

## ESTUDIO DE LOS EMBLEMAS EN LOS AUTOS SACRAMENTALES DE CALDERÓN: *EL VENENO Y LA TRIACA Y LA CURA Y LA ENFERMEDAD*

ÁNGELES CARDONA  
Universidad de Navarra

Es evidente que lo que significó la cultura del *emblema* en pleno siglo XVI, cultura que se intensificó y evolucionó hacia una madurez definitiva en el Barroco, se ha perdido en nuestros días, o se ha desarrollado en forma muy diferente para satisfacer las necesidades del hombre moderno. Y sin embargo, el estudio del *emblema* a nivel icónico ("lenguaje icónico") es de una gran modernidad. Cualquier programa que aborde «el lenguaje» expone lo que se entiende por lenguaje icónico. Y si repasamos la terminología semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) veremos cómo este lingüista distingue entre *icono*, *índice* y *símbolo*, en su clasificación de los signos, basada en la naturaleza «de la relación que mantiene el signo con la realidad exterior». Pasando por alto la cultura de los *iconos* en relación con los ideogramas antiguos de Egipto o de la China, vemos que el *icono* más perfecto es el retrato, que guarda una casi total semejanza con lo retratado. Pero, el *icono* se opone al *índice*, sin relación de contigüidad (gráficamente decimos: «no hay humo sin fuego»). El humo es el indicio del fuego. También tenemos el *símbolo* que representa una relación —constante en una cultura determinada— entre dos elementos, relación basada en una convención (así «la balanza» como símbolo de la justicia). Todavía debemos decir, antes de abordar los *emblemata* o la influencia de la *cultura emblemática* en dos Autos Sacramentales de Calderón, que la palabra *emblema* entra dentro de la moderna *narratología* y en la *dramatología*, y se aplica a la caracterización particular de un personaje por medio del uso del *emblema*: un objeto que pertenece al personaje se reitera en la narración o en la aparición en escena y nos conduce a las características del personaje en cuestión; un "tic" en su manera de hablar, la casa donde vive, los caminos por donde siempre circula, etc., funcionan a manera de señal distintiva del personaje que nos interesa caracterizar. El objeto, los caminos, la casa son *emblemata* y representan la

utilización de la *metonimia* («la parte por el todo»), de manera que estas metonimias adquirieran así *valor simbólico*.

Pero pasemos ahora a la cultura del *emblema* en los Siglos de Oro, cultura bastante anterior a la que inauguró Alciato en 1531 con su obra *Emblematum Libellus* (1549 es la fecha de la versión española). En efecto, sabemos que en 1522 apareció ya esta obra con otro título, *Emblemata*, pero como esta versión se perdió, las fechas de 1531, 1549 en español, son las aceptadas como punto de partida. Sin embargo, A. Pérez Sánchez (1977, *La literatura emblemática española, siglos XVI y XVII*, Madrid, S.E.G.L. 14) nos dice que ya en el s. XIV «había sido publicado por el monje griego Maxime Planude una *Antología de Epigramas* los cuales sirvieron a Alciato que añadió otros tantos y los presentó al consejero imperial Peutinger, al que Alciato dedicó la obra». Fue Peutinger el que presentó el manuscrito a Steyner, impresor, y éste creyó oportuno que los epigramas llevaran una ilustración, la cual confió al grabador Breil: había nacido el primer libro de emblemas. En estas condiciones, editores, autores, y lectores (fijémonos en la modernidad que representa la expresión «leer la imagen» y más aun, conjuntar esta lectura con el epigrama) sintieron la necesidad de definir el emblema, tal como Alciato lo había presentado, es decir, como un *emblema triple* en el que figuraba una *inscripción* o *sentencia*, la cual daba un título al emblema; bajo esta inscripción aparecía el *icono*, la imagen simbólica, que llamaban *pictura* y luego, fuera de la orla, la *suscriptio*, o epigrama. La imagen o *icono* en sentido moderno, era para Alciato el «cuerpo» del emblema; el texto representaba «el alma». Una confusión terminológica apareció tras la simple descripción que hemos dado, así vemos que los autores alternan el nombre de emblema con el de *divisa*, *empresa*, etc., de modo que Sebastián de Covarrubias (1539-1613) en su *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611) dice «Este nombre *emblema* se suele confundir con el de *símbolo*, *hieroglífico*, *pegma*, *empresa*, *insignia*, *enigma*», y otros tantos.

