza presente en *La banda y la flor*.

⁸Vega García-Luengos (2012, pp. 182-183) consigna la utilización del *juego del soldado* como material dramático de las obras de Lope *El verdadero amante* y *El nacimiento de Cristo*; en *Don Pedro Miago* de Luis Vélez de Guevara y en el auto sacramental de Calderón *La primer flor del Carmelo*.

los juegos utilizados en el teatro áureo es el de las *cintas de colores*, usado, por ejemplo, por Calderón en su auto sacramental *A María el corazón*; asimismo, el *emparejamiento por colores* es un juego mayoritariamente cortesano y carnavalesco del que se vale Agustín Moreto como mecanismo de enredo en su comedia *El desdén con el desdén*.

El enredo en que se basa la comedia palatina *La banda y la flor*⁹ se sustenta en el uso y simbología de los colores verde y azul, acompañados, a su vez, de dos objetos de vital importancia para el desarrollo total de la trama: la banda y la flor, los cuales no solo acompañan a las damas protagonistas sino también definen sus personalidades y su forma de actuar. Los antecedentes literarios de dichos colores se presentan, de manera sucinta, de la mano del *Cancionero de Baena* que, alrededor de 1430, introduce en la poesía castellana un «pleito de los colores» entre el verde, el negro y el colorado, allí cada color toma la palabra para exaltar sus cualidades por sobre las de sus compañeros¹⁰. Años más tarde, Juan de Timoneda publica *Dechado de colores* (1573), obra que no es un pleito «en que los colores expresan en primera persona sus cualidades y airean su rivalidad, sino una especie de explicación alegórica, galantemente dirigida a una dama, del simbolismo amoroso de cada color»¹¹. Esta composición contiene quince villancicos y cada uno de ellos representa a un color particular precedido de una descripción que alude al significado propuesto. El villancico que corresponde al azul es el número ocho y en él se lee: «Si sale la dama de azul, denota celos»¹², en tanto, el verde ocupa el lugar número quince y dice: «Si sale la dama de verde,

⁹ Según palabras de Vega García-Luengos (2012, p. 184) es «el único testimonio del escritor en una comedia (el resto se da en piezas sacramentales)» y constituye «un entretenimiento típico de la comedia cortesana».

¹⁰ Según los editores modernos del *Cancionero de Baena* (B. Dulton y J. González Cuenca), el debate relaciona los colores con los tres estamentos, a saber, los caballeros con el colorado, los clérigos con el negro y los labradores con el verde. El negro es el color vencedor, lo cual coincide con una loa de Lope de Vega y con diversas composiciones hispanoamericanas. Ver Pedrosa, 2005.

¹¹ Pedrosa, 2005, p. 15.

¹² Cito por Pedrosa, 2005, p. 17: «Si sale la dama de azul, denota celos / Villancico / El azul, señora mía, / si vos le vestís por celos / yo le tengo por recelos. / Ese azul que vos traéis, / querría, dama, saber, / si es por vos celos tener, / o aplicármelos queréis. / Por no llorar (si entendéis) / los propios, ni ajenos duelos, / yo los tengo por recelos. / Vestiros, señora mía, / de color tan penetrante, / es ocasión que el amante / por vos muera noche y día. / Y si por dicha sería / ser de celos sus señuelos / y los tengo por recelos».

un campo cielo de flores
o un cielo campo de estrellas (vv. 924-933).

Paralelamente, Lísida denuncia que el azul del cielo es un color aparente, un engaño al conocimiento y a los sentidos, ya que el cielo no posee color alguno¹⁷, y en consecuencia defiende la superioridad de la tierra y del verdor del campo, «pues una es beldad fingida / y otra es pompa verdadera» (vv. 942-943). El verde es el color de la esperanza, concepto que Lísida tiene en la más alta estima, pues a través de ella quien no tiene amor puede acceder a él. El azul, en cambio, alude a los celos y la mudanza, es decir, que quien tiene celos está condenado a vivir en la intranquilidad y el desasosiego, pues no confía en el ser amado. Así, Lísida se pregunta: «¿Qué importa, pues, que el amor / tenga del cielo el color, / si tiene el mal del infierno?» (vv. 961-963).

