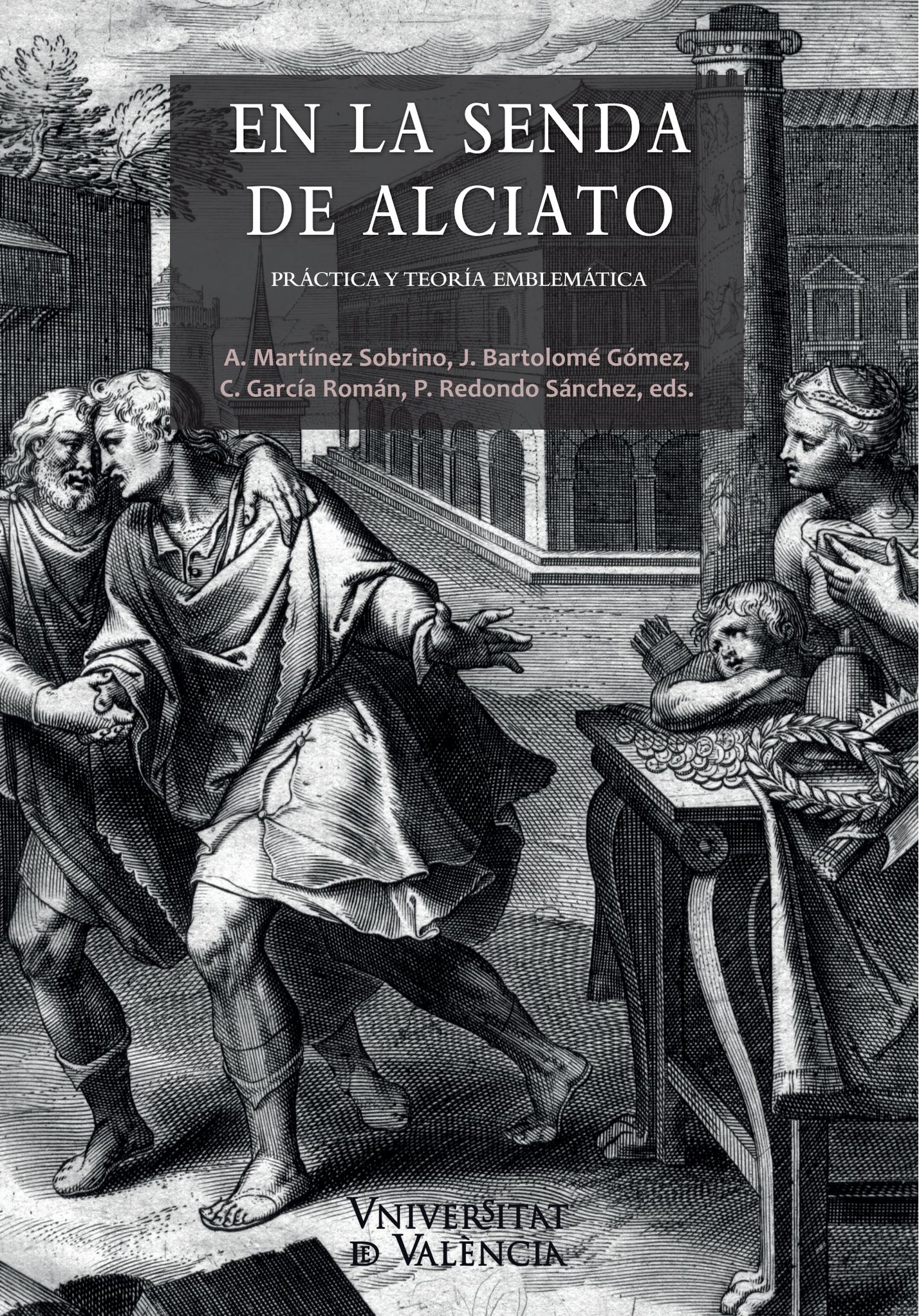


# EN LA SENDA DE ALCIATO

PRÁCTICA Y TEORÍA EMBLEMÁTICA

A. Martínez Sobrino, J. Bartolomé Gómez,  
C. García Román, P. Redondo Sánchez, eds.



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA



# EN LA SENDA DE ALCIATO

PRÁCTICA Y TEORÍA EMBLEMÁTICA



EN LA SENDA DE ALCIATO  
PRÁCTICA Y TEORÍA EMBLEMÁTICA

A. MARTÍNEZ SOBRINO, J. BARTOLOMÉ GÓMEZ,  
C. GARCÍA ROMÁN, P. REDONDO SÁNCHEZ, EDS.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Financiación del Grupo de Investigación Universitario SPCUR, UPV/EHU, GIU 19/064.



LETREN  
FAKULTATEA  
FACULTAD  
DE LETRAS

ANEJOS DE  
**IMAGO**  
REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [N.º 8]

DIRECCIÓN

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)  
SERGI DOMÈNECH GARCÍA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

CONSEJO EDITORIAL

BEATRIZ ANTÓN MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID), ANTONIO BERNAT VISTARINI (UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS), PEDRO CAMPA (UNIVERSITY OF TENNESSEE AT CHATANOOGA), JAIME CUADRIELLO (UNAM - MÉXICO), JOHN T. CULL (COLLEGE OF THE HOLY CROSS - WORCESTER), PEDRO GERMANO LEAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - NATAL), DAVID GRAHAM (CONCORDIA UNIVERSITY - MONTREAL), VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (UNIVERSITAT JAUME I), JESÚS UREÑA BRACERO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA).

SECRETARÍA

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

ASESORES CIENTÍFICOS

IGNACIO ARELLANO AYUSO (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), CHRISTIAN BOUZY (UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL), CÉSAR CHAPARRO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), PETER DALY (McGILL UNIVERSITY), AURORA EGIDO (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JESÚS M.ª GONZÁLEZ DE ZÁRATE (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO), VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE), GIUSEPPINA LEDDA (UNIVERSITÀ DI CAGLIARI), SAGRARIO LÓPEZ POZA (UNIVERSIDADE DE A CORUÑA), JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA), ISABEL MATEO GÓMEZ (CSIC), JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE SEVILLA), PILAR PEDRAZA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), FERNANDO R. DE LA FLOR (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA), BÁRBARA SKINFILL (EL COLEGIO DE MICHOACÁN).

© Los autores, 2022

© De esta edición: Universitat de València, 2022

Coordinación editorial: Rafael García Mahiques

Diseño y maquetación: Letras y Píxeles, S.L.

Cubierta: Diseño: Celso Hernández de la Figuera

Imagen: Otto Vaenius, «Nil ego contvlerim icvndo sanvs amico», *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, 1612.

ISBN: 978-84-9133-529-0

ISBN (PDF): 978-84-9133-530-6 (O.A.)

<http://dx.doi.org/10.7203/PUV-OA-530-6>

Edición digital



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NonComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

# Índice

|   |     |
|---|-----|
| PRESENTACIÓN .....  | 9   |
| 1. De la huella de los Grandes Maestros en la génesis del <i>Emblematum liber</i> . Alciato antes de Alciato, JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE.....   | 11  |
| 2. <i>In vino veritas</i> . Espacios, misterios y representaciones báquicas de Alciato a Vaenius, VÍCTOR MÍNGUEZ.....   | 53  |
| 3. ¿Una emblemática anterior a Alciato? El <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> (1493) como fuente desconocida de Hernando de Soto, MECHTHILD ALBERT ...   | 69  |
| 4. Tras las huellas de Alciato en la teoría artística hispana de la Edad Moderna, JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ .....  | 79  |
| 5. El tejido de pensadores y literatos en un libro de emblemas de tema social: B.G. Furmerius, 1575, RADHIS CURÍ .....  | 91  |
| 6. Notas en torno a las <i>picturae</i> de la primera edición de la declaración magistral sobre las emblemas de Andres Alciato de Diego López (Nájera, 1615), JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ .....  | 103 |
| 7. Los <i>Emblemata</i> de Alciato en la <i>Historia de los animales más recibidos en el uso de la medicina, donde se trata para lo que cada uno entero o parte de él aprovecha y de la manera de su preparación</i> de Francisco Vélez de Arciniega, ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO..... | 119 |
| 8. <i>Maldito para siempre</i> : el portón de acceso al Santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco, Gto., como <i>locus</i> retórico-mnemotécnico en el último tercio del siglo XVIII, ANA MARÍA PIMENTEL ARÁMBULA .....   | 129 |
| 9. «El furor y la rabia» de Alciato y los artificios retóricos para la templanza, M.ª GUEVARA SANGINÉS Y MONSERRAT G. AIZPURU CRUCES .....  | 139 |
| 10. <i>Emblemata disiecta: commentaria minora II (Andreae Alciati Emblemata [...])</i> editio novissima a Iosepho Campos [...], Valentiae, 1676). Sobre los comentarios de Alciato atribuidos a José Campos, Jesús Ureña Bracero .....  | 149 |
| 11. Antonio de Torquemada y el reciclado de emblemas en la literatura renacentista, ISABEL MUGURUZA ROCA.....   | 159 |
| 12. La imagen de lo femenino como símbolo del Mal en el Renacimiento jerezano, ANTONIO AGUAYO COBO .....  | 175 |
| 13. El tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía y los emblemas animales de significación eucarística, BERNAD LÓPEZ VICTORIA.....   | 189 |
| 14. Perversas costumbres y engaños del Mundo: la <i>Vanidad</i> de Estella ilustrada en los Países Bajos, SILVIA CAZALLA CANTO .....  | 199 |
| 15. Un diseño para el Real Colegio de Cirugía de Cádiz, PEDRO CRUZ FREIRE .....   | 211 |
| 16. Francisco de Quiroga y la historia de la Virgen en emblemas, MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO .....   | 217 |
| 17. El tipo conceptual de David como rey en el Barroco Hispánico, LEONARDO DONET ..   | 229 |

|  |     |
|--|-----|
| 18. «La gaditana piedad, ondas de lágrimas vierte». Aspectos emblemáticos y simbólicos en las exequias por Felipe V en Cádiz, REYES ESCALERA PÉREZ.....  | 241 |
| 19. Una nueva pintura de <i>La religiosa mortificada</i> en el monasterio de Santa María de Jesús de Sevilla, MARÍA MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN .....  | 251 |
| 20. Otto Vaenius como seguidor de Denis Lebey de Batilly, FRANCISCO FONSECA MARTÍN..   | 257 |
| 21. La figuración visual de la ordenación del acolitado en la Iglesia latina medieval, PASCUAL A. GALLART PINEDA.....  | 263 |
| 22. « <i>Ego sum ostium ovium</i> ». Relaciones iconográficas entre la pintura neogranadina y española en el siglo XVIII, MANEL GÁMEZ CASADO.....  | 275 |
| 23. Los emblemas astrales « <i>Electa ut Sol</i> », « <i>Pulchra ut Luna</i> », « <i>Stella Maris</i> » del <i>Retablo Inmaculista</i> del Monasterio de La Encarnación en Escalona (Toledo), MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ..... | 283 |
| 24. El motivo de la torre en los libros ilustrados de emblemas hispanos, HUGO GARCÍA JIMÉNEZ .....   | 299 |
| 25. Recomendaciones para el alma migrante. El Sacrificio de Isaac en la liturgia paleocristiana, ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR .....   | 309 |
| 26. Alegorías recurrentes en cuatro túmulos para la realeza española por Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, LETICIA LÓPEZ SALDAÑA .....  | 319 |
| 27. Écfrasis en la <i>Ortografía castellana</i> (1609) de Mateo Alemán, CLAUDIA MESA HIGUERA .   | 329 |
| 28. Amor y emblemática. Una serie de bordados del <i>Cantar de los Cantares</i> , ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ .....  | 341 |
| 29. Los tipos iconográficos de la Prudencia, MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA.....   | 351 |
| 30. Imagen y palabra de una pionera: Margaret Cavendish, escritora, científica y filósofa, ELENA MONZÓN PERTEJO .....  | 361 |
| 31. El camino de la virtud en doce pinturas atribuidas a Otto van Veen (c. 1556-1629) del Palazzo Reale de Nápoles, JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA.....  | 371 |
| 32. El que parte y reparte se queda la mejor parte...Un paseo diacrónico por las imágenes satíricas del reparto del pastel territorial, ENRIC OLIVARES TORRES ....   | 383 |
| 33. Alegorías cartujanas, MARÍA JESÚS REY RECIO .....  | 397 |
| 34. Imagen y palabra en materiales <i>ephemera</i> . De lo culto a lo popular, SONIA RÍOS-MOYANO .....   | 413 |
| 35. The Vitruvian Man as an Emblem of the Renaissance, MARCEL HENRIQUE RODRIGUES .....   | 427 |
| 36. La imagen poliédrica. Continuidad y variación de los tipos iconográficos de la bendición de Jacob, PAU MARÍA SARRIÓ ANDRÉS.....  | 437 |
| 37. Mujeres fuertes de la Biblia y Sibilas protagonistas de una decoración de la entrada de María Ana de Neoburgo en la Corte, DRA. TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ .  | 447 |
| 38. El retablo de San Francisco de Borja en el templo de San Luis de los franceses de Sevilla, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES .....  | 461 |
| 39. Memes as Potential Emblematic Survivals: Virality, Mobility, Morality, DAVID GRAHAM .....  | 479 |

## PRESENTACIÓN

Bajo el título de *En la senda de Alciato. Teoría y práctica de la Emblemática* se celebró en la Facultad de Letras/Letren Fakultatea de la UPV/EHU en Vitoria-Gasteiz el XII Congreso de la Sociedad Española de Emblemática del 2 al 4 de diciembre de 2019. Fue una ocasión especial, no sólo por lo que significa la reunión, evento principal de la Sociedad, para el saber científico emblemático hispánico, sino porque se trató de la primera ocasión en que el encuentro tenía lugar en el País Vasco. Como siempre, la ocasión propicia en que todos nosotros, colegas de Sociedad, mostramos al mundo, en bianual cumplimiento, que practicamos con humildad los fundamentos que adornan y distinguen a la Filosofía, tal y como la presenta Boecio encarcelado (*Cons. Phil.* 1. 1. 3-4): «En la cenefa que adornaba el borde inferior de su atuendo podía leerse la letra griega Π, y en la superior Θ, entre ambas letras había una especie de peldaños que ascendían del signo inferior al superior.»

Alegoría del Saber cuya vestimenta prefigura el *emblema triplex* que, un milenio después, surgirá de la feliz conjunción de *pictura, lema et narratio* en los *Emblemata* de Alciato. Fusión simbólica recogida asimismo por el lema de nuestra Reunión, con la que mostramos la perfecta representación de la minuciosa labor que, como exige Horacio, llevamos a cabo en la soledad de nuestros escritorios, alumbrados por hispánicas linternas.

Divisas de las presentadas en Vitoria-Gasteiz, las 39 contribuciones seleccionadas para el presente volumen. Aportaciones que debidamente revisadas, ampliadas y sometidas a evaluación por pares ciegos constituyen prueba fehaciente del buen hacer en nuestra científica arte. Unas contribuciones que se han organizado siguiendo una ordenación mixta, temático-alfabética. El primer criterio refiere la relación del trabajo con la figura de Alciato, el segundo responde al de ordenación alfabética. Así pues se ofrece un primer bloque con aquellas contribuciones referidas directamente al abogado milanés, y un segundo en el que dicha conexión posee un carácter indirecto a través de la vinculación con la disciplina emblemática. En ellas y siguiendo los mismos criterios se han integrado las ponencias plenarias a cargo de Jesús María González de Zárate, Víctor Mínguez Cornuelles, Isabel Muguruza Roca, Rafael García Mahiques y David Graham.

La organización del Congreso y la edición del libro han corrido a cargo del Dpto. de Estudios Clásicos / Ikasketa Klasikoak saila de la Facultad de Letras / Letren Fakultatea de la UPV/EHU, de los Grupos de Investigación Universitarios UPV/EHU, GIU 16/64 y GIU 19/064 y el Instituto de las Ciencias de la Antigüedad (ICA/AZI).

A. MARTÍNEZ SOBRINO, J. BARTOLOMÉ GÓMEZ, C. GARCÍA ROMÁN,  
P. REDONDO SÁNCHEZ.

*Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea*



# DE LA HUELLA DE LOS GRANDES MAESTROS EN LA GÉNESIS DEL EMBLEMATUM LIBER. ALCIATO ANTES DE ALCIATO

JESÚS MARÍA GONZÁLEZ DE ZÁRATE  
UPV/EHU

RESUMEN: El emblema, como término, se relaciona con los mosaicos romanos donde el centro de la composición visual así se denominaba: Emblema. El elenco de epigramas que el jurista Andrea Alciato escribiera fue seguido de imágenes a sugerencia del impresor Heinrich Steyner. Estas recreaciones visuales formaron el llamado cuerpo del Emblema. La pregunta se sucede: las figuras responden a una creación del editor, del propio Alciato autor de los Emblemas para complacer a quien tuvo la idea de ilustrar el texto o, más bien, recoge todo un repertorio visual y semántico que, con vida propia, lo encontramos con anterioridad al año 1531. A esta pregunta trataremos de responder analizando «Alciato antes de Alciato».

*Palabras clave:* Alciato, Heinrich Steyner, Emblema, “Alciato antes de Alciato”

ABSTRACT: The emblem, as a term, is linked to the roman mosaics in which the centre of the visual composition was named: Emblem. In the wide variety of epigrams the jurist Andrea Alciato wrote, these were followed by images suggested by the German printmaker Heinrich Steyner. These visual recreations formed the body of *Emblemata*. Then, the figures are an answer to the printmaker's creation, that Alciato, author of *Emblemata*, was pleased to illustrate after his ideas. As a matter of fact, his emblem book collects a visual and semantic repertoire with a life of its own, found before the year 1531. This subject will be addressed with the analysis of «Alciato antes de Alciato».

*Key words:* Alciat, Heinrich Steyner, Emblem, “Alciato antes de Alciato”

## ANDREA ALCIATO

Un nuevo género literario amanecerá en el siglo XVI, se trata de una cultura visual y semántica que conocemos con el nombre de Emblemática y que toma su origen en la edición de Andrea Alciato y su *Emblematum libellus*, en Augsburgo en el año 1531.

Andrea Alciato nació en Alzate, localidad próxima a Milán, en el año 1492. Estudió leyes en Bolonia y se le conoce en Francia y Pavía, donde falleció en 1550. En esta ciudad se encuentra su monumento funerario custodiado en su Universidad.

La formación de Andrea responde al campo de la jurisprudencia; no obstante, alcanzó gran fama con la citada edición de 1531 que cuenta con ciento cuatro emblemas y que fue reeditada en los años siguientes por los impresores más afamados del continente, por ejemplo, Plantino, quienes no dudaron, con la misma atribución a Alciato, incorporar nuevos emblemas. Así, podemos dar cuenta de algunas ediciones del siglo XVI: Wechel (París, 1534), Aldo (Venecia, 1546), y Bonhomme (Lyon, 1548, 1549-1551). La obra fue publicada con frecuencia (más de 150 ediciones), traducida a varios idiomas, y comentado, entre otros, por el jurista francés Claude Mignault y por los españoles Daza Pinciano (Lyon 1549), Mal Lara (*La Philosophia vulgar* 1568), el Brocense (Francisco Sánchez) (Lyon 1573) y Diego López (Valencia 1615).

La afición por este género llegó hasta tal punto que fueron innumerables las ediciones de libros que, con la denominación de emblemas, empresas, divisas o símbolos, poblaron las bibliotecas europeas.

12

El erudito milanés planteó una edición de 99 emblemas a modo de epigramas, influenciado sin duda por la *Anthologia Graeca* de Máximo Planudes (1260-1330), editada por primera vez en 1494 donde se recogen los citados epigramas bizantinos elaborados en el siglo X. El impresor, Heinrich Steyner, que no el autor, consideró ilustrar cada emblema (104) y para ello fue comisionado el entallador Jorg Breuil. El asunto presenta un claro interés en nuestro comentario.

Los *Hieroglyphica*, de los que Alciato era conocedor, como analizaremos, se estructuraban en base a la exposición de una idea abstracta seguida de un breve comentario asociándola a un elemento de la naturaleza que traducía la idea oculta que la figura condensaba en sí misma. Este fue el propósito de Alciato, seguir una similar composición proponiendo en primer lugar la idea y, en el epigrama o breve texto explicativo, sus contenidos semánticos.

Fue Steyner, el impresor, quien, como se ha indicado, decidió ilustrar los epigramas. Las imágenes supusieron todo un repertorio visual muy enriquecedor para las invenciones de los artistas. Quizá y muy probablemente estas ilustraciones pudieron influir en la edición francesa de Jacques Kerver quien, en 1543, ilustró por primera vez el tratado de Horapolo y, hacia 1546 también publicó la edición francesa del *Sueño de Polifilo* que le procuró singular fama.

Junto a los dos aspectos que fundamentaba el emblema, la *inscriptio* o lema —alma del emblema o frase que resume su contenido— y la *suscriptio* o epigrama declaración, aparece un tercero: la *pictura* o imagen, el cuerpo del emblema. Sin duda la *inscriptio* o lema, se convierte en el núcleo signifiante y principal de la construcción emblemática.

Possevino, Bibliotecario de la Compañía de Jesús, en su *Tractatio de poesia et pictura* de Lyon 1595 (añadido a la de 1594), sigue a Cicerón para precisar, como se ha indicado, que el origen del término emblema procede de las teselas en los pavimentos, en el llamado *opus vermiculatum*, pequeñas teselas que ocupaban el centro de la composición (cap. XXVIII).

El emblema ya desde su origen, como nos recuerda Andrea Alciato, tiene una clara relación con los llamados Hieroglyphica de Horapolo que tuvimos ocasión de estudiar. Así, en *De verborum significatione* (Lyon 1530) Alciato señalaba (Köhler, 2000: 68).

Las palabras significan, las ideas son significados. Aunque a veces las cosas del mismo modo significan, como por ejemplo los jeroglíficos en los escritos de Horus y Chae-remón, un argumento que también hemos utilizado en un libro de poesía titulado *Emblemata*.

El emblema, por tanto, se convierte en un claro «juego del intelecto» al que tanta afición tuvo la intelectualidad y las artes de los siglos XVI al XVIII ya que fueron más de cinco mil los tratados editados conforme a esta estructura. Possevino, considerando la invención y la estructura del emblema en Alciato, recoge, quizá por vez primera, todo un elenco de seguidores en este género literario que se dieron entre 1531 y 1595.

Sobre el particular, debemos recordar la figura de León Battista Alberti quien es claro en precisar que los romanos también utilizaron un lenguaje oculto y visual, sus propios jeroglíficos que figuraban en las fachadas de sus templos o en los reversos de sus medallas y monedas, a las que tanta importancia otorga Possevino en la creación de emblemas y

jeroglíficos (Cap. XXVIII). Por ello, no queda Alberti fuera de la invención y propone y publica nuevas creaciones ingeniosas en base a un lenguaje visual y literario propio de las mentes cultivadas.

