

CÉSAR CHAPARRO, JOSÉ JULIO GARCÍA,
JOSÉ ROZO y JESÚS UREÑA
(Eds.)

PAISAJES EMBLEMÁTICOS:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN SIMBÓLICA
EN EUROPA Y AMÉRICA

Editora Regional de Extremadura
MÉRIDA, 2008

© De los autores.

© De esta edición:

JUNTA DE EXTREMADURA

Consejería de Cultura y Turismo

EDITORIA REGIONAL DE EXTREMADURA

C/ Almendralejo, 47 • 06800 MÉRIDA

I.S.B.N.:

978-84-9852-069-9 (Obra completa)

978-84-9852-070-5 (Tomo I)

978-84-9852-071-2 (Tomo II)

Depósito legal (Tomo I): BA-154-2008

Depósito legal (Tomo II): BA-155-2008

Preimpresión: XXI Estudio Gráfico (Puebla de la Calzada)

Impresión: Indugráfíc Artes Gráficas (Badajoz)

ÍNDICE

TOMO I

PALABRAS LIMINARES	13
Sagrario López Poza, <i>Linajes de aguda invención figurada: Las empresas</i>	17
Fernando Rodríguez de la Flor, <i>Las esferas del poder: Emblemática y nueva ética cortesana entre 1599 y 1610</i>	65
César Chaparro Gómez, <i>Diego Valadés y Matteo Ricci: Predicación y artes de la memoria</i>	99
EMBLEMÁTICA E IMPRENTA	131
Víctor Infantes de Miguel, <i>Marginalia emblemática (I). Julio Fontana: Un programa (bio)gráfico y literario de devoción mariana</i>	133
Rosa Margarita Cacheda Barreiro, <i>La imagen alegórica de la ciudad. Una aproximación iconográfica a las ciudades de Cuenca, Mérida y Segovia</i>	165
Ana Martínez Pereira, <i>La emblemática tardía en Portugal: Manifestaciones manuscritas</i>	181
José Roso Díaz, <i>La sátira teriomórfica de la jerarquía eclesiástica en los libros y panfletos de tiempo de la Reforma</i>	199

EMBLEMÁTICA Y LITERATURA	213
Antonio Bernat Vistarini y Tamás Sajó, Imago Veritatis. <i>La circulación de la imagen simbólica entre fábula y emblema</i>	215
Alejandrina Alcántara Ramírez, <i>La ciudad de México emblematizada en la Loa sacramental en metáphora de las calles de México (1635) de Pedro de Marmolejo</i> ...	249
M ^a Dolores Alonso Rey, <i>Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca</i>	269
Maria Helena de Teves Costa Ureña Prieto, <i>A recepção da emblemática de Alciato na obra de Luís de Camões</i> ...	281
Rafael Zafra Molina, <i>Los emblemas de Covarrubias en su Tesoro</i>	291
EMBLEMÁTICA FESTIVA Y CULTURA SIMBÓLICA	303
José Manuel Alves Tedim, <i>Festa e emblemática em Portugal no tempo de D. João V</i>	305
Rubem Amaral Jr., <i>Programa emblemático do recebimento das santas relíquias na igreja de S. Roque, em Lisboa (1588)</i>	317
José Javier Azanza López, <i>Jeroglíficos en las exequias pamplonesas de una reina portuguesa: Bárbara de Braganza (1758)</i>	339
Antonio Espigares Pinilla, <i>Función política de las letras y jeroglíficos en las exequias del príncipe Don Carlos y de Isabel de Valois en Madrid (1568)</i>	361
Luis Robledo Estaire, <i>Emblemas cantados en la España del Barroco</i>	375
Teresa Zapata Fernández de la Hoz, <i>La entrada en Pavía de Mariana de Austria. Emblemas y alegorías</i> .	395

