

VISUALIDAD EMBLEMÁTICA EN LAS COMEDIAS CORTESANAS DE LOPE A CALDERÓN

EMBLEMATIC VISUALITY IN COURT COMEDIES FROM LOPE TO CALDERÓN

Ignacio Arellano

<https://orcid.org/0000-0002-3386-3668>

Universidad de Navarra

Grupo de Investigación Siglo de Oro. GRISO

Campus Universitario, s/n.

31009 Pamplona

ESPAÑA

iarellano@unav.es

Resumen. El artículo glosa la presencia de los motivos emblemáticos en el teatro de corte de Lope y especialmente de Calderón, en cuya variedad, abundancia y elaboración de dichos elementos confirma una vez más la capacidad del dramaturgo para integrar, en una admirable síntesis estética, toda clase de componentes culturales, entre ellos las formas de expresión simbólicas que conocen un extraordinario desarrollo en el Siglo de Oro.

Palabras clave. Emblemas; simbolismo; teatro cortesano; visualidad simbólica.

Abstract. The article comments the presence of emblematic motifs in Lope's and especially Calderón's court theater, in whose variety, abundance and elaboration of those elements confirms once again the capacity to integrate, in an admirable aesthetic synthesis, all kinds of cultural components, among them the forms of symbolic expression that shows an extraordinary development in the Golden Age.

Keywords. Emblems; symbolism; court theater; symbolic visuality.

Es conocido el desarrollo de la emblemática en distintos territorios de la expresión literaria, el teatro y la fiesta pública en el Siglo de Oro¹, como parte fundamental de los medios visuales —o de sugerencia

¹ Adapto algunos pasajes de Arellano, 1998 y 2011 (de este último solo se publicó la versión en inglés). Discúlpense las reiteraciones de algunos comentarios en beneficio

visual— con valor simbólico que proliferan en estos géneros, en particular en las comedias de corte.

Algunas de estas comedias fueron semejantes a las que se hacían en los corrales —*El caballero de Illescas* de Lope por ejemplo, representada en la Huerta del duque de Lerma, en 1605; pero otras corresponden a las comedias propiamente de aparato concebidas para un público y escenario cortesano. Estas últimas conocen su auge en el reinado de Felipe IV, mientras ofrecen una nómina bastante más reducida en el de Felipe III.

En esencia, los títulos que me interesa recordar en esta oportunidad son tres de Lope —*Adonis y Venus*, *La fábula de Perseo* (mitológicas), y *El premio de la hermosura* (caballeresca)—, y una de Vélez de Guevara, también caballeresca, *El caballero del Sol*. En época posterior el teatro cortesano alcanzará desarrollos mucho más intensos, con un repertorio más amplio, y una aplicación —especialmente en las comedias calderonianas— de la visualidad emblemática que atraviesa todos los géneros de la comedia seria, aunque destacan especialmente las comedias de palacio.

Rodríguez de la Flor ha subrayado, entre otros, la riqueza de aspectos de esta clase en el teatro barroco:

El título próximo a la concisión del lema o *motto*; la escenografía, que utiliza objetos a modo de símbolos; y por último el propio texto, concebido como una suerte de desarrollo o declaración de los anteriores elementos, hacen del teatro barroco un auténtico emblema vivo y puesto en acción, en el que no faltaban temas, imágenes, sentencias y glosas sacadas de la propia tradición emblemática².

Dejando ahora aparte otros aspectos que no atañen a mis presentes objetivos, me ocuparé rápidamente de la presencia y función de los mentados elementos emblemáticos en las comedias destinadas a un público cortesano.

(espero) de la «visibilidad» de la técnica emblemática en el teatro barroco, especialmente en el de Calderón.

² R. de la Flor, 1995, pp. 75-76.

La intensa floración de los emblemas en la comedia³ puede manifestarse de dos maneras fundamentales:

a) por un lado están las menciones en el nivel textual, asimilables a las de cualquier otro género literario (poesía o narrativa)

b) por otro se advierten las modalidades propias del teatro, exhibidas sobre el escenario, bien se relacionen con un emblema concreto incluido en los repertorios usuales, o consistan en simples formulaciones de carácter emblemático sin fuentes definidas en los tratadistas del género.

La comedia lopianiana *Adonis y Venus*⁴ se cita en la primera lista de *El peregrino en su patria* (1604). En un ámbito pastoril se representan tres episodios diversos: el amoroso de unos pastores, el de Hipómenes y Atalanta, y el de los amores de Venus y Adonis, con la trágica muerte de este. En la canción de amor de Atalanta aparece ya el motivo de la hiedra y la vid y el olmo:

Esta hiedra lasciva
y esta vid trepadora
fresnos y olmos enlazan (vv. 131-133).

La vid apoyada y anudada en el olmo es imagen de gran tradición iconográfica. En el emblema CLIX de Alciato «*Amicitia etiam post mortem durans*» la imagen simboliza la amistad duradera. El tema del olmo y la vid se encuentra también en relación con la unión marital (Ripa, *Iconología*, I, pp. 134-135).

Más tarde Camila advierte a la misma Venus que la belleza de Adonis lo convierte en un basilisco, con cierta inversión del motivo, porque la muerte (de amor) vendrá a Venus no por ser mirada sino por mirar al garzón:

Advierte que es basilisco
pon a tus ojos defensa (vv. 596-597).

³ En este trabajo me limito a aportar algunos pocos ejemplos de valor significativo, pero no puedo entrar a analizar en detalle los modos de funcionamiento, ni recoger la abundancia de casos. Remito para más ejemplos y comentarios a Arellano, 1997, 2001 y 2002.

⁴ Cito por la edición de Oleza. Para esta comedia ver también Oleza, 1986.

Otro emblema amoroso es el de la mariposa —ver *infra*— que se quemaba en el fuego, con el que Hipómenes expresa su amor por Atalanta:

¿Temo? No. Pues ¿en qué cosa
reparo, si en el extremo
desta luz soy mariposa,
y a cada vuelta me quemo? (vv. 938-941).

Adonis recurre al emblema del almendro y el moral en otra ocasión:

Albania, yo no doy mis esperanzas
como el almendro loco,
que la rígida nieve
del Capricornio helado tiene en poco.
Como el árbol discreto, el moral sabio,
procedo en mi temor y en vuestro agravio
(vv. 2050-2055).

