

BESTIARIO SIMBÓLICO EN LA COMEDIA
EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO

MARTA PILAT ZUZANKIEWICZ
UNIwersYTET WARSZAWSKI

La idea de atribuir al mundo de la naturaleza un valor simbólico se remonta al *Physiologus* (II o IV s. d. C.), manuscrito anónimo griego que reúne la información sobre diversos animales y criaturas fantásticas acompañadas con frases y sentencias moralizantes. Dicha tendencia alegórica pronto gana terreno en la Europa medieval, inscribiéndose perfectamente en la corriente didáctico-doctrinal cristiana que percibe el mundo como Libro de la Naturaleza con el sistema de significados codificado por Dios. De esta manera, el universo zoológico se convierte en un espejo del alma humana que refleja un amplio repertorio de modelos de comportamiento, actitudes y cualidades propios de los seres humanos. Este sugerente lenguaje simbólico lo adoptan los autores de bestiarios y de las enciclopedias animalísticas, que no dudan en apelar a la sabiduría popular sobre las especies en cuestión (Fuente Freyre, 2002: 182-18, García Arranz, 2000) . En la época renacentista la alegorización animal encuentra una nueva forma de expresión gracias a las colecciones de jeroglíficos, tanto los antiguos de Horapolo (IV s. d. C.) como los modernos de Pierio Valeriano (1557). La manera de pensar alegórica medieval y la tradición pictórica de los jeroglíficos se reúnen en otro género literario propio de la cultura humanista: el emblema. Compuesto de la imagen simbólica, lema y la glosa explicativa, el emblema goza de mucha popularidad entre los autores eruditos y ejerce una notable influencia en otras formas literarias de los siglos XVI y XVII. Su gran valor expresivo y la carga simbólica que encierran hace que dichas

composiciones constituyan un recurso de amplia aplicación en el texto dramático (Maravall, 1972: 188).¹ La incorporación del emblema en la comedia áurea no implica necesariamente la representación visual de la imagen alegórica, que más bien suele transmitirse a través de la palabra escénica (Arellano, 1995: 411-43, 1997: 417-33).² Su proliferación en el drama barroco está estrechamente vinculada a la vertiente conceptista (Praz, 1989: 15-57, Egido, 2004: 17) que, mediante metáforas y analogías cuidadosamente elaboradas, ofrece una especie de adivinanzas intelectuales para el público capaz de descifrarlas.

El género dramático que, según señala Ignacio Arellano, privilegia toda clase de motivos simbólicos y emblemáticos es la comedia de poder y ambición (2002: 21-34, 2007: 26). A esta categoría pertenece la obra *El príncipe perseguido* (1645) escrita por Luis de Belmonte en colaboración con Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses (Lobato, 2010: 58). Su argumento constituye una refundición de la obra lopesca *El Gran Duque de Moscovia y el Emperador perseguido* (1606) y gira en torno al problema de la lucha por el trono moscovita, tras la muerte del zar Iván IV el Terrible.³ Según la interpretación de los tres ingenios, el viejo zar muere tras nombrar en el testamento como sucesor a su nieto Demetrio, mientras que su propio hijo, Juan Basilio, queda desheredado a causa de la deficiencia mental. A la ceremonia de coronación asiste el recién llegado príncipe polaco Ladislao, que se compromete con la hija del cuñado del zar, Jacobo Mauricio. Este último queda elegido como gobernador hasta que el infante llegue a la mayoría de edad, pero

¹ La presencia emblemática en la obra dramática de Cervantes, Lope de Vega, Mira de Amescua, Tirso de Molina y Calderón de la Barca ha sido objetivo de los estudios de Arellano (1997: 417-43), (2002: 21-34), (2004: 53-66), (2007: 9-32), Cull (1992: 113-31), (2000: 127-42), Dixon (1993: 299-305), Moir (1971: 537-546), Oteiza (2001: 57-87), Restrepo-Gautier (2001) y Valbuena-Briones (1977: 88-118).

² Víctor Infantes analiza la ausencia de la *pictura* en las composiciones emblemáticas insertadas en otros géneros literarios (1996: 94-104).

³ Debido a la ineptitud del zarévich Fiódor y la prematura muerte de su hermano menor Dimitri, el boyardo Boris Godúnov llega a apoderarse del gobierno del Estado. Su subida al trono da lugar a una serie de revueltas populares motivadas por la aparición de los falsos Dimitris que cuestionan su legitimidad para reinar. La primera sublevación contra Godúnov, que proporciona material dramático a la comedia de Lope, es la dirigida por un monje exclaustro Grigori Otrepiev, quien, contando con el apoyo militar del rey polaco Segismundo III, llega a ocupar el trono ruso en 1605 para morir al año siguiente a manos del pueblo amotinado.

motivado por la envidia y ambición manda asesinar a Demetrio y encerrar en la torre a su padre loco. No obstante, el joven logra abandonar la corte rusa y tras muchas peripecias se refugia en Polonia. Allí, intentando recuperar el poder, busca ayuda de Ladislao, aunque es avisado de su posible deslealtad por las estrechas relaciones que le unen con el usurpador. El rey polaco desvanece estas sospechas, al prestar al zarévich apoyo militar con el cual éste consigue destituir al tirano. En consecuencia, Demetrio obtiene el usurpado trono moscovita para renunciar a él a favor de su padre, quien, al recuperar la razón, puede ser reconocido como legítimo monarca.