Así, Alciato, los considera fuentes plurales, y a los jeroglíficos egipcios añade imágenes y contenidos propios de la cultura clásica fundamentados en Plinio, Ateneo, Eliano, Estobeo, Pausanias, etc... La correspondencia con el numismático español Antonio Agustín es notoria para establecer este nexo y entender la singular y profunda cultura libresca del milanés (Drysdall, 1983: 135). Su biografía y retrato queda recogido en el *Musaeum Historicum* de Ioannis Imperialis editado en Venecia en 1640.

Sería interesante relacionar con mayor claridad los *Hieroglyphica* y el inicio de la literatura emblemática. En este sentido hemos de reparar en la formación de Alciato en Bolonia. Y es así que el nombre de Filippo Fasianini está especialmente vinculado a la versión griega latinizada por vez primera del texto de Horapolo que llevó por título: *Hori Apollinis Niliaci Hieroglyphica, hoc est de sacris Aegyptiorum Literis folletos duo de Greco in Latinum sermonem a primum Philippo Phasianino Bononiensi nunc translati (impressum Bononiae, apud Hieronymum Platonidem Bibliopolam Solertissimum, 1517)*. Aldo Manucio, primera edición en griego de Horapolo en 1505, traducida al latín por Filippo Fasanini en 1517 (Praz, 2005: 25).

Esta edición se acompañó de un apéndice, quizá bajo la influencia de la traducción de Beroaldo, pues en el año 1496 y en su *Ecce tibi lector humanissime Filipo Beroaldi Annotationes centum*, Fasianini elogia el trabajo del viejo maestro boloñés sobre los *Hieroglyphica*. Nos habla en el citado extracto del sentido religioso del jeroglífico y de sus enigmáticos grabados utilizados desde la antigüedad en base a elementos de la naturaleza (Giehlow, 1915: 129-136). A la traducción al latín de Bernardino Trebatio en 1515, siguió la de Fasianini en 1517 y la póstuma del señalado Beroaldo en Bolonia en 1522. La edición de Fasianini no tuvo el éxito que merecía, porque en realidad la base para posteriores publicaciones de los *Hieroglyphica* hasta 1542 fue la reedición de su competidor Bernardino Trebatio de 1518.

Filippo era descendiente de una noble familia boloñesa, no tenemos datos de su nacimiento, participó en la conocida *Collettaneae Graece, Latine, e Vulgari per diversi auctori moderni, nella morte de l'ardente Seraphino Aquilano*. Fue gran conocedor del griego y el latín, lenguas en las que, como se ha indicado, destacó como traductor. Vivió siempre en Bolonia dedicándose a sus labores docentes centradas en la retórica y la poesía. Falleció en el año 1531, en la misma fecha en la que Alciato editara sus *Emblemas*.

Fue Fasianini un destacado conocedor de la mitología como se deduce de su estudio sobre Palefato, mitógrafo del siglo IV a.C. quien, con un sentido evemerista en su *Historias Increíbles*, consideraba la fábula como traducción, exagerada, de una realidad. El trabajo fue editado con el título *Palaephati scriptoris Graeci Opusculum de non credendis fabulosis narrationibus interprete Philippo Phasianino Bononiensi (impressum. Bononiae, per Benedictum Hectoris Bononiensis)*, en 1515. La edición es muy interesante pues muestra su interés y conocimiento de temas alegóricos y simbólicos en base a la mitología, aspectos que se dan cita en las consideraciones evemeristas que sobre el mito establece Andrea Alciato para sus emblemas.

La fama de este singular erudito en temas clásicos y de profundo saber en el campo de la alegoría marcan sin duda una clara y singular influencia en su discípulo Andrea Alciato y en todo el sentido simbólico que se traduce en la cultura boloñesa de este tiempo. Así lo podemos comprobar en alguno de los ejemplos que propone Alciato en sus emblemas, concretamente en la fábula de Acteón donde sigue el criterio de Palefato y consecuentemente de su comentarista Fasianini que traduce la leyenda en historia y propone una

alegoría para quienes son devorados por los perros, es decir, de los que pierden el tiempo con divertimentos. En ambas fábulas la figura de Acteón es clara imagen del pródigo que ocupa su tiempo en satisfacer sus propios vicios y por ello llega a la ruina personal. Jesús Ureña ya reparó en Volkmann, quien precisaba coincidencias entre la traducción latina de Fasianini y los emblemas de Alciato (Ureña, 2001: 437-451).

El ambiente de Bolonia favoreció el desarrollo de los libros de Emblemas continuadores de las nuevas creaciones postuladas por Alberti. En el año 1555 Achille Bocchi (1488-1562) compuso 151 emblemas bajo el título *Symbolicarum quaestionum de universo tipo Quas ludebat grave libros quinque*, las figuras fueron ilustradas por Giulio Bonasone (Angelini, 2003: 28). Las creaciones de Bocchi tuvieron influencia de pinturas como el *Rapto de Ganimedes* del Correggio de 1533 conservado en Viena (Kunsthistorisches); también del *Sueño de Polifilo* en su composición CXLV dedicada a las místicas letras egipcias con huella en el templo de Vespasiano, de Alciato a quien dedica el símbolo LX y de Fasianini, sin olvidar a Pierio Valeriano, con quien Achille mantuvo una estrecha amistad. Sus composiciones dejarán huella en motes y emblemas de Saavedra y Solorzano. No extrañará que Bocchi, en segunda edición de 1574 con ilustraciones de Agostino Carracci, considerara a Fasianini como el gran maestro en *filologi simbolici*. Floriana Calitti (1995: Volumen 45) dice al respecto:

De hecho (Fasianini), tuvo entre sus alumnos a Andrea Alciato, que resentía la influencia de Fasianini ciertamente al escribir su famosa *Emblemata* y entre los compañeros, como hemos visto en el mismo Bocchi autor del *Symbolicarum quaestionum* [...] que es uno de las creaciones más elevada de la alegoría en Bolonia.

Por otra parte, en la citada edición de 1640, titulada *Musaeum Historicum et Physicum Ioannis Imperialis phil. et med. Vicentini in primo illustrium literis virorum imagines ad vivum expresse continentur; additis elogijs eorundem uitas, et mores notantibus. In secundo animorum imagines, siue ingeniorum naturese* se recoge una biografía de Andrés Alciato acompañada de su retrato y de un poema de Bocchi a la muerte del milanés.

En su primera edición del libro de emblemas en 1531, Alciato aconseja que sus composiciones puedan servir para todo tipo como muebles, ropa o paredes, también para escritores, aspectos que propusiera Fasianini en su edición de 1517 donde habla de las prácticas y decorativas de los jeroglíficos (Praz, 2005: 25).

Maestro de Alciato, conocedor de los tropos, metáforas y alegorías que se desprenden de la cultura clásica, son aspectos esenciales que nos llevan a considerar la huella de Fasianini en la mente creativa de Alciato y su influencia en la llamada cultura emblemática.

Palomino en su *Museo Pictórico* (1715-1724) propone a Andrea Alciato como creador de este género literario (I, X-XII) y nos habla del sentido humanista, erudito, en la pintura:

Las especies del argumento metafórico que se ofrecen en la pintura y rigurosamente pertenecen a los humanistas son: emblema, jeroglífico y empresa. Supongo que, si el pintor fuese humanista, no había menester mendigar de otros ingenios. 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, como mote o poema, claro, ingenioso y agudo. De este linaje de erudición se usa mucho en las galerías de príncipes y señores, para ilustrar las bóvedas y frisos, haciendo elección, según lo pide el instituto de la pieza, a discreción del ingenio.

## SENTIDO DEL PRESENTE COMENTARIO.

Con el título: *De la huella de los Grandes Maestros en la creación del Emblematum liber*, trataremos de visualizar los argumentos e imágenes que se proponen en la primera edición de 1531 en Augsburgo y, entre las plurales que se dieron tanto en el siglo XVI como en el XVII, reparamos en la castellana editada en el año 1549 en Lyon por Daza Pinciano.

### *Frontispicio*

El frontispicio de Lyon en la edición de Alciato por Daza Pinciano en el año 1549 nos presenta una clara huella estética tendente a la visión del llamado romanismo miguelangelesco, es decir, la tendencia a los modelos del florentino en su etapa romana, con claridad se puede considerar en la *quadratura* que vemos en la capilla Sixtina donde varios niños hercúleos sostienen las arquitecturas pintadas. Así se manifiesta en el citado frontispicio a través de los desnudos niños sosteniendo igualmente arquitecturas.

Por otra parte, las cartelas que se dan cita en la edición de Lyon de 1549, fueron una fuente que apreciamos en la obra del durangués Juan de Yciar (1523-72), considerado como el primer calígrafo que usó el arte del grabado y de la tipografía para enseñar su oficio en España. Su *Recopilación subtilissima intitulada Orthographia pratica, por la qual se enseña a escreuir perfectamente* fue publicada en Zaragoza por Bartolomé de Nájera (1548). La importante recepción del escrito llevó a reimpresiones en los años 1550, 1553 y 1555 con el título *Arte subtilissima por la qual se enseña a escreuir perfectamente* en Caragoça impresso a costas de Miguel de Çapila mercader de libros en casa de Steuan de Najara, donde podemos observar la señalada relación con las cartelas manieristas de la edición de Alciato por Daza Pinciano.

Llegados a este punto dispondremos la recreación de estos emblemas y seguidamente aquellas obras maestras que con anterioridad a los años señalados para ambas ediciones (1531-1549) presentaron similares contenidos semánticos y semejante recreación visual. Los diferentes emblemas no están dispuestos con una numeración concreta, por ello señalaremos la secuencia señalada por el editor.

### *Piedad*

Vamos a considerar algunos de los emblemas propuestos por Alciato. El erudito nos recrea a la cigüeña como referencia a la idea de piedad y, con el lema: «*Gratiam Referendam*» (que hay que devolver los favores), nos dice en su epigrama:

La cigüeña, famosa por su piedad, calienta / en el alto nido a sus polluelos inermes,  
grata / prenda, y espera que tales regalos se le / devuelvan recíprocamente cuando, ya  
vieja, / tenga necesidad de ese auxilio. Y la piadosa / prole no defrauda esta esperanza,  
sino que / lleva sobre los hombros los agotados cuerpos / de los padres y les da la comida  
a la boca (Emblema XXX ed. Santiago Sebastián).

Hablamos de los *Hieroglyphica* de Horapolo considerados en el tiempo del Humanismo como un lenguaje de ideas que se dio en Egipto allá en tiempos del Moisés por el siglo XII a. C. Sabemos que este escrito responde a un lenguaje fonético como explicó Champollion en el siglo XIX y siguiendo la *Suda*, enciclopedia bizantina del siglo XI, Horapolo fue un retórico del siglo V d. C. En este sentido reparamos siguiendo los citados jeroglíficos en la cigüeña remitiendo, de igual manera, a la piedad, leemos en el jeroglífico de Horapolo:

Cómo representan «el que ama a su padre»

Si quieren expresar «hombre que ama a su padre», pintan una cigüeña. Pues tras haber sido alimentada por sus progenitores, no se aparta de sus padres, sino que permanece con ellos hasta la más extrema vejez, prodigándoles sus cuidados.

La idea de piedad que nos explica el erudito griego sin duda procede de los comentarios de *Historia Natural* que ofrecieron Aristóteles, Plinio, Eliano y otros eruditos clásicos que recogemos en nuestra edición de *los Hieroglyphica* de 1991.

La Historia del Arte analiza mediante el estudio iconográfico el devenir de la imagen en el tiempo. Así, observamos el ave acompañada de otros animales como el ciervo en miniaturas carolingias del siglo IX donde apreciamos el octógono en la piscina del bautismo y entre otros animales el ciervo y la cigüeña, figuras que se repiten en la pintura de Cranach de 1526 con el argumento de la *Caída de los primeros padres* y también, entre otras composiciones se recrea el ave acompañando a san José anciano en estampa de Dürero de 1503.

Reparamos en la pintura de Filippo Lippi de 1445 donde figura *el abrazo de Joaquín y Ana en la puerta dorada*. La obra al temple sobre madera se custodia en el Ashmolean Museum de Oxford y probablemente formó parte de una predela sobre la vida de la Virgen.

Joaquín y Ana, nombres alegóricos que remiten a la idea de preparación y gracia, es decir, a la llegada de la sin mácula madre del Redentor, María, la doncella que dará a luz al que quita el pecado del mundo como precisa Juan en su evangelio (1,29), por tanto a quien pone fin a la serpiente del *Génesis*, de ahí que en la pintura veamos la imagen del ciervo, animal que, como cuentan los bestiarios y entre ellos el *Physiólogo*, tras dar muerte a la serpiente debe purificarse en la fuente de la gracia, así se figura en la pintura llegando al manantial de vida. Leemos en los Samos (41, 2): *Como el ciervo anda ansioso tras las fuentes de agua, así mi alma anda ansiosa en pos de ti, Dios!* Esta referencia a María explica la llegada de Cristo como liberador del pecado y se manifiesta por el significado del ciervo. Por otra parte, la cigüeña remite de igual manera al Redentor, pues su piedad como el ave, alimentará al hombre para su eterna salvación en la universalidad de la Fe.

### *El poder del amor*

«*Potentissimus affectus amor*» (que el amor es efecto poderosísimo) es el mote que centra el epigrama donde leemos:

Mira representado en esta gema al niño / Amor, como invicto auriga que vence las / fuerzas del león, y cómo en una mano, sostiene el látigo y con la otra empuña las / riendas, y cuán grande es la belleza de su / rostro infantil. Cruel calamidad, aléjate, quien / es capaz de vencer a tal fiera, ¿se comportará/ con nosotros con moderación?

El emblema de Cupido sobre el carro arrastrado por el león se manifiesta mediante la ceguera del dios del amor en la edición de Augsburgo no así en la de Lyon. Singulares discusiones se presentaron entre los platónicos de la academia platónica Careggi en relación al Cupido ciego. Si bien Platón postulaba la necesidad de la visión en todo momento y tiempo, Pico della Mirándola no seguía esta opinión y consideraba que, el verdadero amor interior, debería figurarse ciego.

En el *Fedro* (255 c-e) de Platón se dice: «[...] así el manantial de la belleza vuelve al bello muchacho, a través de los ojos, camino natural hacia el alma que, al recibirlo, se enciende y riega los orificios de las alas, e impulsa la salida de las, plumas y llena, a su vez, de amor el alma del amado [...]».

En breve tiempo, como apreciamos en la primavera de Botticelli o en dibujos de Dürero, queda figurado ciego con un sentido más profano, refiriendo a que el Amor puede herir sin distinción.

Se presenta el Amor como fuerza insuperable que es capaz de someter incluso al fiero león, animal que arrastra el carro y que en *los Hiroyglyphica* queda relacionado con vigilancia y fortaleza. Recordamos a Petrarca y sus *Triunfos* donde Cupido dominaba los instintos referidos por el carro arrastrado por caballos, animal referencia a las bajas pasiones.

Giulio Romano (Roma ¿1499?-1546 Mantua) recrea a Cupido sobre el león disponiendo el freno. La figura para el palacio Té (1524-34) en Mantua fue grabada por Hollar en su estampa hacia el año 1652. El precedente de la composición se puede observar en mosaicos romanos como el del siglo I a. C. conservado en Nápoles donde el león queda sometido por diferentes amorcillos. La pintura de Tiziano, custodiada en el Ashmolean Museum de Oxford, nos ofrece a Cupido con su arco y flecha sobre el león con la misma intención que subrayan los emblemas de Alciato, la fortaleza del Amor.

Leonello d'Este divulgó en sus regalos las medallas de Pisanello. La presente, conservada en el museo del Bargello de Florencia, anunciaba su matrimonio con María de Aragón, hija natural del rey Alfonso de Nápoles. El anverso proporciona un comentario encantador sobre el evento. A la derecha, Cupido señala pacientemente notas musicales en un pergamino a un león amansado por la fuerza del amor, con la cola entre las piernas, que está aprendiendo a cantar. En el fondo un águila vigila. La obra está inscrita con el nombre de Pisanello sobre la cabeza de Cupido.

### Moderación

El siguiente emblema propone la figura de Némesis para precisar que nunca se debe herir a nadie ni de palabra ni de obra. Bajo el mote: «*Nec verbo, nec ipso quemquam laedendum*» (Que no ha de herirse a nadie ni de palabra ni de obra), se dice en su epigrama:

Némesis sigue y observa las huellas de los / hombres, y lleva en la mano el codo y los / duros frenos, para que no hagas daño ni / digas malas palabras, y manda guardar la / medida en todas las cosas.

Para Hesíodo, Némesis fue hija de la Noche y Océano, imagen de la moderación que debe presentarse en todo tiempo, tanto en las adversidades como en las alegrías. También remite al castigo, a la venganza de dios de la que nadie puede escapar. Apolodoro cuenta

que Júpiter se transformó en cisne para unirse a Némesis en forma de oca, fruto de esta unión Némesis puso un huevo que cuidó Leda de donde nació Helena (la tradición dispone a Helena junto a Pólux como hijos de Zeus y Leda surgidos de un huevo).

En su representación suele acompañarse de una corona porque es señora de todas las cosas, también de ciervos porque hace temerosos a los que ha golpeado una sola vez; porta estatuillas de la victoria porque siempre suele vencer y fresnos porque provoca guerras por temeridad. Por considerarse a la hija de la Justicia la pusieron plumas (recordemos que la pluma de avestruz es imagen de la Justicia en Horapolo por disponerse de igual manera por uno y otro lado). Con alas vemos la figura de Némesis en una moneda del siglo II, época de Adriano. Horapolo presenta las alas de avestruz, ave que encarna la Justicia en tantas pinturas como las de Vasari, Corrado Giaquinto o Giordano en los frescos del palacio Médici de Florencia y en escultura a manos de Baldasare Peruzzi en la tumba del Papa Adriano VI también en la estampa de 1501 que elaborara Alberto Durero. En el siguiente comentario quizá podamos encontrar la fuente a la iconografía del maestro alemán. El egipcio nos dice en su jeroglífico:

Cómo indican hombre que imparte justicia a todos por igual. Si quieren indicar «hombre que imparte justicia a todos por igual», pintan una pluma de avestruz. Pues este animal tiene iguales por completo las plumas de las alas, al contrario que los demás.

Baltasar de Vitoria asocia Némesis con la Justicia y le atribuye la propiedad del sol ya que puede nublar la claridad e iluminar lo oscuro. Juan de Horozco en sus Emblemas Morales precisa: «Nemesis Diosa de la venganza, tenía por señal el freno, en que daban a entender lo que pretendía, que era el poner freno, para que cada uno se supiese y se midiese [...]» (L. I. cap.VIII).

La imagen de Némesis fue esculpida por Fidias según cuenta Pausanias en *Los asuntos del Atica* (I 33, 2-3). También la observamos, como recogen Bober y Rubinstein, en relieves romanos, concretamente en un altar funerario donde se acompaña de la rueda, atributo que observamos en la representación propuesta por Cartari. Plinio, en el siglo I, señala al artista Simo como autor de una pintura sobre Némesis (*Hist. Nat.* XXXV, 143).

Quizá su iconografía más divulgada provenga de la citada estampa elaborada por Alberto Durero hacia el año 1501, donde la rueda que tradicionalmente remite a la Fortuna, es sustituida por una esfera. La lámina es conocida como *Némesis* y también como la *Gran Fortuna*, en su *Diario a los Países Bajos* de 1520-1521 la cita una y otra vez como *Némesis*. El maestro alemán presenta esta imagen como reflejo de la Justicia Divina, alada porque domina en el medio humano, de ahí el gran número de viviendas que se apiñan en la zona inferior donde figura su acuarela sobre la ciudad de Klausen. En referencia a la Justicia las alas vienen a ser de avestruz, aspecto que con claridad explica esta virtud siguiendo la citada fuente en Horapolo, tratado que muy bien conocía el maestro de Nuremberg por cuanto ilustró el manuscrito latino que realizara su mentor Pirckheimer hacia el año 1514. La figura porta en una de sus manos un vaso que contiene honores y riquezas y, en la otra, unas riendas para precisar la medida necesaria. Bajo estos mismos presupuestos iconográficos la describe Cartari porque Némesis castiga el pecado de *hibris*, de desmesura, porque nada escapa a su castigo o poder regulador: ni el orgullo de los poderosos, ni la vanidad de los ricos, ni la violencia de los criminales. No obstante, la fuente de la composición parece provenir del poema de Poliziano *Manto*, donde se asocia —como diremos— la Fortuna con Némesis.

Valentin Raymond Silvain van Marle en su *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures* (La Haye, Martinus Nijhoff, 1931-32) analizando las representaciones de Némesis, da cuenta de varias estampas del siglo XVI, entre ellas del maestro alemán Beham (184), otra diseñada por Pierre Vischer (189), también en grabado de Nicoletto Rosex de Módena (190) y en el maestro de 1585 (191) (Marle, 1971: 181).

### *Amor lujurioso*

La historia de la afamada meretriz corintia llamada Lais la recoge en sus composiciones. Se dispone su figura sobre un sarcófago que, en uno de sus frentes, dispone al león atacando al carnero. El lema precisa que se trata de la sepultura del amor, del amor lujurioso, pues precisa: «*Tumulus Meretricis*» (La sepultura de la ramera). Nos dice en el epigrama:

-¿Qué tumba es ésta? ¿De quién es esta / urna? Es de Lais de Epira / Oh! ¿No enrojé la Parca al arruinar/ tanta belleza? / Ya no había tal belleza: la había segado la / edad. Ya la cauta vieja había consagrado / el espejo a Venus. / ¿Qué quiere el cordero esculpido que/ tiene cogido la leona con las garras / por la parte posterior? / Nada, sino cómo tenía ella agarrados a sus / amantes: el hombre es un cordero del rebaño, / el amante está agarrado por las nalgas.

Conocida por su deslumbrante belleza y por ser amante del pintor Apeles fue Lais, figura de la meretriz en la antigua Grecia que la podemos observar en pintura de Holbein del año 1526 donde su nombre añadiendo el origen y la fecha se da cita en la zona inferior, las monedas parecen remitir al pago por su ejercicio como prostituta. La pintura se conserva en el Kunstmuseum de Basilea.

Pausanias en su *Descripción de Grecia* (II, 2, 4) nos habla de Corinto y da cuenta de la representación propuesta por Alciato:

Subiendo a la ciudad hay varias tumbas, y desde la puerta podemos ver la tumba de Diógenes de Sinope, a quien los griegos llaman el perro. A las afueras de Corinto hay un bosque sagrado de cipreses llamado Craneo; parte de esta madera se dedica al recinto sagrado de Belerofontes, en el otro hay un templo dedicado a Afrodita Melénide. También está la tumba de la famosa Lais, donde vimos a una leona con un carnero entre las patas delanteras.