TOMO II

EMBLEMÁTICA Y ARTES PLÁSTICAS	437
José Miguel Morales Folguera, <i>La influencia de los modelos emblemáticos en el arte de la Nueva España</i>	439
M ^a Adelaida Allo Manero, <i>Antonio Palomino y las exequias reales de M^a Luisa de Orleáns</i>	457
Antonio Aguayo Cobo, <i>La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural</i>	477
Francesc Benlliure Moreno, <i>La emblemática en el castillo de Castelldefels</i>	499
Patricia Andrés González, <i>Emblemática y orfebrería en Castilla y León: La custodia de Juan de Arfe en la Catedral de Valladolid</i>	517
Ana Diéguez Rodríguez y Eloy González Martínez, <i>Dos imágenes del amor para Felipe IV: Guido Reni y Guercino</i>	535
Sergi Domènech García, <i>David Músico. A propósito del órgano de Alcalà de Xivert</i>	553
Juan Francisco Esteban Lorente, <i>El dulcísimo nombre de Jesús, por El Greco</i>	571
Joan Feliu Franch, <i>Comunismo de porcelana. Diseños revolucionarios rusos en soporte cerámico</i>	585
M ^a Celia Fontana Calvo, <i>Textos e imágenes alegóricas en las capillas de la familia Lastanosa</i> ...	601
Borja Franco Llopis, <i>Nuevas aportaciones a la iconografía de los instrumentos musicales en la pintura de Francisco Ribalta</i>	619
Pilar Mogollón Cano-Cortés y José Julio García Arranz, <i>Un programa emblemático en la sacristía de la parroquia de Nuestra Señora de la Armentera (Cabeza del Buey, Badajoz)</i>	635

Mar Moreno Bascañana, <i>La imagen simbólica de la Virgen de los Dolores: Construcción de un culto y su evolución iconográfica</i>	657
Rocío Olivares Zorrilla, <i>Nuevas consideraciones sobre el emblematismo de la Casa del Deán, en Puebla de los Ángeles</i>	671
Karina Ruiz Cuevas, <i>El dulce nombre de María como emblema y motivo iconográfico en la pintura Novohispana: El lienzo del convento de San Bernardo de la ciudad de México</i>	687
José Enrique Viola Nevado, <i>El mapa teriomórfico: Entre la cartografía y el test de Rorschach</i>	701
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez, <i>La construcción de la imagen de San Luis Bertrán en Valencia</i>	715
Vicent F. Zuriaga Senent, <i>San Pedro Nolasco 1628: Empresas, emblemas y alegorías para una canonización</i>	733
EMBLEMÁTICA Y HUMANISMO	757
Francisco J. Talavera Estesos, <i>Sentido y origen de los Hieroglyphica de Pierio Valeriano a la luz de sus textos prologales</i>	759
M ^a del Mar Agudo Romeo, <i>La influencia de Vincenzo Cartari en los Emblemas morales de Juan de Horozco</i>	785
Ana M ^a Aldama Roy, <i>Augusto y la Sibila: Análisis del emblema II de Juan de Solórzano</i> ...	805
Beatriz Antón Martínez, <i>El binomio mujer virtuosa / mujer perversa en los Emblemata (Amberes, 1565) de Adriano Junio</i>	825
M ^a Dolores Castro Jiménez, <i>El dios romano Conso en el emblema XLVII de Juan de Solórzano</i> ...	849

Javier Espino Martín, <i>La influencia de la literatura emblemática en la gramática jesuítica latina del siglo XVII</i>	869
M ^a Paz López-Peláez Casellas, <i>El buen gobernante como músico: Una aproximación al mito de Orfeo</i>	883
Manuel Mañas Núñez, <i>Filosofía moral en los comentarios de Diego López a los Emblemas de Alciato</i>	895
Luis Merino Jerez, <i>Fuentes emblemáticas en los Diálogos de Frei Amador Arraiz (Coimbra, 1604)</i>	913
Carlos Pérez González, <i>El De laudibus Sanctae Crucis de Rabano Mauro: La simbología de sus Carmina figurata</i>	925
Gema Senés Rodríguez y Victoria Eugenia Rodríguez Martín, <i>La imagen simbólica del “Basiliscus” según los Hieroglyphica de Pierio Valeriano</i>	943

