

Cultura emblemática en las comedias pastoriles de Lope de Vega

Emblematic Culture in Shepherd Comedies by Lope de Vega

Ana Martínez Pereira

<https://orcid.org/0000-0003-3979-7195>

Universidad Complutense de Madrid

ESPAÑA

anaimart@ucm.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 11.1, 2023, pp. 705-718]

Recibido: 25-10-2022 / Aceptado: 13-01-2023

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2023.11.01.39>

Resumen. Un emblema es un producto gráfico, retórico y simbólico, y aunque su nacimiento se produjo en las páginas de un libro el mecanismo que da lugar a su invención se puede practicar en otros «soportes» y en otros géneros, entre ellos el dramático. El emblema llega al texto teatral no solo a partir de uno ya creado sino sobre todo mediante un proceso de intertextualidad en el que intervienen libros de emblemas y fuentes que también lo son para la emblemática: fábulas, mitología, tratados naturalistas, pinturas, etc. En este trabajo analizamos la presencia de la cultura emblemática en las primeras comedias pastoriles de Lope de Vega.

Palabras clave. Emblemas; Lope de Vega; cultura simbólica; comedia pastoril; cultura gráfica.

Abstract. An Emblem is a graphic, rhetorical and symbolic "object", and although its birth took place on a book, the mechanism that gave rise to its invention can be practiced in other «supports» like the Dramatic genre. The emblem comes to the theatrical text not only from an emblem already created but above all through a process of intertextuality in which Emblem Books and other shared sources are involved: Fables, Mythology, Naturalistic Treatises, paintings, etc. In this work we analyze the presence of the Emblematic Culture in the first shepherds Comedies by Lope de Vega.

Keywords. Emblematic Literature; Lope de Vega; Symbolic culture; Shepherds Literature; Visual culture.

La emblemática nace como género literario en 1531, un juego de ingenio surgido casi por azar cuando al impresor Steyner se le ocurrió la genial idea de ilustrar la colección de motes y epigramas que Andrea Alciato había compuesto y reunido bajo el título de *Emblematum Liber*, creando así unidades de lectura con tres elementos: mote o lema, figura (cuerpo) y declaración (epigrama, alma)¹. Detrás, la tradición cortesana de los motes y empresas (o divisas, estudiadas desde hace años por Sagrario López Poza)², la cultura simbólica medieval, la interpretación mitológica humanística y cristiana, la epigramática clásica, el descubrimiento de los ideogramas egipcios a través de los *Hieroglyphica* de Horapollo y, sobre todo, la genial síntesis de todo ello que es producto genuino del Renacimiento.

Un emblema es un producto gráfico retórico y simbólico. Y aunque su nacimiento se produjo sobre las páginas de un libro, el mecanismo que da lugar a su invención se puede practicar en otros soportes³.

Uno de estos márgenes o espacios es, por supuesto, el teatro. El emblema llega al texto teatral de varios modos, según ya observó Pablo Restrepo en su análisis emblemático de algunas obras de Tirso de Molina⁴:

- a) a partir de un emblema ya creado;
- b) mediante un proceso de intertextualidad en el que intervienen, no solo libros de emblemas, sino otro tipo de fuentes que lo son también para la emblemática —Ovidio, Fábulas, pinturas, tratados naturalistas, etc.—;
- c) por un proceso de creación del propio dramaturgo, que crea sus interpretaciones simbólicas dando lugar a un nuevo emblema⁵.

Relacionar emblemas concretos con una escena o símbolo representado o descrito en el texto teatral es un riesgo algo inocente en el que no voy a caer. Pocas veces vamos a poder distinguir con precisión un emblema ya conocido que haya sido fuente directa para el dramaturgo⁶. En el caso de las primeras obras de Lope,

1. Como señalara Infantes, es muy posible que la idea de incluir grabados tuviera una justificación editorial —aumentar el número de páginas— y no genérica o ideológica (2008, pp. 879-881). Hay muchas ediciones de la obra de Alciato: hemos consultado algunas digitalizaciones de las primeras ediciones y la edición impresa moderna (2003).

2. Entre sus muchos trabajos destacamos López Poza, 2014-2015 y el último publicado, con Nieves Pena, sobre la base de datos creada para registrar y estudiar estos recursos emblemáticos, López Poza y Pena Sueiro, 2020.

3. Santiago Sebastián o Fernando R. de la Flor nos hablan de estos «contornos» del emblema, en palabras de R. de la Flor, 1995, pp. 73-78. Sebastián habla de variados «espacios emblemáticos»: Sebastián, 1995, pp. 53-93. Ver, además, Revueltas, 2003.

4. Ver Restrepo-Gautier, 2001, pp. 26-28.

5. No vamos a considerar entre estos los Autos sacramentales, que pueden interpretarse como emblemas en movimiento por el uso que hacen de la alegoría. La relación entre este tipo de representaciones teatrales y la emblemática ha sido estudiada, entre otros, por Valbuena-Briones, 1985; Cardona, 1996; Cull, 1997; Aparicio Maydeu, 1999; Alonso Rey, 2008; Arellano, 2013.