¿Cómo pasó el emblema o la cultura del emblema a Calderón (1600-1881), y más concretamente, a sus *Autos Sacramentales*? Empapado de la cultura jesuítica, del drama o teatro de jesuitas, y de la lectura de los *Emblemas* que figuraban en el programa educativo de los jesuitas (1983, Elizalde, «El papel del Dios verdadero en los Autos.» en *Actas sobre el Congreso Internacional de Calderón C.S.I.C.*, Vol II, 1001) así como de las alegorías que circulaban por las procesiones del Corpus, más de la lírica emblemática o jeroglífica de las «Justas Poéticas» (1983, Infantes «Calderón y la literatura jeroglífica» en «*Actas sobre el Congreso Internacional de Calderón*»... Vol. III, 1593..), Calderón, que representa la culminación del género, despliega todo tipo de simbolismo para expresar cuanto de místico encierra el dogma de la Eucaristía. Las ideas simbólicas las elabora y dramatiza y al dramatizarlas procura que la plasticidad de la escena funcione en el espectador como la *pictura* del emblema que, en forma gráfica, aproximaba al lector el *título*, más o menos oscuro, y la explicación del *epigrama*. Así el escenario, era el grabado contenido en la orla y los versos que iban desgranando los actores explicaban también, a manera de *epigrama* o de *fábula*, lo que se representaba en el tablado o en los carros. A los

objetos del culto que se presentaban en las procesiones y que pasan a los Autos Sacramentales se les unía aquello que como símbolo religioso significaban. Este simbolismo religioso de los objetos procesionales («la serpiente» significa el pecado, la muerte; «la cruz», el más alto de los símbolos cristianos, era la vida; «la nave», imagen de la tempestad de la vida entre los griegos y los romanos, llegó a ser en el cristianismo símbolo la comunidad de los fieles y luego de la Iglesia, etc., etc.) pasaba a los versos que componían los parlamentos del Auto, y a través de estos parlamentos de personajes abstractos, también símbolo de..., o concretos, acaso históricos, Calderón conseguía la exposición simbólica de las verdades bíblicas. La alegoría bíblica muestra al público quién es el Mesías y su reino o bien qué representa la Iglesia y cuáles son las profecías que la han anunciado. El propósito de todo ello es docente: enseñar el dogma, y para ello se echa mano, como en el *emblema* de recursos incluso pintorescos (véase Covarrubias, *Emblemas morales, sub. cit*) tales como «el agua» «la tierra», «el cielo», «las nubes», «los árboles» «las plantas», «los animales», así como toda clase de bastidores, perspectivas y panoramas, representados por la escenografía que cumple un público homenaje al gusto barroco. Estamos ante un sistema de propagar la imagen cuyo origen hay que buscarlo, pues, en las mismas colecciones de emblemas del siglo XVI o en los *Epigramas* y *Hieroglyphicos* del siglo XVII, por ejemplo en los de Alonso Ledesma (1562-1633) que fueron publicados en 1625. Estos *Epigramas* de Ledesma, traducidos a lo divino, representaban simbólicamente tradiciones bíblicas o verdades de la fe, y la explicación de la imagen se conseguía por medio de un par de versos rimados en español.

Vamos a concretar cuanto hemos expuesto al aplicarlo a dos Autos de Calderón: *El veneno y la triaca*, de 1635 —un auto de la primera época— y *La cura y la enfermedad*, escrito entre 1657-1658, por lo tanto, una creación de madurez. Justifiquemos la elección de estos dos autos antes de avanzar, *El veneno y la triaca* con título que podría ser el de un emblema con elementos antitéticos (el *veneno* que mata y la *triacá*, «medicina de muchos ingredientes, especialmente opio», que sana) es la primera versión de *La cura y la enfermedad* (la *cura* por medio de la *triacá* y la *enfermedad* producida por el *veneno*). Empecemos por analizar los elementos emblemáticos del primer Auto anunciado.