ICONOGRAFÍA CRISTIANA Y EMBLEMAS ESCÉNICOS EN LOS AUTOS SACRAMENTALES DE CALDERÓN DE LA BARCA

M^a DOLORES ALONSO REY

UNIVERSIDAD DE ANGERS (FRANCIA)

La presencia de elementos emblemáticos en la literatura se manifiesta sobre todo en los géneros que poseen una dimensión fantástica o que acogen personajes simbólicos o alegóricos, como los *autos sacramentales*. Como en otros géneros dramáticos, en los *autos* podemos encontrar alusiones textuales o motivos emblemáticos localizables en libros de emblemas o de *empresas*¹. Pero ahora queremos poner de relieve la existencia de escenas o de cuadros que parecen haber sido concebidos como estructuras emblemáticas. Estas representaciones presentan un carácter emblemático tanto por los elementos visuales desplegados en la escena como por la relación que se establece entre esos elementos y el texto dramático. Nuestro objetivo es poner de manifiesto que en estas representaciones se combinan a veces elementos de varias tradiciones: mitología, emblemática e iconografía cristiana. Para ello vamos a analizar dos formulaciones de carácter emblemático: la de la Culpa y aquellas en las que el árbol es la pieza principal.

La primera escena se encuentra en *El jardín de Falerina*. Recordemos el argumento: Lucero, el ángel caído, para vengarse de Dios, confía a Culpa la misión de hacer pecar al hombre. Una vez que Culpa ha cautivado al hombre y a sus sentidos haciéndole beber de su copa envenenada, transforma al hombre en estatua y a sus sentidos en animales. Ante tal desastre, Gracia implora a Dios la llegada de Febo, Cristo, que salvará al hombre del pecado y triunfará sobre la muerte.

Calderón crea al personaje de Culpa fundiendo elementos iconográficos provenientes tanto de las “letras divinas” como de las “letras paganas”.

1. John T. Cull, “Emblematic Representation in the *autos sacramentales* of Calderón”, en Manuel Delgado Morales (ed.), *The Calderonian Stage: Body and Soul*, Lewisburg, Bucknell U.P., 1997, pp. 107-131.

Culpa es un personaje femenino cuya característica principal es la seducción sensual ya que encarna la lujuria². Las “letras divinas”, el Apocalipsis, aportan la iconografía de la Gran Prostituta: una bella mujer, que lleva una copa, sentada sobre la hidra de siete cabezas. Estas a menudo han sido alegorizadas como los siete pecados capitales³. En nuestro *auto*, Culpa se presenta acompañada de cinco personajes femeninos encarnando cada uno un vicio relacionado con un sentido del hombre. La personificación de los vicios comienza en la Edad Media donde estaban representados por figuras alegóricas sentadas sobre animales⁴. Este cortejo se presenta como una composición icónica compleja que reúne la imagen primera de la Prostituta del Apocalipsis, la interpretación alegórica de las siete cabezas de la hidra como pecados, los pecados personificados, así como la imagen emblemática del animal desenfrenado. Los seis lazos de seda (*colonias*), que sirven de riendas a las seis cabezas del monstruo, son tenidos por los cinco vicios y la Culpa. La ausencia de riendas de la séptima va a ser, a su vez, alegorizada como simbolizando el orgullo de Lucero:

(Ábrese el cuarto carro, que será un peñasco, y salen de él la Culpa en la Hidra de siete cabezas: las cinco mujeres que hacen las cinco culpas traerán unas colonias en las manos, que vendrán pendientes de las cinco cabezas; la otra traerá la Culpa, y la principal cabeza sin colonia; y asimismo en la otra mano de la rienda traerá la culpa una copa dorada, donde, a sus tiempos, saltará un áspid, y canta ella y repiten todas).