Y Albania expresa sus celos y frustración amorosa con el del duro peñasco, que usualmente es símbolo de firmeza, pero que se aplica aquí a la dureza del amante:

¡Oh, más duro que risco
en las ondas del mar inexpugnable!
(vv. 2079-2080).

Muchos motivos mitológicos, por su parte, pudieran observarse desde la perspectiva emblemática, ya que han sido recogidos en numerosos repertorios.

Todos los rasgos que caracterizan la composición de Adonis y Venus vuelven a advertirse en *La fábula de Perseo*, en un grado mayor de complejidad⁵. Comedia cortesana de tema mitológico, pudo inspirarse en cualquiera de las fuentes bien conocidas en la época, incluso, como señala McGaha significativamente, en un famoso cuadro

⁵ *La Fábula de Perseo* pudo ser la comedia representada en la Ventosilla en 1613, escrita por encargo del duque de Lerma.

de Tiziano sobre el tema. Es comedia de espectáculo, cuya falta de conexión en los episodios ha sido señalada por la crítica, así como la presencia de elementos que se vienen considerando “inexplicables”, como la alegoría de los caballeros armados que simbolizan ciertos vicios, o la presentación de Perseo como encarnación de la virtud y Medusa del vicio: para McGaha, por ejemplo, el manejo de la alegoría en esta pieza es muy torpe. Pero el enfoque de la comedia requiere tener en cuenta como primer requisito su calidad de pieza de corte, dirigida a un público específico acostumbrado a los motivos mitológicos y sus correspondientes lecturas alegóricas. La aparición del Tiempo con su reloj y sus alas nos lleva de nuevo al mundo de los emblemas, que se acumularán a lo largo de la fábula: a la alegoría del Tiempo sucederán los emblemas del pelicano (vv. 637-640) perteneciente al bestiario simbólico, el emblema de la Ocasión (vv. 752-755), la hiedra unida al muro (vv. 1286-1287), el espejo en el escudo de Palas (ed. McGaha, p. 110), el ciprés, símbolo funeral (vv. 520, 2517), o la contraposición de Eros y Anteros (vv. 1985-2010), muy fatigada en los tratados amorosos y en los repertorios emblemáticos (varias veces en Alciato o en *Amorum emblemata* de Vaenius, por ejemplo)⁶. Al mismo universo pertenecen los citados caballeros armados que resultan ser alegorías de la Lisonja, la Envidia, la Ingratitud y los Celos. McGaha se pregunta por su pertinencia: «¿por qué estos vicios y no otros? Parecen escogidos al azar y no tienen nada que ver con la trama ni con los personajes» (ed. cit., p. 27). Y así es, en efecto: con lo que tienen que ver es con el marco genérico de recepción: son vicios vinculados a los tópicos de la corte, cuya concepción visual no se especifica en todos sus detalles en el texto pero que probablemente podría perfilarse con cierta nitidez acudiendo a un repertorio como la *Iconología* de Cesare Ripa.

En la variedad caballeresca, no mitológica, podríamos continuar el análisis con *El premio de la hermosura*, representada en las fiestas de Lerma de 1614, y publicada en la Parte XVI (1621). En la dedicatoria a Olivares recuerda Lope las circunstancias de escritura de la pieza, encargada por la reina para ser representada por personas de la familia real y damas de la corte. Elemento característico del género es el de los

⁶ Estos motivos emblemáticos se recogen en numerosos repertorios, desde el famoso de Alciato, *Emblemata*. No es el momento de documentarlos todos. Envío solamente al cómodo libro de Henkel y Schöne, 1976.

salvajes, con su iconografía habitual, símbolo de espacios y situaciones anímicas agrestes y violentas:

Aquí se ha de abrir un lienzo y verse una cueva, con dos salvajes que la guarden, con sus mazas al hombro (v. 229).

Frente a esos espacios el templo del dios Amor, celebrado de músicos, poetas y amantes, se ofrece lleno de empresas simbólicas que en este caso no se especifican, dejándolo a la habilidad del decorador o a la imaginación visual del espectador:

[...] donde del suelo al techo le miramos
lleno de las empresas circunstantes (vv. 391-392).

No faltan rituales galantes, como el lenguaje cifrado de las flores en el simbólico conjunto parlante que arroja Lindabella a un arroyo y recoge haciendo un ramillete Leuridemo, según describe, celoso, Rolando:

[...] cuando el lirio azul echaba,
los celos que de él tenía;
cuando la violeta, amor;
el mirto, cuando esperanza,
que dicen que sin mudanza
conserva eterno verdor;
con maravillas, en fin,
desesperación cruel;
congojas con el clavel;
castidad con el jazmín.
Finalmente, de esta suerte
escribió un papel allí,
donde desde lejos vi
la sentencia de mi muerte.
Después, hecho un ramillete,
Leuridemo le leyó,
que le vi en sus manos yo (vv. 1519-1537).

Más adelante Aurora y Lindabella conversan sobre qué flores sería mejor recoger de los campos y ponderan de nuevo los valores simbólicos de las mismas y sus colores⁷.

De cualquier manera, este *Premio de la hermosura* es mucho menos abundante en emblemas que *El caballero del Sol*, de Vélez de Guevara, representada el 10 de octubre de 1617 en las fiestas de Lerma con el aparato escénico más elaborado de todas las comedias mencionadas hasta aquí. Una buena parte de la comedia consiste precisamente en la exhibición de emblemas, en un mecanismo exactamente paralelo al de los carros de festejos cortesanos o de las arquitecturas efímeras en las entradas reales y otras ocasiones. En el comienzo de la obra salen los pretendientes de Diana para llevarla en un esquife, con remos en los que han hecho esculpir o pintar varias «empresas» (p. 3) que muestran el rigor desdeñoso de la dama.