La tradición de los bestiarios deja una profunda huella en el texto de la comedia, lo que corrobora el empleo de numerosas alegorizaciones y menciones animalísticas que desempeñan diversas funciones dramáticas. Para determinar las formas de presencia animal nos será útil la clasificación de Ignacio Arellano, quien identifica tres maneras principales en que dicha simbología se manifiesta en la obra teatral. La primera abarca el uso de menciones lexicalizadas que sirven como dato descriptivo para definir un personaje. El segundo grupo lo constituyen las menciones integradas en el escenario, anécdota, personajes o ambiente, donde el animal a pesar de conservar su condición significativa en sí misma, se halla fijado a una situación, que es el verdadero núcleo (Arellano, 2004: 54-55). El tercer tipo de menciones se clasifica como específicamente simbólico y vinculado a la tradición emblemática. Estas presencias animales “funcionan como expresiones metafóricas de virtudes, vicios, estados de ánimo de los personajes o condiciones de la vida humana” (Arellano, 2004: 57).

Es de observar que los motivos animales evocados en la comedia de los tres ingenios nunca alcanzan representación visual en el escenario. Quedan reducidos a la imagen verbal, incluso si su presencia resulta relevante para el desarrollo del argumento principal. Así ocurre en una de las primeras escenas, cuando Jacobo Mauricio pregunta por el motivo del gran alboroto en el palacio. En respuesta, un criado le relata lo sucedido en los aposentos del hijo del emperador, quien para entretenerse manda vestir al mono. El sirviente refiere minuciosamente los argumentos a los que apela Juan Basilio, justificando su capricho:

Este animalejo
es bufón a poca costa,
que entretiene y no murmura,

y no como los de ahora,
que obligan con lo que mienten;
vístanla de lo que sobra,
que de alguna parte sale
lo que los roperos compran
(Belmonte Bermúdez, Moreto Cabaña, Martínez de Meneses,
1998: 45).

A primera vista el mono, que se convierte en el punto central de la anécdota, no tiene mucha relevancia simbólica y su presencia queda subordinada a un objetivo superior: demostrar en un ejemplo concreto la locura del príncipe. A pesar de los numerosos disparates del zarévich, que se recogen en esta jornada,⁴ el comentario que pronuncia encierra una gran dosis de crítica racional y sentido común. Nos ofrece una visión escéptica y desengañada de la realidad de la corte, al contraponer a los cortesanos mentirosos el animal que, a pesar de que guarda más similitudes zoológicas con el ser humano, no goza del don de fingimiento. La murmuración, que implica la falta de respeto de las lenguas maldicientes, disimulada por las lisonjas, constituye un peligro para el gobernante, que puede llevar a unas consecuencias desastrosas.⁵ Consciente de la falsedad que impera en su alrededor, Juan Basilio parece presentir el riesgo que corren los miembros de la familia real, cuando concluye: “mucho es lo que el mundo ignora” (Belmonte Bermúdez, Moreto Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 45). Así, el asunto del mono sirve de una especie de guía interpretativa para el público, al que orienta sobre la situación en la corte y la condición mental del príncipe que todo el mundo toma por loco.

La imagen del mono vestido de seda desencadena una serie de asociaciones que intensifican el impacto de este símbolo en el sentido global de la obra. La elección del material parece poco fortuita y en seguida trae a la memoria el famoso refrán que trata de la apariencia de belleza y usurpación del bien ajeno. La visualización de dicho

⁴ En contra de las normas de la etiqueta de la corte, Juan Basilio ordena al sastre sentarse en su presencia. También manda a los criados cantar, a lo que nadie se atreve por el luto por la muerte del emperador. Cuando le entran ganas de practicar esgrima, nadie quiere ofrecerle la espada temiendo las posibles consecuencias de su irresponsabilidad.

⁵ Diego de Saavedra Fajardo advierte en la empresa XIV *Detrahit et decorat* que “una lengua maldiciente es la turbación de la paz, la ruina de las familias y de las ciudades” (1999: 307) e insiste en la necesidad de prevenir el desprecio de los súbditos, que puede provocar tumultos.

concepto la encontramos en el emblema 47 de Zingreff con el lema *Claro sese deformat amictu* (Henkel, Schöne, 1976: 436), cuyo grabado muestra un simio con capa real y con el cetro en la mano. Su glosa explicativa declara que la ropa de seda no hace al mono más hermoso, puesto que éste no deja de ser animal. Dicho motivo animalístico, reforzado por otro capricho de Juan Basilio que pide a los cortesanos cantar la canción de Judas, adquiere un valor realmente funcional en la estructura de la comedia: sirve de presagio de la futura traición del valido, que usurpará los atributos del poder real. Es a través de este recurso como a partir de las primeras escenas se planea el conflicto principal de la obra.

