

LA CONCEPCION EMBLEMATICA

EN LA REPRESENTACION DEL TEATRO CALDERONIANO

Angel VALBUENA-BRIONES
Universidad de Delaware

Calderón cultivó el teatro mitológico con delectación. Utilizó las fábulas de Ovidio, tan en boga en el Renacimiento, como pequeños diseños sobre los que elaboró su acción dramática.

Una tradición erudita había divulgado las Metamorfosis como una obra alegórica de enseñanza moral. Simultáneamente los tópicos de la mitología fueron usados por los poetas del Renacimiento unas veces en extensos poemas narrativos y otras en breves composiciones líricas con resultados diversos. Además, el arte de presentar un concepto mediante una ilustración pictórica adquirió extrema popularidad en el género del emblema. Estas tres maneras de acudir a las fábulas clásicas, digresión filosófica, expresión poética, ilustración de un lema mediante un dibujo, incidieron en el "corpus calderonianum". Una incursión en ellas sirve para comprender el proceso creador del dramaturgo español. Nuestro campo de estudio versa sobre los elementos constitutivos del mito de Andrómeda y Perseo y su integración en el drama Fortunas de Andrómeda y Perseo, de Calderón.

León Hebreo recurrió a esta fábula para explayar la doctrina de que "los poetas antiguos enredaron en sus poesías no una sola, sino muchas intenciones, las cuales llaman sentidos" (1). El héroe abantiada representa "el hombre prudente, hijo de Júpiter, dotado de virtudes", el cual "matando al vicio bajo y terreno, significado por Gorgón, sube al cielo de la virtud" (2). La tradición medieval aquí es evidente, pues según Christine de Pisan, Perseo era "le bon chevalier", que montado en la buena reputación, en Pegaso,

socorría a los perseguidos (3).

Ovidio contó la historia de Perseo al final del libro IV de las *Metamorfosis* (4) y la continuó en el libro V con el combate de Fineo (5). La traducción en prosa, de Jorge de Bustamante, realizada hacia 1545, tuvo singular éxito y se imprimió varias veces. Francisco de Guzmán dio a la luz una impresión nuevamente corregida en Madrid, 1622, que Calderón pudo utilizar (6). Otra traducción, hecha en verso suelto y octava rima, por Antonio Pérez Sigles incluía la explicación de las alegorías al final de cada libro (7). En ese "Diccionario poético copiosísimo" se dice que:

Por Perseo que va a la empresa de Medusa se entiende el hombre que se dexa llevar del desseo de la fama; y lleva delante de sí el escudo de Pallas, que no es otra cosa que la prudencia, con la cual es necesario andar mirando los passos de los enemigos para poderse defender de sus assechanças...Corta Perseo la cabeza de Medusa, llena de serpientes, quando el hombre desbarata las máchinas y los ingenios que contra él la prudencia de los enemigos tenía hechos (8).

Los mitólogos españoles, Juan Pérez de Moya y Baltasar de Victoria coinciden en la "escondida moralidad y provechosa doctrina" (9) de las fábulas antiguas. El primero, más imbuido del espíritu renacentista aclara que el "que Minerva acompañase siempre a Perseo, como trae Ovidio, en la empresa de Medusa, nos da a entender que la prudencia no deja jamás al esfuerzo y valor en las grandes empresas" (10). El segundo, consecuente con los dictados de la Contrarreforma, insiste en las falsedades de la religión de los gentiles, pero no deja de advertir que de "las mudanças y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades y doctrinas importantes a la vida humana" (11). Baltasar de Victoria hace gala de su erudición en el conocimiento de las fuentes del mito y lo trata con cierta extensión. Explica los amores que tuvo Júpiter con Danae y cómo Acrisio echó al mar en un arca a su hermosa hija, y que unos pescadores la recogieron y la llevaron con el niño, al rey de Apulia, Polydeces; éste la acogió en su corte y pasados los años surgió una rivalidad entre Polydeces y Perseo (12). En otra sección del volumen, Victoria trata la historia de Andrómeda, rescatada por el héroe de las garras de una bestia marina (13).