La historia viene a señalar que Lais procedía de Hycara en Sicilia (Pausanias 2.2.4-5): «Tomada cautiva cuando aún era una niña de Nicias y los atenienses, fue vendida y llevada a Corinto, donde superó en belleza a las cortesanas de su tiempo, y así ganó la admiración de los corintios que incluso ahora reclaman a Lais como suya».

La imagen define el epigrama. Lais muere porque la belleza es caduca y se trastoca con la edad. Como meretriz no ha sido sino un león acechando a los hombres lujuriosos figurados por el carnero como es tradicional en la iconografía del animal.

Alciato, como se indicó, propone la numismática como fuente de creación de estos emblemas. La presente imagen se relaciona como la moneda de Adriano, siglo II, y la posterior de Geta, siglo III, que recrea sobre una columna dórica la sepultura de Lais donde la leona retiene entre sus patas al carnero.

Antipatros de Sidón en la *Antología Graeca* (VII. 218) escribe sobre Lais:

20

La contengo, que en compañía de Amor se deleita con oro y púrpura, más que tierna Cypris, Lais, la ciudadana de Corinto, más brillante que las aguas blancas de Pirene; esa mortal Cytherea que tenía más pretendientes nobles que la hija de Tyndareus, todos tirando de sus mercenarios favores. Su misma tumba huele a azafrán perfumado; sus huesos todavía están empapados de fragante, y sus mechones ungidos todavía respiran un perfume como el de incienso. Para ella, Afrodita rasgó sus hermosas mejillas, y sollozando, Amor gimió y gimió. Si ella no hubiera hecho de su cama la esclava pública de la ganancia, Grecia habría luchado por ella como por Helena.

### *Lo que nos supera*

Prometeo se presenta como figura central en el emblema donde considera que las cosas que nos superan no son para nosotros. Precisa el mote: «*Quae supra nos, nihil ad nos*» (las cosas que nos superan no son para nosotros). Leemos en el epigrama:

Prometeo, colgado eternamente en la roca del / Caúcaso, ve su hígado desgarrado por las / uñas del ave sagrada. Y preferiría no haber / hecho al hombre y, abominando de haberlo / modelado, se apena de haber encendido la / antorcha con el fuego robado. Son ruidos por / diversas preocupaciones los pechos de los / sabios que quieren saber los designios del / cielo y de los dioses.

El castigo al ingenio de Prometeo por modelar la figura humana y posteriormente tomar la vida gracias al fuego robado del carro de Apolo se figura en esta composición. Prometeo siempre guardó en su interior el odio a Zeus y a los Olímpicos por destruir a su estirpe, es decir, a los Titanes. En consecuencia, maquinó la venganza ayudando a los hombres en detrimento de los dioses. Se ha de precisar que, si bien Hesíodo no hablará de Prometeo como creador del hombre, sí dará cuenta de su favor constante para el género humano. Fue la tradición, no muy antigua, la encargada de presentarnos a Prometeo como creador de la raza humana. Pausanias (X. 4. 4), Higino (*fab.* 142), Ovidio (*Met.* I 82ss) y Apolodoro (I. 7, 2) lo presentan como el hacedor del hombre. Apolodoro precisa: «Prometeo modeló a los hombres con agua y tierra». La fuente la debemos buscar en uno de los fragmentos del comediógrafo Filemón, del siglo IV a.C., quien atribuye a Prometeo no solamente la creación del hombre, sino de los animales en general.

Concertada la paz entre los dioses y los hombres, Prometeo fue castigado por su insolente acción. Vulcano lo tomó prisionero y lo encadenó con indestructibles ataduras en una cumbre del monte Cáucaso, donde: «un águila con alas extendidas, enviada por Zeus, se alimenta de su hígado inmortal». Apolodoro relata (I, 7): «y les dio además el fuego, oculto en una fénula, sin conocimiento de Zeus. Pero cuando éste le supo, ordenó a Hefesto que sujetara su cuerpo con clavos en el Cáucaso; este es un monte de Escitia. Prometeo estuvo allí encadenado muchos años; cada día un águila abatiéndose sobre él devoraba los lóbulos de su hígado, que se rehacía durante la noche. Prometeo sufrió este castigo por robar el fuego, hasta que más tarde Hércules lo liberó».

Tras muchos años de castigo —unos dicen treinta, otros treinta mil—, fue liberado por Hércules, como ha señalado Apolodoro, dando Zeus previamente el permiso pues estaba

interesado en conocer secretos ocultos en poder de Prometeo. Como Zeus hiciera su juramento ante Estige de no liberarlo jamás, ordenó a Prometeo se acompañará siempre de un anillo fabricado con un eslabón de las cadenas y de un trozo de roca –elementos propios de su iconografía–. Hércules dio muerte al águila, hija de Equidna y Tifón, y rompió las cadenas. Una vez libre, Prometeo dio cuenta a Zeus de su secreto y le advirtió que nunca tuviera descendencia con la Nereida Tetis, pues sería destronado, razón por la que Zeus dejara casar a Tetis con el mortal Peleo, de cuya unión nacería Aquiles.

En relación con la imagen del sabio que precisa Alciato los atenienses consideraron a Prometeo como bienhechor de la humanidad, creador y padre de la Ciencia y de las Artes y, por ello, le dedicaron un jardín en la Academia. Esta valoración de la figura de Prometeo procede sin duda de los comentarios de Esquilo, pues en su *Prometeo encadenado* (442ss) afirmaba que los primeros hombres vivían en el fondo de las grutas cerradas al sol y les enseñó los oficios y todas las ciencias. Boccaccio analiza la acción de Minerva como imagen del hombre sabio que considera el conocimiento supremo en el cielo, robar el fuego expresa tomar el conocimiento del carro del Sol, de Dios y, ofrecer el fuego a la escultura para darle vida supone educar al ignorante.

La pintura de Piero di Cosimo conservada en el museo de Bellas Artes de Estrasburgo figura varias escenas sobre Prometeo en un mismo registro recrea el argumento en el año 1515. Prometeo roba el fuego del carro de Apolo y lo dispone sobre su escultura de barro. Vulcano establece las ataduras al cuerpo de Prometeo y el águila queda sobre el árbol preparada para picar su hígado. La tortura a la que fue sometido queda recreada en la cerámica griega desde el siglo VI a. C.

### *Alegría en Dios*

El conocido rapto de Ganimedes es recreado en el siguiente emblema donde Alciato propone en su lema que debemos alegrarnos en Dios. En la escena vemos el águila raptora en referencia al dios Júpiter y su futuro copero Ganimedes. En la zona inferior observamos a un perro que ladra la pérdida del amo. Precisa el mote: «*In Deo Laetandum*» (que debemos alegrarnos en Dios). Leemos en el epigrama:

Mira cómo un famoso pintor hizo que el / niño de Ilión fuera arrebatado por el  
ave de / Jove por los altos astros. ¿Quién creería a / Jove herido por el amor de un  
chiquillo? / Di, ¿de dónde sacaría el viejo Meonio (Homero) tales / ficciones? / Créese  
que aquél al que asisten el consejo y la / mente y la alegría de Dios, es raptado para sí  
/ por el supremo Jove.

Destaca entre los relatos de Júpiter el capítulo dedicado a Ganimedes, el hijo del rey Tros. Este, descendiente de Dárdano, era un joven héroe troyano. Pasaba por ser «el más bello entre los mortales», y de ahí, que quizá provocara la sensualidad del todopoderoso entre los dioses. Júpiter determinó raptarlo mientras cuidaba los rebaños de su padre en el monte Ida junto a la ciudad de Troya. Ya en el Olimpo, lo convirtió en su copero.

Virgilio narra el rapto de Ganimedes: «volando, el águila de Júpiter lo arrebató hacia las nubes, mientras en vano sus provecos ayos tienden las manos al cielo, y los ladridos de los perros parecen encenderse en el aire» (*Aen.* V, 252). El rapto de Ganimedes fue un episodio

muy ilustrado de la mitología y así lo apreciamos en la importante serie de terracotas del siglo V a. C. (Museo de Olimpia). En ocasiones es el propio Júpiter quien lo rapta como se manifiesta en la terracota encontrada en Olimpia del siglo V a. C.; en otras, como apreciamos, el águila se convierte en el elemento raptor. En este sentido conviene precisar que es en época tardía griega cuando se manifiesta el tema del rapto. Bajo esta última disposición observamos la escultura atribuida por Plinio a Leocares (*Hist. Nat.*, XXXV, 79), escultor del siglo IV a. C. en cuyo *Rapto de Ganimedes* donde queda figurado el perro en la zona inferior, la escultura se localiza en el Museo Vaticano. El tratadista romano comenta: «Leocares representó al águila raptora de Ganimedes de tal modo que parece se da cuenta de que es lo que está robando y a quien se lo está llevando, e incluso da la impresión de que tiene cuidado de no clavar sus garras en el niño a través del vestido».

En este sentido sobre la elevación del alma a Dios se recrea el rapto de manera muy general en la pintura como lo apreciamos en artistas notables del siglo XVI como Antonio Allegri conocido como Correggio quien sigue la descripción de Virgilio. (Viena. Kunsthistorisches Museum), una copia la realizó Eugenio Cajés en el año 1604 que se localiza en el Museo del Prado.

Correggio realizó dos lienzos verticales que representaban a Io y Ganimedes respectivamente, hoy se encuentran ahora en Viena. Estos fueron hechos para Federico Gonzaga, primer duque de Mantua. El rapto de Ganimedes cuya recreación presenta una gran similitud formal con el emblema de Alciato, fue visto en la época como una interpretación alegórica en referencia al intelecto liberado de los deseos terrenales elevándose hacia el cielo de la contemplación por la llamada divina.

Alciato presenta el rapto de Ganimedes como referencia a una elevación del alma, del espíritu que supera la materialidad por el amor de Dios, similar idea a la presentada en las composiciones emblemáticas de Bocchius en grabado de Bonasone siguiendo, se igual manera, modelo del Correggio (B.255 y 256). Juan de Horozco en su Emblema XXV y por Covarrubias en el 96, así lo recrean.

Diseños de Miguel Ángel presentan un dibujo sobre este argumento para su amigo Tommaso Cavalieri (Royal Library, Windsor) que copió Carlo Labruzzi. Baldassare Peruzzi dio salida a este argumento en la villa Farnesina.

### *Sobre los temerarios*

Con el mote «*In temerarios*» (Contra los temerarios) se presenta la figura de Faetón en referencia al temerario imprudente. Nos dice en el epigrama:

En vano toma las riendas el auriga que / conduce un caballo desbocado; se precipita / a la caída. No creas fácilmente aquél al que / no gobierna la razón y se deja llevar a la / ligera por su capricho.

La caída de Faetón ocupa el emblema de Alciato en la edición de Daza Pinciano del año 1549. El tema fue muy popular, común en la pintura renacentista y barroca. Faetón, el carro y cuatro caballos, con las riendas volando, todos caen precipitadamente del cielo. Arriba, Júpiter lanza un rayo. El sentido de la figuración es claro tanto en el emblema como en la pintura donde se quiere destacar, mediante el hijo de Apolo y Clímene, la imagen

de los temerarios que sin calcular los riesgos destruyen. Es Faetón quien, increpado de no ser hijo de Apolo, solicita al dios le deje conducir su carro.

Apolo, tras aceptar, le advierte de los peligros y le aconseja se mantenga en la distancia adecuada entre el sol y la tierra. Faetón, en su impericia y al encontrar a Escorpio, no pudo seguir estos consejos, su carro se quemaba cuando se acercaba al astro y reseca los ríos de la tierra, así ennegreció a los etíopes y anuló la vegetación en desiertos de África. Ante esta situación la Tierra se queja a los dioses y Júpiter, con su rayo, lo destruye. El argumento que se reproduce en el llamado *Codex Escorialense* (discípulos de Ghirlandaio), fue sujeto de moralización como imagen tanto de la prudencia como del engreimiento. El carro del Sol en el Tarot atribuido a Mantegna (ca.1460), del que se precipita el joven Faetón, lo dispone arrastrado por cuatro caballos.

Contrario a Faetón, la figura de Apolo, como dios de la luz, remite a la serenidad, a la calma, al equilibrio y plena armonía, de ahí que en su figura se encarnaran los más altos valores que quiso legar el pueblo y la cultura griega.

Son varios los sarcófagos romanos que nos presentan el argumento de Faetón, citamos los del siglo II conservados en el Hermitage y en Ostia. Michelangelo parece seguir este modelo en su dibujo de 1533 conservado en el British Museum. El florentino junto a otros temas mitológicos en dibujo, como el señalado de Ganimedes, regaló a Tommaso Cavalieri, joven de 17 años a quien conoció a la edad de 57 años, y a quien enseñó rudimentos de pintura y arquitectura.

### *Piedad de los hijos para con los padres*

La idea de piedad de los hijos para con los padres es el centro del emblema donde nos presenta la figura de Eneas socorriendo y rescatando a su padre Anquises tras los sucesos e incendio en la ciudad de Troya. La composición se dispone bajo el lema «*Pietas filiorum in parentes*» (La piedad de los hijos para con los padres). Reza el epigrama:

Cuando Eneas llevaba sobre los hombros la / dulce carga de su padre para sacarle de  
la / patria en llamas por entre los enemigos, / decía: «Tened consideración para vosotros  
no / habrá ninguna recompensa por apresar a un / viejo, pero será máxima para mí por  
salvar a / mi padre».

Recordamos a tal efecto el escrito de Virgilio en la *Eneida* (II., 656-58) donde pone en boca de Eneas: «¡Ah, padre mío, le dije, ¿has podido concebir que yo huyese sin ti? ¿Has podido crearme capaz de tamaño crimen?» Anquises fue transportado, como se presenta en la iconografía del presente argumento, a hombros de Eneas y fue así que los griegos, impresionados por la hazaña, no le impidieron su huida. Las medallas romanas dan cuenta de este asunto con referencia a la idea de piedad, así lo propone Antonio Agustín en referencia a una moneda de Antonino.

La idea de piedad manifiesta por la imagen fue muy divulgada por los artistas y así lo apreciamos en la ciudad de Vitoria en el ciclo de tapices del siglo XVI sobre la guerra de Troya donde se repite una y otra vez el lema de la égloga X, 69: «*Omnia vincit amor*», todo lo vence el amor.

Rafael recurre a este suceso en sus decoraciones para las Estancias Vaticanas hacia el año 1514. En esa fecha realiza el tema sobre el *incendio del Borgo* que da nombre a la sala con pinturas en sus cuatro lados, la *Stanza dell'incendio del Borgo*. El incendio acaeció en el año 847 con el papa León IV y se recoge en el *Liber Pontificalis* dando cuenta de la piedad del pontífice hacia su pueblo sofocando el fuego tras hacer la señal de la cruz.

La historia recreada a la derecha del fresco se asocia con la zona izquierda donde se figura el tema de Eneas portando a su padre Anquises y acompañado de su esposa Creusa y su hijo Ascanio. El argumento se deja ver en otros espacios públicos como podemos observar en las puertas del edificio para la región del Lazio o incluso en el Ayuntamiento de la ciudad de Vitoria, en el salón de recepciones en pintura del siglo XIX.

### *La Paz*

La Paz es la consideración que quiere ofrecernos en su emblema a través del elefante, animal que ya en los Triunfos de Petrarca fue considerado en relación con el carro de la Fama. El lema precisa: «*Pax*» (la Paz); y su epigrama dice:

El elefante, que lleva torres sobre sus lomos, / tiene colmillos de marfil y suele, feroz,  
/ sobresalir en las batallas, ha sometido ahora / su cuello al yugo, y amansado con el  
aguijón, / lleva a los píos templos el carro de César. / Incluso una bestia sabe distinguir a  
la gente / en paz donde se halle y, abandonando las / armas, asume los deberes de la paz.

La edición de Daza Pinciano nos presenta la figura del elefante con su guía y también acompañado con las insignias del triunfo. En los epigramas que se dan cita se precisa que el elefante queda asociado a las victorias y triunfos de César, siendo en mayor de todos ellos la Paz.

La edición de 1531 nos propone la fuente de la composición en Suetonio, historiador de los siglos I y II que escribiera las conocidas *Vidas de los doce Césares*. Concretamente en la *Vida de César* (XXXVII) donde se cuenta que tras sus victorias recibió honores. En uno de ellos los elefantes, como en el cuerpo del emblema, portaban las antorchas:

Concluidas las guerras, disfrutó cinco veces de los honores del triunfo, cuatro en el mismo mes, después de la victoria sobre Escipión y con algunos días de intervalo, y la quinta después de la derrota de los hijos de Pompeyo. Su primero y más esclarecido triunfo fue sobre la Galia, después el de Alejandría, el de Ponto, el de África, y en último lugar, el de España, y siempre con fausto y aparato diferentes. En su triunfo sobre la Galia, cuando pasaba por el Velabro, fue casi despedido del carro a consecuencia de haberse roto el eje; subió luego al Capitolio a la luz de las antorchas, que encerradas en linternas, eran llevadas por cuarenta elefantes alineados a derecha e izquierda. Cuando celebró su victoria sobre el Ponto, se advertía entre los demás ornamentos triunfales un cartel con las palabras VENI, VIDI, VICI (llegué, vi, vencí), que no expresaba como las demás inscripciones los acontecimientos de la guerra, sino su rapidez.

El texto de Suetonio parece tomar la fuente en el reverso de alguna moneda, un denario, abierta para Julio César en el siglo I a.C. donde se figuran atributos de sus victorias militares con el símpulo, aspersorio, hacha y bonete, además del triunfo sobre los enemigos

pues a modo de elefante destruye y pisa a la serpiente, figuras dispuesta sobre su nombre: CAESAR. Otras monedas de César figuran la Paz mediante Némesis que destruye la serpiente, la Justicia al enemigo. El elefante tirando del carro también se aprecia en monedas de los Julio-Claudios del siglo I.

La Fortaleza como virtud queda referida por el animal y, recordando a César y sus triunfos, fue argumento suficiente para que el condotiero Segismundo Malatesta dispusiera al elefante como divisa tanto para él como para su esposa Isota. Mateo de Pasti (1417-1468) así lo recrea en sus medallas mediante la alegoría de la Fortaleza que porta la tradicional columna y se asienta sobre las bestias, dos elefantes. La iglesia de san Francisco en Rímmini ofrece la divisa señalada.

No extraña por lo aquí referido que Andrea Mantegna, en sus nueve pinturas sobre la serie del *Triunfo de César* (1485-1505) que se dispusieran en origen en el palacio ducal de Mantua para Francisco II Gonzaga y que en la actualidad se conservan en el palacio de Hampton Court, recreara al animal. Estas pinturas, elaboras al temple, quieren destacar a modo de procesión las victorias de César en las Galias entre los años 58-51 a.C.

El artista sigue a Suetonio como apreciamos en el quinto lienzo de la serie ya que, como en el emblema de 1531, nos recrea al elefante portando las antorchas como referencia al triunfo, la Victoria y, en consecuencia, la Paz.

El animal como imagen de la religión se explica en Plinio en el libro VIII, I de la *Historia Natural* donde nos habla de la bondad, la prudencia, la equidad, siendo capaz de ayudar a los humanos. Sobresale en la bestia su veneración al sol. Covarrubias en su *Tésoro de la lengua castellana* propone al animal como ejemplo de la manuficiencia.

### *Modelos de vida*

El juicio de Paris centra el siguiente de los emblemas para significar los tres modelos de vida que se ofrecen al Príncipe y, en general, a todo el género humano. Se dispone el tradicional juicio bajo el mote: «*In studiosum captum amore*».

La leyenda sobre este afamado juicio nos habla del descenso de Mercurio del Olimpo para llevar a Paris la manzana de oro que la Discordia presentó en las bodas de Tetis y Peleo. La manzana establecía que debería entregarse a la diosa más bella y, por consejo de Mercurio, el dios Júpiter determinó que la elección la realizara Paris, hijo de Príamo, rey de Troya, quien residía ignorando su origen como pastor en el monte Ida. Así lo cuenta Homero en la *Ilíada* (XXIV, 25-30), donde repara en Paris, a quien denomina Alejandro:

De tal manera Aquiles, enojado, insultaba al divino Héctor. Al contemplarlo, compadecíanse los bienaventurados dioses a instigaban al vigilante Argicida a que hurtase el cadáver. A todos les gustaba tal propósito, menos a Hera, a Posidón y a la virgen de ojos de lechuza, que odiaban como antes a la sagrada Ilio, a Príamo y a su pueblo por la injuria que Alejandro había inferido a las diosas cuando fueron a su cabaña y declaró vencedora a la que le había ofrecido funesta liviandad.

Pausanias, por su parte, lo relata así en su *Descripción de Grecia* (V. 19,5): «Mercurio llevando a Paris, el hijo de Príamo, las diosas cuya belleza ha de juzgar, siendo la inscripción sobre ellos: “Aquí está Hermes, quien indica a Alejandro que debe decidir sobre la belleza

de Hera, Atenea y Afrodita”». También encontramos el suceso en Ciprias (*Fragmentos*), Ovidio (*Heroidas* XVI, 71-ss., 149-152 y v.35-s.), Luciano (*Dialogo de los dioses*, 20), Higino (*Fábulas* 92) y Eurípides (*Andrómaca*, 284; *Helena*, 676).

En el concurso, Juno, Atenea y Venus son obligadas a desvestirse por Paris para poder efectuar su elección. Ellas ofrecen sus presentes al regio juez: la primera el dominio de los estados, la segunda el conocimiento (no las armas) y la tercera, a la mujer más bella en el mundo conocido: Helena, esposa del griego Menelao. Los atributos definen con claridad el bello concurso olímpico y, por el cetro reconocemos a Hera-Juno; por el libro a Atenea-Minerva; finalmente, por el corazón a Afrodita-Venus.

Edgar Wind, como propone Alciato, analiza el sentido de esta composición que supera la mera lectura literal. Por las tres diosas se manifiestan tres comportamientos de vida: Juno-vida activa, Atenea vida contemplativa y Venus-vida sensual.

La aplicación señalada queda referida en el mitógrafo Natale Conti (1520-1582) y en su *Mitología* editada en Venecia en 1567, donde lo explica con claridad al relacionar la idea de gobierno con el resultado de tan infortunado juicio:

Así pues, los antiguos, para impulsar con fuerza a los hombres que tenían que reinar hacia las dotes de mando, inventaron esta fábula, mediante la cual dijeron que convenía que fuera moderado, sabio y con fortuna aquel que tenía que gobernar a los restantes hombres, puesto que Paris, tras despreciar la sabiduría y las riquezas por su lujuria perdió el imperio. Pues cuando recrea más en una afición, se dice que esa apetencia del ánimo es Paris. A este le fueron concedidas aquellas diosas para que las juzgara y todas parecían dignas de vencer, aunque Juno prometía el reino (vida activa), Palas la sabiduría (vida contemplativa), Venus la mujer más hermosa (vida sensual) para obtener la victoria en aquel certamen. Pero, ¿quién en su sano juicio va a elegir en lugar del poder, las magistraturas y los honores a la más vergonzosa cortesana? (L.VI.cap.23).