6. Dixon, 1993, lo hace, precisamente en relación con Lope de Vega.

ni siquiera disponía de muchos libros de emblemas en los que nutrirse —Alciato, Covarrubias, Horozco, Borja, Bocchius— aunque sí encontramos ya impresos catálogos de empresas y alegorías —Camerarius, Giovio (Jovio), Ripa—.

Si bien en este artículo nos interesa resaltar la dramatización del emblema que lleva a cabo Lope de Vega en el corpus seleccionado, no hay que olvidar la variedad de puntos de vista con la que otros críticos han estudiado la presencia emblemática en Lope: su relación con Covarrubias y la écfrasis⁷, su presencia en obras concretas⁸, el simbolismo de las portadas de ediciones de Lope⁹, tratamiento de personajes históricos¹⁰, artes plásticas¹¹.

En el análisis de las obras de Lope que hemos considerado para este trabajo —y que se detallan a continuación— son más frecuentes las relaciones de intertextualidad y, en algunos casos —no muchos— observamos la creación por parte de Lope de un nuevo emblema, al asignar un sentido simbólico desconocido a un objeto relacionado, quizá, a otro significado simbólico.

Corpus de comedias¹²:

Belardo el furioso (Morley y Bruerton: 1586-1595; Oleza 1986: precisa c. 1589).

El verdadero amante (Morley y Bruerton: 1585?-1589?; Oleza 1986: 1590-1595).

Los amores de Albanio e Ismenia (Morley y Bruerton: 1590-1595).

La pastoral de Jacinto (Morley y Bruerton: 1595-1600).

Adonis y Venus (mitológica) (Morley y Bruerton, y Oleza: 1597-1603).

Son obras de tema pastoril de la primera etapa, todas escritas entre 1589 y c. 1600. Hemos incluido *Adonis* y *Venus*, aunque se podría considerar entre las mitológicas¹³, porque así se ha hecho tradicionalmente en los estudios sobre la comedia pastoril de Lope, y excluimos *La Arcadia* y *La selva sin amor* por pertenecer a una etapa posterior (1615 y 1627, respectivamente)¹⁴. En estas dos obras, sin embargo, la presencia de lo que podríamos considerar emblemas de influencia directa es mayor, producto quizás de la participación de Lope en torneos y fiestas literarias en esos años.

7. De Armas, 1995 y 2013.

8. Gambetta Chuk, 2003.

9. Brito Díaz, 1996.

10. Calvo, 2005.

11. Portús Pérez, 1992.

12. Para fechar las comedias hemos recurrido fundamentalmente a Morley y Bruerton, 1968. Así se indica después del título de cada comedia, con la fecha sugerida por estos autores. Añadimos otras referencias cuando la fechación difiere: Oleza, 1986.

13. Así lo considera Trambaioli en su edición (2014), o el editor de la obra en la BAE, Menéndez Pelayo (1965).

14. Ver las ediciones de *La Arcadia* (2014, tesis doctoral de Porteiro Chouciño) y *La selva sin amor* (ed. de Trambaioli, 2014).

La elección de este corpus plantea un problema, ya que el género pastoril y la emblemática comparten muchas fuentes culturales y literarias —enigmas, juego cortesano, mitología, simbología de la naturaleza, tradición petrarquista— y eso va a dificultar la identificación del emblema dentro de la obra.

Por ello, nuestro propósito ha sido rastrear el pensamiento emblemático dentro de estas obras de Lope; discriminar emblema y símbolo es quizá la tarea más difícil, pues ni siquiera los propios emblemistas lo hacen en todas sus creaciones, y en los estudios actuales es frecuente el empleo de «simbólico» y «emblemático» como términos (y conceptos) sinónimos¹⁵. El emblema es una invención, crea un símbolo nuevo, y a veces utiliza símbolos en su formación. Será el uso que haga Lope de estas referencias lo que nos indique su intervención «emblemática» ante determinados objetos o elementos.

Como ejemplo del uso de símbolos que no son emblemas podemos mencionar referencias a los colores o a la mitología. Es frecuente en estas obras el recurso a la interpretación simbólica de los colores: lo vemos, sobre todo, en las cintas que se intercambian los amantes en todas las obras consideradas, y que suelen tener una función dramática dentro de la representación. Sin embargo, no consideramos su presencia directamente relacionada con la emblemática, como tampoco lo son las numerosas comparaciones que se establecen entre algunos personajes de la comedia y personajes de la mitología, cuando no media ninguna interpretación simbólica.

Por ejemplo, cuando en *Belardo el furioso*, dice Belardo en la primera jornada que va «a buscar alguna rama / en que dejase la fama / que Ifis dejó en la reja» (p. 475). El espectador debe conocer la historia de Ifis y Anaxárate para comprender el símil, pero la comparación de ambas acciones es directa, realista, no transformada por una interpretación.