Los poetas del Renacimiento y Barroco acudieron a la fábula de Andrómeda y Perseo para ilustrar sus conceptos. Gutierre de Cetina en el soneto CCXIII compara el triunfo de Perseo, que muestra la cabeza cortada de Medusa, con el del caballero que ha obtenido el retrato de una bella (14). Fernando de Herrera ornó sus versos amorosos con "topoi" de la fábula: en un soneto, "Yazía sin memoria, entorpecido", el sentimiento es parangonado con el vuelo de Perseo (15); en la *Elegía X* del libro II, se hace mención de "el miserable hado, de quien perdió el caballo de Perseo" (17). El

mecenas de las letras sevillanas, Juan de Arguijo, compuso un soneto sobre el rescate de la bella hija de Cefeo "En duro escollo, expuesta al mar insano" (18). Nótese aquí la procedencia por el motivo de la hermosa condenada a morir a las fauces del monstruo marino. Luis de Góngora, con gracejo andaluz, pensó que los peñascos de Cuenca "quizá vieron el rostro de Medusa", en un soneto jocoso que se le ha atribuido (19). José María de Cossío estudió brevemente un romance extenso, anónimo, Fábula de Andrómeda y Perseo, impreso hacia 1640, y del que se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional de Madrid (20).

Fue Lope de Vega el poeta que trató la fábula con señalada insistencia. Baltasar de Victoria al presentar la historia de Andrómeda en su Teatro de los dioses de la gentilidad, cita el soneto 86 de Lope "Atada al mar Andrómeda lloraba", cuya hermosura a pesar de la situación desdichada, aumenta la envidia vengadora de las nereidas (21). Lope de Vega compuso también un poema en noventa y ocho octavas, titulado La Andrómeda, que sin duda conoció Calderón y que fue publicado con La Filomena en 1621 (22). En esa obra se manifiesta la intulción lírica del poeta. Resplandecen bellas imágenes como el describir el vuelo de Perseo realizado "por la región del ayre trasparente". Menciona que de la sangre de la cabeza cortada de Medusa al tocar el suelo surgió Pegaso; pasa muy por encima el castigo de la descortesía de Atlante y se demora en el episodio de Andrómeda. Además, el insigne escritor dramatizó con gran libertad el asunto en la comedia La fábula de Perseo sobre la que volveremos más adelante en nuestro análisis.

La crítica considera el Barroco como un arte de imágenes e ideas en el que lo pictórico sirve muchas veces de guía a lo poético. Recientes estudios han relacionado la iconografía con la creación verbal. Una obra en esta línea de interpretación es Studies in Seventeenth Century Imagery de Mario Praz (23), la cual abrió un nuevo camino a la investigación. En este campo el género del emblema ha recibido singular atención (24). Precisamente se debe a un antiguo tratadista de la pintura, Antonio Palomino, una cuidadosa definición de esta expresión artística en la que un dibujo que lleva un mote, va acompañado de una poesía aclaratoria. Palomino dijo que "es, pues, el emblema, una metáfora significativa de algún documento moral, por medio de figuras iconológicas, ideales o fabulosas, o de otra ingeniosa y erudita representación con mote o poema, claro, ingenioso y agudo." (25). Como es sabido, el promotor y divulgador del emblema fue Andrea Alciati, que publicó su Emblematur liber en Ausburgo, 1531, volumen que amplió en sucesivas ediciones (26). Las referencias y citas de Alciati en la Agudeza y arte de ingenio, de Gracián, revelan su popularidad en la península y la firme relación de los grabados ilustrados con el conceptismo de la poesía española (27).

Alciati acudió a un motivo relacionado con la historia de Perseo al invitar a la meditación ante la muerte en el emblema 155, luego 157, que lleva el mote latino "In mortem

praeproperam", pues en los dos últimos versos del poema explicativo menciona a las Gorgonas, que "darán las dolorosas señales de la muerte" (28).

Hernando de Soto imitó el estilo alciatiense en un curioso libro Emblemas moralizadas que comienza con un grabado sobre Perseo con el mote "Inest periculo vitae", que puede interpretarse como que la gloria se obtiene al afrontar el peligro (29). Sebastián de Covarrubias recurrió también a la materia perseica en sus Emblemas morales. Bajo el mote "Saevit in umbram" tomado de Ovidio, considera que nada puede el furor de la venganza o envidia contra la buena reputación, basada en las obras heroicas (30).

