

María José López Terrada*

LA SERIE DE LOS CINCO SENTIDOS,
DE MAERTEN DE VOS Y ADRIAEN COLLAERT,
COMO FUENTE ICONOGRÁFICA

La serie de Maerten de Vos grabada por Adriaen Collaert constituye uno de los ejemplos más claros de la complejidad simbólica que alcanzó la representación de los Cinco Sentidos a partir del siglo XVI. El empleo de la alegoría, convertida entonces en el lenguaje de la elocuencia, se combinó con la tradición de la simbología cristiana medieval con el fin de cultivar y adoctrinar el espíritu del hombre y transmitir implícitamente una enseñanza moral. La utilización de ésta y de otras series grabadas como fuentes iconográficas, contribuyó de manera decisiva a difundir este modo alegórico de representación de los Cinco Sentidos en la pintura barroca de toda Europa¹.

Como es sabido, aunque el tema se popularizó especialmente en los Países Bajos desde mediados del siglo XVI, su aparición en las artes plásticas se remonta a la Edad Media². De modo muy esquemático, puede afirmarse que los teólogos medievales revisaron la teoría heredada de la Antigüedad clásica según la cual, los sentidos eran la fuente de todo conocimiento, considerando que la aprehensión del mundo sensible era esencial-

* Departamento de Historia del Arte. Universitat de València.

¹ En el catálogo de la exposición *Los Cinco Sentidos y el Arte*, coordinada por S. Ferino-Pagden y J. Milicua y celebrada en el Museo del Prado en 1997, se recoge abundante bibliografía previa. De especial interés, es el capítulo de KONECNY, *Los Cinco Sentidos desde Aristóteles a Constantin Brancusi*, pp. 29-54. Hasta el momento, los historiadores del arte españoles han dedicado escasa atención a la descripción iconográfica del tema de los Cinco Sentidos, con las destacadas excepciones de los trabajos de VALDIVIESO (1973), 317-332; (1975), 33-39 y, sobre todo, los estudios del profesor SEBASTIÁN LÓPEZ (1981), 30-36; (1995), 120-129.

² NORDENFALK (1985), 1-22.

mente pecaminosa porque, al estar estimulada por la *curiositas*, no conducía a Dios. Los sentidos eran, por lo tanto, una fuente de conocimiento que era necesario controlar para no pecar. Sólo dentro de la perspectiva de la cultura simbólica y de la iconografía cristiana, es posible comprender cada uno de los elementos que componen buena parte de las representaciones de los Cinco Sentidos que, durante el Renacimiento y el Barroco, reaparece bajo la interpretación medieval³.

En su iconografía más difundida, los Sentidos fueron personificados por figuras femeninas idealizadas dedicadas a una actividad característica. En principio, cada alegoría se representó junto un animal simbólico y otros atributos, que varían según la época del artista. La Vista se mira en un espejo y suele aparecer junto a un lince o un águila. El Oído toca un laúd y se acompaña por un jabalí o un ciervo. En el Olfato, es prácticamente invariable la presencia de flores y de un buitre o un perro. El Gusto come frutos y se asocia con el mono. La forma de reproducir el Tacto es la menos constante, siendo el que utiliza un mayor número de atributos, generalmente representados por animales. No obstante, una de las imágenes más difundidas la presenta con un ave posada sobre su mano levantada.

Como señaló Carl Nordenfalk, el modelo a partir del cual se desarrollaron este tipo de representaciones es la serie de calcografías dedicadas a los Cinco Sentidos que el alemán Georg Pencz realizó entre 1539 y 1544. Inspirándose en el arte italiano para el tratamiento de la mujer, Pencz compuso unas alegorías en las que utilizó, por primera vez, una figura femenina para la personificación de los Sentidos. Cada una de ellas se asoció con atributos característicos y, también por primera vez, con los animales simbólicos que hacían referencia a los Sentidos a partir de las enseñanzas recogidas en los textos de la Antigüedad clásica y en los bestiarios medievales. Esta serie tiene una considerable importancia histórica, pues es la representación grabada más temprana del tema que unos años más tarde se haría muy popular difundiéndose, principalmente, a través de los ciclos gráficos realizados por artistas de Amberes⁴. Durante el siglo XVI, esta ciudad fue uno de los centros de producción de grabados más importantes de Europa. En ella se organizaron varios talleres editoriales en los que se agrupaban dibujantes, grabadores, estampadores, editores e incluso representantes de exportación. Sus repertorios ilustrados no sólo se difundieron en los Países Bajos, sino que también llegaron a los actuales territorios de Alemania, Francia, Italia y España⁵.

³ PUTSCHER (1978); LÓPEZ PIÑERO (1999), 61-78.

⁴ NORDENFALK (1985), 19-21; BARTRUM (1995), 118-120; FERINO, MILICUA (1997), 106-107.

⁵ GONZÁLEZ DE ZÁRATE (1992), 13-16; (1994), 94-102.

Entre las series más tempranas y mejor conocidas de los Sentidos, pueden citarse los cinco grabados de Cornelis Cort a partir de los dibujos de Frans Floris, publicadas por Hieronymus Cock en Amberes en 1561. Estas composiciones, que combinan igualmente las personificaciones femeninas con animales simbólicos, fueron la fuente de inspiración para los ciclos diseñados por varios artistas activos en esta ciudad durante la segunda mitad del siglo XVI, como Jacob de Backer y el propio Maerten de Vos.

A lo largo del siglo XVII, las imágenes de los Cinco Sentidos se multiplicaron, ofreciéndose multitud de posibilidades para su representación. En algunos casos, la alusión a los Sentidos se realizó mediante figuras de género con unos pocos objetos que permiten su identificación. Es el caso, por ejemplo, de la serie realizada por Ribera entre 1615 y 1616, que fue ampliamente copiada y difundida⁶. En el extremo contrario se sitúan las complejas combinaciones de elementos alegóricos y emblemáticos, cuyo máximo exponente es la serie de Jan Brueghel el Viejo y Pieter Paul Rubens, del Museo del Prado⁷.

La serie de los Cinco Sentidos grabada por Adriaen Collaert (1560-1618) a partir de los dibujos de Maerten de Vos (1532-1603) se encuentra muy próxima a este último tipo de representación y responde al ambiente artístico de la ciudad de Amberes de la segunda mitad del siglo XVI. Maerten de Vos fue discípulo de Frans Floris de Vriendt, la figura más notable de la escuela flamenca de mediados del siglo XVI, a excepción de Peter Brueghel el Viejo. Como su maestro, después de terminar su aprendizaje en Amberes, viajó a Italia, visitando Roma y Florencia y estableciéndose durante algún tiempo en Venecia, donde colaboró con Tintoretto. Esta experiencia determinó de manera decisiva su arte, pues no sólo incorporó el manierismo romano-florentino, como había hecho Floris, sino también el colorido y la energía de la escuela veneciana. En 1558, regresó a su ciudad natal y ese mismo año ingresó como maestro en el gremio de San Lucas. A partir de esta fecha, realizó una gran cantidad de obras y diseños de temas religiosos, además de infinidad de retratos, llegando a convertirse en uno de los diseñadores de estampas más acreditados de Amberes⁸. Con sus pinturas y diseños, Frans Floris y Maerten de Vos contribuyeron a difundir por toda Europa el gusto por la pintura italiana, así como el modelo iconográfico de los

⁶ LONGHI (1966), 74-78; PÉREZ SÁNCHEZ (1992), 176-178; AYALA MALLORY (1995), 269. También existen series de grabadores flamencos que representaron los sentidos de este modo. Véase GONZÁLEZ DE ZÁRATE (1992), 210-211, donde se reproducen algunos ejemplos.