Sin embargo, sí observamos un pensamiento emblemático en la siguiente comparación mitológica, también en *Belardo el furioso*, cuando Belardo se refiere a Pinardo, tío anciano de Jacinta, en estos términos: «Este es propiamente arpía, / nunca me dejó comer; / de la suerte que a Fineo / la limpia mesa ensuciaban, / los consejos déste helaban / de Jacinta el buen deseo». Se establece una identificación entre las arpías y Pinardo, y Fineo-Belardo, a través de la caracterización negativa de las arpías que proyecta este mito y que recoge la emblemática¹⁶.

Vuelve a aparecer este mito en *Los amores de Albanio e Ismenia*. Dice Pinardo: «Es mi alma la mesa de Fineo, / que la persiguen áspides y arpías».

Junto a Ifis y Anaxárate, Fineo o las arpías, otros personajes recurrentes de la mitología son Dafne y Apolo, Venus, Ícaro, el carro de Faetón, Atalanta, Mercurio... Es difícil precisar su «emblemización» dentro de las comedias, ya que el propio relato mítico contiene el símbolo, por lo que no vamos a detenernos en su análisis.

15. García-Mahiques, 2009, pp. 25-50 y 177-182.

16. Una imagen que puede servir de ejemplo en Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hércules*, p. 200.

sis¹⁷. Un caso especial es el de Cupido, ya que su representación, muy cara a la emblemática, se fue cargando de atributos continuamente reinterpretados. Es muy posible que la imagen de niño travieso que nos muestra la obra *Adonis y Venus* proceda de imágenes del dios, no de fuentes escritas.

Así pudo ocurrir en una escena de *Adonis y Venus* para la que leemos la siguiente acotación: «Siéntase Venus y pónese Adonis en su regazo, recostado» (p. 366). La escena recuerda a un emblema de Alciato en el que ambos personajes se encuentran en esa misma postura, aunque remite a la muerte de Adonis. Frederik de Armas cree ver a Tiziano como fuente directa de esta escena, en la que Venus detiene a Adonis para tratar de convencerlo de que no salga de caza, momento que representa Tiziano en su cuadro «Venus y Adonis»¹⁸. Sea ejercicio de éfrasis o influencia emblemática, en cualquier caso sí parece existir un referente pictórico o gráfico (a su vez, Tiziano debió tener un referente literario posterior a Ovidio, que no recoge esa escena tal y como la vemos en el cuadro).

Dejando a un lado la mitología, vamos a observar el uso que hace Lope de determinados elementos, pertenecientes al mundo natural en su mayoría, en donde podemos intuir la visión emblemática del autor.

Plantas y árboles son generosamente usados por Lope con un sentido simbólico. A veces, de forma simple, una determinada planta remite a un significado abstracto de amplia y antigua tradición, como el de la *palma* en señal de triunfo: «Hoy triunfo, hoy será mi palma», dice Cristalina en la jornada tercera de *Belardo el furioso* (p. 546); o en *El verdadero amante*, en palabras de Jacinto: «Hoy sale, aunque a su pesar, / Amaranta de mi alma, / y Belarda en su lugar / entra llevando la palma, / pues perdí para ganar», y en la misma obra: «La nobleza mayor, la mayor palma, / no para en el pellico: llega al alma», dice Menalca a Coridón (vv. 282-283), esta vez con el sentido de 'honra'; y de nuevo en *El verdadero amante*, Jacinto duda ante las dos pastoras que lo pretenden: «Juntos ahora están mis dos sujetos: / ¿a cuál de entrambos le daré la palma?» (vv. 1448-1449). Por último, en *Los amores de Albanio e Ismenia*, la conquista de la palma implica un sufrimiento previo, el que exige el triunfo amoroso: «Espera y sufres, y llevarás la palma; / que, en el amor, el sabio sufrimiento / tarde o temprano / coronado sale» (p. 571), le comenta Daliso a su amigo Albanio.

Más complejo es cuando se refiere al árbol completo, la *palmera*, cuya significación desde la Grecia clásica está documentada, casi siempre con sentidos positivos¹⁹. Así lo emplea Lope en *El verdadero amante*, en este diálogo entre Belarda y Coridón: «Belarda.- Al fin, ¿confiesas que es noble? / Coridón.- En lo exterior, al doble, / que en lo interior, decir puedo / que tanto, cruel, le excedo, / cuanto la alta palma al roble» (vv. 609-614); o más adelante, es Jacinto quien usa el símil: «Primero se verá del cielo en calma / el movimiento, y que el humilde olivo / venza en altura a la ensalzada palma, / que yo me muestre desleal y esquivo». Aunque

17. Ver Asencio González, 2004.

18. De Armas, 2008.

19. Díaz de Bustamante, 1980, y Valtierra Lacalle, 2005, sobre el significado de la palmera.

la comparación puede parecer solo por la altura de ambos árboles, se percibe la consideración de la palmera como un árbol de gran nobleza, frente a la rusticidad del roble o la humildad del olivo. Muchos emblemas tienen como protagonista a la palmera, símbolo de paz y triunfo.