La historia de los emblemas es útil para el investigador y fue tenida en cuenta por Calderón, pues éste perteneció a una cultura en la que el libro impreso y la tradición oral eran elementos esenciales y complementarios.

Conviene ahora abordar el significado del mito en Calderón. El brillo de las leyendas antiguas reverbera en el verso maleable y sonoro del autor de Fortunas de Andrómeda y Perseo. Las trayectorias de esta temática son como ríos que afluyen al lago calderoniano. Son corrientes que suministran al poeta un mundo de fascinación y sorpresa. El esplendor de la fábula proporciona una nueva dimensión en la que se esfuma el dolor del trajín humano y se relaja la tensión de la crisis del pensamiento. El autor reelabora los cuentos y les otorga nueva vida en un deleitable ejercicio intelectual en el que no falta la nota de humor. Calderón hace el mito cosa suya, lo impregna con las ideas caballerescas de su tiempo, lo humaniza al adaptar su alegoría, lo convierte en un caso de fortuna, lo modifica según su conveniencia y lo transforma en espectáculo dramático.

Nuestro poeta compuso Fortunas de Andrómeda y Perseo para celebrar el fin de la convalescencia de la reina Mariana de Austria, que había sufrido un ataque de viruelas. La fiesta mitológica se representó a sus majestades en el Coliseo del Buen Retiro, el domingo 18 de mayo de 1653 (31), y luego al público madrileño en junio, según indicó Antonio de León Pinelo en los Anales de Madrid (32). Se imprimió en la Parte veinte y una de comedias nuevas en 1663 (33) y hay también una suelta probablemente de 1675 (34).

En la Biblioteca Houghton de la Universidad de Harvard se conserva un cuidadoso manuscrito que contiene los bosquejos de Baccio del Bianco para la decoración escénica con una descripción en prosa de la representación y la música que acompañó al "Prólogo", a la loa y a las letras para cantar de la comedia. Se compuso por orden de la infanta María Teresa en "festivo parabién" a su madre, la reina. El ingeniero Baccio del Bianco había llegado a Madrid en 1651, recomendado por don Fernando, el gran duque de Toscana, y había continuado la tarea de encargarse de la dirección del teatro en Palacio, que Cósimo Lotti había llevado hasta su muerte.

El manuscrito comienza indicando la intención de festejar

EMBLEMÁTICA

el restablecimiento de la Reina "de un penoso accidente" (35) con una función teatral. El mismo Felipe IV ha revelado la enfermedad en una carta a Sor María de Jesús de Agreda en la que dice:

a cinco deste (febrero) le dieron a la Reina tales accidentes que a todos nos puso en sumo miedo y confusión; duráronle cuatro días y entonces le empezaron a salir viruelas con que parece que desfogaron algo los accidentes (36).

Por lo que se va diciendo en el epistolario entre el Rey y la consejera, nos enteramos que la reina empeoró ("se llegó a agravar mucho"). El mismo Rey se contagió con unas calenturas, y la enfermedad pasó a las hijas. María Teresa tuvo "un corrimiento al rostro" y Margarita "una gran calentura" (37). Todos se restablecieron finalmente, según se indica en la carta de Felipe IV firmada el 14 de mayo de 1653.

El Rey fue un hombre devoto y en esos días estaba preocupado por la guerra con Francia y el problema de la economía nacional, lo que manifiesta en sus cartas a Sor María de Jesús. La fiesta palaciega consistió en un gran espectáculo, semejante al que se ofreció años más tarde en el Real Palacio de Valencia para celebrar las bodas de Carlos II con Mariana de Baviera. Se concebía la obra dramática como un integración de tres artes liberales:

La pintura, la música y poesía
de este Real obsequio fueron suaves
dulces partes de un todo tan hermoso
como enlaçar la habilidad tres artes (38).

La representación teatral vino a ser la visión de una serie de emblemas dramatizados, acompañados de ritmo y armonía.

En el "Prólogo" de Fortunas de Andrómeda y Perseo, hablan la Música, la Poesía y la Pintura, en traje de ninfas, y la Poesía explica la razón del tema seleccionado:

Las fortunas de Perseo
serán asunto; porque
son afectos de un amante,
que en riesgo a su dama ve (39).

