

TEATRO Y PODER EN EL SIGLO DE ORO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.)



Mariela INSÚA
Felix K. E. SCHMELZER
(eds.)

*TEATRO Y PODER
EN EL SIGLO DE ORO*

Pamplona
SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
2013

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer (eds.), *Teatro y poder en el Siglo de Oro*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2013. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 18 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

COPYRIGHT:

© De la edición, Mariela Insúa y Felix K. E. Schmelzer.

© De los trabajos, los autores.

© Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.

ISBN: 978-84-8081-400-3.

LA HISTORIA DEL ZARÉVICH DEMETRIO:
UNA LECTURA EMBLEMÁTICA DE LA COMEDIA
EL PRÍNCIPE PERSEGUIDO

Marta Pilat Zuzankiewicz
Universidad de Varsovia

La comedia *El príncipe perseguido*, compuesta en 1645¹ por Luis de Belmonte en colaboración con Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses, constituye una refundición de la obra *El Gran Duque de Moscovia y el emperador perseguido* de Lope de Vega. Ambas fundan su argumento en los acontecimientos históricos que marcan el inicio de la época de grave inestabilidad política de Rusia. Tras el fallecimiento del creador del imperio, zar Iván IV el Terrible, el trono decae en su hijo Fiódor, cuya debilidad de carácter y escasa inteligencia le convierten en un títere en manos de los boyardos. En realidad, del gobierno del Estado se apodera el cuñado del difunto, Boris Godunov, y para asegurarse el poder manda asesinar al último pretendiente al trono, el hijo menor del zar, Dimitri. Su muerte da lugar a la aparición de un falso Dimitri que se subleva contra Godunov, cuestionando su legitimidad para reinar. Contando con el apoyo del rey polaco Segismundo III, en 1605 el impostor llega a ocupar el trono ruso para ser destituido al año siguiente.

Estos acontecimientos despiertan un gran interés en España, lo que confirma la comedia lopesca escrita alrededor de 1606 que, sin

¹ Según María Luisa Lobato, la composición de la comedia data antes de abril de 1645. Lobato, 2010, p. 58.

lugar a duda, sirve de fuente de inspiración para la versión posterior de la historia del zarévich Demetrio. Siguiendo el modelo de Lope, los tres ingenios lejos de conmemorar los hechos verdaderos, optan por manipular la materia histórica, introduciendo variables que falsean la realidad. La evidente despreocupación por la exactitud histórica hace adaptar y transformar los sucesos presentados para diseñar un claro mensaje ideológico: la necesidad de legitimar el poder de los herederos del zar y castigar al usurpador.

La cuestión de la sucesión de la corona rusa constituye el tema central de la comedia. El emperador Juan Basilio nombra en el testamento como sucesor a su nieto Demetrio, niño de 10 años, en detrimento de su propio hijo, Juan Basilio, excluido del poder por problemas mentales. Establece también a Jacobo Mauricio como gobernador y regente hasta que el joven príncipe llegue a la mayoría de edad. Pero el privado reclama su derecho al trono y para apoderarse de él manda matar a Demetrio, quien logra salvarse abandonando la corte. Diez años más tarde el usurpador descubre que el príncipe sigue vivo y pretende frustrar sus intentos de recuperar la corona. Perseguido por el tirano, el joven busca refugio en el convento para escapar más tarde a Polonia, donde ejerce de jardinero en los jardines de Belflor. Es allí donde revela su verdadera identidad al rey polaco y logra su apoyo militar en la contienda contra el tirano. A continuación, encuentra a su padre, que durante los años de cautiverio recupera la razón, convirtiéndose en hombre sabio. Tras la victoriosa batalla, terminada con la muerte del usurpador, Demetrio renuncia al trono a favor de Juan Basilio, legítimo heredero del imperio ruso.

El tratamiento que recibe en la comedia la materia histórica no debe sorprendernos, pues, se inscribe en el concepto del arte teatral que expone Francisco Bances Candamo en su *Teatro de los teatros*, al insistir en el predominio del elemento poético sobre la necesidad de representación fiel de los hechos². Compartiendo esta visión del drama histórico, los tres autores crean en su comedia una realidad imaginaria, propicia para transmitir un mensaje político y moral ejemplari-

² El dramaturgo afirma que «la Poesía llega después de la Historia y imitándola la enmienda, porque aquella pone los sucesos como son, y esta los exorna como debían ser, añadiéndoles perfección, para aprender en ellos». Bances Candamo, *Teatro de los teatros*, p. 50.

zante y, al mismo tiempo, una construcción artística, y por lo tanto estética, fundada en la belleza poética de la palabra.