Baste apuntar, para la comedia, la descripción de la nave de Febo, o, antes, los motivos de los remos de los príncipes que solicitan a Diana (p. 3): Paris lleva pintados en su remo a Dafne y Apolo, empresa cuyo cuerpo gráfico se acompaña de un mote que dice «Más se ofende quien más ama / cuando es ingrata la dama»; mote y empresa acordes con el modo y condición de la arisca princesa. Adonis lleva «pintada / una sirena del mar / y a sus pies una fortuna», con el mote «Ninguna / a vencella ha de bastar»; Píramo a Ifis colgado de una reja y Anajárete volviéndose en piedra, con una letra que dice «Diana, / aunque con más hermosura / nació desta piedra dura»... Estos emblemas de los remos responden estrictamente al modelo canónico, aunque resulten inasequibles a la mirada directa de los espectadores, que difícilmente podrían percibir los dibujos: de ahí la necesidad de describir verbalmente también las figuras pintadas. La conformación de estos motivos, y el uso de terminología técnica de los emblemas evidencian la nuclear importancia de este modo expresivo, que sustituye aquí a la acción propiamente dramática.

El navío de Febo es otro ejemplo extraordinario: una larga secuencia se dedica a describir y comentar los adornos de la obra muerta de la nave, todos con valores emblemáticos que remiten a los trágicos amores del caballero del Sol, a través de los emblemas del Tiempo y la Fortuna, las rosas de Inglaterra y los leones de España, las sierpes de

⁷ Ver simbolismo de los colores en Kenyon, 1915; Morley, 1917; Fichter, 1927; Buceta, 1933.

la Envidia, Argos con sus cien ojos, Cupido con sus flechas, etc. Buena muestra de la precisión de Vélez de Guevara es, por ejemplo, la Envidia («Llena de sierpes la Envidia / que su corazón se come»), que se representa habitualmente como una vieja que muerde su propio corazón y se alimenta de víboras como traduce Daza Pinciano a Alciato: «Por declarar la invidia y sus enojos / pintaron una vieja que comía / víboras, y con mal contino de ojos. / Su propio corazón muerde a porfía».

Los motivos emblemáticos reaparecen en otras ocasiones, constituyendo quizá el rasgo más característico del estilo de *El caballero del Sol*. Emblemática es la pintura de la casa de los celos que se ofrece en la academia poética (pp. 14–15): escollos en el mar, laberinto, culebras, alegorías de la Envidia, la Sospecha, y el Deseo, camaleones, topos, etc. Desde el punto de vista dramático todas estas secuencias sustituyen a la acción por fragmentos descriptivos de sentido simbólico. La visualidad de la comedia cortesana de esta época es una visualidad más bien estática.

Estos elementos que en diversa proporción y con diversa integración en las tramas se advierten en las comedias de Lope o en Vélez de Guevara alcanzarán una elaboración, riqueza y eficacia de enorme densidad en el teatro de Calderón.

He dedicado algún trabajo anterior a diversos aspectos emblemáticos en Calderón⁸, analizados también por estudiosos como Ledda, Cull y otros⁹. Me acerco en esta ocasión al ámbito de las piezas de palacio, las que incluye Valbuena debajo de la etiqueta de comedias novelescas y dramas mitológicos¹⁰, y me ceñiré, con obligada modestia, solamente al bestiario simbólico.

Hay ciertas categorías emblemáticas que resultan comunes a la fiesta cortesana y a los dramas de poder y ambición, los cuales muestran preocupaciones políticas que conectan especialmente con el universo de la corte, se acepten o no las interpretaciones en clave política que a veces se han propuesto para estas piezas calderonianas¹¹.

⁸ Ver Arellano, 2000, 2002 y 2004.

⁹ Ver Ledda, 2004; Cull, 1992, 1994, 2000a y 2000b; Bouzy, 1999; Egido, 1991.

¹⁰ Cuando cite las obras de Calderón, si no especifico, remito a las ediciones de *Obras completas* de Valbuena Briones, citadas en la bibliografía, indicando la página. En otros casos identificaré la edición manejada.

¹¹ Ver especialmente Neumeister, 1976 y 2000.

En este terreno destaca la caída del caballo o el caballo desbocado, reiterado constantemente en este corpus¹². Hay que señalar que este motivo (generalmente desarrollado en el plano ticoscópico, aunque no desconoce la realización escénica) tiene dos modalidades, solo una emblemática. Una primera variedad explota el valor espectacular, que da ocasión al lucimiento del protagonista, casi siempre salvador de la dama o del poderoso en riesgo por la carrera desenfrenada del animal. En *Amado y aborrecido* el caballo furioso de Aminta la despeña en coyuntura de permitir al galán Lidoro que la salve (p. 1694: «un caballo que del monte / desbocado se despeña / con una mujer»). La princesa Aminta queda deudora de la fineza de Lidoro y el episodio se integra en una trama galante sin que se explore el simbolismo moral de la imagen. Exactamente el mismo modelo se observa en *La fiera, el rayo y la piedra* (p. 1633), al despeñarse Anajarte, a quien saca en brazos Pigmalión. Sin embargo, en este caso se percibe un superior grado simbólico, ya que la soberbia y dureza de Anajarte (sugerida por la violencia de su caballo) provocará su perdición.

La segunda variedad es propiamente la emblemática, en la que el caballo expresa los ciegos instintos o las pasiones de los personajes despeñados. Caballos desbocados con varios matices se hallarán en Alciato, Covarrubias Horozco¹³...

En esta variedad podrían distinguirse a su vez dos modalidades: la más estudiada, en la que el caballo simboliza las condiciones morales y de carácter de sus jinetes; y otra en la que sin remitir precisamente a la soberbia o ceguera pasional, expresa el voltario movimiento de la fortuna, que “despeña” a las víctimas de la caída, ligándose así el tema del caballo a otra protagonista esencial del universo simbólico calderoniano, la Fortuna inestable, agente del desengaño. En *Los tres mayores prodigios* es la propia Pasifae la descrita por Lidoro como un caballo desbocado por sus apetitos irracionales, enamorada de un toro:

[...] y así ciega
entregada a su apetito
se desboca y se despeña

¹² Para Valbuena Briones es «uno de los símbolos más eficaces y distintivos del arte de este dramaturgo» (1977, p. 105).

¹³ Ver Bernat y Cull, 1999, núms. 260, 261, 266... Más ejemplos de estos caballos en el teatro de Calderón los recojo en Arellano, 2002.