Clori se opone tajantemente a las consideraciones de su hermana al defender férreamente las virtudes del azul, asociando dicho color con las cualidades pasionales de los celos, pues mediante estos el que ama es capaz de superar cualquier prueba o inquietud, ya que siempre vive en ella. Es así como los versos finales de la *disputatio* ponen de manifiesto la rivalidad y antagonismo de las hermanas, que se ven revelados mediante el desconcierto que causa en ellas el nulo compromiso y preferencia explícita por parte del galán hacia ninguna de ellas, ocultando sus reales sentimientos y provocando que ambas nieguen la autoría y pertenencia de los regalos entregados a Enrique, retirándose de la escena para sorpresa no solo del propio enamorado, causante de la «disputa por los colores», sino también del resto de los personajes de la obra.

¹⁷ El engaño al conocimiento se debe, al mismo tiempo, a un engaño a los sentidos, tema al que Calderón también recurre en la obra *Saber del mal y el bien*, pp. 653-654: «Mas solamente te digo / que soy tu amigo y que adviertas / que tal vez los ojos nuestros / se engañan y representan / tan diferentes objetos / de lo que miran, que dejan / burlada el alma. ¿Qué más / razón, más verdad, más prueba, / que el cielo azul que miramos? / ¿Habrà alguno que no crea / vulgarmente que es zafiro / que hermosos rayos ostenta? / Pues ni es cielo, ni es azul». Asimismo, Bartolomé Leonardo de Argensola en su soneto «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa» alude a las falsas apariencias de las que son víctimas nuestros sentidos: «Porque ese cielo azul que todos vemos / ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande / que no sea verdad tanta belleza!» (Argensola, *Rimas*, ed. J. M. Blecua, 1974, p. 256).

La conflictiva relación que se produce entre Lísida y Clori es producto de la disputa por el corazón de Enrique, hecho que se ve reflejado nítidamente en el intercambio de prendas amorosas —la banda y la flor— y la simbología de los colores asociados a ellas. Tanto el verde como azul no solo descubren el significado unido a dichos objetos, sino también permiten conocer la identidad y personalidad de cada una de las damas. De esta manera, el verde de la flor indica la esperanza de Lísida de alcanzar el amor de Enrique; en tanto que el azul de la banda se identifica con los celos de Clori. Así, la esperanza de la primera dama corre parejamente con los celos de su hermana, pues ambas se basan en trazas y artimañas que les sirven de pretexto para su disputa, la que se inicia con el debate por encontrar el color más perfecto, pero que llega a convertirse en una verdadera batalla de amor. En ese contexto, tanto Lísida como Clori se vuelven activas participantes del enredo, impulsando la acción a una espiral que solo se detiene con la decisión del Duque de casar a Lísida y Enrique y quitarle a Clori cualquier posibilidad de conseguir el amor del galán.

La *disputatio* de los colores se ve reflejada también en la loa al auto sacramental *Los misterios de la misa*, obra que presenta la defensa de diferentes colores por parte de los siete Sacramentos; dichos colores se encuentran en la copa del árbol de la vida, en donde se hallan siete listones hechos de siete flores. El entramado de la loa gira en torno al Pecado, quien interroga a la Fe acerca del significado del «árbol de la vida», pues debido a su ignorancia desconoce su valor e intenta convertirlo en «árbol de la muerte», acción que es interrumpida por la intervención de los Sacramentos y la Fe que le impiden el paso. Sin embargo, el Pecado no se da por vencido en su intento y es en ese momento en que la Fe anuncia y propone la disputa de los colores: «Pues porque veas / que todos siete rendidos / cada uno elija su flor / que más a su color venga, / y dé la razón por qué la elige»¹⁸. A continuación, el Pecado se nombra a sí mismo «fiscal» de divinas y humanas letras de la *disputatio* que se inicia. Asimismo, cada Sacramento se identifica con un personaje del Antiguo o del Nuevo Testamento, de esta forma Bautista representa el Bautismo; Moisés, la Confirmación; David, la Penitencia; Daniel, la Comunión; Magdalena, la Extremaunción; San Pedro, el Orden Sacerdotal y Architriclino, el Matrimonio. Dicha identificación

¹⁸ Calderón de la Barca, *Los misterios de la misa*, p. 288. En adelante se cita por esta edición, indicando el número de página correspondiente.

lleva aparejada la defensa de un determinado color, acompañado de un texto que justifica esa elección.