⁷ Sobre esta serie, véase el comentario de Matías DÍAZ PADRÓN, en FERINO-PAGDEN, MILICUA (1997), 134-149, donde se cita una extensa bibliografía.

⁸ Las últimas aportaciones sobre Maerten de Vos y la bibliografía anterior se recogen en la obra de AYALA MALLORY (1995), 20-25.

Sentidos característico del Manierismo nórdico, que llegaría hasta Rubens.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto, no es extraño que la serie de los Cinco Sentidos de Collaert y De Vos fuera utilizada como fuente iconográfica durante el siglo XVII⁹. En la colección Masaveu, de Oviedo, se conserva un ciclo completo de lienzos de los Cinco Sentidos que derivan claramente de la serie grabada. Estas obras, que han sido atribuidas al taller del pintor madrileño de flores Juan de Arellano¹⁰, presentan muy pocas variantes, salvo en el tratamiento de las escenas del fondo que han sido enmarcadas. La composición es la misma, aunque se ha invertido con respecto a la serie grabada, como era habitual en los casos en que un pintor tomaba una estampa como modelo. Nos encontramos, por tanto, ante una representación de los Cinco Sentidos realiza por un artista español que sigue el modelo iconográfico fijado por el Manierismo nórdico.

Otra obra relacionada con la serie grabada y evidentemente de distinta mano es *La alegoría de la Vista*, de la colección Serra de Alzaga, de Valencia, que fue dada a conocer por el Profesor Santiago Sebastián en 1981. En el análisis que hizo de la obra, ya apuntaba la posibilidad de que se tratara de una composición realizada a partir de una estampa o modelo flamenco de finales del siglo XVI¹¹. En este caso, sin embargo, se han añadido algunos elementos que no figuran en el grabado del que deriva y que parecen poner de manifiesto un conocimiento de la iconografía de los Sentidos desarrollada durante la primera mitad del siglo XVII. Para proponer una lectura de estas obras, es necesario partir del análisis de la serie grabada, intentando establecer el origen de las imágenes cifradas que la componen y comprobar la pervivencia de su significado en el momento en que se realizaron los lienzos, es decir, en la cultura simbólica del Barroco.

Como se ha señalado, las alegorías de Adriaen Collaert y Maerten de Vos siguen muy de cerca la iconografía establecida a partir de las series de Pencz y Floris¹². Cada uno de los Sentidos está personificado por una figura de

⁹ La utilización de grabados nórdicos por parte de pintores españoles del siglo XVII ha sido ampliamente estudiada por NAVARRETE PRIETO (1998).

¹⁰ JORDAN, CHERRY (1995), 134-137. Estos lienzos realizados al óleo, que miden 108 x 162 cm., han sido puestos en relación con las serie de los Cinco Sentidos que han aparecido recientemente en el mercado artístico y que estos autores atribuyen, igualmente, al taller de Arellano. En el completo estudio dedicado a este artista, PÉREZ SÁNCHEZ (1998), 68-71, figs. 19-23 y 268-269, n^o 23, ha confirmado esta atribución.

¹¹ SEBASTIÁN (1981), 32-33, fig. 7. Este óleo sobre lienzo de 156 x 240 centímetros fue analizado y reproducido nuevamente por el mismo autor en su estudio de 1995, pp. 121-122, donde figura como un anónimo flamenco del siglo XVII. En el primer estudio, se recoge la opinión del Profesor Pérez Sánchez, quien señaló que la obra podría tratarse de una copia, probablemente madrileña, de la primera mitad del siglo XVII. Recientemente, KONECNY (1997), señala brevemente en la nota 61 la relación de esta obra con el esquema de De Vos.

¹² La serie está compuesta por cinco calcografías de 208 x 256 mm. En cada una, figura la inscripción: *M. de Vos inuent. y Adrian. Collaert sculpt. et excud.* Existen varias copias de esta

mujer de apariencia clásica acompañada de los animales y atributos característicos. Como era habitual en estas series alegóricas, en la parte inferior de cada grabado se incluye una leyenda en latín que resume la lección moral que se pretende transmitir. Esta serie presenta, sin embargo, un elemento original que refuerza su lectura religiosa. En el amplio paisaje que se abre en los extremos superiores de cada grabado, al fondo, se han incluido dos escenas bíblicas relacionadas en mayor o menor medida con los Sentidos, compuestas según la iconografía tipológica medieval. Una está tomada del Antiguo Testamento y hace referencia a la Creación, mientras que la situada en el extremo contrario, ilustra pasajes de la vida de Cristo procedentes del Nuevo Testamento¹³.

El primera grabado de la serie es el Olfato. En él, la mujer que personifica el Sentido está percibiendo el aroma de una azucena que lleva en la mano, mientras apoya en su regazo un jarrón con un gran ramo de flores. Éstas aparecen también, en la guirnalda que ciñe su cabeza y en los búcaros y mace-tas que la rodean, en los que se distinguen una gran variedad de plantas, muy similares a las representadas por los pintores de la época. La relación evidente de las flores con el Olfato, las convirtieron en uno de sus atributos más constantes. Sin embargo, es posible encontrar su significado concreto en la *Iconología* de Ripa, en la que se explica que las flores son el símbolo del perfume natural, que es la percepción más agradable que puede obtenerse con el empleo de este Sentido. Más adelante, este autor destaca entre todas ellas la rosa «pues ésta es flor que exhala un aroma suavísimo, que supera con mucho al de las restantes flores»¹⁴. Las rosas son, en efecto, las flores que con mayor frecuencia se incluyen en este tipo de representaciones. Así aparece, por ejemplo, en la alegoría del Olfato de Jan Pietersz Saenredam y Hendrick Goltzius protagonizada por una pareja de enamorados, en la que se juega con la ambigüedad de la rosa como símbolo olfativo y como sím-

serie con ligeras variantes. Algunas, presentan detalles en posición invertida y un texto diferente. Ver SEGAL (1990), 148-149, donde se reproducen los cinco grabados conservados en el Boymans-van Beuningen Museum, de Rotterdam, y se recoge la bibliografía anterior. La serie del Graphische Sammlung Albertina, de Viena, se reproduce, con un breve comentario de Francesca del Torre, en FERINO-PAGDEN, MILICUA (1997), 112-115.

¹³ Sobre la iconografía tipológica, véase el trabajo de SEBASTIÁN (1988), 311-342. Este autor resumió la idea fundamental sobre la que se desarrolla esta concordancia de escenas bíblicas: «Si Dios es el autor de la Historia Humana, el Antiguo y el Nuevo Testamento tienen que estar en armonía; así las verdades que en el Nuevo Testamento están claras en el Antiguo Testamento aparecen con luz incierta».