Ya hemos dicho que *El veneno y la triaca* podría aparecer como título de una imagen (*pictura*) de un emblema. ¿Cuál podría ser su significado a través del grabado de un artista barroco? «El veneno» es la fruta que lleva la ponzoña del pecado original, fruta prohibida, «la triaca» es el remedio, el cual emana de los Sacramentos (el Bautismo, la Eucaristía). La protagonista es la Infanta, que representa a la Naturaleza Humana. Esta Infanta reina con su belleza y bondad o estado de gracia en el Paraíso Terrenal (el jardín del Auto). En una segunda parte, la Infanta oye los halagos de Lucero que personifica al demonio, al ángel caído. El Lucero envenena la fruta —la manzana— que Otoño ofrece a la Infanta y la Infanta contrae el estado de culpa (Pecado Original). Tercer estadio: Aparece el Peregrino (Jesucristo) portador de «la triaca» y gracias a él, por la Redención, la Infanta recupera la gracia. Al terminar, Lucero habla de «la semejanza en las

representaciones» con la realidad teológica que contienen las razones dichas en verso:

INOCENCIA— (*Canta*) De una manzana tirana  
 las iras muertas están, que se ha quitado con pan  
 el agrio de la manzana;  
 de cuyo efecto se saca,  
 para asombrar al abismo...  
 TODOS—que son de un linaje mismo  
 el Veneno y la Triaca.

El parlamento con música de INOCENCIA, personaje que se transformó en MALICIA cuando hizo caso de las razones de LUCERO (el demonio) engloba todos los elementos que, a base de símbolos, explican la caída de Eva (Génesis, 3, 1-7) = MANZANA y con ella el pecado original, hasta que Cristo, poco antes de ser crucificado (REDENCIÓN) instituye, al bendecir el PAN, la Eucaristía, la cual es capaz de diluir «el agrio de la MANZANA». LUCERO, *el demonio*, cierra el Auto:

LUCERO—Puesto que aquí [En el Reino de Dios] todo es paz.  
 puesto que aquí [En la morada del Demonio] todo es rabia,  
 que no se ha de sacar nunca,  
*acabe la semejanza*  
 en las representaciones  
 que humilde ofrece a esas plantas  
 hoy don Pedro Calderón.  
 Perdonad sus muchas faltas

(Tocan chirimías y cerrándose los carros, se da fin al auto)

El Auto, desde el punto de vista argumental, podría reducirse a una serie de *viñetas*, imágenes simbólicas, bajo las cuales figurarán los versos más significativos de Calderón. En principio ya hemos visto los dos elementos simbólicos-clave: MANZANA *versus* PAN. La manzana puede exhibir en su momento el VENENO que ha derramado o hincado en ella la MUERTE, aliada de LUCERO:

MUERTE—¡Qué hermosas son! Ya, dejé  
 el áspid allá y logré  
 la traición a que me atrevo...

Más tarde la INFANTA, adulada por todos los presentes y enamorada de sí misma, como Narciso, dice:

La manzana que me ofreces,  
 por sí es tan hermosa y bella,  
 que me obliga a comer de ella.

La similitud con el texto bíblico es evidente.

INFANTA—[a las advertencias de Inocencia, ya transformada en malicia]  
 Ya tu inocencia me enfada.  
 Si el jardinero [la MUERTE] me dice que ésta es la fruta más bella, por dejar de comer de ella dejaría de ser felice.

(Come de ella y se estremece)

Poco después la Infanta siente «grave pena, dolor fuerte» y cae desmayada, lo que hace que OTOÑO diga:

Yerto cadáver helado  
 es ya.

La manzana dentro de la cual va "el áspid", "el veneno", ha producido la muerte o fin del estado de gracia a la Infanta. Hasta ahora todos los objetos y elementos de que se vale el dramaturgo son los mismos que hemos enumerado cuando hablábamos del estado icónico del emblema (frutas —manzana-el áspid—, el pan), pero debemos decir que Calderón no olvida el TIEMPO, tiempo de la creación y felicidad de la naturaleza Humana, tiempo del pecado y de la penitencia y tiempo de la Redención y así coloca en forma alegórica a unos personajes que no abandonan la escena: las cuatro estaciones del año. OTOÑO dice a PRIMAVERA: «Hola, Primavera; alerta,/ que hay culebras en la huerta/. Y cuando la MUERTE se dirige a ESTÍO preguntándole qué lleva, ESTÍO contesta: «Yo espigas;/ si queréis de ellas tomad». Y sigue MUERTE su indagación: «¿Y tú?» —PRIMAVERA: «Flores»— Tenemos nuevos elementos, Otoño advierte que hay *culebras* en la huerta (la serpiente que tentó a Eva); Estío dice que lleva *espigas*, y la Muerte va a huir de ellas porque son la sustancia del Pan (la Eucaristía); en cuanto a Primavera contesta que lleva *flores* —*La mitología no falta como no faltaba en los emblemas: ESTÍO— «Estas espigas cogí / para ofrecerte, pues eres / tú la verdadera Ceres. Ceres, diosa de la tierra cultivada, símbolo de la «madre» (la INFANTA, NATURALEZA HUMANA en el Paraíso, EVA). Pero también seres alados que funcionan como destinos de cada hombre. Las «ceres» o platillos que indican la vida o la muerte de los seres. En este pasaje tan comprometido, la INFANTA, que pronto comerá la manzana, está entre la vida y la muerte, los dos platillos o "ceres". Y es que Calderón tomó de los jesuitas con los cuales se educó, como dijimos, los elementos mitológicos que ellos difundían en el teatro escolar. «Calderón asistió a estas representaciones jesuíticas y quizá llegó a participar en ellas. Y así conoció el valor simbólico de los mitos y aprendió la técnica de imitar y elaborar elementos clásicos en los autos y en las comedias.» (1983, Elizalde, *Actas*, vol II, 1001-1002) todo ello sin apartarse de la técnica del emblema. Terminamos este auto (en el siguiente hablaremos del DEMONIO LUCERO) con dos versos que funcionan como *leit motiv* de distintos parlamentos y de ritornello en la música para el personaje que encarna la misma MÚSICA:*