La idea general aplicable a la anécdota de la familia real consiste en que Felipe IV, como nuevo Perseo, salvó a Mariana de Austria, una nueva Andrómeda, del peligro en que se encontraba, poniendo a riesgo su propia vida.

La función se inicia con el estribillo cantado en el "Prólogo":

Vive tú, viuirá todo:
que no ay distancia. entre ver
padecer o padecer (40).

En la loa se muestra a Atlante agobiado por el peso del universo, y alrededor de la esfera que mantenía estaban doce ninfas que representaban los signos del zodiaco. Los signos cantan explicando el jeroglífico de la puesta de escena. Atlante se ha rendido ante el pesar por la enfermedad de la Reina, pero se levanta de nuevo al haber recobrado ella la salud. Fídense, entonces, licencia para la presentación de la pieza.

Calderón tuvo a mano el drama mitológico La fábula de Perseo, de Lope de Vega, que había sido publicado en la Decimasexta Parte de las Comedias de este autor (Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621) y escrito probablemente hacia 1611. Apenas comenzada la obra de Lope y tras un diálogo entre los caballeros Lisardo y Armindo dice la acotación:

Descubriéndose el templo de Apolo, se vea en una grada con un rostro dorado y cercado de rayos y en un arco por encima pintados los doce signos (41).

Esta decoración debió sugerir la presentación de la Loa arriba indicada. Sin embargo, las dos obras son muy dispares. La de Lope, por ejemplo, empieza con el episodio de Júpiter y Danae que ocupa todo el acto primero. En la pieza de Calderón, éste ocurre en un teatro dentro del teatro, a comienzos del acto segundo, en la cueva de Morfeo, como un sueño que embarga a Perseo. Calderón no trató el tópico de Atlante y su castigo en piedra ni aceptó la versión de la locura de Fineo, al que Lope muy originalmente le había ofrecido ciertos rasgos del Orlando furioso y que había colocado como contraste con la hazaña de Perseo al derrotar al monstruo marino. Lope hizo que Perseo devolviera el juicio a Fineo en una nueva e interesante versión del mito. Algunos nombres, como los de los villanos, Cardenio y Riselo, en la obra segunda, están tomados de Lope, así como el hecho de que a Perseo le acompañe en sus empresas un gracioso.

Calderón confiere a la obra ideas filosóficas y escénicas que hemos observado en otros textos suyos. La técnica dramática se hace mucho más avanzada y compleja y posee una riqueza de motivos que la diferencian del antecedente. Perseo viene ahora a representar el hombre ante su destino y el esfuerzo que se ha de llevar a cabo para mantener la verdadera casta ante los embates de la envidia y la mentira. El héroe ha de manifestar su ascendencia divina mediante

EMBLEMÁTICA

pruebas que atestigüen su valor y cimenten su fama. La lucha con Medea simboliza el enfrentamiento victorioso con el peligro de la muerte y la derrota del monstruo marino el triunfo de la virtud sobre el materialismo pecaminoso. Esta concepción heroica de la vida alza a Perseo hacia la fuente del amor y sus empresas corroboran su posición distinguida en el mundo. Ideas que pueden interpretarse también como consejos a un Rey que se enfrentaba con el derrumbamiento de su personalidad a la vez que con el de su estado, y cuya bondad y fe religiosa le otorgaban el único asidero para continuar la difícil tarea de su papel de líder. Con todo, la obra es primordialmente un espectáculo para entretener a una corte que ha visto el fantasma de la muerte. Las tramoyas explicadas en el manuscrito, ordenado por la infanta María Teresa, sirvieron para sorprender con su audacia. La disposición de las perspectivas, resaltaron los majestuosos Palacios que aparecieron en el teatro. Un espectador anónimo indicó la admiración causada por la torre de Danae, con la llegada de Júpiter en una nube, montado en un águila, y la seducción de la hermosa. Muy impresionante fue la escena del infierno, cuando la Discordia acudió a agitar a las Furias para que persiguieran a Perseo, cuyo boceto posee rasgos de composición, tomados de la escuela flamenca, pues se destaca la maldición del fuego; relacionable con el Sector del Infierno del tríptico El Carro de Heno, de Jerónimo Bosch. "Entre cuyos horrores -dice el manuscrito- se veían disformes monstruos alimentados de las llamas" (42). El espectador anónimo se refirió a "la empresa difícil de las Gorgonas", "donde cortó la cabeza a la gran Maga Medusa" (43).