[...]
 desenfrenada y resuelta
 [...]
 Irracional amor digo,
 pues sus entrañas revienta
 medio toro y medio hombre
 un monstruo (p. 1564).

Más adelante en la misma comedia (p. 1573) Teseo ofrece un caballo a Ariadna y Fedra para que huyan de su padre, lo cual es interpretado por Ariadna en su valor simbólico: «pasiones / arrastradas de un caballo / ¿en qué poder será dócil?». Enseguida, furiosa de celos, al ver que Teseo elige llevarse con él a Fedra, maldice a los que huyen deseándoles que el caballo los despeñe. Sin desarrollar específicamente la identificación del caballo desenfrenado con las pasiones, la descripción obedece sin duda a ese ámbito emotivo que envuelve a todos los personajes en ese tramo de la comedia, y es la propia Ariadna la que proyecta en su imagen del caballo sus celos y deseo de venganza:

¡Oh!, a los dioses ruego, bruto
 que con plantas tan veloces
 te vas alejando, que
 con algún peñasco choques
 desbocado, y que perdiendo
 el atributo de noble
 quede en ti más poderoso
 el resabio que lo dócil.
 Ni el freno obedezcas, ni
 la espuela sientas inmoble... (p. 1574).

Calderón tiende al enriquecimiento ingenioso del motivo, desarrollando una serie de agudezas de discordancia o proporción (terminología de Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*), introduciendo detalles originales en la estructura dramática y poética de sus obras. Así en *Fieras afemina amor* (ed. Wilson, p. 143) Yole cae despeñada, arrojada por un caballo desenfrenado que simboliza las violencias de la pasión amorosa y de la venganza (ver pp. 144-145), pero en este particular caso es el propio Cupido el que la salva, porque espera de ella que contribuya a despeñar a Hércules. El juego de palabras subraya el paradójico juego ingenioso de la elaboración temática:

No temas, Yole, que Amor,
aunque a otras despeña, a ti
porque en su triunfo te empeñes
hará que no te despeñes.

En *El hijo del Sol, Faetón* (p. 1901) el simbolismo es evidente ya que se corresponde con el mismo sentido moral de la fábula, tal como se puede ver en Alciato, emblema 56. Los caballos desbocados y furiosos manifiestan la soberbia temeraria del joven Faetón incapaz de dominarlos.

En algunas comedias el caballo desbocado no simboliza tanto la irracionalidad de un sujeto, como los casos de Fortuna. *Duelos de amor y lealtad* (pp. 1460, 1471) se abre con la caída del general Toante, despeñado por su caballo, lo cual emblematiza la caída de Fortuna, y la condición de servidumbre que va a serle impuesta «esclavo, cautivo y preso». Algo semejante sucede al soldán de *El conde Lucanor* (pp. 1958-1959), cuyo caballo desenfrenado lo interna en un laberinto¹⁴ agreste que avanza su caída al final de la comedia, cuando queda vencido y preso en manos de Lucanor.

Teatralmente destacan algunos casos de presencia escénica; el más llamativo es sin duda el de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa* (p. 2099), excepcional puesta en escena del caballo desbocado. aparece Leonido

armado de todas armas, a caballo, cuyos movimientos se ejecutaron con tal primor que la atención engañada estaba temiéndole el despeño según lo desbocado del bruto y lo fragoso del terreno [...] Se vio despeñar con tan propio precipicio que se volvió en lástima la admiración...

Otro de los animales favoritos de Calderón (en general de los poetas del Siglo de Oro) es el fabuloso fénix¹⁵, emblema de lo único, de la resurrección y de la inmortalidad. Aparecen, claro está, menciones muy convencionales para desear larga vida («Vivas los años, señora, / de aquel pájaro de Arabia», *Duelos de amor y lealtad*, p. 1474), pero hay otras más elaboradas desde el punto de vista del ingenio, en las que el fénix da pie a agudezas de semejanza con otros juegos. En la comedia

¹⁴ Para el emblema del laberinto ver Henkel y Schöne, 1976, cols. 1200-1202.

¹⁵ Sobre el ave fénix ver Henkel y Schöne, 1976, cols. 795-796. García Arranz trae numerosas noticias y emblemas sobre el ave fénix (1996, pp. 333-361).

que acabo de citar el mismo sol se compara al fénix, en una invocación al dios Apolo basada en contraposiciones y paradojas:

¡Oh, tú, fénix, que en blanda
hoguera de rubí,
si para morir naces
mueres para vivir! (p. 1497).

Pasaje semejante en *La estatua de Prometeo* (pp. 2076-2077), donde se glosa una tonada parecida:

No temas, no, descender,
bellísimo rosicler,
que si en todo es de sentir
que nazca para morir,
tú mueres para nacer
[...]
No temas, no, pues adquiere
nueva luz la luz que yace
y tanto a todas prefiere
que muere de la que nace
y nace de la que muere.

El ave fénix sirve también de término de comparación a los agravios (*Fineza contra fineza*, p. 2104) y a las desdichas, que se multiplican y se engendran unas de otras, como el fénix o los cuellos de la hidra¹⁶, con quien se asocia en *La puente de Mantible* (p. 1878):

Hidras las desdichas son;
mil nacen donde una muere,
y en parecerse a sí mismas
son ya las desdichas fénix.

¹⁶ Para expresar el amor, cuyo fuego no se acaba, usa Heredia el emblema de Hércules y la hidra; ver Bernat y Cull, 1999, núm. 807. Otra hidra emblemática en el mismo autor, núm. 812. Hidras hay también en Alciato, Picinelli... (Picinelli, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, pp. 110 y ss.).

En esa comedia Guido se denomina a sí mismo «fénix de amor» (p. 1883) porque muere y renace de sus propias cenizas de amante, ya que el fuego es conocido símbolo del amor.

Ingeniosa proporción con el fénix se establece en la descripción de la muerte de Hércules (*Los tres mayores prodigios*, p. 1589, «fénix será de su fama»), quien se arroja a la pira para librarse del veneno de la túnica de Neso: abrasado en la hoguera, como el ave fénix, renacerá de sus cenizas en la fama de sus hazañas.