El citado mitógrafo sentencia tras su narración y nos ofrece el sentido de la misma aplicado al mal gobernante arrastrado por los placeres:

No hay ninguno de nosotros, gracias a los dioses inmortales, que no condene a Paris por su juicio, pero tampoco hay casi nadie que no imite el vergonzoso juicio de Paris. Exponiendo esta acción vergonzosa de Paris, los antiguos hicieron que nosotros condenáramos nuestra propia locura, pues Venus, a la que Paris consideró en tanto, no es otra cosa que la locura, como su propio nombre significa [...] (L.VI.cap.23).

Sin duda, la fuente de Conti la encontramos en el *Mitologiarum Libri III* que escribiera Fulgencio en el siglo VI donde establece una clara interpretación alegórica de este argumento siguiendo el tradicional sentido doctrinal. Considera siguiendo a Platón (*Rep.* IX, 7) y Aristóteles (*Etic.* X,VIII) que el alma humana dispone de tres modos de vida entre los que se puede optar: la vida contemplativa referida por Atenea-Minerva; la activa figurada por Hera-Juno y la sensual a la que remite Afrodita-Venus (Fulgencio. L. II, I *Fabula de iudicio Paridis*). Tanto en Fulgencio, como en Conti, por Paris, Alejandro, se debe entender al mal hombre que toma, entre los tres comportamientos, el placer. Este es el sentido que observamos en el fresco del siglo xv conservado en el castillo Monselice de Venecia donde Juno queda vestida a modo de guerrera como elemento activo, Minerva porta el libro,

como en la estampa que analizamos, y la desnudez de Venus figura su claro sentido que vamos comentando.

Sabido es el resultado de la elección de Paris, imagen, en este caso, de quien tiene la responsabilidad del poder. Paris, se convierte en figura del mal gobernante pues tomó como premio a Helena y por ello llegó el desastre a Troya, su destrucción.

Conocida es la creencia medieval según la cual las casas reales de Europa provienen de Troya. En este sentido surgió la leyenda de *Paris dormido*, es decir, el *Sueño de Paris* donde, dormido el pastor regio acaeció el mencionado *Juicio*. Se justifica así, en su sueño como, vemos en el emblema, la sensual e incómoda elección. Todo fue un sueño, un onírico aviso para gobernantes, aspecto que se destaca en el contenido visual ofrecido por Alciato.

La fuente literaria es antigua y proviene de Dares el Frigio quien en el siglo I escribiera su *De excidio Troiae*, escrito que influyó en el siglo XII en Benoît de Sainte-Maure y su *Roman de Troie*. La exposición de Dares se continuó de igual manera por Guido delle Colonne quien compuso en el siglo XIII su *Historia de la destrucción de Troya* (traducido al castellano por el poeta e historiador nacido en Vitoria en el año 1332 Pedro López de Ayala), en alguna de sus ediciones ilustradas del siglo XIV se presenta con claridad este asunto del llamado *Sueño de Paris*. Nos cuenta que Paris, perdido cuando cazaba, se durmió tras atar su caballo en el árbol; en este tiempo se le apareció Mercurio en su sueño junto a las tres diosas.

El escrito de Dares fue muy considerado en la Edad Media donde circuló a través de diferentes manuscritos, también en la Moderna. Es en este tiempo que, a imitación de Roma, las naciones quisieron encontrar su origen en Troya y, más concretamente, en la descendencia de Príamo. Así, en el siglo VIII Deacon consideraba a Carlomagno descendiente de Anquises, y como nos cuenta la historiadora Tanner comenta (1993: 52 y ss):

[...] a mediados del siglo VII la crónica de Frederagius reclamaba la descendencia troyana de los merovingios siguiendo a Dares; los sajones heredan esta descendencia con la coronación en el año 926 en San Pedro de Roma de Otto I, ligado a la dinastía carolingia y merovingia por su matrimonio con Adelaida de Borgoña; la dinastía de los Habsburgo también reclamaba su descendencia troyana desde su primer emperador, Rodolfo I, a finales del siglo XIII.

Y así lo consideró el tiempo del llamado Renacimiento ya que juzgó a los francos y al propio emperador Maximiliano como descendientes del hijo de Héctor, *Francus*.

El arte no se mantuvo ajeno a la literatura y son varios los artistas que recogen el argumento del *Juicio de Paris* como el *Sueño de Paris*, así lo vemos en varias composiciones del siglo XVI como en las pinturas de Cranach en 1512, 1513, 1527 y 1528 y en sus estampas, que ya analizaron Friedläender y Rosenberg de 1528. También en invención de Dürero grabada por Hopfer y en la pintura conservada en el Museo del Louvre que realizara Pieter van Coecke.

### *Renuncia por algo mejor*

Renunciar de lo propio para conseguir un mayor bien es el asunto que nos ofrece el emblema por medio del castor, animal que al sentirse perseguido corta sus genitales y los

abandona a quienes buscan este beneficio. El mote señala: «*Aere quandoque salutem Redimendam*» (que, en ocasiones, no hay que reparar en gastos para salvarse). Leemos en el epigrama:

28

Aunque lento de pies y de vientre hinchado y / colgante, el castor sabe huir de sus enemigos / con esta artimaña, se arranca él mismo, / mordiéndolos, los genitales medicinales y se / marcha, sabiendo que eso es lo que buscan / quienes le persiguen. Aprende de este ejemplo / a no ahorrar y a dar a tus enemigos el / dinero que piden como rescate de tu vida.

La huella del comentario la encontramos en los citados jeroglíficos de Horapolo donde nos dice: «Cómo representan hombre “que se hiere a sí mismo por su propia ruina”. Si quieren expresar “hombre que se hiere a sí mismo por su propia ruina”, pintan un castor. Pues aquél, al verse perseguido, arrancándose los testículos los arroja como botín».

Las diferentes historias naturales daban cuenta del suceso como lo apreciamos en Eliano en su *Historia de los animales* (VI, 34). Plinio repara en los testículos del castor que eran muy codiciados en la antigüedad como medicina, y dice (*Hist. Nat.* VIII, 30): «[...] cuando se ven en peligro de ser cogidos de los cazadores, se quitan las mismas partes, sabiendo que por ellas son perseguidos: los Médicos las llaman castoreo [...]».

El autor considera que ha habido una confusión, y lo que se creía eran sus testículos no son sino dos tumores que a modo de bolsas esconden un líquido parecido a la miel (*Hist. Nat.* VIII, 30):

Estas bolsas que digo suelen hincharse tanto con un jugo que se cría en ellas, semejante a la miel, que como están en las ingles, cuando es necesario huir, el pobre castor se halla atado y sin pies; y así, viendo el estorbo y conociendo su peligro, con aquellos dientes agudos, poderosos para cortar hierros, con la crueldad que pide su temor y recelo, se las corta o se las revienta y así comienza a huir [...].

Apuleyo recogió la creencia tradicional, tal como hemos visto en Eliano, pues señala (*Met.* 1, 9):

Uno de sus amantes había tenido la osadía de ir con otra; con una sola palabra lo cambió en castor, para que corriera la suerte de este animal salvaje, que, por temor a la cautividad, se libra de los cazadores seccionándose los genitales.

San Isidoro nos habla del valor medicinal de los genitales del castor cuando comenta y relaciona su significado con la etimología (*Et.* XII, 2, 21):

Los castores, dichos así «a castrando», pues sus testículos son aptos para medicina, por lo cual cuando presienten a un cazador, ellos mismos se castran a bocados; de ellos dijo Cicerón: Se libran de aquella parte del cuerpo por la que son muy buscados; y Juvenal dice: El cual se hace eunuco a sí mismo deseando huir del daño del testículo.

En el señalado *Libro de las Utilidades de los animales*, se cuenta:

La peculiaridad de este animal, según la mencionan los antiguos y dibuja Dioscórides en el «libro de las plantas», es que cuando ve a los cazadores afanados en su búsqueda, se corta los testículos y los tira. Y en caso de que no los vean los cazadores, duerme sobre

el lomo para hacerles ver que le sale sangre, se enteren así de que se los ha cortado y tirado, y se alejen de él. (Ruiz-Bravo Villasante 1980: 62).

Seguidamente a esta narración se señalan los diferentes usos medicinales de lo que se consideraba eran los testículos del castor. Las fuentes antiguas podemos observarlas también en: Plinio, *Nat. Hist.*, VIII, 109, XXXII, 26. Neptunialio, 75. *Physiologus*, 82., Timoteo de Gaza, 54., Esopo, *fab.* 153, Chambry. Eliano, *NA* VI, 34. Hierocles, *Eth.* p. 17, Juvenal, XII, 34-6, Apuleyo, *Met.* 1, 9, Cicerón, *Scaur.* 9.

El sentido moral debe mucho al *Fisiólogo* del siglo II donde se dice:

Hay un animal llamado castor, sumamente inocente y sosegado. Sus testículos se utilizan en medicina... Los cazadores lo acosan a fin de apoderarse del animal, al ver que un cazador lo persigue, se extirpa con los dientes los testículos y se los arroja. Y si luego lo persigue otro cazador, se tiende boca arriba, mostrándose al cazador, viendo que carece de testículos, se aleja de él (versión B. 119. 17).

En el texto se interpreta la narración:

¡Oh, tú ciudadano de Dios, que te comportas virilmente! Si das al cazador lo que es suyo, ya no se aproximará a ti. Es decir, si anidan en ti la concupiscencia mala, la codicia, el adulterio, el hurto, extirpa todo eso de ti y arrójasele al diablo [...].

Reparamos en el pintor Lucas Cranach el Viejo (1472-1553), nacido en Kronach, localidad por la que es conocido, dibujado por Durero en el año 1524, como apreciamos en el Museo Bonnat de Bayona (Winkler 898). Católico en sus inicios, prontamente tomó causa a favor del luteranismo retratando a Martín Lutero en varias ocasiones. De igual manera recreó figuras de otros reformistas como Felipe Melanchthon a quien también Durero retratará. Muchas de sus láminas son críticas al pensamiento papista. Entre sus pinturas podemos reparar en el retrato del cardenal Alberto de Brandeburgo tomando como modelo al san Jerónimo de Durero.

Por lo que respecta a los retratos realizados por Durero, destacan por su factura dos de los elaborados al *Cardenal Alberto de Brandeburgo* y conocidos como «el Gran Cardenal» y el «Pequeño Cardenal». El Gran Cardenal queda fechado en el año 1523 y fue abierto a la punta seca.

Winzinger en su monografía sobre Durero (1988: 132) repara en la figura del cardenal Alberto de Brandeburgo y así lo describe:

Se advierte de inmediato el profundo abismo que separaba a Durero de este hombre dado a los placeres, que nombró a Grünewald pintor de la corte y para el cual el alto cargo eclesiástico que desempeñaba no significaba otra cosa que una posibilidad de hacer ostentación de su riqueza a la manera típica del Renacimiento. Para Durero fue sobre todo el adversario de Lutero, y veía en él al gran corruptor de la Iglesia que propició el tráfico de las indulgencias, suscitando con ello la controversia religiosa.

Destacamos en este comentario uno de los dos retratos que Lucas Cranach realizó para el *cardenal Alberto de Brandeburgo como san Jerónimo*, uno en el interior de su estudio hacia el año 1520 y otro sobre un paisaje en el año 1527, rodeado de los detalles semánticos

procedentes de los citados *Hieroglyphica*. Así lo presenta por el león la idea de vigilante y fuerte, mediante el castor remite al hombre comedido en sus instintos que renuncia a los mismos para conservar su vida espiritual, pues, como se ha señalado, perseguido por los cazadores se castra y pierde sus testículos al ser el deseoso tesoro de sus enemigos.

### *La amargura del amor*

Que las cosas dulces se vuelven amargas se recrea mediante la figura de Cupido que sufre la picadura de la dulce abeja. Leemos en el lema: «*Dulcia quandoque amara fieri*» (Que a veces las cosas dulces se vuelven amargas). Así precisa el epigrama:

Apartándose de la madre, el niño lidio se / había alejado un poquito. Y lo atacasteis,  
/ crueles abejas, había venido a vosotras / creyendo que eráis mansas avencillas, cuando  
/ no es tan cruel la malvada víbora. La miel / que das como dulce regalo oculta los /  
aguijones, porque, ay, nada grato se da sin ti, oh dolor.

La figura de Venus se da cita en los dibujos y acuarelas de Durero, así lo apreciamos en la de 1514, fechada y firmada, custodiada en el Kunsthistorisches Museum de Viena donde Venus acompañada de una tea ardiente reprende a su hijo Cupido que es perseguido por las abejas (Winkler 665). El argumento, posterior a la recreación de Durero, fue desarrollado en la pintura del Renacimiento alemán como lo vemos en Lucas Cranach el viejo en las diferentes versiones de sus pinturas sobre Venus y Cupido de 1527 y 1529 conservadas en la National Gallery de Londres y en el Metropolitan Museum de Nueva York, donde las abejas pican de igual manera al intrépido Cupido. El texto que acompaña la pintura del Metropolitan ofrece un sentido muy parecido al que nos quiere ofrecer Durero y posteriormente Alciato. En el panel fijado al árbol, la inscripción en latín señala: «Como el Cupido Infantil estaba robando miel del hueco, la abeja picó al ladrón en el dedo. Así nos daña también el placer breve y transitorio: se mezcla con un dolor agudo». Sigue el texto del *Ladrón de miel* de Teócrito, escritor del siglo III a. C, en su poema (*Idilios*, VII, 135-143):

Una abeja maligna picó un día / a Eros que robaba una colmena, / y le picó en la  
punta de los dedos. / Eros pateaba, grita, se lamenta, / se sopla las heridas y a Afrodita /  
mostrando su dolor, llora y se queja / de que ser tan pequeño y diminuto produzca  
unas heridas tan cruentas. // Y la madre, riendo, dice al hijo: / -¿No eres tú semejante a  
las abejas? / Tú también, hijo mío, eres pequeño / ¡pero qué heridas tan terribles dejas!

Las abejas en referencia al dulzor del amor las apreciamos en el argumento de Sandro Botticelli realizado hacia el año 1483 y conservado en la National Gallery de Londres sobre *Venus y Marte* donde, el furor expresado por el dios de la guerra adormecido –que parece corresponder a Giovanni de Médici–, queda sometido a la belleza de una Venus vigilante que recrea a su amante Simonetta Vespucci, aspecto que se manifiesta por la abeja acudiendo a su panal en el tronco del árbol junto al dios de la guerra.

El libro sapiencial de la Biblia conocido como el *Cantar de los Cantares* relaciona el dulzor amoroso con la miel. Leemos:

¡Cómo es delicioso tu amor, / hermana-esposa mía! / ¡De cierto es más suave que el vino! / ¡Y la fragancia de tu perfume supera / al de todos los aromas! / Tus labios, oh esposa, son como un panal / que destila miel; / debajo de tu lengua hay leche y miel; / y el perfume de tus vestidos / es como el perfume del Líbano (4,10-11).

Llegué a mi jardín, oh mi hermana, / oh mi esposa... / Cogí mi mirra con mi bálsamo, / comí el panal con mi miel, / bebí mi vino con mi leche (V,1).

Las abejas anidando en el casco o yelmo del guerrero es referencia en los emblemas de Alciato sobre la Paz tras las guerras. Con el mote «*Ex Bello Pax*» (La paz engendrada por la guerra) añade en el epigrama:

He aquí un casco que llevó un soldado / intrépido y que a mundo se marchó con la / sangre de los enemigos. Sobvenida la paz, se deja utilizar por aquellas abejas como / colmena, y contiene grata y rubia miel. / Yazgan lejos las armas: empréndase sólo la / guerra cuando no se pueda gozar de la paz / de otra manera.

### La elocuencia

Unas cadenas que salen de la boca de Hércules arrastran a un grupo de gentes, con ello se centra el emblema donde se quiere dar cuenta de la victoria de la elocuencia. En el epigrama de la edición de 1549, Daza Pinciano comenta que los galos son descendientes de Alceo (Hércules), quien destacó por su elocuencia más que por su fuerza y que dio leyes a las naciones. El mote dice: «*Eloquentia fortitudine praestantior*» (la elocuencia puede más que la fuerza). Añade que un experto orador puede incluso ablandar los corazones más duros. Así leemos en el epigrama de la edición castellana:

Lleva en la siniestra el arco, en la diestra la / dura maza, y cubre su cuerpo desnudo el / león de Nemea. / ¿Es, pues, ésta la imagen de Hércules? / No es pertinente una cosa: que sea viejo y / lleve las sienas canosas. ¿Por qué, con la / lengua atravesada por finas cadenas, arrastra / fácilmente a los hombres, que las tienen / fijadas a las orejas? / ¿Acaso no dicen los Galos que el / extraordinario Alcides dio a los pueblos leyes / por la fuerza de la elocuencia y no de las / armas? Las armas ceden ante las togas, y / aunque los corazones sean muy duros, la / poderosa elocuencia atrae hacia sus votos.

Argumentos complejos se manifiestan en la obra de Alberto Durero que recogemos en nuestra edición *Absolute Durero* (2019), es el caso de un cobre del que ya Wind explicara como la imagen de Hércules, de un Hércules que, tanto él como Panofsky, nos aclaran se trata del relatado del siglo II de Luciano de Samosata donde habla de *Hercules Gallicus*, muy en correspondencia con Mercurio, el dios de la oratoria y la sofística, que remite a la idea de elocuencia. La edición de *Champ Fleury* en 1518 del impresor Geoffroy Tory (1480-1533) propone en la estampa la figura del Hércules francés asociándolo a la figura de Hércules Gálico. Así, para encontrar una imagen como alegoría del orador se pensó en Hércules Gálico como símbolo de la persuasión oral, pues: «El verdadero Hércules era para ellos un sabio que lograba todo gracias a su elocuencia y cuya fuerza principal estaba en la persuasión. Sus flechas representan palabras».

Si bien la identificación con el Hércules Gálico se justifica visualmente en el casco que cubre su cabeza –Luciano de Samosata así lo describe en su texto titulado *Heracles* (1.4)–

de manera más clara lo apreciamos en el dibujo a pluma y acuarela de Alberto Durero en el año 1514 titulado *Alegoría de la Elocuencia* conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena (Winkler 664). Luciano explica la razón por la que se disponen las cadenas en la boca del héroe:

Este viejo Hércules supo arrastrar tras sí una gran muchedumbre de hombres, todos ellos atados por los oídos. Sus correas era delicadas cadenas de oro y ámbar, que semejaban preciosos collares. No obstante ser llevados por tan débiles lazos, esos hombres no intentan escapar, lo que tan fácilmente podrían hacer [...], van alegres y gozosos [...]. Como el pintor no tenía donde atar los extremos de las cadenas, pues en la mano derecha llevaba el dios la maza, y en la izquierda el arco, atravesó la punta de su lengua y lo representó arrastrando a los hombres por este medio.

La estampa de Durero fue copiada y así apareció ilustrando en su frontis la edición de 1534 para las *Inscriptiones Sacrosanctae Vétustatis*.

El romano Aulo Gelio, ca. 125-180 d. C., nunca destacó como un autor importante en la antigüedad. Su única obra, *Noctes Atticae*, es una miscelánea que recoge desde la literatura hasta la ley, desde los cuentos maravillosos hasta la filosofía moral. En florilegios medievales es muy citada por sus cuentos picantes y sentimientos morales. A partir de Petrarca, Gelio se convirtió en el autor favorito del Renacimiento. Más de 100 manuscritos fueron copiados. Fue utilizado como una valiosa fuente de información sobre el idioma latino pues había conservado numerosas citas de autores perdidos. Gellius se convirtió en un modelo para la *Miscelaneae* del humanista italiano Angelo Poliziano. La edición alemana del año 1519 dispone en su frontispicio la escena de Hércules Gálico que hemos comentando.

### *De la vida humana*

Los filósofos griegos Heráclito (s. VI-V a.C.) y Demócrito (s. IV-III a.C.) vienen a componer la escena central del emblema para considerar el argumento sobre la vida humana pues si el primero se entristecía por el comportamiento social, el segundo lo tomaba a risa. Reza el mote: «*In vitam Humanam*» (Contra la vida humana). El epigrama señala:

Llora, Heráclito, ahora más de lo que sueles, / las penalidades de la vida humana, pues los / males abundan cada vez más en ellas. Tú, por / el contrario, Demócrito, redobla más que / antes tus carcajadas, pues la vida se ha vuelto / más chistosa. Contemplándola, me pregunto / si finalmente lloraré con uno de vosotros o / de qué modo me partiré de risa con el otro.

Si bien este argumento tendrá importante desarrollo en la literatura del siglo XVII donde apreciamos comentarios en las figuras de Lope de Vega y Baltasar Gracián, también queda figurado en grandes artistas como Rubens y Rembrandt.

Santiago Sebastián en la citada edición de Alciato da cuenta del poema de Antonio Fregoso titulado *Riso de Demócrito et pianto di Eraclito*, texto que se presenta como fuente para la pintura al fresco de Donato Bramante fechada en 1477 *Heráclito y Demócrito* y custodiada en el museo milanés de Brera. Se quiso ver por parte de Walter Isaacson en su *biografía de Leonardo* (2018: 40) los retratos de Bramante para el primero y de Leonardo respecto a Demócrito.

Bramante se inspira en la interpretación iconográfica tradicional, que se explica en las consideraciones presentadas en el escrito sobre *La tranquilidad del alma* del filósofo del siglo I Lucio Anneo Séneca. El tema de la tristeza y sonrisa en diferentes visiones del mundo referida por estos filósofos griegos se manifiesta en Luciano de Samosata.

En el Renacimiento, los dos personajes se convirtieron con su mirada desencantada, en representaciones auténticas pero complementarias de los temperamentos humanos. Heráclito concreta el carácter «saturnino», precisamente de aquellos que tienden a ser introvertidos, pesimistas, melancólicos y tristes; mientras Demócrito es el «jovial», comunicativo, abierto, afable y alegre. Los humores están sujetos a las influencias que la astrología del Renacimiento atribuyó a los planetas.

El mismo Bramante, en su famoso fresco, parece exhortar los dos temperamentos antitéticos a una conciliación en una unidad superior, atribuible a un equilibrio correcto.

Fue Demócrito, un filósofo griego, nacido en Abdera en Tracia, conocido como el filósofo que se reía, porque encontraba diversión en la locura de la humanidad (Los ciudadanos de Abdera eran proverbialmente estúpidos). Su sistema filosófico se contrastó con el de Heráclito de Éfeso, conocido como «Oscuro», y se decía que era melancólico. Fueron vinculados como pareja contrastante por Séneca, por Juvenal y otros. Los humanistas florentinos, quienes conocían tales textos clásicos, utilizaban a la pareja para apoyar la opinión de que una actitud alegre era propia de un filósofo. En la pintura Demócrito queda representado con su tradicional iconografía del globo terrestre como apreciamos en posterior estampa de Dirck Coornhert.