El primero en realizar su alegato es Bautista, quien toma el listón *blanco*, identificando a la gracia que otorga el bautismo con la pureza de dicho color, remitiendo, a su vez, a la limpieza y a la ausencia de pecado original que otorga este primer sacramento¹⁹. En segundo lugar, aparece Moisés, quien arranca el listón *tornasolado* o *girasolado*, elección que puede aludir a la búsqueda de la luz proveniente del sol por parte del girasol, en este caso, es Moisés quien busca la presencia divina, pues ha visto una «zarza bella, / que arde, pero no se abrasa, que se enciende y no se quema» (p. 289). A continuación, realiza su explicación David, quien al ser representante de la Penitencia, elige el color *pajizo* como símbolo de lo macilento y descolorido de su condición de pecador arrepentido.

Seguidamente entra en escena Daniel, quien al elegir la flor *encarnada*²⁰ se encuentra con la dificultad de no poder arrancarla del árbol de la vida, debido a esto es necesaria la intervención de la Fe, quien explica que no puede quitar la flor porque aún no le ha llegado el tiempo de recibir la gracia divina, principalmente por la presencia de las llamadas *hebdómadas*, es decir, «las semanas de Daniel»²¹, a saber, el tiempo que debe transcurrir, en primera instancia, para la restauración de Israel y, en segunda, para la unción de Cristo por el Espíritu Santo. De este modo, Daniel aún no está preparado para albergar la presencia divina. Magdalena, en tanto, toma dos listones, el *blanco* y el *negro*, el primero en

¹⁹ La identificación del blanco con el bautismo como símbolo de limpieza es habitual; ver por ejemplo lo anotado por B. Carranza, *Catecismo*, II, 180-181, «Lo que representa la ropa blanca que visten en el bautismo»: «visten al bautizado de la cabeza hasta los pies de una vestidura blanca, sin mancilla alguna, y dice el sacerdote, vistiéndose, estas palabras: Toma esta vestidura blanca, sin mancilla alguna, la cual has de presentar en el tribunal de Nuestro Señor Jesucristo para que alcances la vida eterna. Esta ropa representa, lo primero, la gloria de la resurrección, en la cual nacemos los hombres por el bautismo. Lo segundo, representa la libertad que alcanzamos por el bautismo, así de las prisiones de los pecados como de la tiranía de Satanás. Lo tercero, representa la limpieza que saca el alma por el bautismo de las mancillas de sus pecados. Lo cuarto, representa la inocencia y puridad de la vida cristiana» (Arellano, *Repertorio*, 2011, pp. 93-94).

²⁰ El *encarnado* se relaciona con la transformación del verbo en carne, esto es, el advenimiento de Cristo hecho hombre. Ver Ledesma, *Juegos de Noches Buenas a lo divino*, p. 179.

²¹ «Las semanas de Daniel» le fueron profetizadas por el ángel Gabriel, indicándole que «para la restauración de Israel deberán transcurrir setenta semanas» (Arellano, *Repertorio*, 2011, p. 526).

representación de la limpieza y pureza que resulta de la acción de lavar los pies a Cristo²² y, el segundo como símbolo de la muerte que anuncia la Extremaunción y la oscuridad manifiesta en los siete demonios²³ encerrados en esta figura femenina, quien señala: «opresión de siete vicios, / libre mi alma y los ahuyenta, / transformada en la blancura / de siete virtudes nuevas» (p. 290). Versos que —en conjunto con el color blanco— apuntan a la conversión de Magdalena de pecadora en mujer virtuosa.

Pedro, como encarnación de la Orden Sacerdotal, por su parte, opta por los colores *verde*, *blanco*, *morado* y *rojo*, acorde con los oficios que se celebran según la época del calendario litúrgico. El verde se utiliza en el tiempo ordinario, el blanco en las fiestas y solemnidades de la Iglesia, el morado en Semana Santa y Cuaresma y el rojo para los mártires y misas especiales de los santos, Pentecostés y la fiesta del Espíritu Santo. Del mismo modo, es el propio Pedro quien determina la simbología de los colores escogidos:

por las vírgenes purezas
significa el blanco; el rojo
por los mártires que riegan
la tierra con su inmortal
sangre, enviando por ofrenda