Culpa.- las cinco
me seguid, que en una empresa
os he menester.
[...]
Venid: tú Lucero, espera,
siempre a la mira, verás

2. “En cuanto mujer posee psicología sexual femenina. Y en cuanto figuración del vicio se expresa y comporta como *emblema moral*”. Cf. Andrés Vázquez de Prada, “Dramatización alegórica de la teología”, *Atlántida*, n° 9, (mayo-junio 1964), p. 253.

3. Ver J. R. Guerrero, *Catecismos españoles del S. XVI*, Madrid, 1969.

4. Émile Mâle, *L'art religieux à la fin du Moyen Âge*, Paris, Armand Colin, 1995, pp. 328-336.

si soy o no soy aquella
 Meretriz que, sobre el fiero
 monstruo de siete cabezas,
 brinda con dorada copa
 de sangre de áspides llena;
 y aunque veas que con cinco
 culpas voy a triunfar della,
 cabal número va,
 que yo he de regir la sexta
 rienda suya, y dejar libre
 la setena a tu obediencia [la de Lucero],
 pues tu soberbia no tiene
 quien le tire de la rienda⁵.

Esta representación recuerda a la principal figura lúdica y profana de la procesión del Corpus, la *Tarasque*⁶. A esta imagen compleja se añaden las asociaciones entre los vicios, los sentidos y los animales venenosos, réplica de la bebida envenenada que lleva Culpa. Estas asociaciones se encuentran también en los emblemas. La acumulación de elementos y la superposición de las tradiciones constituye la originalidad de nuestro dramaturgo. En el *auto* que nos ocupa, esas asociaciones aparecen en un vocativo –Culpa llama a los vicios al tablado– que sirve para presentar y definir las cualidades de cada vicio personificado antes de nombrarlo. Funcionan como si se tratara de atributos de personajes que permiten al público identificarlos.

Lujuria corresponde al tacto y es presentada por una referencia al motivo virgiliano de la víbora escondida entre las flores (*Bucolica*, 3, 93: *latet anguis in herba*).

Envidia corresponde a la vista y es asociada al basilisco, animal fantástico que tiene la propiedad de matar con su mirada. Lisonja y Murmuración, al oído.

5. Don Pedro Calderón de la Barca, *Obras completas*, notas de Ángel Valbuena Prat, Tomo III, *Autos sacramentales*, Madrid, Aguilar, 1967, *El jardín de Falerina*, p. 1510.

6. Bruce Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro. Evolución del auto sacramental antes de Calderón (1500-1648)*, Madrid, 1953.

Murmuración se asocia a la víbora y a su veneno. Lisonja se presenta como un vicio cortesano. Finalmente, Gula es el pecado del gusto.

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

Lucero.- de Encantadora
de Mágica y de Hechicera
te dan nombre los venenos
de tu voz y tu belleza.
David dijo de ellos que
era tan grande su fuerza
que hacía de hombres brutos⁷.

A la tradición bíblica del Canto de David, *Salmos* 32, 9 donde los pecadores se comparan con caballos y mulos desprovistos de razón, se injerta la tradición del mito de Circe, la maga que transforma a los amigos de Ulyses en animales diferentes según los rasgos de su carácter⁸. Culpa transforma a los sentidos del hombre en bestias. Esos animales son de nuevo los que los Padres de la Iglesia, la tradición de los bestiarios medievales y los libros de emblemas han puesto en relación con un sentido o con un vicio.

La vista y la envidia se asocian al tigre. El oído, sentido ligado a la lisonja, es transformado en camaleón, animal del cual se creía que su único alimento era el aire. El olfato asociado a la murmuración se transforma en león. El tacto, en puerco-espín; el gusto, en puerco.

Culpa identifica verbalmente los animales con los vicios y los sentidos. La explicación de su valor simbólico y de su asociación sirve para glosar uno de los elementos del auténtico emblema escénico que Calderón crea en este *auto*:

Gracia.- [...]y mira cuánto deshecha
tu Imagen está, y cuán brutos
sus sentidos, cuando *emblema*

7. Pedro Calderón, *El jardín de Falerina*, *Op. Cit.*, p. 1509.

8. Pierre Grimal, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 107.

del Pecador, con lo mismo
que le alagan le atormentan [...].