La inclinación barroca por el aspecto visual descubre en la palabra un elevado poder de suscitar imágenes. De ahí la explotación de las posibilidades expresivas del conceptismo, así como la utilización del lenguaje simbólico que ocupan un lugar preeminente en las obras teatrales. Las imágenes verbales, insertadas en el texto dramático, con frecuencia contienen claras referencias de origen emblemático, revelando el fuerte influjo que ejerció este género pictórico-literario en la comedia barroca. Un estrecho parentesco entre la emblemática y el teatro lo sugiere ya José Antonio Maravall³. Lo confirma Giussepina Ledda, al señalar que solo en la escena pueden materializarse todas las partes constituyentes del emblema: la imagen simbólica, el lema y la glosa⁴. La presencia de emblemas en la obra dramática de Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca o Mira de Amescua ha sido ya detalladamente estudiada por Ignacio Arellano⁵, John Cull⁶, Victor Dixon⁷, Blanca Oteiza⁸, Pablo Restrepo⁹, entre otros. En este artículo queremos centrarnos en una comedia histórica, cuya relación con el rico mundo de la emblemática todavía queda por descubrir.

El argumento de la obra gira en torno de la lucha por el poder. Este tipo de comedia, según indica Ignacio Arellano, es propicio para emplear los recursos emblemáticos ya que «las vertientes políticas y morales muestran gran coincidencia con el mundo de preocupaciones en que se centran los famosos libros de emblemas»¹⁰. Efectivamente el texto de la comedia abunda en construcciones emblemáticas de carácter político y moral armoniosamente unidas y hábilmente insertadas en su estructura dramática. Antes de proseguir con el análisis de las imágenes verbales, es de observar que la incorporación del emblema en la comedia puede, pero no necesariamente tiene que implicar la presencia de una imagen materializada en el escenario mediante

³ Ver Maravall, 1972.

⁴ Ledda, 1998, pp. 68-74.

⁵ Arellano, 1997, 2002, 2007.

⁶ Cull, 2000.

⁷ Dixon, 1993.

⁸ Oteiza, 2001.

⁹ Restrepo, 1995.

¹⁰ Arellano, 2007, p. 26.

la escenografía, vestuario o disposición de los actores. Más frecuentemente la imagen emblemática se transmite a través de la palabra escénica que reconstruye el modelo procedente del corpus de los libros de emblemas. Tampoco faltan tópicos lexicalizados, menciones a nivel textual limitadas a unas asociaciones comunes, cuyo origen radica en las composiciones emblemáticas.

La comedia nos ofrece un amplio despliegue de emblemas, cuya presencia queda patente a partir de las primeras escenas, donde llama nuestra atención un largo parlamento pronunciado por Demetrio, que se queja de la deficiencia mental de su padre. La combinación de múltiples referencias emblemáticas da lugar a la construcción de una escena con una fuerte condensación icónica:

Con suerte infeliz nací,
señor, pues en cuanto abraza
el cielo, no puede haber
pena que iguale a la mía,
que se me oscurece el día,
padre, cuando os entro a ver.
La estrella en su luz más bella
copia al luciente farol;
pues si esta sin luz el sol,
¿cómo lucirá estrella?
En unos libros que leo,
las Transformaciones son
de Ovidio, pinta a Faetón
ansioso con el deseo
de introducirse en la hermosa
luz del padre que le espera,
que al fin llamarse pudiera
imitación generosa.
¡Quién a Faetón imitara!
Vos al sol, cuya luz pura
en vos viviera segura,
aunque yo me despeñara;
pero es lo que más me asombra
la distancia de los dos,
que hay tan poca luz en vos
que me despeño en la sombra¹¹.

¹¹ Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, pp. 52-53.