Aves, fuentes, auras, flores  
 todos a la Infanta decid amores.

Estos versos que representan la sumisión de la Naturaleza antes del pecado original, al HOMBRE, creado a imagen y semejanza de Dios, son un perfecto epigrama para ilustrar con palabras los elementos icónicos de una viñeta en un emblema barroco. Por último constatamos que hemos encontrado en el libro de *Emblemas Moralizadas*, por Hernando Soto, Contador y Veedor de la casa de Castilla de su Majestad, en Madrid. Por los herederos de Juan Iñíguez de Lequerica 1599, cuyo facsímil poseemos, un emblema que en todo representa a nuestro personaje, INOCENCIA. El emblema que reproducimos lleva como se ve dos títulos *Quidam innocens* y abajo *Symbolo de un Inocente*.

En el *Epigrama* se lee, entre otras citas, el salmo 83: «más al inocente no le priva Dios de bienes, y debaxo de bienes se deue entender cualquiera dichosa suerte, y prosperidad en la vida presente», etc. También hay un fragmento de la «Epístola ad Colossos», cap. 3, «porque los que pecan son enemigos de sí propios, y los electos de Dios santos y amados, están vestidos de entrañas de misericordia». Otros emblemas del libro de Hernando de Soto podrían ser también aplicados a nuestro auto.

El auto que acabamos de estudiar es calificado de independiente juntamente con *La cura y la enfermedad* a efectos temáticos por Vabuena Prat (1987, 2ª ed., 1ª reimp. de Calderón, *Autos Sacramentales*, Madrid, Aguilar, 179). Sabemos que Pedroso (vol. LVIII. *Autos Sacramentales...*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles) ha fundido este auto con *El veneno y la triaca* y ha conseguido, de la fusión, un solo auto. Ni Valbuena Prat, ni Ángel L. Cilveti están de acuerdo con esta fusión. Nosotros opinamos que son autos que representan dos épocas distintas o dos estadios en la producción de Calderón y nos basamos en el análisis de la lengua, de un barroquismo conceptista que no aparece en *El veneno*, e incluso en la estructura dramática, cuestiones que aquí no podemos analizar.

*La cura y la enfermedad* se sitúa entre 1657-1658 debido a que, como advierte Valbuena Prat (1987, *Autos*, 749) alude al «católico atlante», Felipe IV y "la hermosa Mariana". El auto, al igual que *El veneno* desarrolla el tema de la historia de la Humanidad, en este orden: *Creación, Pecado, Redención*. Sin poder analizar la métrica, interesémonos primero en el simbolismo del título: «la enfermedad» es el pecado. También el demonio, *Lucero*, conviene estudiarlo en comparación con el mismo personaje que aparecía en *El veneno* y, por último cabe señalar que los personajes nuevos que prestan su simbolismo emblemático son muy significativos. Nos referimos a EL AIRE, EL AGUA, EL FUEGO y LA TIERRA, es decir, los cuatro elementos irreductibles. Estos, acaso sustituyan a «las estaciones» que aparecían en *El veneno*. Hay otros cambios: la Infanta es aquí LA NATURALEZA y además figuran: EL JUDAÍSMO, LA GENTILIDAD y un acompañante del demonio que, como pronto veremos, se da también en