¹⁴ RIPA (1593). Edición de 1987, vol. II, 302-311. Todas las referencias a la obra de Ripa se encuentran en su explicación de «Los Sentidos», a menos que se indique lo contrario. Desde el momento en que se pretende conocer el origen y comprobar la pervivencia del significado de los símbolos que aparecen en las representaciones de los Cinco Sentidos, es absolutamente necesario recurrir a la obra de Ripa, pues su catalogación de las personificaciones de conceptos abstractos tuvo una importantísima repercusión en el arte de los siglos posteriores.

holo amoroso¹⁵. Es posible que, debido a esta ambigüedad, en la alegoría de Collaert se evitara intencionadamente el protagonismo de esta flor y se sustituyera por la azucena, uno de los símbolos más evidentes de pureza y de la castidad, lo que se adecua mucho mejor a la distinta intención moralizadora del grabado.

Como animal característico de este Sentido se representa al perro, conocido por su extraordinario olfato y por el uso frecuente que hace de él. Como ha señalado Konecny, este animal no figuraba en la tradición textual e iconográfica anterior. Su introducción responde a un proceso de sustitución de los atributos medievales por otros «áulicos», plenamente renacentistas, asociados a situaciones más normales y cotidianas¹⁶. Esta identificación aparece en los *Hieroglyphica* de Horapolo¹⁷, como señala Ripa cuando explica que los antiguos egipcios ya representaban el olfato por medio del perro, ya que «éste, por el olor, logra encontrar los objetos más ocultos, conociendo de antemano la llegada de la gente, ya sea desconocida o conocida, y adivinando la presencia de su amo aunque hiciese largo tiempo que se hubiese ausentado; además, llevándolo de caza, encuentra el rastro de las fieras y animales que busca, persiguiéndolas sin cesar hasta que al fin las encuentra».

En el paisaje que se abre tras la figura femenina se desarrollan dos escenas bíblicas relacionadas con el Sentido del Olfato. A la derecha se sitúa la creación de Adán, representándose el momento en el que, según la narración del Génesis, Dios «formó al hombre del polvo de la tierra, le insufló en sus narices un hálito de vida y así llegó a ser el hombre un ser viviente». La escena del Nuevo Testamento que está en correspondencia es la «Unción de Betania», cuando María ungió los pies de Cristo con un precioso unguento de perfume de nardo, cuyo olor llenó toda la casa¹⁸.

La leyenda que acompaña a la alegoría viene a explicar el sentido de toda la composición: «Dotado con olfato, el perro es un poderoso sabueso; con su sensitivo hocico recoge el aroma y sigue las cosas que más le gustan. Siga el hombre el suave olor de la virtud, para que pueda sentir el eterno aroma de Cristo ante Dios».

La Vista está personificada por una mujer con un espejo en la mano, en

¹⁵ SEGAL (1990), 150-151; SCHNEIDER, (1992), 67-71. La serie también se reproduce con un comentario de Francesca del Torre, en FERINO-PAGDEN, MILICUA (1997), 116-119.

¹⁶ KONECNY (1997), 38-39, nota 57. La introducción del ciervo como símbolo del Oído responde a un proceso similar.

¹⁷ HORAPOLO (1551). Edición de 1991, 120-122.

¹⁸ La primera escena se narra en el Génesis 2,7. La segunda, en los Evangelios de Mateo 26, 6-13; Marcos 14, 3-9 y Juan 12, 3: «María, por su parte, tomó una libra de perfume de nardo puro, de gran precio, y ungió los pies de Jesús, enjugándolos luego con sus cabellos, por lo que la casa se llenó del olor del perfume». La presencia de esta escena bíblica en otras representaciones del Olfato ya fue señalada por SEBASTIÁN LÓPEZ (1991), 123.

el que se contempla con admiración mientras que, a sus pies, se sitúa un águila. En cierto modo, resulta sorprendente que la personificación simbólica tradicional de la Soberbia y de la Lascivia llegara a convertirse en la imagen más difundida del sentido de la Vista. El propio Ripa, influido indudablemente por las representaciones medievales, describe este último pecado exactamente igual que la alegoría de la Vista: «Mujer joven y ricamente vestida que sostiene un espejo con la mano siniestra, observándose en él atentamente»¹⁹. Es posible que esta coincidencia se deba exclusivamente a la polisemia de los símbolos. Sin embargo, es también igualmente probable que, en este contexto, en el que los sentidos se consideran como fuente de conocimiento y también de pecado, se utilice una imagen conocida de la soberbia con un fin admonitorio, que recuerde el buen uso que debe hacerse de la visión.

El significado concreto que tienen en la alegoría de la Vista el espejo y el águila, que gozaron desde la Edad Media de una amplísima riqueza simbólica²⁰, es explicado nuevamente en la *Iconología* de Ripa que, sin embargo, propone su personificación en un jovencito en lugar de una mujer. Según este autor, el espejo simboliza que «esta noble cualidad no es sino una aprehensión que realiza nuestro ojo, el cual, al modo del espejo, es reflectante y resplandeciente, o también diáfano como el agua; y recibiendo en su superficie las formas accidentales y visibles de los cuerpos naturales, nos lo transmite al sentido y de allí a la fantasía, mediante lo cual se practica la aprehensión que decimos, aunque a veces resulte falsa o equivocada. [...] En cuanto al Águila, es ave que tiene por costumbre, como sostienen numerosos y diligentes observadores, poner siempre sus polluelos a la vista del Sol a causa de su temor de que le cambien alguno; mas finalmente si ve que se quedan inmóviles y tranquilos, soportando debidamente el esplendor de sus rayos, los acoge y alimenta con el fin de criarlos, actuando de la manera contraria y alejándolos de sí, como extraños y espúreos, si acaso no soportan la visión indicada. Todo lo cual simboliza que esta singular potencia de que hablamos, cuando no se utiliza para un fin noble y con objeto de la realización de acciones virtuosas, se vuelve al fin en daño y vituperio de quien la emplea»²¹.

¹⁹ RIPA (1593), «Lascivia», vol. II, 13.

²⁰ La multitud de connotaciones que llegó a tener el espejo se pone de manifiesto en la propia *Iconología* de Ripa donde además de ser atributo de la Lascivia (II, p. 13) y de la Soberbia (II, 319), lo es también de la Prudencia (II, 233), el Tiempo (II, p. 360), la Verdad (II, 392), la Belleza Femenina (I, 133), el Contenido (I, 229), la Falsedad (I, 395), el Dibujo (I, 279), la Acción perfecta (I, 62) y la Ciencia (I, 188). GÁLLEGO, (1991), 223-225, analizó los diversos sentidos simbólicos del espejo en relación con la literatura emblemática. Ver también el estudio del mismo autor (1991), especialmente el capítulo V dedicado a «El espejo en el espejo», 95-111.

²¹ RIPA (1593), «Vista», vol. II, 302.