La imagen visualizada en el texto está cargada de contenido simbólico que, una vez aclarado, permite pasar a la interpretación analógica de sus elementos componentes con las peripecias de los protagonistas. Su punto central lo constituye el motivo solar, ampliamente utilizado por los artistas y autores barrocos para metaforizar al rey. Es protagonista de los emblemas políticos de Francisco Gómez de la Reguera, Juan de Solórzano Pereira o Andrés Mendo, que lo relacionan con la figura de Apolo cuyos rayos benéficamente alumbran la tierra. Esta alusión indirecta al dios mitológico encaja perfectamente en la red de correspondencias que se pretende trazar entre los hijos y sus respectivos padres: Demetrio-Faetón y Juan Basilio-Apolo. La mención de la luz que emana del astro solar hace referencia a la lucidez del monarca, representado por Apolo, dios de la Sabiduría¹², cualidad imprescindible para el buen gobierno de Estado. La sombra causada por la falta de luz solar remite a los vicios o defectos del rey, que constituyen causas suficientes para quitarle el trono. En este contexto debemos interpretar la decisión del moribundo emperador de desheredar a su hijo. La representación del sol oculto entre nubarrones contemplada por la gente asustada forma parte del emblema XXIII de Solórzano con el lema *Regis error, populis exitialis*. Su significado aclara el comentario recogido por el padre Mendo en el documento XVI, que parece aclarar el uso de este símbolo en dicho pasaje de la comedia:

Es el rey Sol de la tierra, a quien Dios puso en ella para su hermosura, y para que con benignas influencias la fomete y fecunde, siendo el planeta más propicio a sus vasallos. Si se eclipsa con la opacidad, y sombras de algún vicio, ignorancia o desacierto, siente en sí el reino los daños, el bien público se menoscaba, padecen los súbditos y se engendran perniciosas calidades¹³.

En vista de lo expuesto, la imagen inicial de Juan Basilio es eminentemente negativa. Su falta de juicio le hace imposible acceder al trono, pues el buen gobierno se fundamenta en virtudes regias, entre las cuales la sabiduría y la prudencia ocupan un lugar destacado. No

¹² El mitógrafo Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* presenta esta interpretación de la figura de Apolo. Ver Pérez de Moya, *Philosophia secreta*, p. 133.

¹³ Mendo, *Príncipe Perfecto y Ministros ajustados*, p. 83.

obstante, el hecho de que sea identificado con el sol determina el desarrollo de los acontecimientos que conducen finalmente a su llegada al trono. Cabe recordar que el príncipe no recupera el poder hasta que recobra la razón y se hace regente de sí mismo, con lo cual queda anulada su imagen de loco. Curado de la ceguera de ignorancia, al final de la comedia Juan Basilio alude a las acusaciones anteriores de su hijo para resaltar sus propias facultades mentales, indispensables para ejercer el oficio real:

La luz me dio el desengaño
y, aunque tan ciego he vivido,
ya puedo alumbrar tus pasos¹⁴

Demetrio se compara con la estrella que luce con la luz reflejada del sol, imagen que encierra el emblema 49 de Saavedra Fajardo con el lema *Lumine solis*, donde se explica que el valido y los ministros, al igual que la luna y las estrellas, no pueden brillar con luz propia sino prestada por el príncipe sol. La idea de representar como estrella al heredero al trono la encontramos en el emblema de Pedro Rodríguez de Monforte *Qui certaverit coronabitur, vidi stellam de caelo cecidisse in terram*, compuesto con motivo de la muerte de Felipe IV, cuya *pictura* recoge una corona de laurel en el cielo y una estrella que ha caído a la tierra entre flores. Su significado lo revela el siguiente epigrama:

Subiose al cielo el laurel
y vino al suelo una estrella
por que allá luzga él por ella
y ella acá supla por él¹⁵.

Un concepto similar está presente en uno de los lienzos de pira de Carlos II, donde se busca correspondencia entre el rey muerto y el ocaso del sol, que oscurece al mundo al esconderse tras una montaña, mientras que el cielo lo iluminan las estrellas. Esta misma relación entre la ausencia del sol y el brillo de las estrellas la descubre José Miguel Morales Folguera en una de las divisas de Pierre Le Moyne¹⁶. Aunque por la fecha de composición de la comedia, sus autores no

¹⁴ Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, p. 152.

¹⁵ Bernat, Cull, 1999, p. 471.

¹⁶ Morales Folguera, 1991, <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0805.html>

podieron inspirarse en dichos emblemas, resulta claro que tal asociación formaba parte del repertorio visual común de la época. El hecho de que el emblemista francés en el comentario de la divisa *Sequttur luz magna cadentem* atribuya a la estrella las virtudes de inocencia, pureza e inclinación al bien, también parece relevante para la interpretación de la obra, pues, éstas son las cualidades que adornan al joven Demetrio. Creemos que dichos rasgos de carácter resultan cruciales a la hora de compararlo con el hijo del sol, que se atrevió a guiar el carro de su padre, pero murió matado por un rayo de Júpiter, cuando se le desbocaron los caballos.