El recurso pensante en la iconografía de Heráclito llevó a considerar la figura de Michelangelo como nuevo Heráclito en la pintura de Rafael en la *Escuela de Atenas* dentro de la Estancia de la Signatura en el Vaticano.

Séneca asoció las figuras de ambos pensadores y estableció esa doble visión del mundo, leemos (*Sobre la tranquilidad del alma*, II; XV): «Los griegos dieron a la firmeza de alma el nombre de *euthymia*, sobre la que Demócrito escribió un libro insigne, y a la que yo llamo tranquilidad [...]. No debemos juzgar aborrecibles, sino ridículos los vicios del vulgo, imitando antes a Demócrito que a Heráclito. Éste juzgaba nuestras acciones miserables; aquél, las tenía por locuras». Añade el filósofo cordobés sobre Demócrito (*Sobre la ira*, II, 10,5): «Dicen que siempre se le vio en público riendo, pues nada que se hiciera con solemnidad le parecía serio».

En este tiempo Cicerón comentaba (*Sobre adivinación*, II, 64, 133): «Heráclito es extremadamente oscuro; Demócrito, en absoluto». Por su parte, Luciano de Samosata en su escrito conocido por *Subasta de Vidas* (13) nos habla de las lágrimas de Heráclito y de las risas de Demócrito.

### *Sobre el amor*

Cupido ciego, acompañado de sus armas, arco y flecha, supone la recreación para precisar las armas del dios del amor en la edición de 1531 titulando la estatua del amor. La edición de 1549 explica la ceguera de Cupido en el epigrama, pero lo representa sin la venda en sus ojos.

El eros mitológico (Hímeros) queda por lo general orientado al amor carnal y al deseo sexual alejado del pensamiento platónico, ya que, según éste, el cuerpo es la cárcel del

alma. Eros, tensión del alma, plantea en los platónicos dos tendencias: la más elevada o contemplativa y la sensual tendente a la procreación. Su figuración con los dardos y ciego nos remite a la discrecional elección del amor sensual.

Para Platón el amor no es un dios como en los mitos, sino más bien un espíritu intermediario entre los dioses y los hombres. Los dioses poseen la belleza y la inmortalidad. El amor, en cambio desea siempre lo bello, y lo desea justamente porque carece de ello, puesto que se desea sólo lo que no tiene. Sin embargo, el amor, aunque carece de la belleza que tanto anhela y se explica atribuyendo como lo hace Platón el origen de Eros, a Poros (la abundancia) y a Penia (la pobreza) como sus padres. Todo un deseo, una tensión por alcanzar lo Bello, lo Bueno, la Verdad.

Cupido ciego, con dos flechas en sus manos (oro y bronce / amor y odio), compone la figura bajo el mote: «*In statuam amoris*» (Contra la imagen del amor). El extenso epigrama cuestiona su fuerza a través de la iconografía que representa al dios, precisa:

Quien sea Amor, en otro tiempo lo / cantaron muchos poetas, que dijeron sus / hazañas, con nombres distintos. Están de / acuerdo en esto: en que carece de vestidos, / es pequeño de cuerpo, lleva dardos y alas y es ciego [no lo representa ciego la edición 1549]. Tales son el aspecto y las cualidades / del dios. Pero son falsedades, a mi juicio, / si se me permite hablar contra tantos poetas. / ¿Por qué se halla desnudo? ¿Van a faltarle / vestidos al dios que tiene sometidas todas las / riquezas del orbe? ¿O pudo flanquear / desnudo las nieves y el viento de los Alpes y/ los campos cubiertos de hielo —pregun- / to— / ¿Si es niño, llamas niño a quien supera en / edad a Néstor? ¿Conociste los doctos / cantos / del viejo Ascreo? Este niño inconstante, / que endurece los corazones que ya / ha / atravesado, nunca puede abandonarse a / voluntad. Pero lleva carcaj y flechas, ¿por / qué este peso inútil? ¿Acaso un niño es capaz / de doblar un duro arco? ¿Por qué / tiene alas / que no sabe usar en el aire? No sabiendo / flechar el corazón de las aves, / serpea por el / suelo y siempre hiere corazones mortales de / hombres, y mueve las / alas porque es de / piedra. Es ciego y lleva una venda en los / ojos, pero ¿qué utilidad / tiene una venda para / un ciego? ¿Acaso ve menos por eso? / ¿Y quién podría creer / que un arquero carece / de vista? Puede ser, pero los ciegos lanzan las / flechas en vano. Es ígneo, dicen, e incendia el / corazón. ¿Cómo vive, vamos todavía? / La llama todo / lo devora. ¿Por qué entonces / no se apaga en las henchidas ondas cuando / penetra en / los dulces corazones de las Náyades? / No te dejes atrapar por tantos errores, oye: / que el verdadero Amor, nuestros cantos / lo dicen. Es tarea grata para los ocios / lascivos, su símbolo es una granada en un / escudo negro.

La iconografía de Cupido como imagen del amor queda definida por su alas y flechas, así lo apreciamos en el fresco del Maestro del *Catello della Manta* coronando el fresco de su Fuente del Amor hacia el año 1411.

La figura alada de Cupido queda explicada en el Fedro o la Belleza de Platón donde nos dice: «Los mortales le llaman Eros, el dios alado; los inmortales le llaman *Pteros*, el que da alas» (252b), y añade:

Cuando un hombre percibe las bellezas de este mundo y recuerda la belleza verdadera, su alma toma alas y desea volar; pero sintiendo su impotencia, levanta, como el pájaro, sus miradas al cielo, desprecia las ocupaciones de este mundo, y se ve tratado como insensato. De todos los géneros de entusiasmo este es el más magnífico en sus causas y en sus efectos para el que lo ha recibido en su corazón, y para aquel a quien

ha sido comunicado; y el hombre que tiene este deseo y que se apasiona por la belleza, toma el nombre de amante.

Relaciona el filósofo la palabra –eros– (amor) con la palabra –pterotos– (alado), pues como ha indicado, la contemplación de lo bello en el hombre genera alas, ascensión al mundo superior.

El deseo de llegar a lo deseado eleva a la persona a modo de alas, de ahí que Eros, es decir Cupido, la tensión del alma por el deseo procura la elevación del espíritu por alcanzarlo. En la composición de Alciato se manifiesta un nuevo detalle, Cupido esta vendado, ciego. Su flecha en consecuencia no tiene objetivo definido porque puede herir discrecionalmente. Esta recreación de Cupido ciego nos lleva como recuerdo a la figura del dios del amor en el templo conservado en los Uffizi sobre la *Primavera* de Botticelli hacia el año 1482 donde dirige su flecha a las Gracias. Se manifiesta así el don del amor presto a repartirse universalmente a modo de gracia en la naturaleza. Por las Gracias se explica la idea del Amor, sus tres aspectos para que el dios del amor se manifieste: dar, recibir y devolver.

El ejemplo que encontramos en consonancia con el ofrecido por Alciato lo apreciamos en las pinturas de Piero della Francesca para la *Leyenda de la santa Cruz* en la iglesia de san Francisco en Arezzo. Aquí, la figura de Cupido es ciega y porta en sus manos las hirientes flechas. Su presencia en este contexto parece responder al sentido sincrético de las religiones, a la llamada *prisca theologia* que universalmente conoció el género humano desde todo tiempo, una teología dada por Dios y, en consecuencia, que reside en todas las religiones. Por Cupido ciego se entendería la nueva religión cristiana, la llegada del Redentor y su manifestación del amor, la caridad, como dice el evangelista Juan, en un sentido no particular de un pueblo elegido, sino universal, amor ciego, universal, para todo ser creado.

Cupido ciego fue muy representado en las miniaturas sobre el *Triunfo del Amor* y el *Triunfo de la Castidad* que relatara Petrarca en el siglo XIV y que observamos en nielos de hacia 1450 y en estampa de Baccio Baldini y de Rosselli hacia 1480. Así lo apreciamos de igual manera en las cartas de los Tarot sobre el planeta Venus atribuidas a Mantegna de hacia 1465.

Panofsky se hace eco del significado que pudo tomar Cupido con o sin venda tapando sus ojos. Considera, siguiendo sin duda a Pico della Mirándola, el sentido del amor en la oscuridad, su ceguera, en referencia a un sentido espiritual, por el contrario, en la luz responde a un contenido sensual como lo apreciamos en estampa de Durero al disponerlo sobre Anfitrite.

La fuerza del amor se presenta de igual manera en su emblema con el mote «*Potentia amoris*» (La fuerza del amor) que en el epigrama de su edición de 1549 leemos:

No ves cómo el Amor con dulce aspecto / Dejado el arco, sus flechas y su llama /  
Para mostrar cómo le está sujeto / El mar y tierra a quien de amor inflama / Un pez  
pintado tiene la una mano / Y en la otra, flores frescas de verano.

Se precisa con ello que en el amor todo lo vence en los diferentes elementos que conforman la naturaleza pues posibilita la vida en todos ellos, en este caso en el agua por el pez y en la tierra por la flor.

Flor y pez componen estos atributos que nos llevan a detenernos en la composición atribuida a Bosco que conocemos como la *Mesa de los Pecados Capitales*. Si observamos la

recreación del pecado de lujuria se manifiesta una dialéctica muy concreta entre el amor sensual o profano y el llamado buen amor. Así, una pareja al fondo de la escena manifiesta su deseo carnal mientras que en un primer plano el joven porta un pequeño recipiente con agua y la doncella lleva una flor que podemos identificar con el clavel. Momo como arlequín se burla de esta última recreación. Los instrumentos músicos como se manifiesta en pintura de Bosco como el Carro de heno, en Brueghel y su Carro de la muerte o en las estampas de Solis, expresan con claridad el sentido del humor sanguíneo que se quiere destacar en la pintura para incidir en el sentido de lujuria.

El clavel, en su contenido significativo suele hacer referencia concreta al matrimonio, pues era tradición en Flandes que el esposo entregara un clavel a la esposa en el matrimonio ya que es expresión del Amor Puro, como precisa fray Luis de Granada (1991: 49), de la hermosura. Leemos en su conocido *Símbolo de la Fe*, I,14:

Pongamos ahora esto en practica, y mirando entre otras flores una mata hermosa de claveles; tomemos uno en la mano, y comencemos à filosofar de esta manera. Para qué fin crió el hacedor esta flor tan hermosa, y olorosa, pues no hace cosa sin algún fin. No siendo para mantenimiento del hombre, ni tampoco para medicina, o cosa semejante. Pues, ¿qué otro fin pudo aquí pretender, sino recrear nuestra vida con la hermosura de esta flor, y el sentido del oler con la suavidad de su olor?

Parece seguir la creencia popular por la que la flor proviene de las lágrimas de la Virgen al contemplar a Cristo con la cruz, así recoge Urquiza (2012: 70): «[...] el primer clavel floreció en la tierra cuando María, la Dulce Muchacha de Nazaret lloró al ver a Jesús, el hijo de su amor y entrañas, cargar la pesada cruz. Aquella lágrima que toco la árida tierra hizo florecer el primer clavel».

Picinelli, por la variedad de sus colores y aguante a los rigores invernales, lo considera expresión de la caridad que actúa en todo tiempo, del alma ejemplar y mortificada. También es imagen del corazón intrépido que resiste a la mundana miseria (XI, IX). No extraña, en consecuencia, que en la pintura de Hans Memling titulada *Verdadero Amor*, se exprese por el clavel que se opone al caballo y al simio, es decir, al instinto, como explica Panofsky en su estudio sobre la *Alegoría del amor sacro y profano* de Tiziano proponiendo el agua como es tradicional imagen de la pureza y el caballo como propuesta de los instintos. Al respecto y entre otros retratos podemos dar cuenta de la composición de Joos van Cleve hacia el año 1530.

La edición de 1531 nos ofrece otra vez la figura de Cupido ciego rompiendo una antorcha encendida para dar cuenta de la fuerza del amor. La edición de 1549 no figura el Cupido ciego. Con el mote: «*Vis amoris*» (La fuerza del amor) señala en su epigrama: «El dios alado quebró el alado rayo (flecha), para / demostrar que el fuego del amor es más / fuerte que el fuego».

Quiere significar el emblema que si el dios del amor ha roto la tea encendida explica que el amor es más fuerte que el fuego. En la polémica señalada sobre el sentido de la venda en Cupido, Lucas Cranach parece tomar una solución de compromiso en su pintura sobre *Venus y Cupido* del año 1520, custodiada en Princeton, donde el dios del amor dispone de una tira trasparente en sus ojos. En el suelo y junto a Cupido se dispone una antorcha encendida como lo apreciamos en el emblema.

Cranach dispone una leyenda en la zona superior del lienzo: *Oceani quondam spumis Venus orta ferebat nunc spumis luca vino renata tuis*. Señala que si bien Venus nació de la espuma del mar ahora llega su hijo. En este sentido representa a Cupido con el arco en una mano mientras que con la otra quiere sacar la flecha del carcaj para disparar y dispone de la tea encendida en el suelo manifestando la fuerza del amor. Ya dimos cuenta de la serie de tapices sobre la guerra de Troya, toda la serie dispone un mote en su zona inferior: «*Amor vincit omnia*» siguiendo a Virgilio en sus *Eglogas* (X. 69).

Anteros, coronado y con el arco de Cupido en sus manos, se figura como el amor virtuoso que vence a Eros o Cupido ciego que porta solamente las flechas en referencia al amor profano. Compone el argumento del emblema de Alciato en su edición del año 1531. La edición de 1549 presenta a Cupido atado al árbol mientras Anteros quema sus armas. El mote señala: «*Anteros. Amor virtutis aliud cupidinis durans*» (Anteros. El amor a la virtud venciendo al de Cupido). Leemos en el epigrama:

Némesis ha pintado al alado Amor enemigo / del otro alado, castigándolo arco contra arco, / fuego con fuego, para que padezca las / mismas cosas que él hace a otros. Y este / niño, antes intrépido cuando llevaba sus / flechas, ahora llora miserablemente, y escupe / tres veces en el centro de su corazón. Cosa / admirable: el fuego se consume en el fuego, / el amor aborrece las crueldades el amor.

Sodoma, hacia el año 1508 nos propone una alegoría del amor mediante la figura de la Venus celeste acompañada de Anteros y la Venus terrena con el señalado Eros.

Alonso de Madrigal, conocido como el Tostado, en su *Libro de las diez cuestiones vulgares propuestas al Tostado, e las respuestas e determinación dellas sobre los dioses de los gentiles e las edades e virtudes*, publicado en Salamanca en 1507, asocia en su tratado la figura del hijo de Venus y Vulcano como imagen del amor casto (Anteros), no así el surgido de la diosa y de Marte, su amante, que responde a un amor no casto que traduce el sentido alocado de Eros.

Por lo general Anteros y Eros aparecen enfrentados, se trata del dominio del amor virtuoso sobre el meramente sensual, hedónico y profano. Así lo apreciamos en estampa de Leon Davent hacia el año 1540.

Esta disputa entre ambos hermanos que tanto caracteriza su iconografía nos lleva a contemplarla en la pintura sobre *Marte y Venus* que nos ofrece hacia el año 1490 el artista Piero di Cosimo y que se custodia en el *Staatliche Museen* de Berlín. Si bien los cupidos tras *Marte y Venus* se encuentran a la manera presentada por Botticelli en una pintura de 1483 de mismo argumento, en la zona de fondo a la izquierda de la composición se presentan dos cupidos armados en clara lucha, figuras que nos hacen considerar a Eros y Anteros en lucha para definir esa unión como enlace virtuoso pues se trataría del dominio del Amor sobre la guerra.

Pausanias en su *Descripción de Grecia* (I,30) señala respecto al mito de Anteros:

En la entrada a la Academia está el altar de Eros con una inscripción que dice que Cadmo fue el primer ateniense que le dedica un altar a esta deidad. Porque el que está en la parte superior de la ciudad llamado altar de Anteros (venganza), dicen que es una ofrenda de unos metecos —extranjeros—, que una vez lo erigieron, y aquí está la razón. El ateniense Meles despreció a un extranjero llamado Timagoras que le amaba. Un día le ordenó que subiese a lo más alto de una roca y se lanzara desde lo alto de la ciudadela; Timagoras consideraba su deber dar testimonio de Eros a expensas de su vida, como

él estaba acostumbrado a hacer toda la voluntad de este joven se arrojó. Corrió Meles y viendo a Timagoras muerto fue tan grande el remordimiento que él subió a la cima del acantilado, y se lanzó hacia abajo y pereciendo de la misma manera. Los extranjeros en Atenas, vieron la oportunidad de plantear un altar para el genio Anteros como el vengador de Timagoras.

### *El silencio*

Un hombre que lleva su dedo a la boca se convierte en la referencia del emblema al silencio. El mote precisa: «*In Silentium*» (En Silencio). Añade en el epigrama: «El necio, cuando calla, en nada se diferencia / de los sabios, su lengua y voz son el / índice de su bobería; así que mantenga la / boca cerrada y póngase el dedo en los labios, / y conviértase en el egipcio Harpócrates».

Plutarco en su escrito *De Isis y Osiris* (LXVIII) señala sobre la iconografía de Harpócrates:

No hay que imaginar que Harpócrates sea un dios imperfecto en estado de infancia ni grano que germina. Mejor le sienta considerarlo como aquel que rectifica y corrige las opiniones irreflexivas, imperfectas y parciales tan extendidas entre los hombres en lo que concierne a los dioses. Por eso, y como símbolo de discreción y silencio, aplica ese dios el dedo sobre sus labios.

Bajo esta descripción lo apreciamos en capiteles romanos del siglo III, la pintura de Giotto lo dispone en la sala capitular del claustro de Asís donde la obediencia gobierna y centra a la Prudencia y a la Humildad. La obediencia ordena silencio con el dedo en su boca y coloca el yugo sobre el monje que se arrodilla ante ella.

La figura de Harpócrates llevando su dedo a la boca y, en clara relación con el emblema de Alciato en referencia al silencio, fue llevada a la estampa por Hans Holbein hacia el año 1521 y editada por el impresor Thomas Wolf.

### *La ocasión*

La recreación de la ocasión, desnuda con un pequeño velo en que la rodea, alada en sus pies –talada–, con la navaja en su mano y sobre una bola es la imagen que se dispone en la edición de 1531. La rueda en lugar de la citada bola se presenta en la publicación de 1549. Desde la edición de París por Chrétien Wechel en 1534 esta figura apoya los pies sobre una rueda.

Se atribuye al escultor Lisipo en el siglo IV a. C. la figuración iconográfica de la Ocasión (Kairos) mediante un joven, esculpido en bronce. Su lectura la encontramos en las *Descripciones* de Calístrato (s. III) quien nos dice en su comentario a la *Estatua dela oportunidad en Sición*, destacando su naturalismo, en conformidad con la estampa de 1531 (VI.1):

[...] Quiero presentarte también, en palabras, la obra de arte de Lisipo, la más bella de las estatuas que el artista elaboró y expuso para su contemplación en la ciudad de Sición. [...]. Era hermoso a la vista, con los bucles alborotados y la cabellera suelta al objeto de

que el viento del sur la agitara hacia donde quisiera; tenía la piel sonrosada. [...]. Estaba de pie, con la punta de los dedos de los pies apoyada sobre un balón. Se adornaba con un peinado poco habitual: la melena, bajando por encima de las cejas, dejaba caer los bucles sobre las mejillas, mientras que por la parte de atrás Oportunidad tenía los cabellos sueltos, mostrando solamente el nacimiento de los rizos [...] porque no solo parecía ser capaz de echarse hacia delante sino que perfecta haber recibido del artista el poder de alzar el vuelo, si quería, con sus alas [...] las alas de los pies están ahí para indicar la agudeza y mostrar que, recorriendo la eternidad, lleva consigo las estaciones; en cuanto a su joven belleza indica que la belleza es siempre oportuna y que la oportunidad es el único artífice de la belleza, y además que todo lo marchito queda fuera de la naturaleza de lo oportuno; en cuanto al cabello bajando por la frente, indica que así como es fácil de coger cuando se acerca, una vez se ha ido y el momento idóneo para las acciones ya ha pasado, ya no es posible volver a atrapar a Oportunidad.

El original en bronce de Lisipo no ha perdurado en el tiempo, su disposición de tiempos del helenismo también parece ser fue reproducido en mármol para diferentes sepulturas. La desnudez, las alas en su espalda y pies, el cabello alargado en su parte trasera marcará la futura iconografía de la Ocasión en tiempos renacentistas.

El fabulista Fedro recoge en una de sus composiciones un apólogo sobre «La Ocasión pintada». Señala: «Un hombre calvo, cabello en la frente, cuerpo desnudo, pendiente sobre una hoz en ademán de quién va volando, á quien detendrás, si le asieres por delante; pero si una vez se escapa, ni el mismo Júpiter podrá volverle á coger; nos representa lo breve de la ocasión. Y para que la negligente morosidad no malograra los buenos sucesos, idearon los antiguos este retrato del tiempo».

Otra vez *Fedro* dispone la Ocasión mediante una figura masculina, desnuda que en su mano porta un instrumento cortante y vuela con sus alas talaus, en los pies. Para tomarla hay que llegar al momento de poder capturarla por el mechón delantero de su cabello. *A tergo calva est*, la frase latina se refiere a la ocasión/oportunidad advirtiendo que si no la atrapamos a tiempo después ya no podremos alcanzarla.

Con la navaja en su mano apreciamos esta iconografía en el grabador suizo Urs Graf para la ilustración de las *Cartas* de Erasmo de Rotterdam en el año 1521 en Basilea.

El Renacimiento recogió en lo esencial la iconografía propuesta por Lisipo y Fedro. Así lo apreciamos, aunque vestida la alegoría, en una grisalla del palacio ducal de Mantua muy cercana a la estética de Andrea Mantegna y que también hacia 1550 nos presenta Girolamo da Carpi.

La misma iconografía se dispone en la estampa de 1549. La diferencia la encontramos en el apoyo de la figura pues en este caso no reposa sobre la esfera sino en una rueda tumada en el agua. La figura desnuda sobre la bola acompañada de un pequeño velo que la rodea, con el mechón de pelo delantero, con alas talaus la navaja en su mano, nos ofrece en el año 1522 Holbein para la marca del impresor Andreas Cratander; quien recoge esta iconografía en el año 1519.

La Ocasión se sostiene sobre una esfera, como la rueda de la Fortuna, porque pasa rápida y no sabe quedar quieta. La navaja remite a que es aguda. Sobre su frente un largo mechón de pelo y calva en su parte posterior, así se significa que en llegando debe aprovecharse porque viene de frente y nada queda cuando ya pasó. Sabios y prudentes son aquellos que obran en consecuencia.

Ausonio (310-393) en su Epigrama XII *In simulacrum Occasionis et Paenitentiae*, inspiró directamente una grisalla del Palacio Ducal de Mantua, de la escuela de Mantegna.