Otra imagen del renacimiento es el gusano de seda¹⁷, emblema que desarrolla minuciosamente Cósdroas en *Duelos de amor y lealtad* (p. 1481) para incitar a los cautivos —obligados a construir una fortaleza— a rebelarse y resurgir de su cárcel y servidumbre, como la mariposa emerge del capullo:

[...] obligados
 os halláis a reduciros
 a duradera prisión
 en tan penoso ejercicio
 como el gusano de seda,
 que labrando de sí mismo
 la cárcel, muere encerrado
 en el hilado capillo
 que fabricó su tarea
 de su sustancia hilo a hilo.
 Pues siendo así que a un gusano
 somos hoy tan parecidos
 que con nuestro propio afán
 en esos muros de Tiro
 nuestras cárceles labramos,
 seámoslo en romper altivos
 de tan violenta prisión
 las cadenas y los grillos.
 Él ¿no renace con alas
 de sí propio tan distinto

¹⁷ Para abundante documentación sobre emblemas con el gusano de seda, ver Picinelli, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, pp. 247-268. Comenta Picinelli ejemplos de Bargagli, Bovio, Marino, Caussin, Rancati, etc. Horozco Covarrubias, Pérez, Covarrubias Horozco, Rojas... traen en la emblemática española diversos emblemas del gusano de seda, con diversas significaciones interesantes para los casos calderonianos. Bernat y Cull, 1999, núms. 763, 764, 765, 766, 767, 768, 1599.

que al que se encerró gusano
 salir mariposa vimos?
 Pues ¿por qué, por qué nosotros
 con más razón, más instinto
 no habremos de cobrar alas?

Gusano de seda —que labra de su misma sustancia el capullo en el que muere— es Apolo, al defender el olvido frente al amor, y ser rechazado por Dafne, la cual sigue el olvido propuesto en perjuicio del propio Apolo: «gusano de seda he sido, / yo me he labrado mi muerte» (*El laurel de Apolo*, p. 1756); y también los secretos de Falerina, que mueren dentro de su pecho como el gusano en su capullo (*El jardín de Falerina*, p. 1895), imagen semejante a la de *El conde Lucanor* (p. 1987) aplicada a Rosimunda. Cibele, en fin, es como el gusano de seda, al engendrar a Anteo de su misma sustancia, sin más padre que su «mesmo ardid» («como gusano que hila / su misma vida de sí, / a ti te engendré», *Fieras afemina amor*, ed. Wilson, p. 150).

En el ámbito de la corte no podía faltar el águila, emblema heráldico de la Casa de Austria, animal de Júpiter, reina de las aves, la única que puede mirar al sol cara a cara (*La puente de Mantible*, p. 1882), ni otros animales especialmente significativos como el pavón, o el pelícano, sobre los que volveré luego a propósito de la loa de *Fieras afemina amor*. El camaleón¹⁸, que muda de color y se alimenta de aire, es imagen del semblante de Eco en *Eco y Narciso* (p. 1925), que en cada suspiro ('aire') muda de aspecto:

[...] porque en cada suspiro,
 que en efecto son aire,
 camaleón de amor
 se muda mi semblante.

En *Celos, aun del aire matan* (p. 1797) el personaje de Aura ('aire') aparece en un carro tirado de dos camaleones, en una tramoya con realización escénica:

¹⁸ Picinelli, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, pp. 275 y ss. En Alciato es símbolo del adúlador cortesano.

Váse Aura en el aire, en un carro tirado de dos camaleones y con lo que canta baja al tablado, y atraviesa por él, delante de todos, y vuelve a subir por la otra parte, con el último verso de lo que canta.

Y en una escena posterior vuelve a salir en lo alto encima de una salamandra («*Váse y sale Aura en lo alto, encima de una salamandra*», p. 1802): en la trama de la comedia *Aura* (en cuanto es aire) pretende avivar el fuego del amor; el motivo poético se materializa en la trama y escenificación al incendiarse el templo de Diana, enemiga de las pasiones amorosas.

La salamandra, capaz de vivir en el fuego¹⁹ o de extinguirlo con su frialdad, sirve a Dante para referirse a Irene y Aminta, a las que ha salvado de un incendio del que han sobrevivido las dos «racionales salamandras» (*Amado y aborrecido*, p. 1706). La mariposa —ya citada—, en cambio, perece en la llama, según representan numerosos emblemas²⁰, y viene a ser, entre otros, símbolo del enamorado que arde en el fuego del amor, como Céfalo, que expresa su amor por Pocris (*Celos, aun del aire matan*, p. 1803).

El sentido de atrevimiento temerario e imprudente se subraya en otros casos, como el de *El mayor encanto amor* (p. 1530), en donde la mariposa se asocia al motivo de Ícaro²¹ para manifestar el riesgo corrido por Ulises al embarcarse en una relación amorosa con la maga Circe:

Un deseo, ¡ay de mí!, tan remontado
que osó con alto vuelo
calarse entre las nubes de algún cielo

¹⁹ Picinelli, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, pp. 358 y ss.

²⁰ Picinelli, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, pp. 341 y ss. La mariposa que se quema en el fuego es símbolo amoroso en Vaenius (Henkel y Schöne, 1976, col. 911) con el mote «*Brevis et damnosa voluptas*»; con otros sentidos pero con representaciones semejantes se puede hallar en Borja, *Empresas morales*, pp. 66–67, aplicable en este caso también al amor (y a otras situaciones en que la razón se deja llevar del apetito): «el que [...] es llevado por este deseo contra lo que entiende que le conviene puede lo dar a entender con esta empresa de la mariposa que se quema con la letra Fugienda peto, que quiere decir “Busco lo que huir debería”, porque lo mismo le acontece al que no siguiendo el partido justo de la razón consiente en la rebelión de los apetitos».

²¹ Aplicado a los astrólogos representa Alciato a Ícaro derribado desde el cielo; con lecciones semejantes contra temerarios y atrevidos traen emblemas los libros de Crozet, Reisnerius y Vaenius (Henkel y Schöne, 1976, col. 1617).

donde al fuego vecino
 con ligereza suma,
 abrasada la pluma,
 subió deseo y mariposa vino.