La evocación del mito muestra una clara inspiración emblemática fundada en las *Metamorfosis* de Ovidio, donde se «pinta» la historia de Faetón. Los emblemistas europeos frecuentemente aprovechan la función ejemplificadora de esta fábula pagana. Alciato la evoca en el emblema *In temerarios* para amonestar a los ambiciosos con el envanecimiento que conduce a la destrucción. Schoonhovius, Corrozet y Hernando de Soto utilizan este motivo para advertir contra la imprudencia. Al estudiar la representación del mito en el corpus emblemático, Giuseppina Ledda indica un cambio de significado de la figura de Faetón que, plasmado en el momento de la caída, sirve como ejemplo negativo, mientras que la representación de su vuelo audaz adquiere una interpretación bien diferente como un símbolo positivo del afán cognitivo del hombre¹⁷. Y ésta es la imagen del príncipe que se nos da a conocer a través de su pretensión de imitar al resplandeciente sol.

Dado que Demetrio no es motivado por la ambición de ocupar el trono, sino que queda obligado a hacerlo por el testamento del abuelo, el significado político del mencionado personaje mitológico no puede ser completamente negativo. La posible explicación de los vínculos que unen estas dos figuras creemos encontrarla en el emblema de Sebastián de Covarrubias *Nec frena remittit ne retinere valet*, donde se advierte de los graves inconvenientes que trae ocupar en gobierno gente joven, inexperta, y por ello, imprudente. Así, Demetrio queda disculpado por su tierna edad y no puede compartir el fatal destino de Faetón. La caída a que se refiere en su parlamento no es sino metafórica y puede entenderse por la bajada de la rueda de la

¹⁷ Ledda, 1998, p. 49.

Fortuna, de que el mismo se queja¹⁸. En este sentido, la ingeniosa dramatización del mito queda desprovista de su trágico desenlace. La obra no puede terminar con la muerte del príncipe por un motivo más: Demetrio queda reconocido como fénix¹⁹, símbolo emblemático de fuerte sentido político, cuya capacidad de resurrección de las cenizas indica la perdurabilidad del poder y pervivencia de la monarquía.

En vez de apoderarse del carro del sol, el príncipe de la comedia se queda, en contra de su voluntad, con el laurel que debería pertenecer a su padre. Es de notar que protesta fuertemente, cuando el testamento del emperador lo eleva al trono de Rusia:

¿Cómo es posible que yo,
viviendo mi padre, pueda
ceñirme el laurel sagrado
que hoy a su frente le niegan?²⁰

La corona de laurel, símbolo del poder, parece funcionar aquí como un tópico lexicalizado. No obstante, si nos fijamos en su carácter sagrado, que remite a lo divino, y tenemos en cuenta que este árbol fue consagrado a Apolo, el laurel adquiere un significado adicional como atributo del dios Sol, con quien se identifica a Juan Basilio. Dicho símbolo desempeña también otra función como signo de triunfo militar con que se premia a los vencedores. Tal interpretación se remonta al emblema de Alciato, quien quiere adornar con la corona de laurel a Carlos V por la victoria de Túnez. En la comedia este motivo vuelve a aparecer en la última jornada en relación con la batalla final entre el impostor y los herederos del emperador. Esta vez estamos ante un emblema que alcanza su materialización en el escenario mediante el requisito portado por Jacobo Mauricio, que se menciona en la acotación escénica. Es de observar que el usurpador no se pone la corona y explica a su criado el porqué de su decisión:

¹⁸ Desde que me ceñí el laurel sagrado / son los peligros que con él compiten / cierzos, que mi desdicha ha desatado / para que de la frente me le quiten. Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, p. 134.

¹⁹ Filipo: Que de estas pardas cenizas / hoy ha renacido Fénix / Demetrio: que yo cobraré el imperio / que me tiraniza aleve. Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, p. 141.

²⁰ Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, p. 62.

RUDULFO ¿No ciñe tu heroica frente
 aqúeste augusto laurel?
 JACOBO Después volveré por él,
 que la antigüedad prudente
 en los encuentros marciales
 para dar más osadía
 a sus monarcas ponía
 las insignias imperiales²¹.