40

Sobre las imágenes de Ocasión y Arrepentimiento. ¿Obra de quién eres? / De Fidias; quien hizo igualmente las imágenes de Palas y Júpiter; yo soy su tercer triunfo. Soy diosa conocida como Ocasión, por pocos y excepcionalmente. / ¿Por qué estás tú de pie sobre una rueda? / Porque no sé estarme quieta. / ¿Por qué llevas talares? / Porque soy fugaz. Y porque la fortuna que Mercurio suele otorgar yo la doy cuando he querido. / ¿Por qué el pelo cubre tu rostro? Porque no quiero ser conocida. / ¿Por qué vas calva por detrás? / Para que nadie pueda cogerme cuando huyo. / ¿Quién te sigue en compañía? / Que te lo diga ella. / Dímelo, te lo ruego, ¿quién eres? / Soy diosa a quien ni siquiera Cicerón me dio nombre. Soy la diosa que exige cuentas de lo hecho y de lo no hecho, para provocar arrepentimiento naturalmente. Así me llaman Metanoea. / Dime, pues, ¿por qué te sigue? / Siempre que he pasado fugaz, ella permanece y los que yo dejé atrás se quedan con ella. Tú también mientras insistes, mientras permaneces preguntando, me llamas a mí, que ya me he escapado de tus manos.

### *No fiar del fuerte*

Alciato en su edición de 1531 nos propone la fábula de Esopo donde dos cántaros viajan por el agua desbocada del río. Leemos: «Arrastraba un río en sus aguas dos recipientes, uno de barro cocido y otro de bronce. El de barro dijo al de bronce: Por favor, mantente a distancia de mí, pues si me tocas, aunque sea suavemente, me haré pedazos. Y, además, de ninguna manera deseo estar cerca de ti. La amistad no se consolida fácilmente entre desiguales».

El tratadista nos dice en su lema «*Aliquid mali propter vicinum malum*» (El daño vecino puede acarrear otro daño) que, es decir, siempre trae mal el mal vecino pues siendo un cántaro de barro y el otro de cobre, nunca podrán unir sus fuerzas pues en chocando el más débil romperá.

Las fábulas de Esopo (VI a.C) fueron editadas por la imprenta en varias publicaciones durante el siglo XV y XVI. Un ejemplo lo encontramos en la edición castellana de 1482 por Pablo Hurus y Juan Planck en Zaragoza. El punto de partida es la compilación bilingüe latino-alemana de Heinrich Steinhöwel (1411-1479), publicada en Ulm por Johann Zainer hacia 1476-1477 y conocida, a falta de título, como *Ulmer Aesop*.

### *De los poetas*

El cisne se convierte en la edición de Daza Pinciano sobre los emblemas de Alciato en referencia a los poetas. No se considera en la edición príncipe de 1531, responde por lo tanto a uno de los emblemas añadidos. El mote señala: «*Insignia poetarum*» (Las divisas de los poetas). Leemos en el epigrama:

Entre los escudos gentiles, los hay que llevan / el ave de Júpiter, o sierpes, o un león,  
como / divisa; pero que estos crueles animales huyan / de las tablillas de los poetas y que

sea el / hermoso cisne el que sostenga el escudo de / los doctos. Está éste consagrado a Febo, y es / habitante de nuestra región, rey antaño, / conserva sus viejos títulos todavía.

Los jeroglíficos de Horapolo se convierten en fuente para la composición. En este caso, en referencia del animal con la música. El egipcio precisa: como representan viejo que cultiva la música. Si quieren expresar «viejo que cultiva la música», pintan un cisne, pues este entona su canto más dulce cuando envejece.

Muy conocida es la leyenda del cisne, según la cual el animal canta mejor cuando se acerca a la muerte. Tal narración aparece en Platón, concretamente en el Fedón (85 c), donde se hace eco de la muerte del cisne, momento en el que: «[...] cantan y se regocijan aquel día, como nunca lo hicieron hasta entonces». A la leyenda de Platón, Horapolo añade una nueva interpretación, pues no se refiere a su cántico cuando mueren, sino más bien cuando envejecen.

Como imagen de la música lo apreciamos en pintura de Filipino Lippi junto a Erato y también diferentes instrumentos músicos además del ciervo, animal que oye de manera singular con la testuz elevada y se deja cazar por el sonido de la música. La pintura de hacia el año 1500 se custodia en el Staatliche Museen de Berlín.

Eliano (*Hist. An.* II, 32) recoge la tradición de Platón y habla de cómo estos animales estaban consagrados a Apolo, por tanto, a los poetas como se precisa en el emblema: «Los poetas y muchos prosistas adscriben el cisne al servicio de Apolo, mas no sé decir en qué otra relación con la música y el canto está. Nuestros antepasados creían que después de cantar la canción llamada “del cisne” moría».

El mismo autor establece una comparación entre la muerte del cisne y la del hombre (*Hist. An.* V, 34):

En las circunstancias más serias, el cisne tiene sobre los hombres ciertas ventajas, pues sabe cuándo le llega el término de su vida, y sin embargo, sobrelleva con buen ánimo la cercanía de la muerte, ya que ha recibido de la Naturaleza el más bello don: tiene fe en que en la muerte no hay nada de triste y doloroso. Los hombres sienten miedo de lo que ignoran y consideran a la muerte como el mayor de los males. En cambio, tan grande es el buen ánimo del cisne, que hasta el momento final de su vida canta y rompe en un canto fúnebre, que es, por así decirlo, un homenaje a sí mismo [...].

Huerta, comentarista de Plinio, interpreta estas narraciones sobre el canto del ave, y recoge también la propuesta por Horapolo (*Hist. Na.* L X, XXIII):

Turnero lo comparó al rebuzno del jumento, aunque dice ser más breve, y esto es sin duda más cierto –como dice Luciano– que lo que fabularon muchos de su canto, el cual afirman ser en extremo suave y sonoro, aunque lúgubre y triste: unos dicen que le entonan y levanta cerca de su muerte, apartados en soledad, agradecidos y alegres de ver que se llegue su partida para ir a gozar de los dioses, de quien eran criados y siervos, como dijo Sócrates en el Fedón de Platón, y por esta causa los Indios y Egipcios tenían a estas aves, como a la Fénix, por sabias. Otros dicen que cantan en cualquier tristeza y congoja, haciendo muestra del ánimo con que vencen el dolor y penas, mucho mejor que los hombres. Otros dicen que en viendo la luz del alba antes de salir el sol, porque estando el aire quieto y sereno se oiga más fácilmente su voz. También afirman otros que cantan a las riberas del mar, sino lo contradicen las tempestades y borrascas, y otros que tan solamente cuando sopla el viento céfiro [...]. De aquí salió el proverbio de los

antiguos griegos «Cygnea cantio»; y queriendo los egipcios significar a un viejo músico, pintaban a un cisne, el cual como cantor fue dedicado a Mercurio, aunque otros dedicaron a Apolo, no solamente por ser ave cantora, sino por la blancura de su cuerpo, que significa luz del día, como la negrura del cuervo, la oscuridad de la noche [...].

El cisne, según Platón al considerar el mito de Er en la *República*, fue el animal en el que se encarnó Orfeo, deviniendo así el ave en metáfora del canto poético.

En el año 1568, el pintor Isaac Claesz, compuso su autorretrato donde, el escudo con el cisne queda figurado a modo de emblema del artista asociando la composición al lema conocido de la pintura como poesía: «*ut pictura poesis*».

La relación del cisne con el saber se aprecia en las cartas educativas atribuidas a Mantegna y que fueron realizadas por un maestro anónimo de Ferrara o Venecia hacia el año 1460, serie conocida como Tarot. El cisne se presenta como reposo para la figura de Apolo, dios que reparte el saber concedido por Júpiter entre las Musas, y también sobre la musa Clío, musa de la historia y la poesía épica. El frontispicio para la edición de la *Practica Musicae* de Franchinus Gaffurius editada en el año 1496 donde Apolo queda rodeado por las Musas y los planetas.<sup>1</sup>

Una cigarra reparando la cuerda rota de la cítara compone el siguiente emblema en la edición de Daza Pinciano. El emblema no lo apreciamos en la edición de 1531 por lo que se trata de un añadido. El mote nos dice: «*Musicam diis curaque esse*» (La música sirve al cuidado de los dioses) y en el epigrama leemos:

El locrense Eunomo te dedicó, Febo Dé señal de tu victoria como digna señal de su victoria. / Enfrentando a un espartano, competía con él / con la lira, y las cuerdas producían sonido / al ser heridas con el pulgar cuando una, / gastada, comenzó a emitir un ruido ronco y a / estropear la buena armonía de la música. / Entonces el suave volátil se puso a producir la / misma armonía que la cítara; reemplazó con su / voz la cuerda rota la cigarra, que, seducida por / el sonido, bajó de las alturas para ayudarnos / con su canto. Así, pues para que sea sempiterno / el honor de tu cigarra, oh dios santo, aquí está / su imagen de bronce sobre la cítara.

Nuestro comentario se centra en la fuente que el comentarista de Alciato pudo consultar y que encontramos en el conocido *Corpus Hermeticum*, concretamente en su tratado XVIII titulado «sobre las trabas que ponen al alma las cosas provenientes del cuerpo». El tratado muy estimado por Cosme el viejo, llegó a Florencia y prontamente se tradujo del griego al latín por el humanista Ficino. En este espacio, llegó a considerarse escrito en tiempos de Moisés y atribuido al legendario Hermes Trismegisto. Es sabido que el texto fue originalmente redactado en lengua griega entre los siglos II y III. Sobre el particular leemos:

XVIII, 5. Pues bien, dado el accidente instrumental, que a nadie se le ocurra inculpar al músico, sino que cuanto más le reprochen al instrumento, tanto más alaben al artista,

1. Con este sentido de música y poesía lo podemos observar en: Platón, Fedón 84 c.; Aristóteles, HA IX, 12, 615 b 2 ss.; Eliano, NA II, 32, V, 34, X, 36, XVII, 24; Cicerón, Tusc. I, 30; Plinio, Nat. Hist. X, 63; Opiano, Cyn. II, v. 548; Manuel Files, vv. 222 ss; Artemidoro, Oneir. II, 20, 114; Gregorio Nacianceno, orat. XXVIII, 24; Migne 36, 60; Carm. ad Nemesium. vv 309-10, Migne 37, 1575. Dión Crisóstomo, Orat. XII, 4., 194; Temistio, Orat. XVIII, 223.

y como vean que con regularidad hacía vibrar la cuerda en el tono justo, más aún se apasionen los oyentes por el músico, y a pesar de todo no le guarden rencor. ¡Oh Honorabilísimos, también vosotros a vuestra vez afinad para el Músico vuestra propia lira interior! 6. Pues yo mismo he visto artistas que aún sin apoyarse en la virtud de la lira, y cuando se ejercitaban en algún noble tema, muchas veces usaban de sí como instrumento musical, afinaban su cuerda con recursos secretos, y lograban, trastocando su habilidad en gloria, el soberbio asombro de los oyentes. Se cuenta también acerca de un cierto tañidor de cítara que habíase ganado el favor del dios de la música, que al participar de un concurso de cítara estaba impedido por la rotura de una cuerda, la ayuda del Supremo suplió la cuerda y le concedió la gracia del galardón. La providencia del Supremo substituyó la cuerda por una cigarra, que posándose en la cítara completó la melodía de la cuerda faltante, y así el tañidor, consolada su pena con la salud del instrumento, logró el galardón de la victoria.

La *Antología Palatina* (VI, LIV) recoge esta narración que ya fuera señalada por Estrabón y otros escritores griegos y que sin duda supuso la fuente para el comentario recogido en el citado *Corpus Hermeticum*.

### *La falsa religión*

El emblema de 1549 no queda figurado en la edición de 1531. Versa sobre la religión y toma su fuente gráfica en *El Apocalipsis* de Alberto Durero donde se figura a los ídólatras adorando a la ramera de Babilonia que porta el vaso en su mano extendida y se dispone sobre la bestia de siete cabezas y diez coronas. El lema señala: «*Ficta Religio*» (la Religión falsa). Dice su epigrama: «Una ramera bellísima, sentada en un tronco real, / llévale peplo insigne con púrpuras gloriosas. / A todos da licores de una crátera llena, y en / torno suyo yace la turba ebria. Así pintan / a Babilonia, que atrapa a las gentes estúpidas / con una belleza seductora y una religión falsa».

Durero, a sus veintitrés años, en 1495, emprendió su primer viaje a Venecia, dos años más tarde de su regreso en 1496, realizó el singular proyecto objeto donde da salida a todo un imaginario como exégesis de tan novedoso y a la vez difícil libro. Sin duda, uno de los temas más afamados del artista de Nuremberg fueron las catorce entalladuras sobre *El Apocalipsis*, el libro más oscuro de la Sagrada Escritura que realizó en 1498 sin encargo alguno, movido simplemente por su propio espíritu y capacidad creativa. En resumen, fue el primer libro diseñado y editado por un artista por su cuenta y riesgo. La distribución de la obra presenta las páginas pares destinadas al texto mientras que las impares recogen las diferentes imágenes ilustrativas.

La estampa sobre la Ramera de Babilonia sigue el texto del *Libro de la Revelación o Apocalipsis* (ap.XVII,1-6):

Vino entonces uno de los siete ángeles que tenían las siete copas, y habló conmigo diciéndome: Ven acá, y te mostraré la sentencia contra la gran ramera, la que está sentada sobre muchas aguas; con la cual han fornicado los reyes de la tierra, y los moradores de la tierra se han embriagado con el vino de su fornicación.

Y me llevó en el Espíritu al desierto; y vi a una mujer sentada sobre una bestia esarlata llena de nombres de blasfemia, que tenía siete cabezas y diez cuernos. Y la mujer estaba vestida de púrpura y escarlata, y adornada de oro de piedras preciosas y de perlas,

y tenía en la mano un cáliz de oro lleno de abominaciones y de la inmundicia de su fornicación; y en su frente un nombre escrito, un misterio: BABILONIA LA GRANDE, LA MADRE DE LAS RAMERAS Y DE LAS ABOMINACIONES DE LA TIERRA.

Vi a la mujer ebria de la sangre de los santos, y de la sangre de los mártires de Jesús; y cuando la vi, quedé asombrado con gran asombro.

Tres relatos diferentes se unen en este espacio fantástico que dispone Durero. La Ramera de Babilonia sobre la horrenda Bestia que se somete a su lujuria, la rueda de molino que anuncia la segura destrucción y, finalmente, la ciudad en llamas. Junto a esta representación el ejército celeste amanece entre las nubes.

Nos dice Panofsky en su *Vida y obra de Alberto Durero* (1982: 91) que la composición general del grupo principal, la postura de la Ramera y la presencia del ángel con la rueda de molino proceden de la Biblia Quentell-Koberger. Por otra parte, la Biblia Koberger recoge en este mismo espacio la última de las escenas cuando llega la siega final de la humanidad y la Bestia es encerrada en los infiernos.

Podemos considerar la estampa de Lucas Cranach que toma su fuente de Durero al igual que el emblema de Alciato en esta edición de 1549. La razón se desprende en la recreación donde tan solo se da cita uno de los tres relatos que unifica el artista de Nuremberg. La Ramera va ricamente vestida haciendo gala de singular traje y pedrería. La dependencia en la composición de la lámina que analizamos es patente, aunque, curiosamente, la Meretriz dispone de tres coronas. Georg Lemberger siguiendo a Lucas Cranach recrea el mismo argumento sobre la *Ramera de Babilonia* para la Biblia de Lutero de 1523.

### *La envidia*

Una mujer anciana que come víboras y roe su pecho lastimando el corazón es el cuerpo del emblema en la edición de Daza para remitir a la idea de envidia. Dispone del mote: «*Invidia*» (Envidia) y considera en su epigrama: «Se pinta a la Envidia como una mujer sucia / que come víboras, a la que duelen los ojos / y que devora su propio corazón, delgada / y livida, llevando en la mano dardos / espinosos».

Si bien en el epigrama se da cuenta de que la envidia devora su corazón, la imagen no lo presenta de esta manera sino comiendo víboras a la vez que roe con sus dedos su corazón.

La Envidia, en su tradicional iconografía, solía representarse en un primer momento mediante una mujer que devoraba, como se ha señalado, una víbora, animal que encarnaba los vicios y que toma su fuente de Ovidio (*Met.* II, 768-770): «comiendo la carne de víboras, alimento de sus vicios». La representación de Giotto en la capilla de la Arena en Padua sigue esta iconografía. Más tarde, se generaliza otra figura alegórica que apreciamos en los Emblemas de Alciato, roer el corazón con los dedos. Posteriormente y en el siglo XVI, se inaugura en una ilustración para la edición alemana de Petrarca, *De los remedios contra la próspera y adversa fortuna* (1532), donde observamos a la envidia devorando su propio corazón y precisando en su mote: «*De los envidiosos*». No obstante, algunos estudiosos proponen la figura de la envidia devorando su corazón en ilustración de *Le roman la rose* (Ms e Mus.65, fol.6r. Francia c. 1390). La singularidad de estas ediciones merece una reseña por nuestra parte ya que son importantes sus aportaciones iconográficas a la edición de Otto

Vaenius conocida como *Teatro moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos* que se editara en Amberes en 1607 y que tanto influyera en los artistas del siglo XVII.

El grabado de Georg Pencz así la recrea, mordiendo su corazón y se acompaña igualmente del perro, animal que define al envidioso, «pues todo lo que pertenece a otros, lo quisiera para él solamente».

Petrarca en *De los remedios contra prospera y adversa fortuna*, diálogo CVI, no duda en precisar que la Envidia es el peor de los vicios, pues «los hombres envidiosos no son sino tormentos y atormentadores a sí mismos». Así lo hemos apreciado en la pintura de Giotto para la capilla de la arena donde el fuego en la zona inferior quema al envidioso que come el veneno de la víbora.

Francesco Filelfo, erudito del siglo XV florentino, dedicó algunos de sus estudios a los jeroglíficos egipcios. Se le sabe en Milán hacia 1440 acompañado de Filarete, quien nos cuenta, como recoge Curran, que los antiguos egipcios describían la envidia mediante una anguila. Sin duda Filelfo, que poseía una copia de los *Hieroglyphica* de Horapolo, llegados a Florencia en 1423, equivoca la anguila con la víbora que se relaciona con el odio. Esta consideración de la anguila en referencia a la envidia, se explica por Curran por cuanto la anguila vive solitariamente, parece que odia a los otros animales. La relación odio-envidia fue común en la antigüedad (Curran, 2007: 85).

### *La muerte prematura*

Alciato, en su emblema en edición de 1549 presenta a Medusa junto a dos delfines sobre una tumba donde queda escrito: SEPVLCRVM (sepulcro). Con ello quiere amonestar que la cabeza de Medusa expresa la muerte que, en llegando, convierte al hombre en otra cosa; como aquélla lo hacía en piedra, ésta lleva a la nada. Así, el tiempo debe gastarse en los estudios y nunca en «ocios dulces». El lema señala: «*In mortem praeproperam*» (Contra la muerte prematura). Leemos en el epigrama:

El chico más hermoso y noble de toda la / ciudad, que sedujo con su belleza e hizo / sufrir a las tiernas muchachas, murió antes de / hora. Por nadie será más llorado que por ti. / Areste, a quien estuvo unido por un casto / amor. Por eso le construyes un túmulo, / testigo de tan gran dolor, y alcanzas los / astros con tus tormentos: «¿Te vas sin mi, / amado? ¿No estaremos juntos nunca más? / ¿No pasarás conmigo los ocios gratos en los / estudios? Pero te cubrirá la tierra: la cabeza / de la Gorgona y los delfines darán signos / dolientes de la muerte».

Esta relación de la Medusa con el vicio y la maldad es muy común en las composiciones pictóricas, así lo apreciamos en la obra de Lorenzo Lotto titulada *Alegoría, Virtud y Vicio* de 1505 conservada en la National Gallery de Nueva York donde se nos ofrece esa psicomauia o enfrentamiento virtud y vicio. Así, por la virtud se recrea a un niño que juega con los atributos de las artes y su blasón centra la fortaleza del león. Contrariamente, el sátiro, cuyo escudo es la cabeza monstruosa de Medusa que reposa en el árbol seco, remite a la muerte mediante el barco que se hunde en el mar. Por el sátiro Alciato en su edición de 1549 precisa que la parte superior es humana pero la inferior de cabra y por ello remite a las pasiones y al amor sensual que también opera en el hombre, es la fuerza

de la naturaleza. En la pintura lo vemos tumbado y centrado en los asuntos de la bebida. Por el Fauno considera a quien en todo momento tiende a satisfacer su deseo sensual y por lo tanto es imagen de la lujuria.

Tiziano entre 1540-1550 compuso su argumento conocido como *Venus recreándose en la música*, tema que el artista elabora al menos en cuatro ocasiones con ligeras variaciones de las que seguimos la custodiada en el Museo del Prado. La composición dispone a la diosa del amor recostada, escuchando la música que interpreta un organista. Al fondo observamos un jardín con fuente.

La obra ha sido interpretada en diferentes sentidos. Para algunos, como recoge Panofsky, se trata de una escena alegórica sobre la visión neoplatónica de los sentidos donde el oído y la vista se disponen como medios para llegar al conocimiento y a la armonía espiritual. Otros reducen su contenido a la visión de una escena esencialmente erótica como triunfo de la belleza (Panofsky, 2003: 126-129).

Algunos detalles llaman la atención y procuran una lectura concreta a la composición. La figura del músico dirige la mirada al sexo de Venus. Sobre el órgano destaca con claridad una cabeza de la Gorgona Medusa, con sus cabellos viperinos, reflejo claro de la maldad y muerte, como llevamos dicho, pues tan solo con su mirada convierte a su enemigo en piedra.

La mitología da cuenta de la excelsa belleza de Medusa y de cómo por su arrogancia al tenerse por superior a Palas, fue convertida en monstruo. Conti (1988: 575) recoge la fábula y traduce el significado al que remite: «Pero, al ser la Medusa o una meretriz o la lujuria y el placer natural [...]».

Por otra parte, la guitarra o el laúd aparece como atributo dentro del humor sanguíneo propio de la juventud y con una clara tendencia sensual y hedónica, así lo apreciamos en las alegorías que al respecto encontramos en Virgil Solis en el siglo XVI. Brueghel en su pintura conocida como el *Triunfo de la muerte* recrea de igual manera a los músicos a quienes les llega su final como referencia al ocioso sumido en los vicios. En este sentido podemos entender la variación en la pintura de Tiziano que se custodia en el Metropolitan Museum y que establece un cambio del órgano por el laúd para establecer una misma significación.

La lectura se puede continuar en el jardín donde se dan cita las plantas y la fuente como recreo del amor. El jardín como alegoría del amor tiene singular eco en la literatura antigua. Platón en su diálogo sobre el amor conocido como el *Banquete* (196 a-b) no duda en aplicar y explicar esta metáfora: «[...] la belleza de su tez indica ese modo de vivir del dios [Cupido] entre las flores, porque lo que no está en flor o está marchito, bien sea cuerpo o alma o cualquier otra cosa, no reside Amor, más donde hay un lugar florido y perfumado, allí aposenta y permanece».