Un alto valor emblemático alcanza también el pasaje relativo a otro de los antojos del príncipe: un paseo a caballo. Dicho animal, como es bien sabido, tiene para los espectadores del Siglo de Oro un fuerte sentido político y moral, de ahí que su inserción en la obra sea intencional. La imagen del caballo sirve para comunicar al espectador determinadas ideas que éste ha de incorporar en su estrategia interpretativa de la obra. Aunque el bruto no aparece en el escenario, es muy significativa la actitud que muestra hacia él Juan Basilio. Ésta revela ciertos rasgos de carácter del príncipe que rigen sus acciones.

Pepino: ¿Has de ir sin freno?

Juan: El caballo
por eso es fiero animal,
como el hombre que habla mal,
que es menestrer enfrenallo.

Filipo: Mira, señor, que sería
ultrajar la majestad.

Juan: ¿Pues no es la comodidad
mejor que la bizarría?
Podré parecer a ti
a caballo más honrado;
pero yo en lo acomodado
me parezco bien a mí (Belmonte Bermúdez, Moreto Cabaña,
Martínez de Meneses, 1998: 49).

El dialogo encierra una alusión directa a las populares representaciones del caballo que aparecen en las colecciones de emblemas. El bruto bien regido con el freno se identifica con la facultad de la razón, que no pierde su gobierno sobre la conducta humana. Esta interpretación nos proporciona en su tratado sobre la

naturaleza y simbólica de fieras y animales salvajes el padre Andrés Ferrer de Valdecebro, que saca de sus costumbres lecciones de buen gobierno:

la valentía y fortaleza del cavallo le hizo ser imagen de la guerra y la osadía y arrojo con que la acompaña. Toda esta nativa lozanía y coraje la sujeta y rinde al freno, que con él sigue la empresa felizmente, sin él se despeña y precipita. Todos los arrojos de los soldados, y los hombres serán felices, si los gobierna el freno de la razón y de la ley (Ferrer de Valdecebro, 1696: 344-345).

En la necesidad de autocontrol en la actividad política hace hincapié Saavedra Fajardo, al afirmar en la empresa XX *Fallax bonum* que “menester es el freno de la razón, las riendas de la política, la vara de la justicia y la espuela del valor, fijo siempre el Príncipe en los estribos de la prudencia” (1999: 354). Esta misma cualidad atribuye al dominio del caballo Juan Baños de Velazco en el emblema *Qui sibi bonus, et aliis*, considerándolo como indicio de dichas virtudes cardinales (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 144). Esta imagen se contrapone a la del caballo desbocado, que surge por primera vez en el emblema alciatiano *In temerarios* para convertirse en símbolo de la ceguedad pasional, intelectual y moral (1993: 92). A esta asociación nos remite la pregunta de Pepino que muestra su desconfianza en la habilidad para gobernar del zarévich. Una interpretación análoga la proporciona Ángel Valbuena-Briones, refiriéndose a la función que desempeña este animal en la obra calderoniana: “el caballo representa los instintos pasionales que agitan el pensamiento, primordialmente el apetito carnal y el orgullo. El jinete es la facultad razonadora que puede dirigir y frenar esas tendencias” (1977: 90). En este contexto, llama la atención que Juan Basilio en un arrebatado de lucidez opte por regir el caballo con freno, lo que demuestra que su locura no es sino una indisposición temporal y no implica otros vicios mayores que le imposibiliten ocupar el trono. Es de observar que en la comedia no se cuestiona su capacidad de gobernar, más bien la confirman sus opiniones y las acciones que prueban su sabiduría.

Merece la pena señalar que la misma construcción emblemática se emplea para destacar la sensatez de Demetrio, lo que le predispone para ser sucesor del imperio ruso. Es por esta razón por la cual el

príncipe polaco le regala con motivo de su coronación un caballo manso comparable con los del carro solar:⁶

Ladislao: Vuestra alteza, por que sea
 recuerdo, quiero servirle
 con un caballo, que afrenta
 a los que en carrozas de oro
 luces beben, rayos peinan,
 mas tan ajustado y blando
 que a otra menor experiencia
 que a la de sus tiernos años
 doméstico obedeciera (Belmonte Bermúdez, Moreto
 Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 62).

Años más tarde, cuando el joven príncipe se refugia de incógnito en Polonia, para comprobar ante el rey Ladislao su verdadera identidad, recuerda dicha ceremonia, describiendo con mucho detalle la fisionomía del bruto regalado. Aunque esta vez el caballo carece de un valor simbólico y su presencia no afecta al sentido general de la obra, cabe observar que el relato recoge todas las calidades que, según Ferrer de Valdecebro, ha de tener este animal para ser perfecto:⁷ particularidades de la cabeza, color de la crin, forma y proporción del cuerpo:

Demetrio: Sobre un caballo dócil y brioso
 que tú me diste, bruto generoso,
 bayo, obscuro de piel, frente estrellada,
 negras las crines y de crespas llenas,
 redondo el casco, cuya planta herrada,
 estampas multiplica en las arenas,
 la testa de fiereza hermosa armada,
 toda escrita de nervios y de venas,
 ancho de pechos y de cuello breve,
 monte, si para, viento, si se mueve (Belmonte Bermúdez,
 Moreto Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 135).