Una vez ganada la batalla, la corona de laurel, renunciada por Demetrio, se la pone Juan Basilio. Este desenlace, acorde con las expectativas del público, tiene, a nuestro parecer, un valor simbólico. El hecho de que Jacobo Mauricio no aparezca en la escena con la corona puesta y la consiguiente coronación del legítimo heredero del emperador adquieren un significado más profundo, si los interpretamos a la luz del mencionado emblema de Pedro Rodríguez Monforte, cuyo lema *Qui certaverit coronabitur* se acuña a base del pasaje de Timoteo: *Non coronatus nisi legitime certaverit* (2, 5). El posible eco de la cita bíblica, insertado en la trama de la comedia a través del emblema escenificado, contribuye a deslegitimar el poder del tirano, que no respeta la ley, y, al mismo tiempo, refuerza el derecho que tiene a la corona rusa Juan Basilio, venciendo a sus rebeldes vasallos en una guerra justa.

Las vicisitudes de Demetrio, que huyendo de la persecución del tirano logra refugiarse en la corte polaca, también ofrecen a los autores de la comedia la posibilidad de insertar en su historia ciertos motivos simbólicos. Un alto valor emblemático lo alcanza el fragmento en que el joven príncipe, disfrazado de jardinero, en una conversación con la infanta Margarita traza ciertas analogías entre su trabajo y el oficio real, revelando de esta manera su verdadera identidad. A través de la imagen verbal se hace hincapié en lo difícil que es gobernar, así como en los peligros que acechan al rey en la corte:

DEMETRIO Yo logro aquí un pensamiento
 de ser príncipe.
 MARGARITA ¿En qué modo?

²¹ Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, pp. 152-153.

DEMETRIO De esta república hermosa
es príncipe un jardinero;
sus acciones, lo primero,
son de rey.

MARGARITA ¡Extraña cosa!

DEMETRIO Son sus primeros desvelos
regar al salir el día,
desatar la fuente fría
que quiebra en mil arroyuelos;
ved si a los pasos primeros
indicios de rey se gana,
pues se halla cada mañana
cercado de lisonjeros.
Va y mira sus cuadros bellos,
que es quien necesita más
del gobierno y el compás,
y si algún cogollo en ellos
sobresale a más grandeza,
sin dar con la dilación
a otras ramas ocasión
va y le corta la cabeza.
Nada de su imperio ignora
que después cause algún daño,
pues puede ver sin engaño
todo su reino en una hora²².

El antecedente emblemático de esta escena lo podemos encontrar en la empresa 34 de Saavedra Fajardo con el lema *Ferendum et sperandum*, cuya ilustración representa un rosal espinoso regado por una mano que vierte sobre él agua de un jarro. En el comentario se compara el Estado con un vaso que contiene el rosal: si está mal regado, producirá solo espinas, pero bien cuidado dará rosas hermosas. En la función del príncipe-jardinero también hace hincapié Francisco Núñez de Cepeda en el emblema XXVIII *Maritat populos*, advirtiendo de que Dios le encargó al gobernante cultivar sus jardines. La imagen de una fuente que riega el jardín, evocada por Demetrio, forma parte del emblema LXXVIII de Solórzano *Sic praemis omnia floret*. La recoge el padre Mendo en el documento XXXV *Premie a los beneméritos, que así*

²² Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, pp. 120-121.

florece el reino y se alientan los vasallos, donde le acompaña el siguiente comentario:

Los dos quicios de gobierno son premios y castigos. Como se alientan y florecen las plantas de un jardín de riego el agua de la fuente, así se animan y cobran vigor para empresas generosas, quando reciben del príncipe, como de fuente, el premio de sus servicios. A las divisiones de las aguas comparó Salomón con el corazón del rey, porque su piedad y beneficencia cual fuente abundante ha de comunicar riego de beneficios a sus vasallos que son las plantas del jardín de la república²³.

El jardín de Belflor se convierte en la comedia en una escuela, donde transcurre el proceso de educación política del joven, cuestión que se vuelve un tema casi obsesivo para los teóricos políticos. La formación del monarca concierne sobre todo a la sensibilidad moral, siendo su finalidad inculcarle las virtudes, de las cuales la mayor para consolidar el poder es la prudencia y la principal para su buen ejercicio, la justicia. El monarca perfecto debe saber reconocer la malicia de los hombres para vencerla y dar a cada uno lo que le corresponde en función de sus méritos. Sin lugar a duda, son éstas las cualidades a las que se refiere Demetrio en su discurso, cuando insiste en prevenir los males y castigarlos con ejemplaridad en su jardín-reino.