Sin embargo, en una interpretación que creemos original, Lope da un sentido negativo a la palmera, como símbolo de la ingratitud. Este significado, empleado por Coridón en *El verdadero amante*, no deja de extrañarle a Belarda, que le pide una explicación:

BELARDA	Anda, vete, que estás ciego.
CORIDÓN	Eso, Belarda, no niego, porque tu vista me mata. ¡Oh, más que la palma ingrata, libre del cuchillo y fuego!
BELARDA	¿Ingrata llamado has a la palma?
CORIDÓN	Y creo yo que tal como ella serás, pues no dio fruto jamás al dueño que la plantó. Yo fui en amarte el primero, y del fruto desespero, pues me niegas el tributo, y vienes a dar el fruto al pretendiente postrero (vv. 619-633).

La longevidad de la palmera y su lento crecimiento han sido interpretados positivamente, y creemos que Lope está creando un nuevo emblema al dotarla de este sentido contrario, que el público tampoco debía conocer, ya que se hace necesaria la explicación dentro del diálogo, como de hecho era común en la emblemática. (Sebastián de Covarrubias, que utiliza la imagen de la palmera en tres ocasiones, lo hace en dos de sus emblemas de manera algo confusa, ya que interpreta su longevidad como tardanza en su madurez, defendiendo que solo después de cumplidos los 100 años es capaz de dar su mejor fruto; en cualquier caso, no cae en el sentido claramente negativo que le da Lope²⁰.)

Ya en *Belardo el furioso* encontramos este mismo sentido negativo, que en ese caso queda sin explicación. En una escena cargada de simbolismo y reminiscencias petrarquistas, Belardo entierra un retrato de Jacinta y cubre el enterramiento con unos ramos «para señal y por honra», y como despedida, Belardo le dedica este epigrama, que es un emblema sin pintura: «Naced como ingrata palma; / que si os pintaron sin alma, / mi alma queda con vos». El retrato como figura sin alma queda unido así a la palmera, en un nuevo emblema amoroso que muy bien podría ser obra de un emblemista.

20. Covarrubias, *Emblemas morales*, pp. 219 y 391.

El *laurel* aparece con frecuencia en estas obras, tanto en su identificación con Dafne y la interpretación emblemática del mito y la planta como símbolo de rechazo amoroso, como en la interpretación simbólica que se hace de su capacidad de mantenerse siempre verde, por lo que significa honra y triunfo. En *El verdadero amante*, al oponer el laurel a otros árboles, se está aplicando el significado simbólico de todos ellos, y el espectador debe conocer este sentido oculto: «Su frente fingida y doble / coroné del ramo noble / que fue digno de la mía, / la que apenas merecía / enebro, acebuche o roble» (vv. 1078-1082). Aquí vemos la representación de la honra con el laurel, frente a la cobardía del enebro, la amargura del acebuche o la tosca vulgaridad del roble: no se mencionan estas características pero eran de sobra conocidas, y así aparecen en Ovidio y en la obra emblemática de Alciato (no debemos olvidar que en ediciones sucesivas del *Emblematum Liber* —no está en la primera— se añadió una serie final dedicada a los árboles).

La referencia al *almendro* y al *moral*, unidos en el discurso por sus enseñanzas opuestas, recoge con precisión lo que señala Alciato de estos árboles. En *Adonis y Venus*, dice Adonis: «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». También Alciato califica al moral de «sabio» por verdear cuando ya ha pasado el frío, al contrario que el almendro.

Aún sin salirnos del mundo vegetal, aunque sin mencionar el nombre de un árbol o planta, el siguiente parlamento de Belardo en *Belardo el furioso* (jornada 1.^a, p. 463) nos recuerda emblemas de Alciato y Covarrubias: «No es tan delgada mi fe / que a cualquier viento se doble; / que aunque en altura compite / con los cielos, y le imite / el valor que en ti se encierra, / tiene un tronco acá, en la tierra, / que no hay valor que le quite». El árbol robusto agitado por los vientos, asentado por sus fuertes raíces, es símbolo de la virtud firme; en este caso, la fe es amorosa. Los dos primeros versos remiten a la fragilidad de la caña movida por el viento, referencia siempre negativa en Lope, como vemos en la queja que Nemoroso dirige a Jacinta por su rechazo en *Belardo el furioso*: «Y tú, que más que todas frágil eres, / caña inútil, del viento sacudida, / oscura ley de varios pareceres, / ¿cómo se llama fe la que es fingida?» (p. 544); o en *El verdadero amante*, en boca de Felicio: «Mas yo, ¿para qué argumento / con una rapaza amante, / más ligera e inconstante / que la débil caña al viento?» (vv. 2350-2353). También así en *Los amores de Albanio e Ismenia*, cuando Ascanio se queja de Ismenia: «Que es una caña inconstante, / del furioso viento herida» (p. 626). En la mayoría de las representaciones emblemáticas, la flexibilidad de la caña se interpreta de forma positiva, como símbolo de humildad, ya que se mueven con el viento pero no se derrumban, aunque también el emblemista Villava las considera inútiles por estar huecas²¹. Quizá la interpretación de Lope es original, relacionándola con la veleta en su volubilidad. Así emplea la imagen de la veleta en *El verdadero amante*: «Coridón.- Padre, cuando esto te dije, / ¿daba en la