⁶ La imagen del sol es frecuentemente utilizada por los autores áureos como símbolo de la realeza. Ver Valbuena-Briones, 1977: 107-110.

⁷ Sobre las características del caballo idóneo, ver Ferrer de Valdecebro, 1696: 334-335.

Con motivo de la coronación del nieto del emperador, el príncipe Ladislao recurre a otro motivo animalístico, cuyo empleo en el contexto político cuenta con una larga tradición. Para expresar el deseo de inmortalidad del nuevo monarca se sirve de un tópico lexicalizado del ave fénix, criatura prodigiosa procedente de las leyendas orientales que nace en la feliz Arabia y, según cuentan los bestiarios, tras quemarse él mismo en la hoguera, resurge de las cenizas (Malaxecheverría, 1986: 120-125). La imagen de la resurrección de la singular ave constituye un motivo muy recurrente en la literatura emblemática.⁸ En su condición del símbolo de lo eterno desempeña también un papel importante en la exaltación del joven príncipe:

Ladislao: y, entre tanto que se apresta
vuestro aplauso, reconozcan
leal y humilde obediencia
besándoos la mano todos
los que en palacio os desean
con dichosa sucesión
la vida que el ave aumenta
en las selvas de Fenicia
cuando entre aromas se quema (Belmonte Bermúdez,
Moreto Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 62-63).

Desde la perspectiva de lo político, el renacimiento del fénix se identifica con la fuerza vital continuamente renovada del imperio, indicio de la perdurabilidad del poder y pervivencia de la monarquía. De ahí su frecuente representación gráfica en las piras funerarias reales que han de recordar la idea de la continuidad de la dinastía. La evidencia de este emblema sale a la vista en la declaración del ayo de Demetrio, que atribuye a su amo el papel del restaurador del imperio:

Filipo: Que de estas pardas cenizas
hoy ha renacido Fénix.
Demetrio: Que yo cobraré el imperio
que me tiraniza aleve (Belmonte Bermúdez, Moreto

⁸ El ave fénix es protagonista de los jeroglíficos de Horapolo y Pierio Valeriano que inspiran los emblemas de Joachim Camerarius, Sebastián Covarrubias, Pedro Rodríguez de Monforte, Francisco Antonio de Montalvo, Marco Antonio Ortí y Juan Francisco de Villava. Sobre la muerte y resurrección del fénix escribe también Andrés Ferrer de Valdecebro, 1683: 178-198.

Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 141).

Desde los tiempos más remotos el fénix queda asociado con el sol (Horapolo, 1991: 224), lo que confirman los autores de bestiarios, al notar que el ave hace su nido en la ciudad de Heliopolis (Malaxecheverría, 1986: 120). El hecho de estar consagrado al astro, que la tradición concibe como símbolo con la majestad real, tiene mucha relevancia en la construcción de la imagen del príncipe moscovita, que gracias a tal comparación se eleva a la esfera celeste, perfecta por su proximidad a Dios, alejándose al mismo tiempo de lo terreno y manchado por el pecado. Esta división vertical entre los personajes buenos y los malos, los que están en lo alto y los ligados a la tierra se potencia con la identificación del antagonista de los herederos del zar con la serpiente, animal que arrastra su cuerpo por el suelo. El contenido simbólico de esta imagen establece las características que definen a este personaje: la envidia y la ambición, que le conducen a la traición y usurpación del poder. Al público se le permite descubrir la verdadera cara del valido en el momento de hacer público el testamento del emperador, cuando Filippo recurre al famoso motivo virgiliano del áspid oculto entre las flores. Dicho concepto, recogido por Reusnerius en el emblema *Animum rege* (Henkel, Schöne, 1976: 1611), nos da a conocer al privado como un monstruo escondido entre lisonjas y motivado por el ansia del poder:

Filipo: durmiendo estaba en la yerba
 el áspid y en el calor
 de tanta ambición despierta (Belmonte Bermúdez, Moreto
 Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 61-62).

Lejos de ser un mero adorno retórico, la verbalización de la imagen emblemática proporciona una clave sobre el desarrollo de la trama caracterizando la manera de actuar del protagonista. Despertado en un momento oportuno para conquistar la corona, el privado deja de guardar las apariencias y revela sus auténticas intenciones. El monólogo, que pronuncia obligado a besar la mano del nuevo rey, demuestra su gran determinación y los nefastos sentimientos que le mueven. Él mismo, al apelar a una imagen sugerente, complementa con sus propias palabras el retrato psicológico negativo trazado por el ayo:

hubo linaje más fiero

de tormentos y de penas
para la ambiciosa envidia
que ya en mi pecho se muestra (Belmonte Bermúdez,
Moreto Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 63).

Los motivos iconográficos, que evoca Jacobo Mauricio, no son otros que los proporcionados por Cesare Ripa para describir el mayor de todos los vicios: la envidia. El italiano la presenta como una mujer delgada, vieja y fea, de lívido color, que tiene desnudo el pecho izquierdo, mordiéndole una sierpe allí donde se le enrosca (1987: vol. 1, 341). Sus atributos, que cuidadosamente recopila el usurpador en su parlamento, permiten al público identificar el pecado capital que comete, sin necesidad de nombrarlo de manera explícita. Es interesante observar que el mismo tirano refuerza su imagen de malvado, al insistir en su envidiosa vista, cualidad que la tradición asocia con otro animal simbólico:

(*Aparte*. Si basiliscos revientan
por los ojos el dolor,
mírenle para que muera.)