La idea del conocimiento humano como un espejo donde se reflejan todos los pensamientos fue una idea muy difundida entre los neoplatónicos. León Hebreo, por ejemplo, en sus *Diálogos de Amor*, sostenía que cuando este espejo metafórico estaba limpio y nítido, era porque reflejaba las más altas virtudes²². Esta idea había estado presente con anterioridad entre los teólogos medievales pues, en los escritos de San Pablo, el espejo ya había sido utilizado como imagen de Cristo donde todo cristiano debe contemplarse: «Y todos nosotros, con la cara descubierta, reflejando como en un espejo la gloria del Señor, nos transformamos en su misma imagen»²³. El conocimiento de sí mismo que simboliza el espejo también estuvo presente en la literatura emblemática y así lo encontramos, por ejemplo, como base de una empresa de Juan de Borja cuyo mensaje está directamente relacionado con el sentido de esta representación alegórica. El primer emblemista español explica: «Gran lástima es que [el hombre] se preocupe tan poco, en conocerse cada uno a si mismo, importando esto tanto, y todo lo demas tan poco; lo que para esto aprovecha mucho es considerar el hombre sus obras, pues por ellas vendrá a conocimiento de quien es, y viendo, quales dellas son, si es cuerdo, procurará, el remedio dellas: lo cual nos enseña esta Empresa del espejo, con la letra *Visitans Speciem tuam non peccabis*, que quiere dezir, que quien se concoziere à si memo, no pecará»²⁴.

La representación del águila en la alegoría de la Vista se explica porque, desde la Antigüedad, se destacó por la agudeza de su visión siendo el único ave capaz de mirar de frente los rayos del sol²⁵. Esta creencia pasó a los bestiarios medievales donde su vuelo hacia el sol se entendió como una clara referencia a la virtud. En el *Fisiólogo* atribuido a San Epifanio, como en el resto de los bestiarios, se incluyó una conclusión moralizadora referida al águila que amonesta al cristiano: «Tu, pues, hombre espiritual, cuando te veas bajo el peso de la multitud de pecados, sube a lo alto y tras lavarte en las aguas perpetuas, caliéntate con los rayos del Sol; arroja las legañas; enseguida se renovará tu juventud, como la del águila, y serás llamado justo en presencia de Dios»²⁶.

Sin embargo, Ripa hace referencia a otra característica atribuida al águila desde la Antigüedad que lo relaciona con la visión: la prueba de legiti-

²² TATARKIEWICZ (1991), 151.

²³ II CORINTIOS, 3, 18.

²⁴ BORJA (1581). Edición de 1981, 350-351.

²⁵ Además de su buena vista, se creía que su bilis mezclada con miel del Ática era recomendable para aguzar la vista. La creencia en que el águila es el único ave capaz de mirar los rayos del sol sigue citándose durante el siglo XVII por autores como Sebastián de COVARRUBIAS en su *Tesoro de la Lengua* de 1611. Edición de 1993, 54. Sobre los distintos significados simbólicos que ha recibido el águila y las fuentes de las que derivan, véase el extenso análisis realizado por GARCÍA ARRANZ (1996), 143-220.

²⁶ SEBASTIÁN LÓPEZ (1986), 39-40.

dad a que sometía a sus hijos. En el Bestiario Toscano se explica: «Esta águila en cuanto que ella prueba a sus hijos para comprobar si pertenecen a su prole y tienen sus características, y si son verdaderamente sus hijos, representa a todos aquellos que miran con los ojos del corazón hacia aquel resplandor que todo lo ilumina, es decir, Nuestro Señor Jesucristo, y saben quien hizo el cielo y la tierra y todas las otras criaturas vivientes [...] estos hombres buenos son los verdaderos hijos de Dios, y miran al sol con firmeza»²⁷. Durante los siglos XVI y XVII, la emblemática utilizó esta imagen con un matiz distinto que se relaciona, igualmente, con el sentido moralizador de la imagen. Prueba de ello es el emblema de Hernando de Soto que lleva por mote «A ti mismo, de ti mismo». Su epigrama dice: «Al Sol que apunta a salir/ Saca el Aguila sus hijos,/ A ver si con ojos fixos/ Pueden su luz resistir./ Luego al que ha resistido,/ Por hijos suyo conoze,/ Mas al otro desconoce,/ Y le arroja de su nido./ Tal es el profundo abismo/ Del humano pensamiento,/ Ha de hallar conocimiento/ Cada uno de si mesmo»²⁸.

La escena del Génesis que se relaciona con la Vista muestra el momento en que Dios enseña a Adán y Eva el árbol del Bien y del Mal, cuyos frutos no deben comer²⁹. La relación con el sentido de la Vista no resulta en absoluto evidente, aunque es posible que su explicación se encuentre en la visión medieval de los pecados capitales. De acuerdo con la tradición cristiana, la envidia fue el primer pecado que aparece en la Biblia, porque el demonio la sintió hacia Adán y Eva y, por ella, los tentó a comer de la fruta prohibida. La palabra Envidia, como explicó el Profesor Sebastián, deriva del latín *Invidia*, mirar con malos ojos³⁰. Además, en la escena que se representa, Dios pone ante los ojos de Adán y Eva el objeto del pecado futuro. Es muy significativo que Eva se represente prácticamente oculta bajo la sombra del árbol, es decir, sin luz. El pasaje del Nuevo Testamento que está en correspondencia es la curación del ciego³¹. Este milagro también se incluye en la *Alegoría de la Vista* de Brueghel, mediante un cuadro que un geniecillo presenta a la personificación femenina de la Vista, sustituyendo al tradicional espejo. La escena posee una clara lección moral, que se convierte en la clave de toda la alegoría. Al devolverle la vista la ciego, Cristo se revela como la luz del mundo. La escena se convierte en el símbolo de la ceguera espiritual del hombre que Cristo había venido a redimir.

²⁷ SEBASTIÁN LÓPEZ (1986), 43.

²⁸ SOTO (1599). Edición de 1983, 77- 79 . Esta imagen también fue utilizada en el emblema 79, «*Tu mihi solus eris*», de Sebastián de COVARRUBIAS (1610). 143.

²⁹ Génesis 2, 16-17. En la Biblia, este pasaje viene antes de la creación de Eva (Génesis 2. 21-23).

³⁰ SEBASTIÁN LÓPEZ (1988), 298-300.

³¹ Juan 9, 1-7. Mateo 20, 29-34; Marcos 10, 46-52; Lucas 18, 35-43, describen un incidente similar cerca de Jericó.

En la leyenda que acompaña y explica el grabado se lee: «El águila sobresale por su vista; ella mira directamente a la brillante luz del sol y sus rayos no dañan sus ojos. Dirijamos nuestro ojo interior hacia el radiante Olimpo, para que la oscuridad se desvanezca cuando brille la luz de Dios».

La *Alegoría de la Vista*, de la Colección Serra de Alzaga, que se deriva de este grabado, no transcurre en un espacio abierto sino que se sitúa en una habitación. La escena del Nuevo Testamento se representa en un cuadro situado sobre una mesa, mientras que la escena del Génesis se ve a la derecha, a través de un hueco abierto en el muro. Este hecho, que se repite también en la serie de los sentidos atribuida a Arellano, los convierten en lienzos característicos del cuadro dentro del cuadro, composición ampliamente utilizada en la pintura europea del siglo XVII, especialmente en los Países Bajos. De este modo, las escenas bíblicas se revelan como las claves que explican el sentido completo de las representaciones alegóricas³².