La fuente amorosa ya la apreciamos en las estampas florentinas del siglo XV. El argumento lo encontramos en Homero (*Il.*, XIV, 347 y ss.) donde se describe la relación amorosa entre Zeus y Hera en un jardín. Apuleyo, en su *Asno de Oro* (V,1), nos habla de Cupido que observa a su amada Psique en un bello jardín en el que se dispone una fuente: «Bastante repuesta, se levanta tranquila de su plácido sueño. Ve un bosque de árboles altos y frondosos, ve una fuente cuyas aguas tenían la transparencia del cristal».

En esta naturaleza, en el jardín del amor con su fuente, observamos, curiosamente, dos ciervos que, como comprobaremos, también remiten a la música y por lo tanto continúan la significación que vamos señalando. Uno de los ciervos, junto a una pareja que se abraza y besa en el jardín, eleva su testuz mientras que el otro, justamente en el extremo contrario,

reposa en tierra. Este detalle tiene su lectura en Horapolo cuando nos dice: «Si quieren expresar hombre burlado por la adulación, pintan un ciervo con un flautista, pues éste se caza cuando oye los dulces sonidos de la siringa de los que tocan, de modo que es seducido completamente por el placer».

Aristóteles difundió la creencia por la que el ciervo con la testuz baja era prácticamente sordo, pero elevándola disponía de un oído muy fino, añade que con el sonido de la flauta queda aturdido por el placer de su música. Otras fuentes clásicas nos hablan en el mismo sentido y Valeriano nos remite por el animal un idéntico contenido en su Libro VII.

El ciervo, como hemos señalado, se somete tanto a la música que se olvida de sí. Con ello, el joven músico remite a la misma idea, mira atentamente al sexo de Venus, dirige su emoción a lo puramente sensual arrastrado por la música de los sentidos. Los Emblemas eróticos de Peter Rollos fueron editados en París entre los años 1603-1639. En ellos se dispone una pareja de enamorados junto a un músico que tañe el laúd, al fondo una mujer desnuda reposa en el lecho. Se nos dice que, aunque la música estimule los sentidos, la mayor excitación llega al contemplar a una mujer desnuda (*Le centre de l'amour*. París, 1687. Emblema 60). Ateneo en su libro XIII y siguiendo a Aristóteles precisaba: «Los amantes no deben mirar a ninguna parte del cuerpo de aquellos a quienes aman más que a los ojos, donde está la sede del pudor» (Ripa. *Vergüenza Honesta*). Así, el filósofo no duda en afirmar que de la vista se pasa al tacto y de aquí al deseo para pasar finalmente a la esclavitud y problemas del Amor (Ripa. *Origen del Amor*). La idea se explica en el tratadista Conti cuando nos hablaba de la Medusa como imagen de la lujuria, pues mata. Con ello, la mirada del músico hacia el sexo de Venus nos indica que el placer sexual se convierte en una Medusa para quien mira con deseo, pues lo transforma en mero objeto, en piedra, en muerte.

El argumento de Tiziano que conocemos como *Venus recreándose en la música* consideramos que, ajustándose a las fuentes señaladas, responde a una titulación más concreta que proponemos como: «Alegoría del amor sensual». Un amor sensual que se define dentro del llamado humor Sanguíneo, de ahí el pavo real sobre la fuente pues el ave, como precisa el grabador Virgil Solis en el siglo XVI, es de igual manera imagen de lo sensual y explica el citado temperamento.

Los emblemas de Teodoro Galle nos hablan en este sentido. En su edición de 1603 observamos la figura del *mundano*, del hombre que se deja arrastrar por las pasiones terrenas, por lo sensual y lo sexual. La representación está en clara concordancia con la pintura pues el mundano sigue el alimento del diablo que, con un fuelle, nutre el fuego, el instrumento músico, las pasiones, donde se recrean en su sonido los amantes (*Typus Occasionis in quo receptare commoda...*, Amberes 1603). La fuente se propone en el *Libro de la Sabiduría*, en su capítulo II, 6-7, donde leemos: «Vengan, entonces, y disfrutemos de los bienes presentes, gocemos de las criaturas con el ardor de la juventud. Embriaguémonos con vinos exquisitos y perfumes, que no se nos escape ninguna flor primaveral».

### *El amor en la vejez*

El amor de la joven en la vejez compone el emblema que vemos en edición de 1549. Se trata de Sófocles y Arquipe, del deseo experimentado por el trágico hacia la joven Arquipe a quien dejó por heredero. Hegesandro comenta este enamoramiento con la prostituta

Arquipe y cómo su primer amante Esmicrenes al comentarle sobre la situación de aquella contestó: «Como las lechuzas se posa sobre la tumba».

El canto al que hace referencia Alciato referido a la lechuza toma su fuente por tanto en Hegesandro. La lechuza posándose en la tumba es clara referencia a la muerte que, por la edad, como precisa Alciato en el ejemplo, pronto llegara al anciano amante. Así, en los citados jeroglíficos de Horapolo podemos leer: «Cómo representan muerte imprevista. Un cuervo nocturno representa “muerte”; pues se acerca de repente a los polluelos de las cornejas por la noche, como la muerte se acerca de pronto».

Horapolo habla de un cuervo, y tras el análisis de las diferentes fuentes clásicas podemos precisar que el animal representado es una lechuza o un búho, animal que fue llamado por algunos en la antigüedad «cuervo nocturno» (Arist. *De Anim. Hist.* VIII, 12, 597b). Por tanto, este «cuervo» no deja de hacer relación al búho o lechuza.

Aristóteles nos habla del enfrentamiento entre la lechuza y la corneja. La primera, por ver más durante la noche, toma los huevos del nido de la segunda y los come; la segunda, al ocurrir el caso contrario, hace lo propio por el día (*De Anim. Hist.* IX, 1). Sin duda, al ser animales contrarios y ambos remitir a la idea de destrucción, es por lo que aparecen en el grabado dispuestos uno bajo el otro remitiendo a la idea de la muerte.

La misma idea nos presenta Eliano al señalar (*Hist. An.* III, 9): «[...] Como la lechuza es enemiga de ella, durante la noche atenta contra sus huevos, y la corneja durante el día hace lo mismo con la lechuza, porque sabe que este pájaro tiene entonces flaca visión».

Este autor relaciona la lechuza con la muerte y la designa como pájaro de mal augurio (*Hist. An.* X, 37):

Dicen que la lechuza que acompaña y está al lado del hombre que se embarca en algún negocio no es buen augurio. He aquí el testimonio: Pirro de Epiro caminaba de noche hacia Argos y salióle al encuentro dicha ave cuando cabalgaba en su caballo con la lanza recta. Luego se posó sobre ésta el ave que no quería alejarse. ¡Mala salvaguardia le proporcionaba la susodicha ave, al acompañarle sobre la lanza! Como que al llegar Pirro a Argos encontró la muerte más ignominiosa [...].

La lechuza, como el búho, es ave nocturna, y Ovidio ya la califica de siniestro augurio para los mortales (*Met.* V, 549). Sin duda, San Isidoro siguió esta narración cuando precisa por el búho que es ave de mal agüero, muy recargada de plumas y perezosa, día y noche está en los cementerios y habita en las cavernas... (*Et.* XII, 7, 39). Es en Plinio donde podemos encontrar una relación con el cuervo, al precisar en algunos ejemplos de animales contrarios entre sí; pero aquí se relaciona de igual manera la lechuza con la corneja (*Hist. Nat.* LXXIV):

[...] se muestra manifiestamente tener los animales algunos sentimientos... Porque es cierto haber entre ellos algunas guerras y algunas amistades, de donde se sigue [...]. Son enemigos los cisnes y las águilas; el cuervo y el clorio, buscándose de noche el uno al otro los huevos para quebrarlos. De la misma manera el cuervo y el milano, quitándole aquél a éste el manjar; las cornejas y las lechuzas [...].

En el *Fisiólogo* se relaciona al búho con las tinieblas y las ruinas. En relación con la muerte imprevista, es un animal muy utilizado en las artes. Así lo vemos en las tumbas Mediceas, donde se asocia a la Noche para referir al ocaso, a las tinieblas y el final de la

vida humana (1526–33). También en la obra de Hans Baldung Grien *Las tres edades y la muerte* aparece la lechuza. El ejemplo se manifiesta en el *Triunfo de la Muerte* de Brueghel de 1562, en Mantegna y su *Oración en el Huerto* de 1459 y, entre otros muchos artistas, citamos al Bosco en su *Carro de heno* de 1500 en la rama junto a la juventud entretenida con la música.

### *La soberbia*

Alciato en edición de 1549 nos habla del vicio de la soberbia mediante la figura de los hijos de Níobe, hija del rey de Frigia Tántalo. Casó con Anfión con quien tuvo catorce hijos, siete hijas y mismo número de varones. Despreció a Leto porque tan solo tuvo dos, Apolo y Diana. Estos, conocido el insulto hacia su madre, mataron con sus flechas a la prole de Níobe, la cual fue convertida en fuente. Así lo apreciamos en el cuerpo del emblema con el mote: «*Superbia*» (Soberbia). Leemos: «He aquí la estatua de una estatua, y un / mármol sacado de otro mármol: la insolente / Níobe, que no se atrevió a compararse con los / dioses. La soberbia es vicio femenino, / y denota desfachatez y dureza de / sentimientos, cual la de las rocas».

El editor francés del siglo XVI afincado en Roma, Antonio Salamanca, fue conocido por el gran número de estampas que publicó en la ciudad del Tíber. Su labor fue continuada por su homónimo Antonio Lafreri quien editara la afamada serie *Speculum Romae Magnificentiae* donde se divulgaron múltiples láminas de la Roma antigua y renacentista. El presente argumento fue divulgado por Salamanca siguiendo diseño de Francesco Salviati.

La huella entre la estampa y el emblema es manifiesta no solamente en el aspecto formal, también en el contenido que procura ya que precisa en el texto de la zona inferior el pecado de soberbia que llevó a Níobe a enfrentarse con Leto y como consecuencia llegó la muerte de sus hijos.

### *Llevado por los vicios*

Alciato recrea la figura de Acteón bajo el siguiente mote: «*In receptatores sicariorum*», es decir: *Contra los que se rodean de rufianes*. Considera a los pródigos que arruinan su vida en los placeres. Leemos: «Por la ciudad te acompaña, Sceva, una tropa / de ladrones y cacos, y una cohorte / armada con crueles espadas. Y así te / consideras liberalmente abierto de mente, / porque tu olla alimenta a muchos malvados. / He aquí un nuevo Acteón, que tras haber / conseguido tener cuernos, se ha dado a sí / mismo como presa a sus perros».

Narra Ovidio en sus *Metamorfosis* (III, 151–252) que el mortal Acteón al llegar al valle de Gargafia, cerca de la fuente Partenio (virginidad), donde Diana y su cortejo se encontraban en el baño, las contempló desnudas y por ello fue destrozado por sus propios perros tras ser metamorfoseado en cierva. Así se figura en decoraciones del siglo V a.C. (Museo de Boston) y se difundió en diferentes estampas del siglo XVI y siguientes como apreciamos en anónimos maestros de la escuela de Marcantonio (B.10), Georg Pencz (B.91), Jacob Matham (B.184), Virgil Solis (B7.40), Pieter van der Heyden (C.E.2214), Philippe Galle (C.E.1706) y Peter Rysbrack (B.1), entre otros.

Dimos cuenta de la relación entre Alciato y el humanista Fasianini quien tradujo a Palefato en sus *Historias Increíbles* del siglo IV siguiendo el sentido evemerista o histórico en la significación del mito griego. Por la fábula del griego y el sentido que ofrece Fasianini parece convertirse en la fuente de Alciato, leemos:

Dicen que Acteón por sus perras. Pero esto es falso, pues una perra quiere sobre todo a su amo y criador, y especialmente porque las perras de caza menean el rabo delante de todos los hombres. Algunos aseguran que Artemis lo convirtió en ciervo al que las perras mataron. Yo estoy de acuerdo en que Artemis puede hacer lo que quiera. Pero no es cierto lo de que un hombre se convierta en un ciervo o un ciervo en un hombre; estos mitos los compusieron los poetas para que el auditorio no se enojase con la divinidad. La verdad es esta. Acteón era un hombre de la Arcadia, aficionado a la caza, que andaba siempre criando muchas perras y cazando en los montes, con lo que se desentendía de sus asuntos. Los hombres de entonces vivían de su propio trabajo y no tenían criados sino que labraban la tierra ellos mismos, y el más rico era aquel que labraba sus propios campos y más se aplicaba en la faena. Así pues, Acteón, al despreocuparse de los asuntos de su hacienda y preferir la caza, arruinó sus medios de vida. Cuando ya no le quedaba nada, decía la gente: ¡Infeliz Acteón, que lo devoraron sus propias perras! Ahora, si es que alguno cae en la desgracia por mantener ramerías, solemos decir: «Las ramerías lo devoraron». Algo de este tipo es también lo que ocurrió con Acteón.

En ambas fábulas la figura de Acteón es clara imagen del pródigo que ocupa su tiempo en satisfacer sus propios vicios y por ello llega a la ruina personal.

La historia de Diana y Acteón decora un singular espacio del Castillo de Sanvitale (Rocca Sanvitale) en Fontanellato, Emilia Romana. Las pinturas al fresco pueden datarse a partir del año 1524 y fueron realizadas por el maestro manierista Parmigianino (1503-1540). El ciclo está formado por catorce lunetas, donde se recrea al desafortunado cazador mientras tropieza con Diana, la diosa que está desnuda en su baño con las Ninfas. Este suceso lleva al castigo y la diosa transforma a infortunado cazador en ciervo que es devorado por sus propios perros como hemos indicado. La habitación en la citada fortaleza medieval quedaba ocupada por Paola Gonzaga, esposa del Conde de Fontanellato, Galeazzo Sanvitale. En el techo encontramos un mote que dice «*Respice finem*» que viene a significar: «considera el fin». Por tanto, considerar el fin de Acteón quien, sumido en el vicio y siendo pródigo con malas compañías, procuró su propia perdición.

Curiosamente, la figura de Acteón, por lo general, se recrea mirando la desnudez de Diana y sufriendo la oportuna transformación en ciervo. Parmigianino, en este ciclo dispone al cazador girando la cabeza hacia sus perros como apreciamos en la figura propuesta por en los emblemas de Alciato.

### *La prudencia*

La figura del dios Jano, con sus dos rostros barbados en este caso siguiendo el modelo romano, se convierte en el cuerpo de este emblema en la edición de 1549 para referir a la idea de Prudencia. A partir del siglo XIII, como vemos en el llamado Maestro de los meses, se recrean los dos rostros uno joven y otro anciano en referencia al año nuevo y

viejo respectivamente. Se trata del Jano bifronte que apreciamos en diferentes esculturas romanas, en este caso con los dos rostros iguales.

En su epigrama traduce el mote que lo define en el término señalado: «*Prudentes*» (los Prudentes). Por los dos rostros entiende los dos tiempos: Pasado y Futuro. Así, el hombre inteligente conociendo el pasado puede ajustar tanto su presente como el futuro. Precisa: «Jano Bifronte, que conoces bien las cosas / pasadas y por venir, y que contemplas lo de / detrás y ves delante, ¿por qué te pintan / con tantos ojos y rostros? ¿Acaso no es porque esta / imagen simboliza el hombre precavido?»

Sabido es que Júpiter venció en la Titanomaquia a sus tíos y padre, los Titanes y Saturno. Tras la victoria envió a su padre al oeste, entendido como zona oscura, y así llegó a Italia, a la región de la Lacio donde gobernaba el dios de las dos caras, Jano, a quien enseñó el trabajo en la agricultura y con ello una clara edad de oro. El templo dedicado a Jano permanecía cerrado en tiempos de paz.

Esta relación de Saturno con Jano la apreciamos en dibujo de Giulio Romano quien recreó la figura de Jano acompañada de la llave en su mano y con sus dos rostros diferenciados por la edad, junto Saturno con el ouroboros, la victoria con la corona y Ceres, se dan cita en uno de sus dibujos conservados en la Paul Getty Museum de Los Ángeles. Ceres refiere a las cosechas donde opera el tiempo, es decir la victoria de Saturno coronado, que se renueva cíclicamente año a año como remite la figura de las dos caras de Jano acompañado de la llave.

Jano con la llave nos explica que su nombre contiene el mes de enero, que cierra un año y abre otro. Así, el término latino *Janua* viene a remitir a «puerta» y *Januarius* nos lleva a «enero».

La figura de Jano se convierte en un precedente de las composiciones bifrontes o trifrontes que apreciamos en esculturas o pinturas en referencia a la virtud de la prudencia. Así, del siglo XIV podemos dar cuenta de la composición de Giotto en Asís en relación con las virtudes de la orden franciscana y también en la capilla de la Arena de Padua en fresco de 1306. Dicha iconografía la volvemos a apreciar en Taddeo Gaddi en la capilla Baroncelli de santa Croce en Florencia hacia 1330. De igual manera se extiende forma general en siglos posteriores y con anterioridad a Alciato lo apreciamos en la estancia de la Signatura vaticana en composición de Rafael de Sanzio.

La virtud de la Prudencia, fue entendida a la manera de santo Tomás, por ello se convierte en imagen de los tres tiempos: Memoria de lo pasado, inteligencia de lo presente y providencia del futuro, aspectos que nos recuerda Dante en su *Convivio* (IV, 27). Donatello remite los rostros a la falta de prudencia por parte de Pilato que no supo recordar su promesa a su esposa Prócula sobre la inocencia de Cristo y lo condenó posteriormente, así lo apreciamos en el hombre con rostro bifronte que le acompaña en el relieve en el púlpito de la pasión en la iglesia florentina de san Lorenzo hacia 1465. En el Victoria & Albert Museum se conserva un relieve de la escuela de Settignano, siglo XV, que dispone de tres rostros masculinos y bajo dicha recreación leemos el significado a que remite: *Prudenza*. Los tres rostros remitiendo a la misma idea de prudencia se dispone por parte de Tiziano en su alegoría de la prudencia de 1565 conservada en la National Gallery de Londres. Sus rostros remiten por el anciano a su persona, en el centro su hijo Horacio y el nieto en la zona opuesta, las tres cabezas humanas corresponden, en la parte inferior, a tres cabezas de animales: lobo, león, perro. Iconografía que proviene de la Edad Media cristiana donde se impuso la versión de Macrobio (*Sat.* I, 20), que ve en la tríada zoomorfa una imagen del

tiempo –pasado, presente, futuro: lobo, león, perro– y en Serapis que los acompañaba en la antigüedad como una deidad solar. El tratado medieval de Albricus nos habla en este sentido sobre los tres animales dispuestos en la iconografía del dios Apolo y así lo figura Gaffurius en el frontis de su tratado.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGELINI, A. [2003]. *Simboli e questioni: l'eterodossia culturale di Achille Bocchi e dell'Hermathena*, Bologna, La Sphere.
- CALITTI, FL. [1995]. *Diccionario Biográfico de los italianos*, Volumen 45. Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana.
- CONTI, N. [1567] *Mythologiae sive explicationis fabularum libri decem, in quibus omnia prope Naturalis & Moralis Philosophiae dogmata contenta fuisse demonstratur, Venecia, 1567*, Edición consultada Murcia 1988.
- CURRAN, B. [2007]. *The Egyptian Renaissance: The Afterlife of Ancient Egypt in Early Modern Italy*, Chicago, The University of Chicago Press.
- DRYSDALL, D. L. [1983]. «Filippo Fasanini and his “Explanation of Sacred Writing”», en *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 13 (1983), 1, 127-155.
- GIEHLOW, K. [1915]. «Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance», en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXXII (1915).
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J.M. [2019]. *Absolute Durer*, Bilbao, CM Editores.
- [1991]. *Los Hieroglyphica de Horapolo*, Madrid, Akal.
- GRANADA FRY LUIS DE [1991] *Canto a la Naturaleza*, Urbano A Del Campo (ed.), Granada.
- ISAACSON, W. [2018]. *Leonardo da Vinci. La biografía*, Barcelona, Debate.
- KÖHLER, J. [2000]. «Über einen europäischen Aspekt der Augsburger Ersgausgabe der Emblem von Andrea Alciato», en L.VOLKMANN, *Hieroglyph, Emblem, and Renaissance Pictography*, Leiden, Boston, Brill, 61-67
- MARLE, Raimond van. [1971]. *Iconographie de l'art profane au Moyen-Âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures*, New York, Hacker Art Books.
- PANOFSKY, E. [1982]. *Vida y obra de Alberto Durer*, Madrid, Alianza Editorial.
- [2003]. *Tiziano. Problemas de Iconografía*. Madrid, Akal.
- PETRARCA [1510]. *De los remedios contra prospera y adversa fortuna*. Francisco de Madrid (ed.), en *Biblioteca Petrarca* [<https://bibliotecapetrarca.net/libro/1510-de-remediis> Consulta: 16/07/2021].
- PRAZ, M. [2005]. *Imágenes del barroco: estudios de emblemática*, Madrid, Siruela.
- RUIZ-BRAVO VILLASANTE, C. (ed.) [1980]. *Ibn al-Durayhim, 'Alī ibn Muḥammad. Libro de las Utilidades de los animales*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- TANNER, M. [1993]. *The last Descendant of Aeneas: the Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor*, New Haven, Penn State University.
- UREÑA BRAZERO, J. [2001]. «Alciato y el poder de la palabra: poesis retórica y jeroglíficos», *Anuario de Estudios Filológicos*, XXIV, 437-452.
- URQUIZA, T. [2012]. *Símbolos del arte cristiano*, Burgos, Cabildo Metropolitano de Burgos.
- WIND, E. [1971]. *Misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral.
- WINKLER, F. [1936-1939]: *Drawings of Dürer*, a catalogue in 4 volumes
- [1936-1939]. *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, 4 voll. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft.
- WINZINGER, F. [1988]. *Durer*, Barcelona, Salvat.