21. Villava, *Empresas espirituales y morales*, segunda parte, fol. 3r.

veleta el viento? / Fíate que te ha engañado» (vv. 2512-2514). Covarrubias la sitúa sobre una torre para indicar que hasta los más firmes y virtuosos tienen debilidades²². Lope prefiere su interpretación más directa y tradicional.

Un caso especial es el motivo tradicional de la *vid* y el *olmo* unidos, o la *hiedra* y el *muro*, o álamo: en todas sus variantes es empleada esta imagen por Lope, que escoge significados positivos o negativos en función de los intereses argumentales y combinando para ello los pares de forma bastante libre.

La primera vez que aparece en *Belardo el furioso* lo hace como hiedra apoyada en un muro: «tú, sin tomar ejemplo de las yedras, / asida creces a tu humilde muro, / donde más daño que provecho medras». Se lo dice Pinardo a su sobrina Jacinta, movido tan solo por el interés, al pretender que su sobrina se case con un pastor rico. La hiedra que crece sobre el muro es símbolo de ingratitud y falsa amistad; en Covarrubias, incluso, representa a la prostituta que vive de los hombres. Este significado negativo es el que recoge Lope, pero el personaje que habla aconseja a Jacinta que actúe como la hiedra, es decir, en beneficio propio, y por ello le reprocha que se apoye sobre «un humilde muro», cuando bien podría hacerlo sobre un soporte más sólido.

Vuelve a aparecer en esta misma obra en la jornada segunda, en un monólogo en el que Bernardo, ante la tardanza de Nemoroso que debe acudir al duelo, imagina que Jacinta lo estará entreteniéndolo, y exclama: «¡Suéltalo, vid; suelta, hiedra; / deja el olmo, deja el muro, / pues el más firme y seguro / menos con vosotras medra! / ¡Suéltale, zarza intrincada! / desenlázale, desprende» (p. 508). Aquí se igualan las parejas vid-olmo y hiedra-muro, y la significación negativa de la hiedra contagia a la vid, que también se muestra como un impedimento para el crecimiento del olmo. En la tradición emblemática, la vid y el olmo se presentan como símbolo de la amistad sincera y la fidelidad, en una relación muy diferente a la que establece la hiedra.

En *Adonis y Venus* se ven ambas lecturas en un mismo parlamento. Dice Atalanta: «esta hiedra lasciva / y esta vid trepadora, / fresnos y olmos enlazan» (p. 341). Los adjetivos que acompañan a la hiedra y la vid definen muy bien la interpretación moral que se hace de cada planta: hiedra «lasciva», vid simplemente «trepadora».

Sin embargo, en *Los amores de Albanio e Ismenia*, cuando uno de los personajes, Ascanio, pretende entorpecer sus amores, emplea cuatro imágenes que significan la unión amorosa, y entre ellos menciona a la hiedra, esta vez unida a los álamos (creemos que por exigencia de la rima): «Ahora es tiempo de sacar los mármoles / de las entrañas de estos montes ásperos, / y de romper las hiedras y los álamos, / tejidos nidos de casadas tórtolas, / y lazos que enredaron vides fértiles» (p. 579). Es la primera vez en la que recurre a la hiedra para significar una unión profunda, sincera, como dan a entender las otras tres parejas de elementos —mármol-montaña, tórtolas casadas, vides enlazadas— todos empleados por la emblemática como símbolo de fidelidad amorosa.

22. Covarrubias, *Emblemas morales*, p. 311.

Más adelante, en la misma obra, vuelve a sorprendernos una interpretación positiva de la hiedra, que aparece junto a un muro. En este caso, vemos cómo el emblema se construye en escena con los cuerpos de los personajes enlazados. La imagen completa la construyen los personajes de Albanio e Ismenia en diálogo, y la completan (suponemos) con el gesto (p. 587):

ISMENIA	Yo soy hiedra.
ALBANIO	Yo soy muro.

Este parlamento lo inician con las manos enlazadas, y queremos imaginar que al decir esto estrecharían el abrazo, construyendo entre los dos la imagen de ese emblema.