Por otra parte, la alegoría de la Vista de la colección valenciana incluye objetos relacionados con la visión que no se encuentran en el grabado. Sobre la mesa que se sitúa a la izquierda de la mujer, se representa una miniatura con un retrato femenino, una paleta de pintor, una lupa, una catalejo y varios anteojos. En el suelo, bajo la mesa, se distingue un pincel junto a un dibujo medio enrollado, sobre el que se ha situado lo que parece un tiento de pintor. Bajo el águila se ha añadido un reloj de sol, quizá porque al desaparecer la leyenda, quisiera evidenciarse la condición del águila como ave solar, con toda la lectura simbólica que este hecho implica. Tanto los anteojos como la lupa y el catalejo son objetos auxiliares de la vista cuyo uso implica la utilización de este Sentido, por lo que fueron habitualmente incluidos en este tipo de representaciones. En la alegoría de Abraham van Diepenbeek, del Palacio de la Granja, la Vista aparece mirando a través de un catalejo³³. En la *Alegoría de los sentidos* de Theodor Rombouts (Amberes 1597-1637), conservada en el Museo de Bellas Artes de Gante, los anteojos son utilizados como atributo característico de la Vista. Estos instrumentos ópticos también se incluyen en la alegoría de la Vista de Brueghel, donde han sido interpretados como una alusión moral a las diferentes vías y grados de la observación: la vista, la penetración y el entendimiento de las cosas³⁴.

Además, durante los siglos XVI y XVII se entendió que la pintura era el arte más aproximado a la divinidad, porque reproducía las formas generadas por ella. La relación de los instrumentos de dibujo y pintura con la visión se puso igualmente de manifiesto en las representaciones alegóricas del tema.

³² GALLEGO (1991), cap. IX, «Cuadro, clave del cuadro», 153-174.

³³ VALDIVIESO (1975), 34.

³⁴ SEGAL (1988), 52-53. Estos instrumentos fueron utilizados como motivo de un buen número de emblemas. Entre ellos, pueden destacarse el de Juan de BORJA (1581), 92-93, en el que los anteojos se utilizan para aludir a las pasiones del alma que deben dominarse.

Así aparece, por ejemplo, en la estampa *El artista y su modelo*, de Hendrick Goltzius grabada por Jan Saenredam en 1616 que reúne, como la alegoría de Brueghel, una gran cantidad de símbolos relacionados con la visión³⁵. En esta obra, el pintor, que se representa frente a un lienzo con la paleta, los pinceles y el tiento, está retratando a una modelo que se mira en un espejo. A los pies de la joven que, al mismo tiempo, es una personificación de la Vista, se disponen varios relojes solares, mientras en la parte superior, un águila dirige su vuelo hacia el sol. La pintura se incluye, de esta forma, en la esfera de las actividades que tienen su fundamento en la Vista. Los objetos añadidos en la *Alegoría de la Vista* de la colección Serra de Alzaga ponen de manifiesto un conocimiento de la iconografía de los Sentidos posterior a la obra grabada de la que deriva y aumentan la complejidad de la lectura del lienzo, enriqueciendo las connotaciones de la representación de la Vista.

La alegoría del Gusto es la tercera calcografía de la serie de Collaert y de Vos. En ella, la mujer que personifica el Sentido aparece rodeada de frutas y hortalizas, sentada tras un manzano y dispuesta a morder su fruto, mientras que a sus pies se sitúa un mono. Según la explicación de Ripa, la variedad de frutos son un atributo del Gusto «por cuanto éstos, sin artificio y de modo natural, se hacen sentir por el gusto diversamente y con distintos modos y sabores». De todos ellos, la manzana se consideró el fruto más adecuado para representar este Sentido «pues, ésta, aunque agradable en extremo al olfato y la vista, aún lo es más al gusto, que es su fin y objetivo»³⁶. Por su parte, el mono fue un símbolo tradicional del Gusto no sólo por su constante afición a llevarse a la boca todo tipo de alimentos y consumirlos con especial avidez, sino también, porque se creía que poseía una mayor sensibilidad gustativa y tenía este sentido más desarrollado que el hombre. Esta creencia justifica su aparición como atributo del Gusto en los grabados y pinturas renacentistas y barrocos que han descrito este Sentido. Así, por ejemplo, en la calcografía de Georg Pencz aparece con la inscripción: «*Simia nos superat Gustu*». Parece que la iconografía del mono como símbolo del gusto se remonta a la Edad Media, donde el símil aparece principalmente en la literatura³⁷.

Sin embargo, en la iconografía cristiana medieval fue más frecuente considerar al mono como símbolo del demonio y de la condición pecadora del

³⁵ ALPERS (1987), 103-104, fig. 23. Ver especialmente el capítulo II, «Ut pictura, ita visio», 62-117, dedicado al modelo nórdico de representación visual. En este caso, se reproduce el grabado conservado en el British Museum. Konecny (1997), 152-153, comenta la misma obra, conservada en el Graphische Sammlung Albertina, de Viena titulándola «Alegoría de la Vista y del Arte de la Pintura».

³⁶ RIPA (1593), vol. II, 304 y 310. Ripa considera al mono un atributo más adecuado al Tacto que al Gusto, recogiendo únicamente esta última relación en la parte final de su explicación.

³⁷ JANSON (1952), 240 y 254, notas 6 y 8.

hombre. En este grabado, aparece comiéndose una manzana, lo que sin duda lo relaciona con la escena del Pecado Original que se incluye en el paisaje del fondo. En las representaciones medievales de la Virgen con el Niño, el mono con una manzana en la boca simbolizaba, precisamente, la Caída del Hombre. Este sentido se hace más evidente si consideramos que el mono, al llevarse la manzana a la boca, está imitando el gesto de la mujer que le acompaña. Esta característica fue recogida por los bestiarios medievales con una clara intención moralizadora: «La mona es una bestia de tales características, que quiere hacer todo lo que ve hacer. [...] A esta mona, cuando hace todas estas cosas, podemos compararla a todos aquellos que pecan por propia voluntad, porque ellos imitan al diablo, que fue el primero que pecó»³⁸.

Como se ha adelantado, la escena del Génesis que se incluye en el fondo corresponde al momento en que la serpiente, representada aquí con apariencia humana y cabeza de mujer, siguiendo una antigua tradición pictórica, tienta a Adán y Eva a comer el fruto prohibido³⁹. Frente a ella, se sitúa el milagro de la multiplicación de los panes y los peces, en el que Cristo da de comer a la multitud⁴⁰. La manzana, el fruto del pecado y de la muerte, el símbolo tradicional de la Caída del Hombre, se contrapone al alimento de la vida eterna, que es Jesucristo. La leyenda que acompaña al grabado dice: «El mono, dotado de un excelente gusto para conocer, rechaza lo desagradable y se queda las cosas de agradable sabor. Qué dulce es el Señor, que placenteras las cosas del cielo para su suave gusto, como se manifiesta al fiel».