El carácter humano de este espacio salta a la vista en una anécdota con que divierte Demetrio a la infanta. Le cuenta una historia relacionada con su oficio actual, abundante en motivos iconográficos que, interpretados a la luz de la trama de la comedia, adquieren una dimensión eminentemente política:

Una rosa, que fue adorno
del botón que la florece
y vanidad del planeta,
que abrió sus hojas luciente
en la concha de esmeralda
que el más galán de los meses
la dio, donde, como Venus,
frondosos golfos navegue;
era reina de las otras,
aclamada de un alegre,

²³ Mendo, *Príncipe Perfecto y Ministros ajustados*, p. 169.

florido vulgo, sujeto
de su hermosura a las leyes;
vi un clavel, que mereció
en maridaje silvestre
a esta rosa, por ser hijo
de olorosos ascendientes,
aunque desigual a ella
pareció, porque no estiende
la pompa que le acredita,
pues solo se le concede
que oprimidos sus matices
por entre el botón acechen,
encubriendo y recatando
con aquel embozo verde
el color purpúreo, que
como a rey le pertenece.
Y es la causa que el sol
los rayos le usurpa siempre
una planta, que ambiciosa
ha crecido velozmente
un girasol, cuya sombra
le tiraniza rebelde
la luz con que ha de brotar;
mas yo con filos crueles
cortaré el soberbio tronco,
pues el clavel de esta suerte
logra ser y la rosa
echará de ver que tiene
méritos iguales, cuando
para dar a conocerse
por príncipe de las flores
púrpura y corona ostente²⁴.

La anécdota refleja la complicada historia del príncipe, quien de esta manera revela su condición real, amor a la dama y alude a la lucha con el usurpador. La identificación de la vida humana con una flor es un tópico, bien difundido en la literatura barroca, que resalta el carácter efímero de ambas. Lo que nos llama la atención es la selección de especies mencionadas por Demetrio. Las encontramos en la imagen que forma parte de la empresa L del padre Núñez de Cepeda

²⁴ Belmonte, Moreto, Martínez de Meneses, *El príncipe perseguido*, pp. 131-132.

con el lema *Aequo pulsat pede*. El grabado representa un jardín con una rosa, un clavel y un lirio cubiertos respectivamente por la tiara papal, capelo cardenalicio y mitra episcopal. Es interesante observar que la estructura jerárquica que forman las flores de la empresa corresponde al orden monárquico-señorial que representan los personajes de la comedia. La purpúrea rosa se identifica con la realeza encarnada por Margarita y el rojo clavel con el príncipe Demetrio, que ocupa un escalón inferior por ser segundo en la línea al trono ruso. El lirio, símbolo de la pureza, queda en la obra sustituido por el girasol, cuyo color amarillo alude a la traición, crimen cometido por el privado Jacobo Mauricio.

El idioma floral, muy de moda en el siglo XVII²⁵, encierra una amplia gama de significados que revelan también evidentes connotaciones amorosas. Margarita es la rosa, flor consagrada a Venus, que, según cuenta la anécdota, ha sido despertada por la diosa para enamorarse de Demetrio. El nombre de la amada se da a conocer a través de la comparación con la concha que abre sus hojas, pues, las conchas marinas esconden perlas, las margaritas. En cambio, el girasol, a pesar de que en calidad de amante del sol constituye un frecuente motivo de los emblemas amorosos²⁶, esta vez no tiene nada que ver con este noble sentimiento. Su inclinación al astro solar representa la ambición del poder que en la simbólica forma de rayos, desprendidos por Dios, llega a los monarcas terrenos. Su rivalidad con el clavel por el acceso al sol queda condenada desde el punto de vista de la doctrina política barroca que califica la caída del poder en manos de los privados como perjudicial para la monarquía absoluta, considerada como reflejo del gobierno divino. En este sentido, la amenaza, que Demetrio dirige al usurpador, y el castigo, que al final se realiza, no sirven sino para restituir el orden natural de las cosas.