(Al pie del tronco de la Serpiente aparece el Hombre como en éxtasis, a manera de estatua; y alrededor un león, un tigre, un espín, un erizo y un camaleón)⁹.

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

Se dice que tan grande era el poder de Circe, hija del sol que convirtió a muchos hombres en monstruos inauditos. [...] Circe con su ilustre nombre simboliza a la puta, y su historia enseña que pierde el control de su alma el que ama a una de estas¹⁰.

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

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

La polisemia del árbol se encuentra ya en la Biblia. La exégesis medieval hace corresponder dos acontecimientos de los cuales uno proviene del Antiguo Testamento y el otro del Nuevo. El árbol de la ciencia del paraíso se opone a la

9. Pedro Calderón, *El jardín de Falerina*, *Op. Cit.*, p. 1522.

10. Andrea Alciato, *Emblemas*, ed. de Santiago Sebastián, Madrid, Akal, 1993, p. 112.

Cruz de Cristo. La célebre fórmula de San Ambrosio *la mort vient de l'Arbre, la vie de la Croix*¹¹ está bien presente en los *autos* de Calderón:

Ella y Música.- Un singular, un celestial madero,
con dulce fruta en su sazón cogida,
antídoto ha de ser de aquel primero,
porque a uno muerte dé y a otro vida¹².

Esta polisemia¹³ y estas correspondencias se ofrecen también en escena. Es precisamente la visualización del concepto lo que nos interesa.

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

(Descúbrese el tercer carro del árbol sin sierpe; y la gracia y el Hombre y los Sentidos se sientan a la sombra de él)¹⁴.

Estas dos representaciones conceptualmente antitéticas marcan los tiempos fuertes del desarrollo de la acción dramática. El emblema del pecador es el argumento de Gracia para obtener de Dios la redención del hombre por el sacrificio de su Hijo.

Pero a esos árboles se opone otro árbol al final del *auto*. Al árbol de la serpiente, árbol de la muerte, se opone el árbol de vida, la cruz. Para expresar visualmente la metáfora “la cruz es el árbol de vida”, el dramaturgo ha representado tanto el término real de la metáfora, “la cruz” como su término imagi-

11. Citado por Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien, Ancien Testament*, Paris, P.U.F, 1996, p. 85.

12. Pedro Calderón, *El árbol del mejor fruto*, *Op. Cit.*, p. 1009. Ver también *El jardín de Falerina*, *Op. Cit.*, p. 1524.

13. En la apoteosis del *auto A Dios por razón de estado* el árbol rodeado de una serpiente constituye el atributo de la Ley Natural. Tiene un valor de indicador cronológico. Pedro Calderón, *A Dios por razón de estado*, *Op. Cit.*, p. 867.

14. Pedro Calderón, *El jardín de Falerina*, *Op. Cit.*, p. 1511.

nario “el árbol”: el signo teatral “árbol” permanece en escena, pero sobre este árbol se encuentra una cruz¹⁵. Se trata de una superposición de elementos, tan característica de las representaciones escénicas con carácter emblemático en Calderón:

(Ábrese el carro del Árbol, donde estaba el hombre al principio, se ve Febo sobre la copa del árbol, y se va levantando, y ha de haber una cruz en su remate)¹⁶.

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

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

(Ábrese el carro del árbol de la Vida, y se ve Febo en él, vestido de Resurrección, con Cáliz y Hostia)¹⁷.