Mención algo recóndita y jocosa es la de la grulla en *Auristela y Lisidante* (p. 2039): según Brunel los soldados han estado «Con las armas en la mano, / marciales grullas». ¿Por qué está metáfora de las grullas? Porque la grulla es imagen de la vigilancia y la prudencia al dormir con una piedra en una pata, la cual deja caer si se duerme, despertando al ruido. Como señala García Arranz:

La imagen de la grulla con una piedra alzada fue durante los siglos xvi y xvii uno de los símbolos animalísticos más conocidos, reproducido con enorme frecuencia en los libros de emblemas²².

Otros animales simbólicos que proliferan son las variadas sierpes venenosas (áspides, basiliscos, hidras y víboras), que conocían un abundante protagonismo en los dramas del poder y de la ambición, y en los autos sacramentales. El venenoso áspid simboliza cualquier pasión rabiosa y ciega, como los celos (*Auristela y Lisidante*, p. 2033), o la envidia. En la serie de figuras alegóricas (Temor, Sospecha, Envidia, Ira) que aparecen escenificadas en *La púrpura de la rosa* (p. 1775) cada una lleva un elemento emblemático que las identifica: la Envidia porta un áspid, según corresponde a representaciones como las de Ripa ya citada.

Una de las imágenes favoritas de Calderón es la víbora que mata a su madre al nacer. Personajes como Segismundo (*La vida es sueño*) o Semíramis (*La hija del aire*) y otros semejantes, cuyo nacimiento anuncia grandes trastornos y violencias, matan en el parto a su madre²³, por lo que se califican de «víboras» («víbora humana del siglo» es, por ejemplo, Segismundo, como otros muchos personajes del teatro de Calderón). Perseo en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (ed. Maestre, p. 57), airado con su madre, desea que Dánae hubiera muerto al parirlo: «¿por qué, ya que pariendo / víbora, no reventaste»; Climene

²² Ver García Arranz, 1996, pp. 437-469 para los emblemas de grullas. Cita en p. 445.

²³ Es rasgo atribuido a los viboreznos. Ver por ejemplo Picinelli, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, pp. 172-174.

nace entre eclipses y mata a su madre en el parto «bien como víbora humana» (*Apolo y Climene*, p. 1830), y Anajarte, caracterizada por su dureza y rechazo de todo sentimiento amoroso, inicia sus crueldades matando a su madre, como si anunciara su carácter: «de suerte que racional / víbora humana pudieran / decir que fui» (*La fiera, el rayo y la piedra*, p. 1600).

La más mortífera de las serpientes es el basilisco²⁴. Quizá la ocurrencia más elaborada en este corpus calderoniano que estoy observando sea la de *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (ed. Maestre, pp. 79, 129): Medusa, convertida en una feroz bandolera, mata a todos los viandantes:

[...] no pasa
peregrino que no muera
a su vista, racional
basilisco de la selva.

Prosiguiendo con esta imagen, Calderón establece una sutil correspondencia entre la semejanza de Medusa con el basilisco, y el modo de matarla Perseo, haciendo que se refleje en el escudo-espejo que le ha proporcionado Palas:

[...] vengo a añadirte
este escudo trasparente
que de Estéope y de Bronte
le dio la fatiga el temple.
Experiencia es que si el fiero
basilisco a sí se viere
a sí se mate, porque
en sí su veneno vierte.

El basilisco que se mata a sí mismo al reflejarse en un espejo consta en varios emblemas que recoge Picinelli²⁵.

La hidra, de la que he mencionado antes una ocurrencia verbal, conoce otra materialización escénica²⁶, en compañía del perro

²⁴ Muy frecuente en los libros de emblemas. Para ejemplos de basiliscos y otras serpientes venenosas en emblemas ver Henkel y Schöne, 1976, cols. 627 y ss.

²⁵ Picinelli, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos*, pp. 92 y ss.

²⁶ Es un monstruo escénico imprescindible en los autos sacramentales, donde suele simbolizar a la herejía o a los siete pecados capitales.

Cerbero²⁷, probablemente autómatas, que asustan a Bato, convocados por la Discordia en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (ed. Maestre, pp. 109-110), y que acaban hundiéndose en el foso del escenario, en otro efecto espectacular de las tramoyas:

Atravesaba la Hidra de una parte a otra, moviendo las cabezas de sus siete cuellos, y el Cancerbero, al contrario della, abriendo las bocas de sus tres gargantas...

Terminaré este elenco de bestias venenosas o letales con la simple mención de dos híbridos fabulosos, como son la sirena²⁸ y la esfinge²⁹.

La importancia de la mitología en las comedias de palacio explica otra serie de atributos emblemáticos, entre ellos animales, que caracterizan a las apariciones de los dioses. En estos casos suelen tener presencia escénica, hechos de pasta, cartón piedra, autómatas, o actores disfrazados.

Este tipo de representaciones corresponden a las habituales alegorías tal como se documentan por ejemplo en repertorios como el de Cesare Ripa.

El carro en que aparece Palas, diosa de la guerra, viene tirado por dos leones en *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (ed. Maestre, p. 128), animales complementados por otros atributos como el escudo con el espejo; y en la misma comedia Júpiter —aunque en traje de Cupido— cabalga sobre un águila de plumas doradas que baja de lo alto (p. 91), animales todos ellos que no requieren mayores comentarios.

La diosa Cibeles sale en *Fieras afemina amor* (ed. Wilson, p. 149) con la cornucopia en la mano, sentada en un carro tirado de cuatro leones, acompañada de un cortejo de otros que no se especifican. En Ripa el carro de la Tierra (Cibeles) va tirado por dos leones que significan «el uso agrícola de la siembra», porque borran con su cola las huellas lo mismo que el sembrador tapa la simiente esparcida para que no la localicen los pájaros y la coman (Ripa, *Iconología*, I, pp. 175-176). En

²⁷ Emblema con el Cancerbero en Borja, *Empresas morales* (Bernat y Cull, 1999, núm. 1304).

²⁸ *El castillo de Lindabridis*, p. 2073; *El mayor encanto, amor*, p. 1534; *Apolo y Climene*, p. 1831. Para distintos emblemas ver Bernat y Cull, 1999, núms. 1500-1505 y 1645.