La historia del príncipe perseguido, a pesar de alterar los hechos fácticos, se inscribe perfectamente en las líneas generales de la reflexión barroca sobre el poder real. Transmite el ideal absolutista a través de la elaborada construcción teatral y poética, que abunda en imágenes hábilmente insertadas en el texto de la comedia. Sus autores utilizan colecciones de emblemas como fuente rica de temas y explo-

²⁵ Gallego, 1991, p. 236.

²⁶ En este sentido lo utiliza Otto Vaenius en el emblema 38 *Quo pergis, eodem vergo*. Sebastián López, 2001, pp. 81, 84.

tan eficazmente sus posibilidades expresivas. Los adaptan a su conveniencia, desarrollando interpretaciones originales de los símbolos familiares para caracterizar a los personajes, aclarar el papel que desempeñan, expresar lecciones de carácter moral y hasta resumir la trama. Así, los emblemas revelan de manera sutil la intención de los tres ingenios y, al mismo tiempo, suponen un gran atractivo para el público capaz de comprender el sentido subyacente bajo el texto.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A., *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985.
- ARELLANO, I., «Valores visuales de la palabra en el espacio escénico del Siglo de Oro», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1995, pp. 411-443.
- «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 1997, pp. 417-443.
- «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*, ed. I. Arellano, Universidad de Navarra, Reichenberger, vol. I, 2002, pp. 21-34.
- «Glosas a *La gran Cenobia* de Calderón», *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 18, 2007, pp. 9-32.
- BANCES CANDAMO, F., *Teatro de los teatros*, ed. W. Duncan Moir, London, Tamesis, 1970.
- BELMONTE BERMÚDEZ, L., MORETO CABAÑA, A., MARTÍNEZ DE MENESSES, A., *El príncipe perseguido*, ed. A. Cortijo, Texas Tech University, 1998.
- BERNAT, A., CULL, J., *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- CULL, J., «El teatro emblemático de Mira de Amescua», en *Emblemata áurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. R. Zafra, J. J. Azanza, Madrid, Akal, 2000, pp. 127-142.
- DIXON, V., «Los emblemas morales de Sebastián de Covarrubias y las comedias de Lope», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse, Salamanca, Universidad, 1993, pp. 299-305.
- GALLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GÓMEZ DE LA REGUERA, F., *Empresas de los reyes de Castilla y León*, Valladolid, Universidad, 1990.

- INFANTES, V., «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en *Literatura emblemática hispánica*, ed. S. López Poza, La Coruña, Universidad, 1996, pp. 93-109.
- HENKEL, A., SCHONE, A., *Emblemata*, Stuttgart, Metzler, 1976.
- LEDDA, G., «Emblemas y configuraciones emblemáticas en la literatura religiosa y moral del siglo XVII», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Alcalá de Henares 22-27 de julio de 1996*, ed. M. Cruz García de Enterría, A. Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad, Servicio de Publicaciones, vol. I, 1998, pp. 45-74.
- LE MOYNE, P., *De l'art des devises*, Paris, S. Cramoisy, 1666.
- LOBATO, M. L., «La dramaturgia de Moreto en su etapa de madurez (1655-1669)», *Studia Aurea*, 4, 2010, pp. 53-71.
- MARAVALL, J. A., «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, pp. 147-188.
- MENDO, A., *Príncipe Perfecto y Ministros ajustados. Documentos políticos y morales en emblemas*, Leon de Francia, Boissat et Remeus, 1662.
- MORALES FOLGUERA, J. M., «La influencia de la mitografía y de la literatura emblemática en la cultura simbólica de la Nueva España», *Cuadernos de arte e iconografía. Actas de Segundo Coloquio de Iconografía*, t. IV, 8, 1991, pp. 42-47, <http://www.fuesp.com/revistas/pag/cai0805.html>
- OTEIZA, B., «Aspectos emblemáticos y pictóricos en el teatro de Tirso de Molina», en *Tirso de Molina, textos e intertextos. Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma*, ed. L. Dolfi, E. Galar, Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001, pp. 57-87.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Philosophia secreta*, Zaragoza, Miguel Fortuño Sánchez, 1599.
- RESTREPO, P., *La estructura y la función del emblema en el teatro de Tirso de Molina*, Ann Arbor, UMI, 1995.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S., *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2001.
- SOLÓRZANO PEREIRA, J., *Emblemata Regio Política in Centuriam Unam Redacta et Commentariis Illustrata*, Madrid, Domingo García Morrás, 1653.