El Oído se representa bajo la forma de una mujer tañiendo un laúd, a cuyos pies se disponen varios instrumentos musicales. Los animales que la acompañan, en esta ocasión, son un ciervo y una par de pájaros cantores. Al igual que la vista, durante el siglo XVI, el oído se consideró un sentido casi sagrado pues, gracias a él, se percibía la música que hacía al hombre partícipe de la armonía del mundo. La correspondencia entre el alma humana y la música celeste, ya había sido puesta de manifiesto por Platón en el *Timeo*, y continuó estando presente en los escritos de los teólogos medievales y neoplatónicos⁴¹. El hombre debía, por tanto, desarrollar sus conocimientos musicales para lograr la armonía del espíritu.

³⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ (1986), 18-19.

³⁹ Génesis, 3, 1-6. Los distintos significados simbólicos de la manzana han sido estudiados por GARCÍA MAHÍQUES (1991), 81-88.

⁴⁰ La escena está inspirada en la versión de Juan 6, 1-13 que contiene elementos que no aparecen en los otros tres evangelistas (Matco 15, 32-39; Marcos 6, 35-44; Lucas 9, 12-17), como el papel desempeñado por los apóstoles Andrés y Felipe y la presencia del muchacho que lleva los panes y los peces.

⁴¹ Sobre este tema, véase la obra de CHASTEL (1982), 201-219 y TATARKIEWICZ (1991), 308-316.



1. Maerten de Vos y
Adriaen Collaert. Alegoría del Olfato.

2. Taller de Juan de Arellano.
Alegoría del Olfato.
Oviedo, Colección Masaveu.



3. Maerten de Vos y Adriaen Collaert.
Alegoría de la Vista.



4. Anónimo del siglo XVII.
Alegoría de la Vista.
Valencia, Colección Serra de Alzaga.

5. Maerten de Vos y Adriaen Collaert.
Alegoría del Gusto



6. Maerten de Vos y Adriaen Collaert.
Alegoría del Oído.

7. Maerten de Vos y Adriaen Collaert.
Alegoría del Tacto.



Los instrumentos musicales fueron los atributos invariables en las representaciones del Oído. Entre todos ellos, el laúd, interpretado normalmente por una figura femenina, fue el instrumento más utilizado para aludir a la música y, a través de ella, a la armonía del mundo. Con este sentido, pasó a la literatura emblemática, donde lo encontramos, por ejemplo, en los emblemas de Alciato, que lo utilizó como imagen de la armonía que debe reinar en la política, o las empresas de Juan de Borja, en las que sirvió para ilustrar la consonancia interior del hombre⁴². El mensaje que transmite esta última empresa parece estar directamente relacionado con el sentido de la representación alegórica de Maerten de Vos y Adriaen Collaert. Según este autor: «Muy gustosa y apacible es la Música, a los que son aficionados a ella, la cual consiste en consonancia, y armonía; y aunque se compone de cosas muy contrarias, y diferentes, como son las voces agudas, y graves, altas y bajas; pero no por esto dexan de dar gran gusto al oydo, si guardando su medida, y proporción, forman suave consonancia. Pero por muy apetecible y gustosa, que la música exterior sea, la interior sin comparación lo es mucho más, la qual también consiste, en que nuestros efectos, y apetitos, aunque son entre sí muy contrarios, guarden la proporción y la medida, que la razón manda; por ser esta la verdadera consonancia, y armonía interior tan agradable a Dios».

Los pájaros cantores están directamente relacionados con la armonía musical. Entre ellos, el ruiseñor fue considerado un símbolo de la música «por la varia, suave y deleitosa armonía de su voz, hallando los antiguos en el canto de este pájaro la perfección más completa de las artes y de las ciencias musicales»⁴³. El ciervo es otro de los animales que aparece preferentemente en las representaciones del Oído debido a su gran agudeza auditiva. Durante mucho tiempo se pensó que este animal, cuando tenía la cabeza baja, era prácticamente sordo, pero al levantarla y enderezar las orejas, tenía un oído muy fino. El origen de esta creencia se remonta a la Antigüedad y a ella aluden autores como Aristóteles, Plinio y Eliano quienes también destacaron su afición por la música y el embrujo que sobre ellos produce. Esta cualidad fue recogida por los bestiarios y por distintos escritores medievales que, como San Isidoro, asociaron el encanto de la música que actúa en el ciervo, con la idea de la adulación. Esta identificación pasó a los tratados de símbolos y a los libros de emblemas, donde es frecuente encontrar la idea del hombre engañado por el dulce sonido del lisonjero, mediante el ciervo encantado por la música⁴⁴.

⁴² ALCIATO (1531), emblema X, «Las alianzas». Edición de 1985, 39-41. BORJA (1581), 182-183.

⁴³ RIPA (1593), «Música», vol. II, 119.

⁴⁴ En el estudio de GONZÁLEZ DE ZÁRATE (1987), 128-129 y 159-160, se analiza la tra-

El pasaje del Génesis que se representa en el grabado corresponde al momento en que Adán y Eva ya han pecado y son reprendidos por Dios, dando a entender el mal oído que tuvieron al escuchar las palabras maliciosas de la serpiente, en lugar de atender al mandato divino⁴⁵. A esta escena le corresponde el momento en el que San Juan Bautista predica a la multitud y anuncia la venida de Cristo: «La voz del que clama en el desierto: Preparar el camino del Señor»⁴⁶. Se relacionan, nuevamente, los hechos esenciales de la historia universal según la concepción cristiana: El Pecado original que hizo necesaria la Redención por medio de Cristo. La leyenda viene a explicar el sentido completo de la alegoría: «La naturaleza ha dotado al ciervo con un agudo oído, un apropiado don para aguzar el oído. Abre también, hombre, tus oídos a los salmos divinos, para que las palabras santas puedan refrescar tu espíritu y tu alma».

La última calcografía de la serie es la alegoría del Tacto. La composición de la escena principal sigue fielmente la personificación recogida en la *Iconología* de Ripa que la describe como una «Mujer que lleva desnudo el brazo izquierdo, soportando además sobre él un halcón, que se le aferra apretándole con las garras. Ante ella y en el suelo se pintará una tortuga»⁴⁷. En el grabado, además, la mujer señala hacia una araña, que aparece en el centro de su tela tejida entre dos árboles, mientras que en el suelo, junto a la tortuga, se distinguen un escorpión y una lagartija. Bajo la escena del Génesis que representa la expulsión del Paraíso, se ha incluido una serpiente y una liebre. La leyenda que acompaña a la imagen da la clave para interpretar esta alegoría: «La araña teje su tela, frágil al tacto, y mientras cuelga agarrada está tejiendo día y noche. Únicamente los que han realizado los actos mediante el tacto, saben cuáles son buenos, y cuáles malos: El propio Dios juzgará la obra».

Como hemos visto que sucedía con el perro, el águila, el mono y el ciervo, la araña fue representada en las alegorías del Tacto por su extraordinaria sensibilidad táctil, considerada superior a la del hombre, y puesta de mani-

yectoria emblemática del ciervo, y en la edición comentada del mismo autor de la obra de HORAPOLO (1551), 482-484, se citan las fuentes anteriores.