²² Calderón une en el personaje de Magdalena a tres mujeres del Nuevo Testamento, siguiendo con ello a la tradición de la Iglesia latina: «la pecadora que lavó los pies de Cristo en casa de Simón el Leproso (*Mateo*, 26, 6-13, *Marcos*, 14, 3-9, *Lucas*, 7, 36-50, *Juan*, 12, 1-8), María de Betania, hermana de Lázaro que según el Evangelio de Juan es la que ungió a Jesús, y María Magdalena, que según Lucas (8, 2) era una de las mujeres que acompañaban a Jesús, de la cual —dice— habían salido siete demonios» (Arellano, *Repertorio*, 2011, p. 359).

²³ A propósito de los siete demonios presentes en Magdalena, «San Gregorio, quizá a través de Malón de Chaide, comenta esto: “Así entiende San Gregorio lo que el mismo evangelista San Lucas dice de ella [...] que seguían al Señor algunas santas mujeres, entre las cuales era la una María, que era llamada Magdalena, de la cual había alzado el Señor siete demonios. Este número de demonios, dice este glorioso doctor, que son todos los pecados mortales, que el número de siete es perfecto [...] y así se toma por todo el montón de los pecados. De manera que, según San Gregorio, no fueron verdaderos demonios los que alanzó de la Magdalena, ni ella estuvo algún tiempo endemoniada, sino que el pecado se dice demonio, porque hace efectos de demonio y torna tal a una alma, y la transforma en eso, y el pecador se llama endemoniado. Esta doctrina es bonísima y verdaderísima, pero no muy pegada al Evangelio respecto de la Magdalena”, etc. (*Conversión*, I, 158 y ss.)» (Arellano, *Repertorio*, 2011, pp. 536-537).

a Dios la vida que pierden
 en defensa de la Iglesia [...]
 el verde, aquella esperanza
 con que el justo se desvela
 por medio de la bondad
 de Dios, sagrada e inmensa
 de gozarle en la otra vida;
 el morado, en fin, nos muestra
 ser de la muerte del justo
 la señal, llanto y tristeza (p. 290).

Por último, Architriclino²⁴ (*Architriclino* en el texto), adopta los colores *rojo* y *blanco* que remiten a la unión del agua y del vino en las bodas de Canaa, en donde el rojo alude al vino y el blanco a la pureza del agua.

Del mismo modo, la loa a *La lepra de Constantino* también participa del juego de los colores a manera de *disputatio*, así desde su primera acotación se anuncia la salida de damas y galanes adornados de cintas, bandas y lazos de colores. Ya al comienzo del texto, los músicos participantes dan a conocer mediante su canto el asunto central de la *disputatio*, cuya idea central se va repitiendo a lo largo de la obra: «Venid, ingenios, venid: / corred, ingenios, corred / al certamen que se mueve / para descifrar, decidir y saber, / qué color al sacramento / es quien retrata más bien»²⁵. Posteriormente, tanto los galanes como las damas aparecen en escena para expresar, a través de la elección de diferentes colores, cuál es el más acertado para definir y describir al sacramento de la Eucaristía. Asimismo, será la Justicia la encargada de determinar al ganador del certamen.

El primer galán elige el color *negro* en señal de la pasión y muerte de Cristo, frente a ello, una de las damas le reclama que dicha opción es anuncio de pena y tristeza²⁶ y que, por lo tanto, no es merecedor del premio pues no es posible retratar la luz de la Eucaristía con las sombras que invoca el color negro. En segunda instancia, una dama escoge el *amarillo*, color que apunta directamente a la desesperación²⁷ y, que, al

²⁴ Personaje que preside o dirige un banquete y los servicios de la mesa, celebración acorde con la representación del Sacramento del Matrimonio.

²⁵ Calderón de la Barca, *La lepra de Constantino*, p. 72. En adelante se cita por esta edición, indicando el número de página correspondiente.

²⁶ Ver Wilson y Sage, 1964, p. 45.

²⁷ Ver Buceta, 1933, p. 300; Pedrosa, 2005, p. 15

igual que el negro, también retrata la pasión y muerte de Cristo. Esta identificación entre el amarillo y la Eucaristía se asocia a la constancia del color del oro que sabrá imitar la firmeza y permanencia de Cristo, sin embargo, la Justicia señala que dicha acción será una vil copia del original al que nunca podrá igualar.