otros autos de madurez: LA SOMBRA. Tras la tentación, no es la Muerte la que emponzoña la fruta, sino la SOMBRA, la cual mete su mano en el canastillo de frutas que aquí no lo lleva el Otoño, sino LA TIERRA. LA NATURALEZA, con manos ensangrentadas al tocar las flores, y con el rostro también manchado, siente que se muere después de haber comido de la fruta prohibida. EL MUNDO, un personaje que no aparecía en *El veneno*, elabora un bando en el que dice que si alguien logra curar a LA NATURALEZA, «tendrá por feliz imperio/su restaurada belleza/ y de los Orbes el cetro». Es entonces cuando acuden LA GENTILIDAD y EL JUDAÍSMO, que fracasan en el intento. EL PEREGRINO (Cristo) quiere salvar a la enferma. Para que el simbolismo de la Redención sea más gráfico y completo, LA SOMBRA, que simboliza a la culpa y que aparece ahora embozada, cae sobre EL PEREGRINO (Cristo carga las culpas de la humanidad —LA NATURALEZA— para redimirla) y éste queda "con las manos ensangrentadas, mientras dice: «Caer tu culpa sobre mí,/ y con saber que es su intento/ matarme, ser tan piadoso/ que la admito y que la acepto/ como mía, siendo tuya». Pero eso no es todo, aquí Calderón aporta el lema que puede ser el título de un emblema: «la lepra con sangre humana se cura», que aparece también en un auto de fecha y época desconocida, *La lepra de Constantino*. Además, el simbolismo se complica, porque LA GENTILIDAD encarna la figura de Pilatos, que se opone a la cura por medio de la sangre. EL PEREGRINO será entonces sometido a "la cura" la cual simboliza los distintos pasos de la Redención: el baño en el Jordán (Bautismo); el ayuno en el desierto; el sudor y la agonía en el Monte de los Olivos. EL JUDAÍSMO receta además «zarza y palo santo» (corona de espinas y cruz). La Redención se consuma con escenas excesivamente trágicas para la sensibilidad actual.

El demonio y Dios aparecían en *El veneno y la triaca* en forma de «dualismo maniqueo», puesto que ambos son pretendientes de la Infanta (*vid.* 1977, Ángel L. Cilveti, *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, ed. Albatros, cap. I y II). Sin embargo, «esta dualidad es aparente, pues la supuesta maldad del demonio se reduce a los comprensivos celos del amante. El demonio es, en *El Veneno*, personaje atrayente a la Infanta y al auditorio. La conexión entre la vanidad (pecado original) de la Infanta y el galanteo del demonio es tenue y carente de expresión dramática, ya que aquella rechaza el amor de éste.» (1977 Cilveti, 19) En esto último se basa también la crítica para calificar *El Veneno* de obra de la primera época. Si pasamos a *La cura y la enfermedad* vemos que la figura del demonio ha evolucionado y ya no se presenta solo sino acompañado de La Sombra, y es que en este auto, de 1658, el demonio, *Lucero*, ya obra asociado a La Culpa o a su equivalente, que dirige su actividad al igual que en los autos de *La vida es sueño* y *El pastor Fido*, según Cilveti (1977, 198), «el demonio acompañado, sólo se encuentra en los autos, porque sus parejas (Culpa, Muerte...) son únicamente personajes alegóricos y su modelo es el didactismo tomista principalmente». En cuanto al nombre del personaje, LUCERO, procede del pasaje bíblico, Isaías 14, que hace remontar la existencia del diablo (LUCIFER, phosphores = portador de luz) a su rebelión contra Dios y su precipitación en el mundo subterráneo. Pero también el nombre se remonta al Apocalipsis (6, 13) donde se habla de estrellas caídas del cielo, como se hablaría

de ángeles caídos. LUCERO LUCIFER se da también por oposición al símbolo de Cristo que es la «estrella brillante de la mañana» (Apocalipsis, 22, 16). De acuerdo con estos conceptos, bien conocidos por Calderón, este autor hace gala también de plegarse a lo que Sebastián de Covarrubias (1539-1613) predica en sus *Emblemas morales* (1610), imitación de los de Alciato y de los de su hermano, Juan de Horozco (?-1608) también con el título de *Emblemas morales* (1589). Así en la primera didascalía nos presenta de esta manera al demonio: «Sale LUCERO, vestido de estrellas, con espada y bastón» (espada = símbolo del poderío militar, de la lucha que sostiene con Dios; símbolo de matanza y de muerte. Bastón, símbolo de mando).