En una tercera aplicación de este símil en *Belardo el furioso*, ya casi al final de la obra, será la pareja olmo-vid la escogida: «Esa Jacinta, a Nemoroso ingrata, / abrazada la vi con ese ingrato, / que como en olmo vid se enreda y ata» (p. 545). El aparente sentido negativo, al estar acompañada del adjetivo ingrato, queda anulado por el desarrollo final del argumento, ya que quienes están enredados como vid y olmo son Jacinta y Belardo, verdaderos enamorados cuya fidelidad y sinceridad están bien representados por la imagen del olmo y la vid.

También en *La Pastoral de Jacinto* escoge Lope esta combinación, olmo-vid, que en este caso debían de estar a la vista del público (física o en el imaginario); dice Jacinto: «Estoy por hacer pedazos / estas vides y olmos tiernos, / a quien dar tiernos abrazos, / porque parecen eternos / sus enredos y sus lazos» (vv. 846-850). El deíctico, «estas», parece sugerir que el actor señalaba una parte del escenario en la que se podrían ver esas vides y olmos, o los espectadores podrían imaginarlas con precisión.

Dejando a un lado las imágenes relacionadas con el mundo vegetal, queremos recordar los muchos emblemas que previenen al hombre contra la inconsistencia y el engaño de la mujer²³. Lope demuestra su conocimiento de todas estas referencias en una intervención de Belardo en *Belardo el furioso*, en la que nombra a la mujer con una larga serie de términos que significan su tendencia al engaño: Circe, sirena, viento, puñado de arena, áspid, sierpe, mar nublado, mal eterno, bien prestado, «mujer, al fin, y no buena». Vemos otra enumeración, tan del gusto de Lope, en *Los amores de Albanio e Ismenia*, más breve:

Fuiste una Circe que encanta,
y una sirena que canta
y mata los que enamora;
un cocodrilo que llora
y una ligera Atalanta.
Fuiste, en efecto, mi muerte (p. 630).

23. Sobre la mujer en la emblemática: Martínez Pereira, 2006; Escalera Pérez, 2000.

El empleo de la sirena con este sentido es constante, con la particularidad de que Lope lo emplea en ocasiones para señalar la falsedad de un hombre. En dos ocasiones llama Belarda a Jacinto «sirena» en *El verdadero amante*: «Cantabas como sirena / y estabas deshecho en llanto; / ¿cómo, si penabas tanto, / disimulabas tu pena?» (vv. 1338-1341), o «No más, fingida serena» (v. 1360). Más frecuente es que esta caracterización se aplique a una mujer, como en *Los amores de Albanio e Ismenia*, en la que Albanio le dice a ella: «Sin duda cuando llorabas, / como sirena cantabas / para matar como arpía» (p. 614), recordando también a las arpías del mito de Fineo.

Los enigmas, motes, empresas, jeroglíficos, aparecen en boca de algunos personajes, no descritos ni desarrollados, sino como simple cita de su presencia: no es solo Lope de Vega, autor, quien vive rodeado de ese entramado cultural, sino que en el espacio en el que viven sus personajes también existen esos mismos productos culturales. En *Belardo el furioso*, ante la pregunta de Belardo sobre cómo escribían los antiguos a falta de papel, dice Siralbo: «Tú en el buen seso a Cicerón prefieres; / mas para que no digas que porfío, / escríbelo a lo egipcio, con figuras» (p. 502). Al final escribe su desafío a Nemoroso en la tierra, con un cayado. La escena es cómica, pero demuestra esa inclusión de la literatura enigmática en la propia trama y conversación de la comedia, reflejo de su presencia viva en el ambiente cultural de la época.

O como cuando se alude a la imagen alegórica de la envidia en *La Pastoral de Jacinto*. Flórida, que envidia a Albania porque Doriano la pretende, le dice a Belardo: «¿Ahora sabes que pinta / la envidia, el pincel, mujer?» (vv. 1152-1153). En estos versos se manifiesta el conocimiento de la representación pictórica de la envidia como una mujer, ampliamente difundida por la *Iconología* de Ripa. La mención simplifica mucho el retrato, que debía completarse como el de una mujer vieja, enjuta, con víboras en la boca o en el pelo, que va comiéndose su propio corazón. En cualquier caso, es un ejemplo de la «intromisión» de la pintura en el relato. Y más adelante, en la misma obra, dice Belardo: «por eso se pintaron / las Musas en un monte», remitiendo a una imagen de las musas en el monte Olimpo.

Estas invenciones retóricas y visuales, como la propia emblemática, se manifiestan también en forma de juegos cortesanos. En *El verdadero amante* juegan a «dar librea al soldado» (vv. 812-999); en *Los amores de Albanio e Ismenia*, al «a. b. c.» y a la «sortija». En el primer caso, el protagonismo es de los colores y su simbología, y las relaciones se establecen a partir del ingenio. El juego de la sortija exigía que los caballeros llevaran un mote escrito en una banda: Pinardo escogerá «Celos», y Albanio «Amor», como corresponde a la situación amorosa de cada uno de ellos. A diferencia de algunas escenas que hemos considerado emblemáticas, pero de puro ornato, los juegos sí tienen una función dramática precisa, casi siempre como señales de lo que va a ocurrir con cada una de las historias amorosas comenzadas.