Calderón se encuentra más cerca de la fábula clásica que Lope, el cual había tratado el asunto como un episodio de un libro de caballerías con alegoría (44), aunque lo maneja también con libertad. En Fortunas..., Perseo adormece a las hermanas de Medusa con el mágico caduceo y, resguardado tras el escudo de Palas, hace que la Gorgona se vea reflejada en él, con lo que empieza a convertirse en estatua. El héroe la persigue fuera del tablado y vuelve a salir al tiempo que se arroja a éste, como cayendo, una figura que imitaba a la actriz, armazón a la que se acercó el caballero y decapitó en escena. El espectador anónimo resaltó también lo "indescible" "de la ingeniosa máquina" que dirigió el vuelo de Perseo en Pegaso y la lucha con la bestia marina. El manuscrito termina con el traslado del Palacio de Polidites de Acaya a Trinacria, para que el rey griego y su corte participen en la apoteosis final con la que se celebran las fortunas de Perseo y el reconocimiento de su identidad como hijo de Júpiter. Se prescinde de esta tramoya del vuelo del edificio, y de los versos que la acompañan, en las ediciones impresas del drama mitológico, las cuales transcriben únicamente la aparición de Júpiter tras la muerte de Fineo a manos de Lidoro, la proclamación de la progenie divina del héroe y el aplauso de sus fortunas.

Uno de los grandes aciertos de la comedia mitológica es el tratamiento cómico. Este se centra alrededor del gracioso Bato, muy superior al Celio de Lope, y que posee bastante desarrollo en la acción. El plano del humor planteaba una

reflexión irónica de la realidad del mito. La burla contribuyó a la intención de entretenimiento y resaltaba la necesidad del ser humano de aceptar la fragilidad de su contingencia con humor.

La pieza de Calderón revela, dentro de una extraordinaria originalidad, la síntesis de las corrientes que llegan hasta ella. Detrás de la máscara y del regocijo del espectáculo se perfilan los consejos morales. Los "topoi", o ideas significantes, ilustrados con la representación, serie de empresas escenificadas, y la poesía del Renacimiento le ayudaron al autor a adaptar el sentido de los motivos clásicos a su conveniencia estética.



EMBLEMÁTICA

NOTAS

1. León Hebreo, Diálogos de amor, traducción de Garcilaso de la Vega, ed. de E. Juliá Martínez, Madrid, Victoriano Suárez, 1949, vol. I, p. 179.
2. *Ibidem*, p. 180.
3. Rosemond Tuve, Allegorical Imagery, Princeton, Princeton Univ. Press, 1966, pp. 35-36.
4. Vv. 604-803. Véase la edición de Antonio Ruiz de Elvira, I, Barcelona, Editora Alma Mater, 1964.
5. Lib. V, vv. 1-249.
6. Las Metamorfosis o Transformaciones, del excelente poeta Ovidio, en quince libros, vuelto en castellano, ahora nuevamente corregidas en esta última impresión. Madrid, por la viuda de Alonso Martín, 1622.
7. Metamorphoseos, Salamanca, en casa de Juan Pernier, 1580. Hay una edición, por la que citamos de principios del siglo XVI: Metamorphoseos, nuevamente ahora enmendadas y añadido por el mismo autor un Diccionario poético copiosísimo. Burgos, por Juan Bautista Varesio, 1609.
8. *Ibidem*, fol. 109.
9. Philosophía secreta, ed. Eduardo Gómez de Baquero, vol. I, Madrid, Clásicos Olvidados, 1928, p. 7.
10. *Ibidem*, vol. II, pp. 68-69.
11. Theatro de los dioses de la gentilidad, parte primera, "Prólogo al lector", Salamanca, Antonio Ramírez, 1920.
12. *Ibidem*, lib. II, pp. 239-243.
13. *Ibidem*, lib. III, pp. 362-364.
14. "Si por prueba mayor de su victoria", Obras de Gutierre de Cetina, ed. de Joaquín Hazañas y la Rúa, tomo I, Sevilla, 1865, pp. 187-188.
15. Soneto XII, lib. I, Versos de Fernando de Herrera, enmendados y divididos por él en tres libros, Sevilla, por Gabriel Ramos, pp. 10-11.
16. *Ibidem*, pp. 114-117.
17. P. 200.
18. Soneto XXVI, Poesías, de Juan de Arguijo, Poetas líricos de los siglos XVI y XVII, BAE, 32, p. 395.