(*De rodillas*)

Señor (*Aparte*. ... venenos pronuncio
de los que en el alma quedan) (Belmonte Bermúdez, Moreto Cabaña,
Martínez de Meneses, 1998: 63-64).

La situación dramática que enmarca esta imagen se enfoca en el significado otorgado al basilisco por la tradición alegórica cristiana, que lo percibe como símbolo del mal ministro (Moure, 1999: 199). La figura del rey de las serpientes cuya mirada causa la muerte (Malaxecheverría, 1986: 159-64), con que se autoidentifica Jacobo Mauricio, no solo nos revela su estado de ánimo, como metáfora de los ojos airados, sino que también implica otras creencias populares sobre este monstruo fabuloso recogidas por diversas composiciones emblemáticas. Joachim Camerarius en su emblema LXXIX *Noxa nocendi* se sirve de la imagen del basilisco mirándose en un espejo para expresar el daño y la maldad (Henkel, Schöne, 1976: 627). Otra empresa sobre este motivo con el lema *Invidia visu enecat* la compone Juan de Borja, al observar cierta afinidad entre el maléfico animal y el vicio de la envidia (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 133). Esta

representación emblemática resulta de mucha utilidad a la hora de dramatizar el clímax de la lucha por el poder. La analogía trazada entre el usurpador y el basilisco demuestra claramente su degradación moral, cualidad que le predispone a ser tirano por desobedecer los principios de la ética cristiana. El doble significado simbólico y literal que encierra la evocación de la mortífera mirada se revela por medio de las acciones del valido. En su sentido exacto dicho motivo funciona como un presagio de muerte, que se realiza cuando Jacobo Mauricio manda asesinar al joven infante para hacerse con el trono moscovita.

La condena moral del tirano se intensifica por su asociación con los animales enlazados con el demonio: el áspid y el basilisco (Malaxecheverría, 1986: 160-161, 184, Arellano, 2011: 73-74, 91). En este contexto, es interesante observar que el ave fénix, con que se compara a Demetrio, según la tradición cristiana asume la figura del Hijo de Dios, su sacrificio y la consiguiente resurrección (Malaxecheverría, 1986: 121-125). La evocación de estos animales simbólicos de la cultura judeo-cristiana, a nuestro parecer, constituye una nueva clave de lectura de la lucha dinástica por la corona rusa que, además del carácter político, adquiere una dimensión ético-religiosa. La cuestión de la legitimidad del poder de Demetrio no puede separarse de su condición moral, dado que el cultivo de las virtudes regias es lo que confirma su derecho al trono. Asimismo, en su condición del príncipe inocente y perseguido, el joven se convierte en una representación simbólica de Cristo, comparación que años atrás establece Lope de Vega (Weiner, 1978: 201), lo que le permite vencer la bestia del pecado personificada por el malvado usurpador. Estamos, pues, ante un procedimiento que, mediante la vinculación de los motivos animalísticos con los esquemas mentales del público, contribuye a dar un sentido más profundo al conflicto principal.

Las reiteradas menciones de las serpientes revelan la verdadera personalidad de Jacobo Mauricio; no obstante, el privado no es el único personaje que se caracteriza de esta manera. Un empleo muy curioso de este motivo lo detectamos en la conversación de Demetrio con Filippo, cuando el ayo advierte al príncipe de la posible deslealtad de Ladislao, dispuesto a entregarle al tirano por su propia conveniencia. El zarévich desconfía de la traición del aliado a quien tal maldad se la imposibilita su condición real. Para convencerle del inminente peligro Filippo recurre a un argumento de carácter histórico, cuyo mensaje refuerza con una fábula de elevado valor emblemático:

Filipo: también fue rey Ptolomeo
y entregó traidor aleve
la cabeza de Pompeyo;
que está lleno de dobleces
un pecho humano y del modo
que la ponzoñosa sierpe
encoge y niega el veneno
en el invierno, de suerte
que el labrador sin peligro
rodearla al brazo suele
y cuando el verano abrasa
desencogida le vierte;
un encubierto enemigo
así recata y desmiente
el tósigo racional
y para poder verterle
desatado por los labios
la ocasión aguarda siempre (Belmonte Bermúdez, Moreto
Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 139).

La historia de la culebra ingrata que, salvada del frío por el campesino intenta matar a su bienhechor, tiene su origen en la tradición esópica. Un lector experto en la cultura emblemática inmediatamente establece una relación intertextual con el emblema *Ingratos servire nephas* de Juan de Horozco y Covarrubias, que advierte contra los desagradecidos (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 264). El mensaje que transmite la *pictura* verbalizada, dirigido al joven príncipe y a cada uno de los miembros del público, comunica una advertencia moral, pero, al mismo tiempo, no deja de desempeñar una función dramática, al sugerir de una manera indirecta las malas intenciones de uno de los protagonistas.