No podemos dedicar más espacio al demonio cuyo disfraz e intenciones conocemos ya. En el corto espacio de que disponemos vamos a completar el valor emblemático del decorado que empieza siendo de *peñasco* o *cueva*, morada de la Sombra, atada a una cadena. Pero más interesante nos parece la simbología de la presentación de los cuatro elementos, empezando por el FUEGO: «Descúbrese en el mismo carro [el de la SOMBRA] la esfera del FUEGO, andando alrededor de los doce signos. El FUEGO con simbología ambivalente: a) purificador; b) destructor. El aspecto destructor del fuego es también una función diabólica. La caída de nivel es propia de Lucifer «portador de la luz celestial», precipitado a las llamas del infierno: fuego que quema sin consumir, pero excluye por siempre la regeneración (1979, A. Avalón, *El poder serpentino*, Buenos Aires, Xier) El dramaturgo ha pintado su segunda didascalía empalmando el vestido del demonio con "el fuego"; pero además esta esfera de fuego va andando entre *los doce signos*. DOCE es precisamente el número de las divisiones espaciotemporales. Es el producto de los cuatro puntos cardinales por los tres planos del mundo. El cielo es una cúpula, en doce sectores que son los signos del zodíaco, mencionados desde la más remota antigüedad. El DOCE significa el universo en su desarrollo espacio-temporal. Así el fuego ha de dar vueltas alrededor de los doce signos. La iconografía que representa este decorado es abundante, desde rosetones de doce hojas, de los siglos XII y XIII como el de Notre Dame de París hasta los mismo planisferios egipcios con los signos del zodíaco y las constelaciones boreales, por ejemplo el *Edipus Aegyptiacus* de 1652. Pero el número DOCE, en sentido místico, equivale «a la consumación de lo creado terreno por ascunción en lo increado divino...» (1970, G. de Champeaux y otros, *Introducción al mundo de los símbolos*, Barcelona, Juventud) Más simbolismo, la mujer del Apocalipsis (12,2) lleva una corona de doce estrellas sobre la cabeza, etc., etc.

La siguiente didascalía: «Descúbrese en el segundo carro la esfera del AIRE, andando alrededor varios pájaros». Combinado con los anteriores, decorado barroco de emblema más emblema. El Aire es con el Fuego un elemento activo y macho, mientras que los dos que aparecerán a continuación, la Tierra y el Agua son elementos pasivos y hembras. Como no es materializable es símbolo de espiritualización y está asociado al viento y al aliento. Los seres que se mueven en el aire —LOS PÁJAROS— son símbolos de las relaciones entre el cielo y la tierra. Al comienzo del Génesis (1,1), «el espíritu de Dios aletea, como

un ave, sobre las aguas primordiales». Dice el texto bíblico: «un viento de Dios aleteaba por encima de las aguas» (1975, *Biblia de Jerusalén* por la que siempre citaremos).

Pasemos al tercer carro: «*Descúbrese la esfera del AGUA nadando alrededor varios peces*». Y en el cuarto carro: «*Descúbrese la esfera de la TIERRA y alrededor andan varios animales*». El agua como fuente de la vida, medio de purificación, centro de regeneración. La Biblia está llena de citas no sólo del agua dada por Dios a la Tierra (Génesis I, 9: Dijo Dios: «acumúlense las aguas por debajo del firmamento en un sólo conjunto y déjese ver lo seco y así fue. Y llamó Dios al conjunto de lo seco, Tierra y al conjunto de las aguas lo llamó «mares»»). Los peces que nadan, en las aguas son símbolo de la vida y la fecundidad y la palabra griega *Ikthis* pez, es para los cristianos un ideograma, cuyas cinco letras griegas son las iniciales de: *Iesous, Kristos, Theou, Uios, Soter* (Jesu, Cristo, Hijo de Dios Salvador), de ahí las numerosas representaciones que vemos en los monumentos cristianos, sobre todo en los funerarios en los baptisterios. Y por último, consideremos los ANIMALES de la TIERRA, que simbolizan los principios y las fuerzas cósmicas, materiales o espirituales. Los animales nos son representados en la Biblia (Génesis I, 26): «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves del cielo, y en las bestias y en todos los animales terrestres y en todas las serpientes que serpean por la tierra.»