La aparición del segundo galán revela el color adoptado: el *azul* identificado con el color del cielo²⁸. En este caso, se identifica a la mesa en la que se celebra la Eucaristía con el cielo en el que se encuentra el poder divino, así el poder celestial se ve traspasado al terrenal a través de dicho objeto. No obstante, la Justicia no está de acuerdo en identificar a la Eucaristía con el color de los celos. Por su parte, la tercera dama destaca el color *verde* como símbolo de esperanza²⁹ en el Sacramento, pero la Justicia sostiene que no es posible tal apropiación, ya que la Eucaristía es ante todo «misterio».

El siguiente galán y dama ofrecen el *nácar* y el *blanco* respectivamente, siendo galardonados por la Justicia. En el primer caso, la mezcla de blanco y rojo que encierra el nácar³⁰, representa la unión entre el amor y la sangre de Cristo, elementos que se unen sin contradicción y se vinculan con lo «encarnado» de la figura del hijo de Dios, es decir, el verbo hecho carne y por cuya presencia se abre el cielo a los hombres. El segundo caso, presenta al blanco como color representativo de las vestiduras de la pureza de ciertos ilustres personajes: Cristo utiliza una túnica blanca en el Monte Tabor; en su ascensión al cielo se le aparecen dos insignes hombres que también usan ropas blancas; igualmente la divisa usada por Felipe IV es de dicho color, entre otros. Finalmente, la dama declara que Cristo «bajo blancos accidentes» (p. 75) se encuentra en el Sacramento, por lo que su identificación con el blanco no admite duda alguna.

El análisis de una gran parte del teatro español del Siglo de Oro, especialmente de estas tres obras dramáticas, permite afirmar la presencia de un sistema semiótico en torno a los colores compartido y conocido por diversos sectores de la sociedad del siglo XVII. La introducción del elemento lúdico en el texto dramático, en este caso las *disputationes* de colores, pone de manifiesto los diferentes fines y perspectivas que cada género dramático actualizaba en escena. Así por ejemplo en la comedia palatina cómica *La banda y la flor*, el debate en torno a los colores azul

²⁸ Ver Ledesma, 1855, p. 179.

²⁹ Ver Buceta, 1933, p. 300; Pedrosa, 2005, p. 19.

³⁰ Ver Arellano, *Repertorio*, 2011, p. 402.

y verde, asociados a la banda y la flor respectivamente, contribuyen de manera decisiva no solo a la caracterización de las damas protagonistas identificadas con los celos y la esperanza con respecto al amor del galán Enrique, sino que también al aumento del enredo, el dinamismo y el efecto cómico dominante en la obra.