Una técnica similar de acumulación de elementos iconográficos se encuentra al final del *auto El veneno y la triaca*. Esta acumulación progresiva forma lo que ciertos críticos denominan los jeroglíficos eucarísticos¹⁸. Este está compuesto a partir de elementos iconográficos bien conocidos: un árbol, un esqueleto, una cruz roja surgiendo de las ramas del árbol y de las especies eucarísticas. A Infanta, encarnación del Género humano, enferma por la manzana envenenada que su jardinero, Muerte, le había ofrecido, se le presenta como un antídoto. Peregrino, Cristo, en calidad de médico salvador le prescribe un tratamiento cuyos componentes enumera.

15. En *El valle de la Zarzuela*, *Op. Cit.*, p. 720, una escena similar tiene lugar.

16. Pedro Calderón, *El jardín de Falerina*, *Op. Cit.*, p. 1523.

17. *Ibidem*, p. 1525.

18. Antonio Regalado, *Calderón. Los orígenes de la modernidad en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Destino, Ensayos Destino, 1995, vol. II.

Peregrino.- Agua, el agua del Bautismo,
pura, cristalina y clara;
árbol, el árbol de vida,
cruz divina, hermosa y santa;
bocado, el de un sacramento,
maravilla hermosa y santa;
palabras, las de su forma,
misteriosas, graves, altas,
con que la naturaleza
convalecerá sin falta,
con el Bautismo y la Cruz,
Eucaristía, en que halla
la fe católica árbol,
palabras, bocado y agua¹⁹.

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

En la escena de la tentación Lucero había llamado a Pecado y a Muerte para envenenar la manzana que Otoño, ofrecería a Infanta. Muerte responde saliendo del interior de un árbol:

Lucero.- ¿Dónde estás?
Muerte.- En este tronco
mi horror se alberga, porque este
primero sepulcro mío
es albergue de la Muerte²⁰.

El árbol de la Ciencia del Bien y del Mal genera el pecado, la muerte espiritual. Por eso los Padres de la Iglesia oponen el árbol de la Ciencia, como árbol

19. Pedro Calderón, *El veneno y la triaca*, *Op. Cit.*, p. 195.

20. *Ibidem*, p. 187.

de la muerte, a la cruz, árbol de la vida. La iconografía del final de la Edad Media hacía visible esta idea de “árbol de la muerte” haciendo aparecer calaveras en las ramas de un árbol o remplazando el tronco por un esqueleto²¹. Calderón retoma en esta puesta en escena la interpretación de los Padres de la Iglesia, la tradición iconográfica medieval y la dramatiza mostrando el sentido real de la metáfora “el árbol de la muerte”. Pero va un poco más lejos en la medida en que la consecuencia del pecado, la muerte espiritual, se convierte en el agente del pecado, pues es Muerte la que tentará a Infanta.

De la misma manera, el cráneo o el esqueleto de Adán al pie de la cruz²² son elementos iconográficos que materializan la relación establecida entre el Pecado original y la muerte de Cristo. La tradición indica que ese cráneo, jeroglífico de la palabra Gólgota, “cráneo” en arameo, sea el cráneo de Adán. La madera de la cruz provendría incluso de un ramo del árbol de la Ciencia²³. Cráneo y esqueleto tienen la función de visualizar el concepto “árbol de muerte”. Recuerdan no sólo el Pecado original, sino también la salvación del hombre por la muerte de Cristo, el “Nuevo Adán”.

La vista de esos objetos turba a Infanta y provoca un sentimiento de rabia, pues el árbol y el esqueleto le recuerdan al árbol de su muerte espiritual. Peregrino se encargará de fijar la nueva significación de la imagen:

Peregrino.- Sí; pero muerta la Muerte,
cuando de sus mismas ramas
floreciendo nuevamente
hojas de púrpura y nácar
se forma una Cruz²⁴.

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

21. Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien. Ancien Testament, Op. Cit.*, p. 85.

22. Ver tímpano central de la catedral de Estrasburgo.

23. Jacques de Voragine, *La légende dorée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 342.

24. Pedro Calderón, *El veneno y la triaca, Op. Cit.*, p. 195.

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

Las ramas de este árbol están articuladas: se mueven para formar una cruz²⁵. Tenemos aquí un tipo de cruz que recuerda las cruces arborescentes.