Con la descripción de los cuatro *carros* en los que se ven representados los cuatro elementos, más la conversación de LUCERO con la SOMBRA, Calderón ha presentado pormenorizadamente todo el teatro de la Creación, así es que cuando aparezca la Naturaleza estará todo preparado para avanzar bíblicamente en la tentación y pérdida de la gracia (la MUERTE) hasta llegar, como explicamos al principio, a la *Cura* de la *Enfermedad* por la Redención. Pero no pensemos que hemos agotado la materia emblemática. Convendría ahora hacer un análisis minucioso de la lengua, parlamento por parlamento, y sería necesario ir entresacando no sólo elementos léxicos (Sol, Rey, Imperio, Corte...) sino versos de dos en dos o de tres en tres, a manera de título del emblema plásticamente representado en el escenario y asimismo, observar como tiradas de versos de un parlamento concreto afirman lo que decimos por boca del mismo Calderón. Veamos como ejemplo cómo habla la INOCENCIA de cuantos con ella representan en los distintos carros:

¡Oh alegóricas figuras!  
 ¡Y como sabéis valeros  
 de retóricas lecciones  
 de un minuto a otro, haciendo  
 en la representación  
 edades de los momentos!

Falta preguntar, ¿entendía el público en el sentido que nosotros hemos decodificado, razones simbólicas tan culturalistas y tan llenas de alusiones

bíblico-teológicas? Parte del público acaso no viera mucho más que las apariencias que desfilaban por el tablado (público analfabeto y procedentes de las bajas capas sociointelectuales). Pero, aún ese público, pensemos que acudía a los sermones y ceremonias religiosas, y que, por lo tanto, su cultura —mínima— estaba empapada de las verdades de los «autos», que ponían ante sus ojos aquellas razones que habían oído en el púlpito. En cuanto al hombre culturizado —y no el erudito, sólo el enterado medio— tenía como diversión y esparcimiento dedicar su tiempo de ocio a la lectura y contemplación de esos libros de *emblemas*, sencillos, como el de Hernando de Soto que ya citamos, en los que la simplicidad era extrema, no tenían la menor pretensión, y sin embargo, aproximaban al lector las grandes verdades, dichas no sólo en el título y en el icono, sino en el epigrama y comentadas con razones de los clásicos de la antigüedad grecolatina, de los Santos Padres y de la Biblia, en la prosa que seguía al epigrama en redondillas. En cuanto a los dibujos eran «como estampas de madera» (1983, Carmen Martín Bravo-Villasante en prólogo a la edición facsímil ya citada, XIV). Los emblemas llegaron a ser un juego, un divertimento, «una moda de entretenimiento mundano y social». Había también «emblemática trascendente a lo divino, de honda simbología religiosa y filosófica» (1983, Martín Bravo-Villasante, XVI). Esta emblemática es la que tenía bien estudiada Calderón, emblemática en la que al lado de los Salmos, los libros bíblicos, los dichos de los Apóstoles..., aparecen dioses mitológicos, como Venus, Juno, Hércules, Prometeo y héroes nacionales, así como fábulas de Esopo y sentencias de Cicerón. La comparación pormenorizada de estas colecciones de emblemas con «los autos» —de Calderón— lengua poética de los parlamentos y trazado en las didascalias es un tema "en equipo" que modestamente me atrevo a sugerir a los participantes a este Congreso, interesados en la materia.

*Adulatio.*

La Adulacion y lisonja.



Qua'l Philippo coxeava,  
Clisop ho por agradarle,  
Y para mas adularle  
Hasta sus gestos formava.  
Supole lisongear,  
Y por esso no le creo.  
Que adular con talle feo  
Es peregrino adular.

H. de Soto: *Emblemas moralizadas*,  
fol. 110, 125 y 92.

*Quidam innocens.*

Symbolo de vn Inocente.



Vn mismo mal padecemos  
Inuidiados y ofendidos,  
Somos ambos perseguidos  
En dos yguales estremos,  
El inocente se halló,  
Yo tambien falto de culpa,  
Lo que a el, a mi me culpa,  
Y lo que el supo, se yo.

*Humanum desiderium.*

El humano desseo mal se logra.