⁴⁵ Génesis 3, 8-13: «Oyeron después los pasos de Yavé, que se paseaba por el jardín a la brisa de la tarde, y el hombre y su mujer se escondieron de su vista entre los árboles del jardín. Pero Yavé llamó al hombre, diciéndole: «¿Dónde estás?». Y éste respondió: «He oído tus pasos por el jardín y, temeroso, porque estaba desnudo, me he ocultado». Yavé prosiguió: ¿Quién te ha hecho saber que estabas desnudo? ¿No habrás comido del árbol del que te prohibí comer?». El hombre respondió: «La mujer que me diste por compañera me ha dado del árbol y he comido». Yavé dijo a la mujer: «¿Qué es lo que has hecho?». Y la mujer respondió: «Es que la serpiente me engañó y he comido».

⁴⁶ Lucas 3, 1-17.

⁴⁷ RIPA (1593), «Tacto», vol. II, 304. Aunque recoge esta personificación, este autor no explica el sentido de la representación ni el de ninguno de sus atributos.

fiesto en las redes que teje sin cesar. Esta actividad tejedora, ampliamente comentada en la Antigüedad, convirtió a la araña durante la Edad Media en un símbolo del diablo, y con este sentido aparece en los bestiarios: «La araña es un insecto que con sus tejidos y su ingenio artificioso captura a las moscas y a los tábanos y se los come; y toda su vida vive de esta manera. [...] Esta araña nos posibilita conocer las obras del diablo, puesto que éste tiene esta misma condición; porque él todos los días nos tiende las telarañas y trampas que puede, para hacerse con nuestras almas»⁴⁸. La leyenda del grabado alude, sin embargo, a otra característica de la telaraña: su fragilidad. Esta propiedad determinó su aparición en la literatura emblemática como un símbolo de la vanidad de la vida humana. Así aparece, por ejemplo, en la empresa de Juan de Borja que lleva por mote *Funiculi vanitatum*: «De los vanos, que hacen sus obras, siguiendo la vanidad, y miseria del mundo, y de todo lo que en él se contiene, se dice, que labran laços, y cuerdas de vanidad, tan sutiles, y tan inútiles, como son las telas que las arañas hazen, porque si bien se mira, muy mas sin provecho, mas asquerosas, y debiles son todas las obras hechas contra la ley de Dios. Solo hazen ventaja a las tela de araña, que siendo tan flojas, y delgadas, enredan, y enlaçan tan fuertemente al que las teje, que por mayores fuerças que tenga, es imposible sin la ayuda y favor divino poder soltar, no desasirse de los lazos, y enredos, que con sus malas obras ha tegido»⁴⁹. Directamente relacionado con este tema, el emblema XLIV de Mannich presenta la imagen de un tejedor como referencia al hombre que poco a poco va componiendo su vida hasta que Dios corte el hilo poniéndole fin, de ahí, la necesidad de que todas las acciones sean conformes a la virtud⁵⁰. Esta misma idea ya había sido relacionada con el Tacto en la personificación alegórica de la serie de Pencz que aparece tejiendo, que también incluye como animal simbólico la araña en el centro de su tela.

El halcón es otro de los animales habituales en las alegorías del Tacto. Tradicionalmente se ha justificado su presencia por el uso fundamental que hace de sus garras en su actividad prensil como ave de rapiña. Del mismo modo, las reacciones retráctiles de la tortuga, que al menor contacto esconde la cabeza, y el uso que hace el escorpión de sus pinzas han sido los argumentos utilizados para explicar su presencia en este tipo de alegorías. Sin embargo, su representación conjunta parece responder a una intención más compleja. En repetidas ocasiones, Segal ha puesto de manifiesto que la contraposición de objetos asociados a la idea de Salvación con los atributos mundanos fue una práctica habitual en la pintura flamenca de los siglos XVI

⁴⁸ SEBASTIÁN LÓPEZ (1986), 7-8.

⁴⁹ BORJA (1581), 126-127.

⁵⁰ MANNICH, J. (1626), *Sacra Emblemata LXXVI in quibus summa...*, Norimbergiac. Sobre esta imagen, véase el trabajo de GONZÁLEZ DE ZÁRATE (1987), 113-116.

y XVII⁵¹. Los símbolos que aparecen en el grabado de la alegoría del Tacto podríán responder a esta lectura. Desde el siglo XVI, el halcón fue considerado como imagen de la grandeza de ánimo y de la virtud, pues su vuelo se dirige hacia el cielo y se opone a lo bajo y a lo vulgar. Con este sentido aparece, por ejemplo, en los *Emblemas* de Alciato y en los *Hieroplyphica*, de Piero Valeriano donde, entre otras significaciones, se hace del halcón imagen de la humildad, de lo elevado y del espíritu, llegando incluso a ser presentado por Horapolo como jeroglífico del alma⁵². Frente al halcón, la tortuga, como la lagartija y el escorpión, que se arrastran por el suelo, se consideran animales viles y aluden a lo bajo y mundano. Según explica Ripa, la tortuga es atributo de la negligencia «por ser dicho animal muy lento y negligente en sus acciones a causa del mucho peso de su vileza de ánimo, que no le permite deshacerse de su natural empercimiento y sordidez»⁵³. El carácter contrapuesto de la tortuga y del halcón fue la base de un emblema de Camerarius en la que realizó una nueva versión emblemática de la máxima latina *Festina lente* «Apresúrate despacio». Como ha explicado García Arranz, el emblemista utilizó la imagen del veloz halcón con las alas extendidas sobre la tortuga que se arrastra penosamente sobre el suelo, para ilustrar la máxima que propugnaba buscar el término medio entre la demasiada lentitud y la excesiva rapidez de nuestras acciones.

Existen otras razones que justifican la presencia de estos animales en las alegorías del Tacto. Distintos autores han señalado que la representación de este sentido siempre presentó serias dificultades pues, mientras los otros cuatro habían sido definidos por Aristóteles en referencia directa a su objeto, el Tacto suponía una excepción, al constituir un «contacto» no inmediato⁵⁴. Este problema trató de superarse utilizando la imagen del ave que hiere con el pico la mano de la mujer causándole dolor. La consideración tradicional del Tacto como sentido del dolor también podría justificar la presencia del escorpión, que apareció en algunas representaciones del tema. En cuanto a la tortuga, además de lo expuesto, no puede olvidarse que fue el símbolo del amor fiel y doméstico tanto en la literatura clásica como en la humanista. La referencia al Tacto como el sentido que desempeña el papel más importante en el juego amoroso se hará evidente en la iconogra-

⁵¹ SEGAL (1988), 23-48; (1990), 29-38.

⁵² Sobre los distintos significados simbólicos que ha recibido el halcón y las fuentes de las que derivan, véase el trabajo ya citado de GARCÍA ARRANZ (1996), 471-501.

⁵³ RIPA (1593), vol. II, 123. Este autor repite comentarios semejantes sobre la tortuga en la alegría de la Pereza (II, 195), la Tardanza (II, 351), la Acidia (I, 64) y la Complejón flemática (I, 203). En cuanto al escorpión, aparece como atributo de la Libidinosidad, vol. II, p. 21. La lagartija se consideraba un género de serpiente y, por tanto, comparte muchos de sus significados simbólicos.

⁵⁴ NORDENFALK (1985), 6-7; KONECNY (1997), 38-39.

fía posterior, que lo representará frecuentemente utilizando la imagen de una pareja abrazada.