Desde el punto de vista de la trama dicha imagen, a diferencia de otras, parece poco afortunada, pues la astuta y traidora sierpe se corresponde con el monarca polaco y el bondadoso labrador que cuida de ella con el joven zarévich, mientras que en realidad es Demetrio quien pide ayuda a Ladislao y éste se la presta voluntariamente. La analogía que se pretende trazar entre el argumento de la comedia y la fábula griega, además de la alteración de los papeles de los dos personajes implica también su parcial modificación, que da a dicha inserción un carácter poco coherente. De ahí que su empleo resulte bastante forzado y poco comprensible a la luz del desarrollo de acontecimientos. Las insinuaciones de Filipo resultan carecer de

fundamento y no se realizan, dado el apoyo que recibe Demetrio de la parte polaca.

La última alusión al áspid, que se inserta en el texto de la comedia, pone de relieve su cualidad natural de ser una bestia mortífera, que, según las expectativas de Jacobo Mauricio, ha de ocasionar la muerte al zarévich encerrado en la torre:

Jacobo: También las penas le han de dar la muerte,
 pues por quitarle el sueño, le sentencio,
 de la noche en el lóbrego silencio,
 a que en sonoro acento tristemente
 con amargas memorias le atormente,
 que, en áspid convertido,
 la muerde el corazón por el oído.
 Pero suspenso y solo allí le veo (Belmonte Bermúdez,
 Moreto Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 143).

El hecho de relacionar la imagen del áspid mordiendo el corazón humano con la idea de la agonía no es nada original. Este motivo lo recoge Francisco Antonio de Montalvo en el emblema *Laus in amore morti*, compuesto con motivo del fallecimiento de la reina María Luisa de Borbón (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 811). Pero es el comentario de la empresa *Calumniæ morsus* de Juan de Borja el que nos aclara la elección de este particular animal. El emblemista asocia la ponzoña de la víbora con la murmuración que entra por el oído y mata al calumniado (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 112). Dicho concepto lo reelabora Jacobo Mauricio, cuando alude a la sierpe del silencio, símbolo del remordimiento, que a través al oído ha de desgarrar el corazón del príncipe y, en consecuencia, provocar su muerte. No obstante, en contra de las esperanzas del valido, el príncipe logra salvarse gracias a la metamorfosis que ha sufrido durante su largo encarcelamiento.

En las escenas finales de la comedia Juan Basilio se nos presenta, de acuerdo con las acotaciones, envejecido, con barba canosa, sumergido en la lectura e iluminado por la luz de la vela. De esta manera, adquiere el aspecto del hombre sabio, que tras recuperar la habilidad intelectual empieza a ver las cosas con claridad. En un largo soliloquio, de evidente inspiración calderoniana, el príncipe reflexiona sobre el sentido de la existencia humana. Elogia el papel dirigente de la razón, advirtiendo que la diferencia entre los hombres y

animales consiste en la capacidad de pensamiento racional. Sin ella la vida humana se vuelve completamente inútil.

Si el ser consiste en saber,
¿quién tan ignorante ha sido
que nació para no ser,
de qué sirve haber nacido?
Siendo para efectos tales
incapaz, no hay distinción
del hombre a los animales;
aun de más provecho son
los mismos irracionales.
Su piel el bruto ganado
curtido del sol y del viento
para que nos calce ha dado,
sus carnes para el sustento,
sus fuerzas para el arado;
la ovejuela al dueño ayuda
con la leche que reparte
y ofreciendo en copia ruda
esquilmos que labra el arte,
por vestarnos se desnuda;
de un gusano la invención
fabrica una cárcel breve,
en cuya sutil prisión
tejidos primores debe
Italia a su aplicación;
y la abeja diligente
con repetida costumbre
junta en un corcho útilmente
licor que nos alumbre.
Y, pues, dan con sabio indicio
tan provechosos tributos
y yo el tiempo desperdicio,
más valen que yo los brutos
por ser de más beneficio (Belmonte Bermúdez, Moreto Cabaña,
Martínez de Meneses, 1998: 144-145).

Estas reflexiones del príncipe demuestran que, curado de la locura, toma conciencia de los valores y normas que rigen la convivencia humana. Aislado del mundo por el tirano y privado del contacto con la gente, gracias a la observación de la naturaleza llega a conocer y comprender su profundo significado didáctico y

moralizante. Así, el comentario poético de las propiedades naturales del buey, oveja, gusano de seda y abeja se convierte en una espléndida lección de virtudes.

A partir de la interpretación de Pierio Valeriano el buey se convierte en símbolo de laboriosidad. Esta opinión la comparte Ferrer de Valdecebro, al observar que “no ay ninguno ni mas sugeto, ni mas tenaz, ni mas fuere para tolerar el trabajo, y afán que éste. Assi los Matematicos, a los que nacen en el signo de Tauro ascendente, les hacen serviciales y trabajadores, a perpetua servidumbre consagrados” (1696: 311). La incesante labor del gusano de seda, que elabora su capullo hasta morir, la subraya Sebastián de Covarrubias con un mote bien sugerente *Fin che io finisca* (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 383). La elogia también Juan Horozco Covarrubias en el emblema LXI, al subrayar el gran provecho que el hombre puede sacar “de lo que costó la vida a quien lo trabajó” (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 383). La abeja desde el *Physiologus* representa la capacidad de mezclar la dulzura y la utilidad. En esta convicción funda su empresa *Omne tulit pulcrum* Saavedra Fajardo, recogiendo en la *pictura* dos abejas tirando del arado para labrar el campo (1999: 518).