No es este el momento de tratar sobre estos juegos, aunque queda apuntado su interés, dramático pero también cultural y literario. De igual modo, dejamos incompleto otro tema sugerido, en este caso desarrollado parcialmente: la naturaleza

no solo se muestra en su componente vegetal, motivos que hemos revelado en la primera parte del artículo; también la animal está ampliamente representada en estas obras y percibimos su eco en las comedias de Lope consideradas: abejas y colmenas, búho y lechuza, mona mirándose en un espejo, mariposa, ave fénix, águila, etc. Todas estas posibilidades serán expuestas en un monográfico que estamos terminando.

Como conclusión, quisiera recordar las dudas planteadas al inicio, e insistir en la intertextualidad como mecanismo de incorporación de emblemas en este teatro de Lope. El significado simbólico con el que se emplean, en escena o en el texto, algunos objetos, plantas, animales o episodios mitológicos, remite a un universo de relaciones culturales del que se nutren la emblemática y el teatro, coincidiendo a veces sin tocarse directamente. Sin embargo, estamos convencidos de que detrás de muchas de las representaciones textuales consideradas, se puede rastrear la presencia de una imagen, y que el modo de proceder de la emblemática «enseñó» a pensar emblemáticamente para crear nuevas relaciones entre los objetos.

BIBLIOGRAFÍA

- Aciati, Andrea, *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas, 1549*, ed. Rafael Zafra, Barcelona, Juan José de Olañeta Editor / Universitat de les Illes Balears, 2003.
- Alonso Rey, María Dolores, «Iconografía cristiana y emblemas escénicos en los autos sacramentales de Calderón de la Barca», en *Paisajes emblemáticos. La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, ed. César Chaparro, José Julio García, José Roso y Jesús Ureña, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2008, vol. I, pp. 269-280.
- Aparicio Maydeu, Javier, *Calderón y la máquina barroca. Escenografía, religión y cultura en «El José de las mujeres»*, Amsterdam (Atlanta), Rodopi, 1999.
- Arellano, Ignacio, «Emblemas en los autos sacramentales de Calderón. Coordinadas de inserción dramática», en *Palabras, símbolos y emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, ed. Ana Martínez Pereira, Inmaculada Osuna y Víctor Infantes, Madrid, Turpin Editores / Sociedad Española de Emblemática, 2013, pp. 13-31.
- Asencio González, Emilio, *La mitología clásica en la emblemática española*, tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2004.
- Bocchius, Aquiles, *Achillis Bocchii Bononiae Symbolicarum quaestionum de universo genere quas serio ludebat libri quinque*, Bononiae, Novae Accademiae Bocchianae, 1555.
- Borja, Juan de, *Empresas morales* [1680], ed. Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.

- Brito Díaz, Carlos, «“Odore enecat svo”: Lope de Vega y los emblemas», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 355-377.
- Calvo, Florencia, «Teatro y emblemática: Favila y los modelos de gobernantes en el teatro histórico de Lope de Vega», en *Estudios de teatro español y novohispano. Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2005, pp. 139-152.
- Cardona, Ángeles, «Estudio de los emblemas en los autos sacramentales de Calderón: *El veneno y la triaca* y *La cura y la enfermedad*», en *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional*, ed. Sagrario López Poza, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 401-414.
- Covarrubias, Sebastián de, *Emblemas morales*, ed. Sandra Peñasco González, A Coruña, SIELAE / The Society for Emblem Studies, 2017.
- Cull, John T., «Emblematic Representation in the *autos sacramentales* of Calderón», en *The Calderonian Stage: Body and Soul*, ed. Manuel Delgado Morales, Lewisburg, Bucknell University Press, 1997, pp. 107-131.
- De Armas, Frederick, «Los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope de Vega», en *Estudios de Arte. Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995, vol. I, pp. 209-305.
- De Armas, Frederick, «*Adonis y Venus*. Hacia la tragedia en Tiziano y Lope de Vega», en *Hacia la tragedia áurea. Lecturas para un nuevo milenio*, ed. Frederick A. de Armas, Luciano García Lorenzo y Enrique García Santo-Tomás, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2008, pp. 97-115.
- De Armas, Frederick, «“¿Es éste Adonis?”. La éfrasis y los efectos del arte en el teatro de Lope de Vega», *eHumanista*, 24, 2013, pp. 60-79. Disponible en: https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/site-files/ehumanista/volume24/ehum.lope.De%20Armas.pdf.
- Díaz de Bustamante, José Manuel, «“Onerata resurgit”: notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera», *Helmantica. Revista de Filología clásica y hebrea*, 94, 1980, pp. 27-88.
- Dixon, Víctor, «Los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. 1, pp. 299-305.
- Escalera Pérez, Reyes, «Monjas, madres, doncellas y prostitutas. La mujer en la emblemática», en *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, ed. Víctor Mínguez, Castelló, Universitat Jaume I, 2000, vol. 2, pp. 769-791.
- Fernández de Heredia, Juan Francisco, *Trabajos y afanes de Hércules*, Madrid, Francisco Sanz, 1682.