En el caso de las loas a *Los misterios de la misa* y *La lepra de Constantino*, manifiestan, en primer término, una relación innegable con el sacramento de la Eucaristía (al igual que sucede con los autos sacramentales), presentando un carácter alegórico que se ve enriquecido por la *disputatio* de los colores exhibida en ellos. De este modo, la función catequética buscada se vuelve más accesible al espectador mediante la inserción de una serie de elementos litúrgicos que al ser identificados con determinados colores, esto es, al mostrar el color acompañado de su correspondiente valor, logran una mejor aprehensión y conocimiento por parte del público. De la misma manera, la *utilidad* del componente pedagógico se mezcla con lo *dulce* aportado por la visualidad presente en el juego de los colores, incorporando con ello el elemento lúdico necesario a la enseñanza doctrinal. En definitiva, las *disputationes* de colores aparecen en la obra de Calderón como un recurso dramático versátil y atractivo para los receptores, capaz de funcionar con distintas posibilidades de significación teatral, que van desde el juego amoroso de la comedia palatina cómica hasta la producción sacramental en clave alegórica de la loa, aportando en cada caso la riqueza de la visualidad de los colores en una escena en donde la palabra y la plasticidad se articulan con suma efectividad.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del GRISO), 2011.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas II*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Espasa Calpe, 1974.
- BUCETA, Erasmo, «Un soneto del siglo XVII explicativo del simbolismo de los colores», *Bulletin Hispanique*, 35, 1933, pp. 299-300.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Loa para el auto sacramental, intitulado: La lepra de Constantino*, en *Autos sacramentales y alegóricos y historiales del fénix de los poetas, el español, don Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Orden de Santiago, Capellán de honor de S.M. y de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo*, ed. Juan Fernández de Apontes, Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernández, Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición, 1759, tomo tercero, pp. 72-76.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Loa para el auto sacramental, intitulado: Los misterios de la misa*, en *Autos sacramentales y alegóricos y historiales del fénix de los poetas, el español, don Pedro Calderón de la Barca, Caballero del Orden de Santiago, Capellán de honor de S.M. y de los Señores Reyes Nuevos de la Santa Iglesia de Toledo*, ed. Juan Fernández de Apontes, Oficina de la Viuda de Don Manuel Fernández, Imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición, 1759, tomo primero, pp. 283-295.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Saber del mal y el bien*, en *Comedias I*, ed. Luis Iglesias Feijoo, Madrid, Biblioteca Castro, 2006, pp. 575-662.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2006.
- FICHTER, William, «Color Symbolism in Lope de Vega», *Romanic Review*, 18, 1927, pp. 220-231.
- GÁLLEGO, Julián, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- KENYON, Herbert, «Color Symbolism in Early Spanish Ballads», *Romanic Review*, 6, 1915, pp. 327-340.
- LAMA, Víctor de, «Cultura visual y simbología de los colores en la literatura de los Siglos de Oro», en *Cultura oral, visual y escrita en la España de los Siglos de Oro*, ed. Inmaculada Osuna y Eva Llergo, Madrid, Visor, 2010, pp. 367-389.
- LANOT, Jean Raymond, «Más notas sobre el simbolismo de los colores en el Siglo de Oro», en *Hommage à Robert Jammes*, ed. Francis Cerdan, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1994, vol. 2, pp. 619-631.

- LEDESMA, Alonso de, *Juegos de Noches Buenas a lo divino* [1605], en *Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios de españoles*, ed. Justo de Sancha, Madrid, Rivadeneyra, 1855.
- MADROÑAL, Abraham, «Los colores de la máscara cómica», en *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle D'or. Écriture et symbolique*, ed. Yves Germain y Araceli Guillaume-Alonso, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp.189-208.
- MORLEY, Sylvanus Griswold, «Color Symbolism in Tirso de Molina», *Romanic Review*, 8, 1917, pp. 77-81.
- OUTEIRAL JUANATEY, Rosa, «Simbología y convención del color en el vestuario del teatro del Siglo de Oro español: *El caballero de Olmedo, La dama duende y Don Gil de las calzas verdes*», en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, ed. Dolores Fernández López y Fernando Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006, tomo I, pp. 437-445.
- PASTOUREAU, Michel, *Diccionario de los colores*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009.
- PEDROSA, José Manuel, «La tradición del pleito de los colores del *Cancionero de Baena*: de *Las mil y una noches* y Lope de Vega al repertorio oral hispanoamericano y sefardí», *Cancionero general*, 3, 2005, pp. 9-32.
- PORTAL, Frédéric, *El simbolismo de los colores en la Antigüedad, la Edad Media y los tiempos modernos*, ed. José de Olañeta, Barcelona, Sophia Perennis, 2000.
- ROGERS, Edith, «El color en la poesía española del renacimiento y del barroco», *Revista de Filología Española*, 47, 1964, pp. 247-261.
- SUSO LÓPEZ, Javier, «El simbolismo de los colores en *La Chanson de Roland*», *Estudios de Lengua y Literatura Francesa*, 7, 1993, pp. 149-167.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Sobre los colores que se ven y se oyen en la comedia nueva», en *Les couleurs dans l'Espagne du Siècle d'or. Écriture et symbolique*, ed. Yves Germain y Araceli Guillaume-Alonso, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012, pp.159-186.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS Germán, «Juegos y pasatiempos con colores en el teatro español del siglo XVII», *Bulletin of Hispanic Studies*, 4-5, 2013, pp. 845-870.
- WARDROPPER, Bruce, «The Color Problem in Spanish Traditional Poetry», *Modern Language Notes*, 75, 1960, pp. 415-420.
- WILSON, Edward y Jack SAGE, *Poesías líricas en las obras dramáticas de Calderón*, London, Tamesis, 1964.