El único animal de los mencionados por el príncipe que carece de asociaciones con el trabajo duro es la oveja. No obstante, a pesar de no poder atribuírsele el fatigoso esfuerzo, se hace hincapié en la utilidad de los productos que ofrece al hombre: la leche que lo alimenta; la lana y hasta su propia piel que lo viste. El hecho de “desnudarse” para cubrir al ser humano remite a otra virtud, también de vital importancia desde el punto de vista moral, la caridad, simbolizada por el sacrificio del cordero de Dios por la salud del Mundo. Esta imagen la evoca Saavedra Fajardo en la empresa XXXIX con un lema bien sugerente *Omnibus*:

Víctima es el príncipe, ofrecida a los trabajos y peligros por el beneficio común de sus vasallos. Precioso vellocino para ellos del rocío y bienes del cielo, en él han de hallar a todos tiempos la satisfacción de su sed y remedio de sus necesidades (1999: 494).

Las demás figuras mencionadas en el parlamento del príncipe, además de la interpretación moral, admiten también otra de carácter eminentemente político, lo que corroboran las colecciones de jeroglíficos y emblemas que las presentan como ilustración de las características del monarca perfecto. Desde los tiempos de Horapolo

el apacible buey se asocia con la templanza (2001: 128-29), lo que influye en la presentación de esta virtud que ofrece Cesare Ripa en la *Iconología* y Juan de Borja en el emblema *Sustine et abstine* (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 774). La templanza forma parte de las cuatro virtudes cardinales que, junto con las teologales de la fe, esperanza y caridad, introduce Santo Tomás en el ámbito del programa de educación del príncipe cristiano. Este proceso de formación del gobernante se ilustra en la comedia a través de la metamorfosis de Juan Basilio encerrado en la torre. Por el escaso acceso al sol el príncipe queda sumergido en la oscuridad de la locura e ignorancia, pero alumbrado por la luz del entendimiento, simbolizada por la vela encendida, recupera la razón. Su perfeccionamiento interior se funda en la capacidad de pensamiento racional, que le libra de la prisión de la sinrazón, conduciéndole hacia las virtudes morales y, a la vez, regias, halladas en el mundo animal. Su cultivo contribuye a la legitimación simbólica del poder del príncipe.

Las enseñanzas políticas que le proporcionan las mencionadas especies no son ajenas a los emblemistas áureos. Cristóbal Pérez de Herrera, elogiando en el emblema *Qui diligit disciplinam, diligit scientiam* el artificio ingenioso del gusano de seda, destaca el carácter fundamental de esta virtud intelectual que le enseña al hombre sus deberes y medios adecuados para su realización: “que lo que prudencia rige / por largo tiempo se queda / muestra el gusano de seda” (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 382). Ponderada por los moralistas, dicha virtud ocupa un lugar destacado en los “espejos de príncipes” como cualidad indispensable para consolidar el poder y conservar el Estado. En el contexto de la acción dramática, la prudencia de Juan Basilio, que sugieren las composiciones emblemáticas del mono y caballo, dirige su conducta y lleva a su recuperación del trono, lo que permite restablecer el orden inicial, destruido por el tirano.

La figura de abeja encarna el concepto de la mansedumbre y benignidad. Horapolo en su jeroglífico (2001: 200) y Alciato en el emblema *Principis clementia* la evocan para recomendar al príncipe la práctica de la clemencia en el trato con sus súbditos. El hecho de que el rey de las abejas nunca clave su aguijón significa para el autor italiano “el mando benigno y el poder moderado y los santos derechos confiados a los buenos jueces” (1993: 190). El padre Andrés Mendo en su comentario del emblema LXXVI de Juan de Solórzano Pereira también elogia al monarca misericordioso que sabe castigar con

moderación: “la abeja era símbolo de los reyes, que con el aguijón de la justicia habían de mezclar la miel de la clemencia” (Bernat Vistarini, Cull, 1999: 31). La insistencia en la misericordia del monarca con su pueblo desempeña un papel importante en las escenas finales de la obra, donde Juan Basilio, recién coronado, premia la lealtad de sus vasallos al mismo tiempo que muestra piedad con los infieles. Esta cualidad suya la destaca su hijo en el parlamento que cierra la comedia:

Demetrio: Aquí el perseguido ponga
fin a sus adversidades;
y los que escriben su historia
en el perdón de sus yerros
vuestra piedad conozcan (Belmonte Bermúdez, Moreto
Cabaña, Martínez de Meneses, 1998: 160-161).