Como ya se ha indicado, la escena del Antiguo Testamento que se incluye en esta ocasión representa el momento en que Adán y Eva son expulsados del Paraíso⁵⁵. Es posible que este pasaje se relacione con el Tacto porque, a partir de este momento, el hombre se vio obligado a labrar con dolor la tierra, cubierta desde entonces de espinas y cardos. En la escena se incluyen también una serpiente y una liebre como referencias directas al castigo impuesto por Dios. El significado de la primera, podría explicarse a partir de las palabras del mismo fragmento del Génesis, cuando Dios le dice a la serpiente: «Te arrastrarás sobre tu vientre y comerás el polvo de la tierra todos los días de tu vida». La liebre podría ser una alusión a la procreación y a la sensualidad y hacer referencia al castigo impuesto por Dios a Eva: «Con dolor parirás a tus hijos y, no obstante, tu deseo te arrastrará hacia tu marido, que te dominará». La escena del Nuevo Testamento del extremo contrario describe un momento del pasaje de la Pesca Milagrosa. La representación que aparece en el grabado no responde a su iconografía tradicional sino que sigue la versión del Evangelio de San Juan que sitúa el episodio después de la Crucifixión y forma parte de las «apariciones» de Cristo. Según esta versión, Cristo está en la costa, no en la barca, y Pedro se introduce impetuosamente en el agua, por la impaciencia que tenía de llegar hasta él. Su relación con el tacto adquiere pleno sentido si se tiene presente la leyenda que acompaña al grabado y su alusión a las redes que teje la araña, pues se ilustra el momento en el que San Pedro abandona sus redes de pescador para seguir a Jesús y convertirse, en «pescador de hombres»⁵⁶.

La utilización de la serie de Maerten de Vos y Adriaen Collaert como fuente iconográfica es una buena prueba de la gran difusión que el tema de los Cinco Sentidos alcanzó durante el Barroco. A diferencia de otras obras coetáneas más sencillas, los lienzos que tomaron como modelo esta serie grabada utilizan una compleja tradición simbólica. En ella, los conocimientos de la Antigüedad clásica se unen a referencias medievales y conceptos propios del humanismo renacentista, con el fin de transmitir una enseñanza moral mediante un lenguaje alegórico que se mantuvo en plena vigencia a lo largo del siglo XVII.

⁵⁵ Génesis 3, 14-24.

⁵⁶ Juan 21, 1-8. El pasaje también aparece en el Evangelio de Lucas 5, 1-11. En todos los estudios, ya citados, donde se ha analizado esta serie, se ha identificado erróneamente esta escena, confundiéndola con el pasaje de Cristo andando sobre las aguas.

BIBLIOGRAFÍA.

ALCIATO, A. (1531), *Emblemas*. Edición de S. Sebastián López, Madrid, Akal, 1985.

ALPERS, S. (1987): *El Arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid, Hermann Blume.

AYALA MALLORY, N. (1995): *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza

BARTRUM, G. (1995): *German Renaissance Prints 1490-1550*, London, The Trustees of the British Museum.

BORJA, J. de (1581): *Empresas Morales*, Praga, por Iorge Nigrin. Edición facsímil con introducción de C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación universitaria española, 1981.

CHASTEL, A. (1982): *Arte y humanismo en la Florencia de Lorenzo el Magnífico*, Madrid.

COVARRUBIAS OROZCO, S. de (1610): *Emblemas morales*. Madrid, por Luis Sánchez.

COVARRUBIAS OROZCO, S. de (1611): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, Luis Sánchez. Edición facsímil de Martín Riquer, Barcelona, 1993.

FERINO-PAGDEN, S.; MILICUA, J. coords. (1997): *Los Cinco Sentidos y el Arte*, Madrid, Museo del Prado.

GÁLLEGO, J. (1991): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.

GÁLLEGO, J. (1991): *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, Cátedra

GARCÍA ARRANZ, J. J. (1996): *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura.

GARCÍA MAHÍQUES, R. (1991): *Malum arbor. El código semiológico de la manzana*, *Ars Longa*, 2, 81-88

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1987): *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1991): *Renacimiento y Barroco. Imágenes para la historia*, Vitoria, EPHIALTE.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. (1994): «La Real colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial. La estampa en España: un caso de coleccionismo», *Lecturas de Historia del Arte*. EPHIALTE, Vitoria, EPHIALTE.

HORAPOLO (1551): *Hieroglyphica*, Venecia. Edición de J. M. González de Zárate, Madrid, Akal, 1991.

JANSON, H. W. (1952): «Apes and Ape Lore in the Middle Ages and Renaissance», *Studies of the Warburg Institute*, XX, 240-254.

JORDAN, W. B., CHERRY, P. (1995): *El bodegón español de Velázquez a Goya*, Madrid.

LONGHI, R. (1966): «I cinque sensi dei Ribera», *Paragone*, XVII, 74-78.

KONECNY, L. (1997): «Los Cinco Sentidos desde Aristóteles a Constantín Brancusi», en: Ferino-Padgen, S., Milicua, J.: *Los Cinco Sentidos y el Arte*, Madrid, Museo del Prado, 29-54

LÓPEZ PIÑERO, J. M. (1999): «La fisiología de los sentidos y su base anatómica en la Razonatoria de Gregorio Mayans», en: *Gregorio Mayans y Siscar, Razonatoria*. Transcripción y presentación de A. Mestre Sanchis. Valencia, Publicaciones del Ayuntamiento de Oliva, 61-78.

NAVARRETE PRIETO, B. (1998): *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.

NORDENFALK, C. (1985): «The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 48, 1-22.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (1992): *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. dir. (1998): *Juan de Arellano 1614-1676*, Madrid, Caja Madrid.

PUTSCHER, M. dir. (1978): *Die fünf Sinne. Beiträge zu einer Medizinischen Psychologie*, München, Moos.

RIPA C. (1593): *Iconologia*, Roma. Edición con introducción de A. Allo Manero, 2 vols., Madrid, Akal, 1987.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1981): *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1986): *El Fisiólogo atribuido a San Epifanio, seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, Tuero.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S. (1988): *Iconografía medieval*, Donostia, Etor.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S (1995): *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra.

SCHNEIDER, N. (1992): *Naturaleza muerta. Apariencia real y sentido alegórico de las cosas*. Colonia, Taschen.

SEGAL, S. (1988): *A Prosperous Past. The sumptuous still life in the Netherlands 1600-1700*, The Hague, SDU publishers.

SEGAL, S. (1990): *Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of Four Centuries*, The Hage, SDU publishers.

SOTO, H. de (1599), *Emblemas Moralizados, por Hernando de Soto*, Madrid, por los herederos de I. Iñiguez de Lequerica. Edición facsímil con introducción de C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación universitaria, 1983

TATARKIEWICZ, W. (1991): *Historia de la estética III. La estética moderna 1400-1700*, Madrid, Akal.

VALDIVIESO, E. (1973): «Abraham Janssens y Abraham van Diepenbeeck, autores de las dos series de pinturas de los cinco sentidos del Palacio de la Granja», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 317-332.

VALDIVIESO, E. (1975): «Los Cinco Sentidos», *Reales Sitios*, 44, 33-39.