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

Infanta.- El verla
más me aflige que descansa,
que significa pasión
y es penitencia mirarla²⁶.

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

Infanta, califica este cuadro final compuesto de diferentes estratos de objetos, de “jeroglífico”. En un soneto, que funciona como la *Suscriptio* de un emblema cuya *pictura* sería la imagen que se encuentra en la escena, ella la describe enumerando en paralelo los motivos iconográficos que componen la imagen. Primero se describen y luego se evocan sus virtudes específicas. Por último, los dos últimos versos retoman la enumeración de los motivos. Estos términos se convierten en los términos correlativos, y a veces también antitéticos, de

25. Ver *El gran Duque de Gandía*.

26. Pedro Calderón, *El veneno y la triaca*, *Op. Cit.*, p. 195.

otros términos que explican el sentido de los objetos de la imagen: fruta = salud; cruz = consuelo; cadáver = vida; pan y vino = Sacramento:

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

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

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

si pasman vino y pan mi Entendimiento,
en fruta, Cruz, cadáver, pan y vino,
salud, consuelo, vida y Sacramento²⁷.

Los personajes de este *auto* describen primero el cuerpo gráfico de un “jeroglífico” en escena, luego precisan el sentido de cada signo. Este procedimiento presenta, a nuestros ojos, muchas similitudes con el uso de jeroglíficos en los sermones. En efecto, era frecuente que los predicadores hicieran ante los fieles, como si pintaran un cuadro, la descripción minuciosa de una figura de su propia invención o no. Añadían una *inscriptio* en latín, generalmente, así que la interpretación del sentido de cada objeto explicando el cuadro²⁸.

27. *Ibidem*, p. 196.

28. Diego Murillo, *Sermones predicados en la Beatificación de la B. M. Virgen Fundadora de la Reforma de los Descalços Teresa de Jesús*, Madrid, 1615, citado por Giuseppina Ledda, “Los jeroglíficos en los sermones barrocos” en *Literatura emblemática hispánica, Actas del I Simposio Internacional, La Coruña (1994)*, La Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 120-121.

En los “sermones puestos en verso”²⁹ que son los *autos*, la *pictura* del “jeroglífico” no es descrita por el predicador sino que aparece en escena. El soneto parece funcionar como el epigrama y los diálogos de los personajes sobre cada componente de la imagen parecen funcionar como la glosa.

Nos parece pertinente subrayar también la técnica de composición de la imagen mediante la superposición de objetos. Esta acumulación ascendente podemos encontrarla en ciertos emblemas de Juan de Horozco, por ejemplo en *Quotidie morimur*. La *pictura* de este emblema representa una tumba sobre la cual reposa una calavera que soporta, a su vez, un reloj de arena con dos alas al que se superpone una vela encendida. Todos esos objetos redundantes y superpuestos, cuyo sentido es interpretado en la *subscriptio*, ponen de relieve la idea de la fugacidad de la vida terrestre.

Para concluir insistiremos en que este tipo de formulaciones visuales que hemos analizado pueden ser calificadas de “emblema escénico”, pues se trata de un cuadro³⁰, rico en materia iconográfica de diversos orígenes, cuyo sentido se eleva del dominio particular circunscrito a la peripecia del argumento para alcanzar una significación más general de carácter intemporal. Además, estas composiciones escénicas parecen presentar la estructura de un emblema ya que el texto dramático funciona como la *subscriptio* de los emblemas describiendo primero la *pictura*, luego fijando la enseñanza moral que se desprende. Una particularidad propia al género dramático es que esas “escenas emblemáticas” se construyen a veces a lo largo de la pieza gracias al aporte de diferentes elementos simbólicos. Es importante subrayar también que se encuentran situadas en los momentos claves del desarrollo de la acción dramática bien como resorte dramático bien para finalizar un episodio de la acción.

29. Calderón, *Loa de La segunda esposa*, *Op. Cit.*, p. 427.

30. Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 80.