19. Composición 459, Obras poéticas, de Luis de Góngora, ed. Foulché-Delboec, New York, the Hispanic Society of America, 1921, vol. III, p. 23.
20. Fábulas mitológicas en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1952, pp. 649-651.
21. Soneto LXXXVI, Rimas, de Lope de Vega, Lisboa, por Pedro Craasbeeck, 1605, fol. 22.
22. La Filomena, con otras diversas Rimas, Prosas y Versos. Madrid, en casa de la viuda de Alonso Martín, a costa de Alonso Pérez, 1621, fols. 91b-107.
23. Studies of the Warburg Institute, III, 1939.
24. Recientemente Peter M. Daly ha publicado un estudio titulado Literature in the Light of the Emblem, Toronto, Univ. of Toronto Press, 1979. Este autor no menciona a Palomino.
25. El museo pictórico y escala óptica, Madrid, 1715; ed. consultada de Juan A. Coñín y Bermúdez, Madrid, Aguilar, 1947, p. 106.
26. Véase: Henry Green, Andrea Alciati and his Books of Emblems, Londres, Trübner, 1872.
27. Véase la edición de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Clásicos Castilla, 1969.
28. Andrea Alciati, Emblemas, "Declaración magistral sobre los 'emblemas'", trad. de Diego López, Nájera, Juan de Mongastón, 1615, fols. 365-366.
29. Emblemas moralizadas, Madrid, por los herederos de Juan Iñiguez de Lequerica, 1599, fol. 1.
30. Emblema 54, Centuria tercera, Emblemas morales, Madrid, por Luis Sánchez, 1610, fol. 254.
31. La fecha de la presentación ante sus Majestades se indica en "Abril, mayo, junio 1653", continuación del impreso "Escribense los sucesos de la Europa y otras partes desde el abril de 1652 hasta el Março de 1653".
32. Anales de Madrid, ed. de Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, 1971, pp. 351-2.
33. Madrid, por José Fernández de Buendía, 1663.
34. Esta suelta es probablemente de 1675, pues para su impresión se han empleado unos arabescos que utilizaba Cabezas.
35. Andrómeda y Perseo, fábula, representada en el Coliseo del Real Palacio de Buen Retiro, a obediencia de la serenísima Sra. Dña. María Teresa, infanta de Castilla, en festivo parabién que felices años goce la siempre augusta Majestad de la Reina Ntra. Sra. Dña. Mariana de Austria.
36. Carta CCCXLIII, Cartas de Sor María de Jesús Agreda y del Rey

EMBLEMÁTICA

Felipe IV, Epistolario español, IV, ed. de Carlos Seco, Madrid, BAE; Atlas, 1958, vol. I, pp. 302-303.

37. Carta CCCXLIV, p. 304.
38. Véase: A. Valbuena Prat, "La escenografía de una comedia de Calderón", Archivo Español de Arte y Arqueología, 16, Madrid, 1930, p.15.
39. "Frólogo", Ms. cit.
40. F. 4.
41. El Perseo, Obras, de Lope de Vega, ed. de Marcelino Menéndez y Pelayo, RAE, Tomo IV, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1896, p. 76.
42. Ms. cit., fol. 57.
43. Impreso cit. "Escrivense los sucesos...".
44. Cuatro caballeros, que representan respectivamente la envidia, la lisonja, la ingratitud y los celos se oponen a que Perseo entre en el castillo de Medusa. Vencidos estos, el héroe se enfrenta con un Gigante que representa la porfía y la confianza, al que derrota también. Medusa aparece como una Circe que trata de atraer y tentar a Perseo con su belleza, y cuando esto no basta le promete engañosamente gozar a Andrómeda de la que le muestra su retrato al se somete a su voluntad. Perseo le descubre el fatal escudo de Palas diciendo:

Así muerta al vicio doy
con la virtud celestial.

Entonces los cabellos de la naga se tornan en sierpes.