²⁹ *El mayor encanto, amor*, pp. 1518 y 1543; *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, p. 1658. Alciato la recoge como símbolo de la necesidad: tiene rostro de doncella, plumas de ave y patas de león. Ver Bernat y Cull, 1999, núm. 614.

compañía de las Musas aparece más adelante Pegaso (pp. 158, 163), caballo alado que efectúa un vuelo espectacular para acabar la segunda jornada. Ya en la loa se exhibía un simbólico caballo con alas (sin duda la misma figura que en la comedia) «cuya velocidad enfrenaba galán joven, no sin algunas señas de Mercurio (dios del ingenio), así en el caduceo como en las plumas del capacete y los talares: jeroglífico del que osadamente en vano intenta sofrenar al vulgo» (p. 58). Esta loa y otros paratextos³⁰ de *Fieras afemina amor* ofrecen una extraordinaria densidad de elementos emblemáticos, desde el telón pintado³¹ con Hércules y sus hazañas hasta la disposición escenográfica y los animales que actúan. Además del caballo alado hay dos estatuas «al parecer de bronce» que halagan a un león y a un tigre, significando «el valor y la osadía». El mote «Fieras afemina amor / *Omnia vincit amor*» en el telón podría evocar, como señala Neumeister³², el emblema de Alciato «*Potentissimus affectus amor*», en el que Cupido guía un carro tirado por leones. La acción de la loa integra escénicamente un águila caudal con corona imperial, un ave fénix y un pavón. Hay que recordar que el festejo se dedica a los años de la reina Mariana de Austria: el águila, como reina de las aves, representa a Mariana. El ave fénix es símbolo del amor que todos profesan a la reina y de la renovación que se produce al cumplir un año más.

El pavón se interpreta en la obra como símbolo de la vigilancia, pues tiene en su rueda los ojos de Argos, y la vigilancia es necesaria para todo el que gobierna:

Conque en fiesta de años de quien gobierna
ave que toda es ojos que asista es fuerza.

Neumeister estudia el sentido de estos símbolos y figuras en el trazado general de la interpretación que ofrece de *Fieras afemina amor* (de las fiestas mitológicas calderonianas en general), asunto en el que no puedo entrar ahora, limitándome a ilustrar las presencias de los motivos del bestiario emblemático, pero que sería necesario considerar

³⁰ Ver Neumeister, 2000, pp. 227-277 para un amplio comentario de estos paratextos (en especial loa y fin de fiesta) y en general de esta pieza, con atención a sus dimensiones emblemáticas.

³¹ Ver Egado, 1991.

³² Neumeister, 2000, p. 274.

para valorar las funciones dramáticas complejas de estos componentes. Valga citar algunas observaciones de Neumeister:

La *pictura* del emblema escénico todavía permanece, como en un libro, sin movimiento. El Hércules del telón, debido a la mirada que las figuras laterales dirigen hacia él, queda por así decirlo encadenado al marco de la imagen. Pero su presentación según el modelo emblemático —*inscriptio y pictura*— ya anuncia el espectáculo esperado y su significado, que completarán como *subscriptio* la estructura emblemática [...] Calderón cumple, por una parte, con el enfoque emblemático, pero por otro lado, al reemplazar la *subscriptio* por una acción consistente en palabras e imágenes, la forma emblemática básica se disuelve en la forma mayor del drama³³.

En el fin de fiesta, a los tres pájaros iniciales se suma otro más, el pelícano, que emblematiza la figura del rey, Carlos II, retrato de Dios «pelícano que la vida / nos da vuestro corazón» (ed. Wilson, p. 215), y que tiene su fundamento en la creencia de que el pelícano alimentaba a los hijos con la sangre de su pecho³⁴, lo que convierte al ave en símbolo de Cristo, y en este caso del rey.

Si las fábulas mitológicas muestran una presencia característica de animales asociados a los dioses, las comedias que Valbuena llama novelescas o caballerescas se caracterizan por los animales de matices heráldicos, como el león de oro de la empresa de Leonido (*Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, pp. 2101, 2106) o los que describe jocosamente Malandrín en *El castillo de Lindabridis* (pp. 2091-2092), pretexto para nuevos juegos de agudezas mentales y verbales. Entre las empresas que ostentan los caballeros de un torneo, hay algunas que exploran el bestiario: el mantenedor del torneo lleva como empresa una tormenta con un delfín que salva a un naufrago, imagen del propio caballero:

La letra en su nombre dice,
como que al delfín le habla,
«temeroso voy del-fin»,

³³ Neumeister, 2000, pp. 237-238.

³⁴ Cuando la serpiente envenena a los polluelos del pelícano, estos permanecen muertos tres días, pero luego el padre les da la vida derramando su sangre encima (es símbolo cristológico), según unas versiones; según otras les alimenta con sangre de su pecho. Para el pelícano ver García Arranz, 1996, pp. 627-656; Henkel y Schöne, 1976, cols. 811-813; Portier, 1984.

que brevemente declara
 que en tempestades de honor
 [...]

no sabe el fin que le aguarda.

El caballero del Febo saca un camaleón «que sobre la verde grama / era verde y sobre el mar / azul, colores contrarias / pues nunca comieron juntos / los celos y la esperanza»:

[...] la letra lo significa
 mejor, breve, aguda y clara:
 «No sé cuál color es mía
 que no la tiene
 quien del aire se mantiene»

Y un aventurero ostenta una víbora que se muerde a sí misma, con la letra:

¡Oh qué veneno tan fuerte;
 por vivir me doy la muerte!

Los elementos emblemáticos en las comedias de espectáculo cortesano de Calderón desempeñan, en suma, una serie de notables funciones, desde las ocurrencias puntuales a menudo lexicalizadas, a los complejos significados que se integran en la estructura global de un drama, desde los referidos al universo de preocupaciones y valores cortesanos (como los materiales heráldicos) a las exploraciones paródicas y jocosas. Destaca la tendencia a la inserción en formas de agudeza mental y verbal, aplicando los motivos simbólicos a determinadas situaciones que establecen ingeniosas correspondencias (agudezas de proporción, semejanza o discordancia, en términos de Gracián).