Alcançar vna granada  
Vn Ximio vna vequeria,  
Pensando que la ballaria  
Bien madura y saxonada.  
Arrojola de la manó.  
Por ballarla desabrada:  
Qual del arbol de la vida  
Se alcança el desseo humano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975 (Introducción de Manuel Montero Vallejo).
- *Emblemas*, Ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1989, (Prólogo de Aurora Egido).
- BIBLIA de Jerusalén*, Bilbao Desclee de Brouwer, 1975.
- BIEDERMANN, Hans, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Buenos Aires, México, Ed. Paidós 1993.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen, «La literatura emblemática: *Las Empresas Morales* de Juan de Borja» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1981, septiembre; 375; pp. 559-577.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras Completas*, Vol. III, *Autos Sacramentales*, Recopilación, Prólogo y Notas, Angel Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1967 (manejo de edición-reimpresión de 1987).
- CANCIO PASTOR, Carmelo, *Recherches sur la Litterature Emblematique au Siecle d'Or*, Mémoire pour l'Obtention du Diplôme d'Etudes Approfondies. DEA: Etudes Ibériques, Université de Toulouse Le Mirail, Septembre 1991.
- CILVETI, Ángel L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros Ediciones, 1977.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española, compuesto por el licenciado Don Sebastián de Covarrubias Orozco, Capellán de su Majestad, etc., etc., Dirigido a la Majestad Católica del Rey Felipe III Nuestro Señor...* Nueva Edición del Tesoro de 1611, a cargo de Martín de Riquer, Barcelona, 1943.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1986.
- DUPLESSIS, G., *Les Emblèmes d'Alciat*, París, Librairie d'Art, J. Rounam, 1884.
- EGIDO, Aurora, *La fábrica de un auto sacramental. «Los encantos de la culpa»*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982.
- «Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII) en *Cinco Estudios Humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, 1983.
- «Emblemática y literatura en el siglo de oro» en *Ephialte*, II Vitoria 1990.

- ELIZALDE, Ignacio, «El papel de Dios verdadero en los autos y comedias mitológicas de Calderón», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del siglo de Oro*, CALDERÓN Volumen II, «Anejos de la Revista Segismundo», 6, 1983, p. 999.
- FATÁS, Guillermo; BORRÁS, Gonzalo M., *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología, heráldica y numismática*, Madrid, Alianza Editorial, 4ª ed., 1991.
- INFANTES, Víctor, «Calderón y la literatura jeroglífica», en *Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro Español del Siglo de Oro*, en CALDERÓN, Volumen III, anejos de la Revista «Segismundo» 6, CSIC, 1983, p. 1593.
- JONES-DAVIES, M. T., *Emblèmes et devises au temps de la Renaissance*, París - Sorbonne, Institut de Recherches sur les civilisations de l'Occident Moderne, 1981.
- LURKER, Manfred, *El mensaje de los símbolos, Mitos, culturas y religiones*, Barcelona, Herder, 1992.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J. y ARELLANO AYUSO I., *Historia de la Literatura Española, Vol. II: RENACIMIENTO, y BARROCO*, León, Editorial Everest, 1993.
- MARAVALL, J. A., «La literatura de emblemas en el contexto de la Sociedad Barroca» en *Teatro y Literatura en la Sociedad Barroca*, Madrid, 1972.
- «La literatura emblemática como técnica de acción sociocultural en el Barroco» en *Estudios del Pensamiento Español III*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid 1984.
- MARISCAL, George, «Iconografía y técnica emblemática en Calderón, *La devoción de la Cruz*» en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, Ontario, 1981.
- PEDRAZA MARTÍNEZ, Pilar, *La cultura de la imagen en la fiesta barroca: un ejemplo característico (Fiestas de la Inmaculada Concepción de 1662 en Valencia)* Tesis doctoral dirigida por el profesor Felipe Mª Garín, defendida en la Universidad de Valencia en 1977 (inédita).
- PFANDL, Ludwig, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, Gili, 1933.
- SÁNCHEZ PÉREZ, A., *La literatura Emblemática Española, Siglos XVI y XVII*, Madrid, S.G.E.L., 1977.
- SEGURA, F., «Calderón y la escenografía de los jesuitas», en *Razón y Fe*, Nº 205, Madrid, 1982.
- SELIG, K.L., «Antonio Palomino y la tradición de la literatura emblemática en España» en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, Co. Ltd. 1964.

- SOTO, Hernando de, *Emblemas Moralizadas por Hernando de Soto*. Por los herederos de I. Iñíguez de Lequerica (Colophon). En casa del Licenciado Várez de Castro, Madrid, 1599 (Introducción Carmen Bravo-Villasante).
- VALBUENA-BRIONES, A. «El Emblema «in temerarios» en Calderón» en Ángel González, ed. y otros, *Estudios sobre el Siglo de Oro en Homenaje a Raymond R. Mc Curdy*, Madrid, Cátedra, 1983.
- VÁZQUEZ ALONSO, M. J. y CASTAÑER, J., *El libro de los signos*, Barcelona, «Ediciones 29», 1991.
- WIND, Edgar, *La elocuencia de los símbolos*, Madrid, Alianza Editorial, 1993.