El simbolismo animal está presente en la obra exclusivamente a través de los parlamentos de los personajes que abarcan unas imágenes sugerentes, descifrables a la luz de la cultura emblemática y la tradición de los emblemas. Las especies evocadas esconden una gran riqueza de sentidos que se adaptan a las exigencias de la trama y a la situación en que aparecen. Lejos de ser un mero adorno estético, la retahíla de ejemplos animalísticos desempeña unas importantes funciones dramáticas: sugiere rasgos de los personajes, comunica advertencias morales y políticas, así como sirve de vaticinio de acciones futuras. Las alusiones al universo zoológico ofrecen una serie de claves que facilitan la comprensión de la comedia, sin dejar de ser enigmas intelectuales para el exigente público áureo, acostumbrado a pensar por analogías visuales y verbales.

BIBLIOGRAFÍA

- Alciato, Andrea (1993), *Emblemas*, ed. Santiago Sebastián, Madrid, Akal.
- Arellano, Ignacio (2002), “Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón”, en *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños: actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón*,

Castilla. Estudios de Literatura, 7 (2016): 346-365

- Pamplona/Kassel, Universidad de Navarra/Reichenberger, vol. 1, pp. 21-34.
- (2004), “El bestiario de los dramas de Calderón”, en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados: homenaje a Agustín Redondo*, Madrid, Castalia, vol. 1, pp. 53-66.
- (2007), “Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón”, en *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 18, pp. 9-32.
- (1997), “Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes”, en *Boletín de la Real Academia Española*, 77, pp. 417-43.
- (2011), *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra (Publicaciones digitales del Griso) <http://hdl.handle.net/10171/20441> (30/01/2016)
- (1995), “Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, pp. 411-43.
- Belmonte Bermúdez, Luis, Moreto Cabaña, Agustín y Martínez de Meneses, Antonio (1998), *El príncipe perseguido*, ed. Adelaida Cortijo, Texas Tech University.
- Bernat Vistarini, Antonio y Cull, John T. (1999), *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal.
- Cull, John T. (2000), “El teatro emblemático de Mira de Amescua”, en Rafael Zafra y José Javier Azanza (eds.), *Emblemata áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, pp. 127-142.
- (1992), “Emblematics in Calderón’s *El médico de su honra*”, en *Bulletin of the comediantes*, 44.1, pp. 113-131.
- Dixon, Victor (1993), “Los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope”, en Manuel García Martín, Ignacio Arellano, Javier Blasco y Marc Vitse (coords.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 299-305.
- Egido, Aurora (2004), *De la mano de Artemia: estudios sobre la literatura, emblemática, mnemotécnica y arte en el Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, Universidad de les Illes Balears.
- Ferrer de Valdecebro, Andrés (1696), *Gobierno general, moral y político, halado en las fieras y animales silvestres*, Barcelona, Thomas Loriente.

- Fuente Freyre de la, José Antonio (2002), *La biología en la Antigüedad y la Edad Media*, Salamanca, Universidad.
- García Arranz, José Julio (2000). “Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII y los emblemas: un ejemplo de simbiosis”, en Víctor Mínguez Cornelles (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica: actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica*, Castellón, Universidad Jaume I, vol. 2, pp. 793-818.
- Henkel, Arthur y Schöne, Albrecht (1976), *Emblemata: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler.
- Horapolo (1991), *Hieroglyphica*, ed. Jesús María González de Zarate, Madrid, Akal.
- Infantes, Víctor (1996), “La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas”, en Sagrario López Poza (ed.), *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, La Coruña, Universidad de La Coruña, pp. 93-109.
- Lobato, María Luisa (2010), “La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)”, en *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría del Renacimiento y Siglo de Oro*, 4, pp. 53-71.
- Malaxecheverría, Ignacio (ed.) (1986), *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.
- Maravall, José Antonio (1972), “La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca”, en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, pp. 147-88.
- Moir, Duncan W. (1971), “Lope de Vega’s *Fuenteovejuna* and the *Emblemas morales* of Sebastián de Covarrubias Horozco”, en A. David Kossoff y José Amor y Vázquez (eds.), *Homenaje a W. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*, Madrid, Castalia, pp. 537-46.
- Moure, José Luis (1999), “El basilisco: mito, folclore y dialecto”, en *Revista de filología española*, 79, pp. 191-204.
- Oteiza, Blanca (2001), “Aspectos emblemáticos y pictóricos en el teatro de Tirso de Molina”, en Laura Dolfi y Eva Galar (eds.), *Tirso de Molina, textos e intertextos: actas del Congreso Internacional organizado por el Griso y la Universidad de Parma*, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, pp. 57-87.
- Praz, Mario (1989), *Imágenes del barroco*, Madrid, Siruela.

- Restrepo-Gautier, Pablo (2001), *La imaginación emblemática en el drama de Tirso de Molina*, Newark, Juan de la Cuesta.
- Ripa, Cesare (1987), *Iconología*, Madrid, Akal, 2 vols.
- Saavedra Fajardo, Diego (1999), *Empresas políticas*, ed. Sagrario López Poza, Madrid, Cátedra.
- Valbuena-Briones, Ángel (1977), *Calderón y la comedia nueva*, Madrid, Espasa Calpe.
- Weiner, Jack (1978), “Un episodio de la historia rusa visto por autores españoles del Siglo de Oro. El pretendiente Demetrio”, en *Journal of Hispanic Philology*, 3, pp. 175-201.