La variedad, abundancia y elaboración de estos elementos confirma una vez más la capacidad del dramaturgo para integrar, en una admirable síntesis estética, toda clase de componentes culturales, entre ellos las formas de expresión simbólicas que tanto desarrollo conocen en el Siglo de Oro, pero que pocas veces alcanzan la perfección y complejidad que se observa en la obra de Calderón.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea, *Emblemas*, ed. Rafael Zafra, Palma de Mallorca, Olañeta, 2003.
- ARELLANO, Ignacio, «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 1997, pp. 419-443.
- ARELLANO, Ignacio, «El teatro cortesano en el reinado de Felipe III», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 10, 1998, pp. 55-73.
- ARELLANO, Ignacio, «Elementos emblemáticos en las comedias religiosas de Calderón», en *Calderón: una lectura desde el Siglo XXI*, ed. María Gómez y Patiño, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2000, pp. 219-248.
- ARELLANO, Ignacio, «La isotopía emblemática y su pertinencia genérica en *El caballero del sol*, comedia cortesana de Vélez de Guevara», en *Silva. Studia philologica in honorem Isaías Lerner*, Madrid, Castalia, 2001, pp. 37-54.
- ARELLANO, Ignacio, «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón», en *Calderón 2000. Actas del congreso internacional IV Centenario del nacimiento de Calderón*, ed. Ignacio Arellano, Kassel, Edition Reichenberger, 2002, vol. II, pp. 21-34.
- ARELLANO, Ignacio, «El bestiario de los dramas de Calderón», en *Siglos dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, coord. Pierre Civil, Madrid, Castalia, 2004, vol. I, pp. 53-66.
- ARELLANO, Ignacio, «Emblems in the Palace Plays of Calderón (The Symbolic Bestiary)», en *In nocte consilium. Studies in Emblematics in Honor of Pedro F. Campa*, Baden-Baden, Verlag V. Koerner, 2011, pp. 15-41.
- BERNAT VISTARINI, Antonio, y John T. CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BORJA, Juan de, *Empresas morales*, ed. facsímil de Carmen Bravo Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981 [que reproduce la de 1680 preparada, con añadidos, por Francisco de Borja, nieto del autor, el cual la había sacado en primera edición en 1581].
- BOUZY, Charles, «Calderón et l'emblématique», en *Aspects du théâtre de Calderón. «La vida es sueño». «El gran teatro del mundo». Pedro Calderón de la Barca*, coord. Nadine Ly, Paris, Éditions du Temps, 1999, pp. 13-40.
- 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, *Andrómeda y Perseo*, edición filológica, crítica y escenotécnica de Rafael Maestre, Almagro, Museo Nacional del Teatro, 1994.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Fieras afemina amor*, a critical edition by Edward M. Wilson, Kassel, Edition Reichenberger, 1984.

- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas. Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas. Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1987.
- CULL, John T., «Emblematics in Calderón's *El médico de su honra*», *Bulletin of the Comediantes*, 44.1, 1992, pp. 113-131.
- CULL, John T., «Emblems in the Secular Drama of Calderón: A Review Article», *Romance Quarterly*, 41.2, 1994, pp. 79-91.
- CULL, John T., «El teatro emblemático de Mira de Amescua», en *Emblemata aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra y Javier Azanza, Madrid, Akal, 2000a, pp. 127-142.
- CULL, John T., «La presencia de la emblemática en algunas comedias del Siglo de Oro», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, ed. Víctor Mínguez, Castellón, Universidad Jaume I, 2000b, pp. 587-602.
- EGIDO, Aurora, «El telón como jeroglífico de *La fiera, el rayo y la piedra* (1690)», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español*, ed. Manuel V. Diago y Teresa Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 387-405.
- FICHTER, William L., «Color Symbolism in Lope de Vega», *Romantic Review*, 18, 1927, pp. 220-231.
- GARCÍA ARRANZ, José Julio, *Ornitología emblemática*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- HENKEL, Arthur, y Schöne, Albrecht, *Emblemata*, Stuttgart, Metzler, 1976.
- KENYON, Herbert A., «Color Symbolism in Early Spanish Ballads», *Romantic Review*, 6, 1915, pp. 327-340.
- LEDDA, Giuseppina, «Varia presenza degli emblemi nella commedia aurea», *Rivista di Filologia e Letterature ispaniche*, 7, 2004, pp. 255-270.
- MORLEY, Sylvanus G., «Color Symbolism in Tirso de Molina», *Romantic Review*, 8, 1917, pp. 77-81.
- NEUMEISTER, Sebastian, «La fiesta mitológica de Calderón en su contexto histórico (*Fieras afemina Amor*)», en *Hacia Calderón. Tercer Coloquio Anglo-Germano*, Berlin / New York, 1976, pp. 156-170.
- NEUMEISTER, Sebastian, *Mito clásico y ostentación. Los dramas mitológicos de Calderón*, Kassel, Edition Reichenberger, 2000.
- OLEZA, Joan, «*Adonis y Venus*. Una comedia cortesana del primer Lope de Vega», *Cuadernos de Filología*, III.3, 1983, pp. 145-167. También en *Teatro y prácticas escénicas, II. La Comedia*, London, Tamesis, 1986, pp. 309-324.
- PICINELLI, Filippo, *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, ed. Eloy Gómez Bravo, Rosa Lucas González y Barbara Skinfill Nogal, trad. de Rosa Lucas González y Eloy Gómez Bravo, Morelia / Ciudad de México, El Colegio de Michoacán / CONACYT, 1999.

- PORTIER, Lucienne, *Le pélican. Histoire d'un symbole*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984.
- R. DE LA FLOR, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, trad. de Juan Barja, Yago Barja, Rosa M. Mariño y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- VALBUENA BRIONES, Ángel, «El emblema simbólico de la caída del caballo», en *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, pp. 88-105.
- VEGA, Lope de, *Adonis y Venus*, ed. digital de Joan Oleza, *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/adonis-y-venus-tragedia/html/a11690de-5bf6-4256-bf8d-1f5a04e357a7_2.html>.
- VEGA, Lope de, *El premio de la hermosura*, ed. Rosa Durá, *Biblioteca Digital ARTELOPE*, <https://artelope.uv.es/biblioteca/textosAL/AL0820_ElPremioDeLaHermosura.php>.
- VEGA, Lope de, *La fábula de Perseo o la bella Andrómeda*, ed. Michael D. McGaha, Kassel, Edition Reichenberger, 1985.