- Gambetta Chuk, Aída Nadi, «Emblematicidad e historicidad de los personajes de *El mejor alcalde, el rey*, de Lope de Vega», en *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, ed. Aurelio González et al., México, El Colegio de México, 2003, pp. 221-231.
- García-Mahiques, Rafael, *Iconografía e iconología. Cuestiones de método*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2009.
- Horozco y Covarrubias, Juan de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- Infantes, Víctor, «Promesa para una hipótesis muy provisional de la secuencia emblemática», en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia Cultural*, ed. Rafael García Mahiques y Vicent F. Zuriaga Senet, Valencia, Generalitat Valenciana / Universitat Internacional de Gandía, 2008, vol. II, pp. 879-892.
- Jovio, Paulo, *Diálogo de las empresas militares y amorosas* [1558], ed. Jesús Gómez, Madrid, Ediciones Polifemo, 2012.
- López Poza, Sagrario, «Recursos para el conocimiento y reconocimiento de las divisas y los emblemas artístico-literarios», *Emblemata*, 20-21, 2014-2015, pp. 87-119.
- López Poza, Sagrario, y Pena Sueiro, Nieves, «*Symbola*, base de datos de divisas o empresas históricas. Un recurso sobre cultura visual, literatura e historia en internet», *Norba. Revista de Arte*, XL, 2020, pp. 129-155.
- Martínez Pereira, Ana, «La representación del amor en la emblemática española de los siglos XVI y XVII», en *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 3, 2006 (*Vícios, virtudes e algumas paixões*), pp. 101-138.
- Morley, S. Griswold, y Bruerton, Courtney, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.
- Oleza, Joan, *Teatro y prácticas escénicas*, dir. Joan Oleza, València, Institució Alfons El Magnànim, 1984, pp. 251-346.
- Porteiro Chouciño, Ana María, *Estudio y edición de «La Arcadia» (1615) de Lope de Vega*, tesis doctoral inédita, A Coruña, Universidade da Coruña, 2014a.
- Portús Pérez, Javier, *Lope de Vega y las artes plásticas (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1992.
- Restrepo-Gautier, Pablo, *La imaginación emblemática en el drama de Tirso de Molina*, Newark (Delaware), Juan de la Cuesta, 2001.
- Revueltas, Eugenia, «Las estrategias emblemáticas en el teatro», en *Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación*, ed. Aurelio González et al., México, El Colegio de México, 2003, pp. 139-155.
- Ripa, Cesare, *Iconología* [1593], Madrid, Akal, 2007, 2 vols.

- R. de la Flor, Fernando, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- Sebastián, Santiago, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1995.
- Valbuena-Briones, Ángel, «La concepción emblemática en la representación del teatro calderoniano», *Rilce. Revista de filología hispánica*, 1.2, 1985, pp. 285-295.
- Valtierra Lacalle, Ana, «A propósito de un emblema de Alciato: cualidades excepcionales de la palmera en el imaginario griego de la Antigüedad», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto*, ed. José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea y Luis Charlo Brea, Madrid, CSIC, 2009, vol. 3, pp. 1555-1566.
- Vega, Lope de, *Adonis y Venus*, en *Obras de Lope de Vega, XIII. Comedias pastoriles y comedias mitológicas*, ed. Marcelino Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, 1965 (Biblioteca de Autores Españoles), pp. 203-218 y 335-373.
- Vega, Lope de, *Belardo, el furioso*, en *Comedias, II*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1993, pp. 457-550.
- Vega, Lope de, *El amor enamorado*, en *Obras de Lope de Vega, XIV. Comedias mitológicas y comedias de asunto extranjero*, Madrid, Atlas, 1966 (Biblioteca de Autores Españoles), pp. 240-284.
- Vega, Lope de, *El verdadero amante*, ed. Ana María Porteiro Chouciño, s. l., Anagnónisis, 2012.
- Vega, Lope de, *La Pastoral de Jacinto*, ed. Paola Ambrosi, Kassel, Edition Reichenberger, 1997.
- Vega, Lope de, *La selva sin amor*, ed. Marcella Trambaioli, Madrid, Clásicos Hispánicos, 2014.
- Vega, Lope de, *Los amores de Albanio e Ismenia*, en *Comedias, III*, ed. Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Madrid, Turner, 1993, pp. 549-640.
- Villava, Juan Francisco de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya, 1613.