# IN VINO VERITAS. ESPACIOS, MISTERIOS Y REPRESENTACIONES BÁQUICAS DE ALCIATO A VAENIUS

VÍCTOR MÍNGUEZ  
*Universitat Jaume I*

RESUMEN: Hace ya una década que el Museo Nacional del Prado adquirió la sarga *El vino de la fiesta de San Martín*, de Pieter Brueghel el Viejo, que recrea la festividad del santo coincidiendo con el fin de la vendimia. El vino estuvo muy presente en la pintura de género de los primitivos flamencos, reflejo de una sociedad hedonista, bullanguera y rica, que no evitaba al tiempo asignarle referencias viciosas, inmorales o diabólicas. Para entender estos significados u otros distintos o contrarios que el vino adquirió en la pintura moderna del Renacimiento hay que recordar antes los que ya tuvo en la Antigüedad clásica, el modelo cultural que fue recuperado precisamente en los siglos XV, XVI y XVII. El proverbio latino *In vino veritas*, atribuido a Plinio el Viejo, enlazó sin interrupción con los emblemas humanistas de Alciato y los posteriores jeroglíficos horacianos de Vaenius. Y unos y otros nos ayudan a entender diversos espacios, ceremonias y pinturas dispersas por la Europa renacentista y barroca en los que el vino desempeñó un papel protagonista, como rituales festivos de la corte borgoñona, la decoración pictórica del camarín de alabastro del palacio de Ferrara, las representaciones del Santo Cáliz pintadas en Valencia, las exaltaciones báquicas de Carracci, Caravaggio y Velázquez en Roma, las composiciones festivas de Jordaens en Flandes o las sutilezas étlicas de Vermeer en Delft.

*Palabras clave:* Vino, emblemática, Humanismo, Baco, Alciato, Vaenius.

ABSTRACT: A decade ago, the Prado National Museum purchased the twill by Pieter Brueghel the Elder, *The wine of the feast of St. Martin*, a recreation of the feast of the Saint coinciding with the end of the harvest. The wine was very present in the genre painting of the primitives Flemish, a reflection of a hedonistic, boisterous and rich society, which at the same time did not avoid assigning to it vicious, immoral or diabolical references. To understand these diverse meanings in the modern Renaissance painting, it is necessary to first remember those that it already had in classical Antiquity, the cultural model that was recovered in the 15th, 16th and 17th centuries. The Latin proverb *In vino veritas*, attributed to Pliny the Elder, linked without interruption the humanist emblems of Alciato and the later Horacian hieroglyphs of Vaenius. Both help us to understand the different spaces, ceremonies and paintings scattered throughout Renaissance and Baroque Europe in which wine played a leading role, such as festive rituals of the Burgundian court, the pictorial decoration of the alabaster room of the Ferrara Palace, the representations of the Holy Grail painted in Valencia, the Bacchic exaltations of Carracci, Caravaggio and Velázquez in Rome, the festive compositions of Jordaens in Flanders or the subtleties of Vermeer in Delft.

*Key words:* Wine, emblematic, Humanism, Bacchus, Alciato, Vaenius.

**En** el año 2010 el Museo Nacional del Prado adquirió a través de Sotheby's la sarga al temple de cola *El vino de la fiesta de San Martín*, de Pieter Brueghel, el Viejo —ésta firmada— la mayor que se le conoce (h. 1565-1568, 148 x 270,5 cm.) [fig. 1]. Se considera una de las adquisiciones más importantes del Museo en sus doscientos años de historia —en España solo hay otra obra de Brueghel, y también en el Prado: *El triunfo*



Fig. 1. Pieter Brueghel, el Viejo, *El vino de la fiesta de San Martín*, h. 1565-1568, Museo Nacional del Prado, Madrid.

*de la Muerte*—. Una vez restaurada fue expuesta por primera vez en 2011.

Su precedente iconográfico es una composición desaparecida de El Bosco, conocida por un tapiz propiedad de Patrimonio Nacional. Las obras de ambos pintores representan la festividad de San Martín el 11 de noviembre cuando, coincidiendo con la matanza de otoño y el fin de la vendimia, se bebía el primer vino de la nue-

va estación. En la sarga de Brueghel y a la derecha aparece el santo partiendo su capa, pero lo que centra la composición es la representación báquica de la fiesta flamenca: en torno al tonel se agrupa una multitud de gentes diversas —más de cien personajes— que intentan obtener todo el vino posible mediante una torre de Babel humana formada por bebedores. La composición piramidal recuerda la tabla central del tríptico igualmente de El Bosco *El carro del heno* (1512-1515, Museo Nacional del Prado), así como también su discurso moral inspirado en el Salmo XIV. Brueghel, que simpatizaba con la Reforma, se hizo eco en su sarga de las críticas al culto a los santos, y especialmente de las quejas de Erasmo respecto a las festividades religiosas que acababan desembocando en la gula.

La obra de Brueghel, el mayor de los pintores y dibujantes nortños del siglo XVI —que cerró el primitivismo e inició la gran pintura naturalista flamenca—, estuvo muy influida por El Bosco, cuyos cuadros dibujó para un editor que los publicó reproducidos en estampas. Y tanto en la obra de El Bosco como en la de Brueghel —como en otros pintores primitivos flamencos— el vino tiene una presencia determinante —reflejo de una sociedad bullanguera y rica—, que va desde la evocación festiva y hedonista a la referencia viciosa, inmoral y diabólica. Para entender estas lecturas y otras diversas que el vino adquirió en la pintura del Renacimiento y el Barroco, tenemos que hacer un viaje hacia atrás, y reiniciar nuestra investigación en la Antigüedad clásica, el inicio de nuestra civilización occidental y donde se estableció el modelo cultural que fue recuperado precisamente en los inicios de la Edad Moderna.

Y de la Antigüedad procede la sentencia *In vino veritas*, que da título a este breve estudio. Es un proverbio latino atribuido a Plinio el Viejo (*Nat.* 14, 141), siendo la frase completa *In vino veritas, in aqua sanitas* («en el vino está la verdad, en el agua la salud»). Erasmo de Rotterdam la recoge en su adagio latino 617 (*Adagios*, 1500-1536), titulado asimismo *In vino veritas*, y explica en él que la ebriedad hace desaparecer la hipocresía y pone al descubierto lo que oculta el corazón. Aunque el gran humanista también se pregunta a continuación ¿cómo se puede decir la verdad sin estar lucido?, para concluir afirmando que el proverbio latino no se refiere a ebriedad alucinatoria sino a la ingestión moderada, que elimina el pudor y la hipocresía (Erasmo, 2013: 621-623). Es la idea que traslada también Juan Pérez de Moya algunos años después en su *Philosophía Secreta* (Madrid, 1585), que cita asimismo el adagio y apunta que Baco iba precisamente desnudo como imagen de los secretos revelados (Pérez de Moya, 1585: capítulo XVIII, artículo III). Cesare Ripa en su *Iconología* (Roma, 1593) afirma a su vez que la desnudez significa que «los que beben

fuera de toda medida, una vez ebrios, acaban por descubrirlo todo» (Ripa, 1996: I, 176). Finalmente, Sebastián de Covarrubias Horozco en su *Tesoro de la Lengua castellana o española* (Madrid, 1611), explica que «pintanle desnudo, porque el vino y el amor no callan nada» (Covarrubias, 2006: 269).

La sentencia de Plinio es una frase lúcida y no hay contradicción en sus términos; no obstante, de una errónea lectura moralista de la misma podría deducirse una visión despectiva del vino en la cultura clásica y en su posterior proyección humanista, cuando en realidad fue todo lo contrario, como demuestra la presencia en el panteón olímpico de un Dios del vino, responsable de enseñar a la Humanidad el cultivo de la vid y la fabricación del néctar (Jeanmaire, 1993). La iconografía de Dionisos, hijo de Zeus y Semele, ha sido analizada en profundidad por otros investigadores, y yo no voy a abundar en ella (Peña, 2005: 413-428). Baste recordar ahora que su representación fue descrita con detalle por Cesare Ripa en 1593 (Ripa, 1996: I, 176 y 177), y que su cortejo formado por tigres, asnos, cabras, sátiros, bacantes y ninfas inundó los palacios de las cortes europeas durante el Renacimiento y el Barroco (López, 1985: 337-349).

La presencia del vino en la Antigüedad fue mucho más allá de los placeres de la mesa, y lo encontramos desempeñando roles relevantes en los rituales de libaciones, en las ceremonias funerarias, en la práctica de la medicina, y en las liturgias iniciáticas de cultos místéricos —como los propios cultos dionisiacos en Grecia—. Recordemos brevemente los Misterios de Eleusis. En este santuario próximo a Atenas se celebraban anualmente ritos secretos de iniciación al culto a las diosas Démeter y Perséfone, que por su gran prestigio fueron asimilados en Roma: la hija de Démeter, diosa de la vida y la fertilidad, Perséfone, fue raptada por Hades, dios del inframundo; el acuerdo entre Démeter y Hades para compartirla —ocho meses con Démeter y cuatro con Hades— marca las estaciones del año (primavera, verano e invierno; el otoño los griegos lo ignoraban), y de la tierra. Los misterios celebraban precisamente el regreso de Perséfone (la primavera) y el resurgir de la tierra, y en los rituales secretos los iniciados tomaban estimulantes, bebidas especiales y seguramente vino. No resulta por lo tanto extraño que el vino adquiriese posteriormente una dimensión esencial y milagrosa en una religión nacida en un Oriente grecorromano, el Cristianismo, un culto que —por conocido, a veces lo olvidamos—, gira en gran medida en torno al misterio del vino. La vida pública de Cristo se inició con su primer milagro en las Bodas de Caná, cuando transformó el agua en vino (Jn, 2,1-11) y concluyó tres años después precisamente con la Última Cena (Mt, 26,27-28) cuando presentó y ofreció el vino a los doce apóstoles como su propia sangre. En sendos casos el rojo líquido se transmutó.

Ambos episodios mágicos neotestamentarios han sido representados multitud de veces en el arte cristiano, y específicamente en obras clave de la cultura humanista, como el fresco *La Última Cena* de Leonardo da Vinci (h. 1495, refectorio de Santa Maria delle Grazie) o el lienzo *Las Bodas de Caná* de Paolo Veronese (1563, Museo del Louvre). Pero recordemos que también en los relatos clásicos que preceden a los Evangelios encontramos prodigios vinculados al vino que asimismo han sido recreados en el arte moderno: Ovidio narra en las *Metamorfosis* la historia de Filemón y Baucis que recibieron en su choza a Júpiter y Mercurio cuando viajaban de incógnito disfrazados de mendigos mientras los restantes habitantes de la ciudad de Tiana, en Capadocia, les cerraban sus puertas (Ovidio: VIII, 620-720). Baucis descubrió que eran deidades cuando, después de llenar varias veces su copa, contempló asombrada que la jarra nunca se vaciaba, escena recreada por ejemplo por Pedro Pablo Rubens en *Júpiter y Mercurio con Filemón y Baucis* (1620-1625,



Fig. 2. Pedro Pablo Rubens en *Júpiter y Mercurio con Filemón y Baucis*, 1620-1625, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Kunsthistorisches Museum, Viena) [fig. 2]. Zeus destruyó la inhospitalaria ciudad por medio de una inundación y convirtió la choza en templo, episodio también pintado por Rubens en *Paisaje con Filemón y Baucis* (h. 1620, Kunsthistorisches Museum, Viena). A Filemón y Baucis, que se salvaron porque Zeus les advirtió de la catástrofe, el dios les concedió un deseo: estos pidieron ser los guardianes del templo y vivir el mayor tiempo posible uno al lado del otro y morir juntos. Y así fue: tras su muerte fueron convertidos en árboles que se inclinan uno sobre el otro —Filemón, roble y Baucis, Tilo—. Pero más allá de

esta imagen poética, lo relevante de este relato es que muestra cómo en la religión clásica, de igual modo posteriormente en el cristianismo, el vino manifestaba la divinidad. Y unas representaciones artísticas y otras fueron configurando un imaginario sagrado del vino en la Edad Moderna.

La cultura clásica y la tradición cristiana son los fundamentos del Renacimiento. La doble valoración positiva del vino procedente de estos dos universos culturales debía proyectarse inevitablemente en el Humanismo. Y así sucedió, tal como podemos apreciar en el *Emblematum libellus* de Andrea Alciato (Augsburgo, 1531), que dedica tres emblemas a reflexionar sobre el licor fermentado. Los dos primeros, aparentemente contradictorios, proponen un consumo necesario pero moderado de vino, para beneficio del conocimiento. Son el XXIII, «Aumentar la prudencia con el vino» [fig. 3], y el XXIV, «Los prudentes se abstienen del vino». En el primero nos recuerda que Atenea inventó el olivo —del que se obtiene el aceite que permite la luz que sirve para alcanzar las ciencias— y Baco la vid —que permite el ingenio que avanza las ciencias—; pero en el segundo descubrimos que los sarmientos de la vid están comprimiendo el olivo. Un tercer emblema, el XXV, «Sobre la imagen de Baco» [fig. 4], contiene un largo epigrama que se refiere al encuentro entre Baco y Ariadna y abunda en el conveniente y provechoso consumo de vino, pero moderado: «es buena costumbre en la bebida que quien desee tomar una copa de falerno, le añada un cuarto de agua».

Adagios, pasajes evangélicos, y pinturas y emblemas renacentistas nos parecen indicar que en el mundo clásico grecorromano y cristiano, en el Flandes popular del siglo XV, y en la cultura humanista italiana las reflexiones sobre el vino giraron casi exclusivamente en torno al conveniente consumo moderado del mismo. Sin embargo, a mí me interesa más otro debate: en qué medida y por qué en el mundo clásico y el mundo moderno el vino aparece asociado a misterios iniciáticos, a taumaturgias religiosas o a la búsqueda de conocimiento. Me interesa determinar en qué medida *In vino veritas* señala una puerta al conocimiento —no solo a los placeres, que también—. Un camino que en los siglos XV, XVI y XVII conduce a la corte, a la sabiduría, a la redención, y al amor. Por ello, mi intención a continuación es plantear algunas claves de los posibles significados que adquiere el vino en la cultura del Renacimiento y del Siglo de Oro. Es evidente que el vino es un



Fig. 3. Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Augsburgo, 1531, emblema XXIII.



Fig. 4. Andrea Alciato, *Emblematum libellus*, Augsburgo, 1531, emblema XXV.

néctar imprescindible en los banquetes a lo largo de toda la historia de Occidente, en las mesas cortesanas y en las humildes, en las despensas palaciegas y en los conventos. Pero más allá de sabores, de sensaciones y de consecuencias, lo que me interesa explicar aquí es como se intelectualiza en la cultura del Humanismo. Para ello propongo a continuación un itinerario por seis escenarios donde, de la mano de diversos artistas, reflexionaremos brevemente sobre el significado cultural del vino. Y estos lugares geográficos son Borgoña, Ferrara, Valencia, Roma, Flandes de nuevo y Delft.

Trasladémonos en primer lugar a la fastuosa corte de Borgoña en el siglo XV. Recordemos que el rey de Francia Juan II el Bueno, antes de morir en 1364, cedió este ducado a su cuarto hijo, Felipe de Valois, el Audaz o el Atrevido –*Philippe le Hardi*– (1364–1404), sobrenombre ganado combatiendo al Príncipe Negro de Inglaterra en la batalla de Poitiers ocho años antes. Felipe de Valois se casó con Margarita de Dampierre, viuda de Felipe de Rouvres y heredera de Flandes, unificando el ducado de Borgoña y el condado palatino de Borgoña –posteriormente Franco Condado– en un estado borgoñón gobernado por una nueva dinastía, un linaje de condes-duques franceses, aprovechando la debilidad en ese momento de los limítrofes reinos de Francia y Sacro Imperio. Borgoña buscó para sobrevivir la alianza de Inglaterra, y en la corte de Francia dos partidos, borgoñones y armañaques, favorables y contrarios al estado borgoñón recién creado, se enfrentaron violentamente, hasta que el conflicto se complicó al intervenir todos los actores en la Guerra de los Cien Años. En el imaginario político de la época imperaba la idea de que el viejo reino de Lotaringia, o Reino Medio de Lotario, uno de los tres estados entre los que Carlomagno dividió su imperio y que heredaron sus tres nietos, resurgía, uniendo toda una serie de territorios entre el mar del Norte y la confederación helvética y un amplio número de prosperas ciudades: Ámsterdam, Utrecht, Amberes, Brujas, Gante, Lieja, Ypres, Bruselas, Malinas, Arrás, Amiens, Cambrai, Verdún, Metz, Dinant, Besanzón o Dijon (Davies, 2013: 159–161). Al conde-duque Felipe el Atrevido le sucedió su hijo Juan sin Miedo –*Jean sans Peur*– (1404–1419), que combatió a los turcos en la cruzada de Nicópolis y murió asesinado por agentes del delfín cerca del París, y a éste su hijo Felipe el Bueno –*Philippe le Bon*– (1419–1467), cuyo gobierno significó la edad de oro de Borgoña. Ninguno de los

tres conde-duques obtuvo la corona. Ésta era prerrogativa papal y ningún pontífice se atrevió a desafiar al reino de Francia y al Imperio constituyendo un nuevo reino entre ambos.

Pero a pesar de no convertirse en un reino independiente, o quizá precisamente por eso, la corte borgoñona rivalizó en fastuosidad y prestigio con los estados vecinos, convirtiéndose en un referente de sofisticación cultural para toda la Europa occidental (Davies, 2013: 161). De entre todas las iniciativas cortesanas y artísticas emprendidas por Felipe el Bueno destacó la creación de la Orden civil y de caballería del Toisón de Oro en 1430, el día de San Andrés, en la ciudad de Brujas, lugar donde había establecido su corte abandonando la tradicional residencia borgoñona del Palacio de los Duques de Dijon. La creación de la Orden se hizo coincidir con las bodas del duque con su tercera esposa, la princesa Isabel de Portugal: Borgoña era rica gracias a la producción agropecuaria —comercio de lana, industria de paño, y tráfico de vinos y cereales—, y aun podía serlo más aliada a los navieros y comerciantes portugueses.

Las manifestaciones artísticas borgoñonas —desde representaciones en tapices hasta excelentes piezas de orfebrería— nos han dejado muchos testimonios de la relevancia que la cultura del vino alcanzó en las fiestas cortesanas. Pero donde mejor podemos visualizar la presencia del mismo en los banquetes palatinos es en las miniaturas de los códices que los duques promocionaron y coleccionaron durante sus sucesivos gobiernos. La colección de manuscritos de Felipe el Bueno alcanzó la cifra de novecientos, de los que se han conservado un tercio, casi todos en la Biblioteca Alberto I. Un buen ejemplo es la obra del pintor y miniaturista Guillaume Wyelant, activo en Brujas y Utrecht en el siglo XV, *La historia del buen rey Alejandro*, varias de cuyas ilustraciones muestran la Fiesta del Faisán de 1454 en la corte de Felipe el Bueno, festín convocado por el duque tras la caída de Constantinopla para organizar una nueva cruzada, y de claro significado alejandrino pues se atribuye al rey de Macedonia —y a Jasón en el plano mitológico— haber introducido esta ave en Europa: en las miniaturas contemplamos escenas del fastuoso banquete en cuya mesa lucen copas y jarras a la vez que vemos a comensales y sirvientes con más copas y jarras en las manos. Fuera de la colección borgoñona encontramos también manuscritos que recrean con gran vistosidad el lujo de las cortes tardomedievales. El más conocido es *Las muy ricas horas del Duque de Berry* (*Les Très Riches Heures du Duc de Berry*), libro de horas en latín iluminado, actualmente en el Museo Condé, de Chantilly. Fue encargado hacia 1410 por el duque Jean I de Berry —hijo del rey Juan II de Francia y hermano por lo tanto del primer duque borgoñón, Felipe el Atrevido—, y realizado por el taller de los hermanos Limbourg. En algunas de sus ciento treinta y una ilustraciones correspondientes a la pintura gótica internacional —básicamente las que corresponden al calendario—, vemos fastuosas recreaciones de la vida aristocrática. En la del mes de enero asistimos a un banquete cortesano presidido por una mesa surtida de viandas, una mesa supletoria cubierta de piezas de orfebrería y un escanciador en primer plano. Estas miniaturas evidencian que, en las cortes tardomedievales, y especialmente en la borgoñona, el vino se integró ritualmente en la cultura caballeresca de la Edad Moderna.

Viajemos ahora a Italia, a la corte de Alfonso I d'Este, duque de Ferrara, casado con Lucrecia Borgia. En 1518 el duque contrató a Tiziano Vecellio —junto a otros artistas como Bellini o Dosso Dossi— para que decorara una de las nuevas salas de la ampliación del antiguo castillo de los Este —el castillo San Michele—, conocida como el *camerini d'alabastro*. Parece ser que fue el duque el que eligió los temas basándose en fuentes clásicas, como Filóstrato, Catulo y Ovidio. Este ciclo supuso un paso vital en la trayectoria de Tiziano,

pues con él incorporó la mitología erudita a su repertorio al crear un ambiente anticuario en forma de galería de pinturas –los cuadros pasaron a colecciones romanas en 1598 cuando el ducado de Ferrara volvió a los Estados Pontificios, y en 1638 dos de las pinturas de Tiziano se integraron en la colección de Felipe IV en Madrid (Checa, 2013: 59–114)–. Las principales pinturas que decoraron la estancia fueron: *La fiesta de los dioses*, de Bellini y Tiziano (National Gallery de Washington), y tres pinturas ejecutadas por Tiziano, *La ofrenda a Venus* (1518–1520, Museo Nacional del Prado), *Baco y Ariadna* (1520–1522, National Gallery de Londres), y *Los habitantes de Andros* (1523–1525, Museo Nacional del Prado). Estas dos últimas son especialmente interesantes como evocación alegórica del poder del vino. La composición *Baco y Ariadna* está inspirada en el canto LXIV de Catulo y en el *Ars Amandi* de Ovidio y sustituyó un encargo del duque a Rafael –un triunfo de Baco– que este no pudo pintar por su temprana muerte en 1520; representa el encuentro en la isla de Naxos entre Ariadna, abandonada por Teseo, y Baco que, inflamado de deseo, se dispone a abrazarla; en torno a ellos el resto de los personajes recrean una verdadera bacanal: Sileno viaja ebrio sobre su mula, las bacantes y los sátiros danzan frenéticamente, y todos muestran la pérdida de control por efecto de la bebida –en primer plano destaca una cratera vertida (Checa, 2013: 94)–. Pero está algarabía en torno a los amantes no solo es orgía, es sobre todo iluminación.

La segunda pintura, *Los habitantes de Andros* [fig. 5] aun es más elocuente para mi propósito. Inspirada en un texto de Filostrato el Viejo, muestra cómo el río de vino que surca la isla de Andros ha embriagado a sus habitantes, que cantan, beben, escancian y bailan, algunos elocuentemente coronados de vid. Se trata como es obvio, y en palabras de Fernando Checa, de una exaltación de los «efectos positivos del vino y la ebriedad» (Checa, 2013: 98), subrayados por la música y la belleza: la partitura que aparece en primer término se ha identificado con un canon de Adrián Willaert (h.1490–1562), músico flamenco de la corte de Alfonso I, con el texto «Quien bebe y no vuelve a beber, no sabe lo que es beber» (Lowinsky, 1982: 191–282); y en primer plano aparece una nativa de Andros sensual, inspirada en la *Venus* de Giorgione del Museo de Dresde. El anciano que contemplamos dormido en la parte superior de la composición es la alegoría del Dios-Río, que con una mano exprime un racimo de uvas del que surge éste. Al fondo, aparece la nave de Dionisos, y en el centro del cuadro una jarra de cristal de Murano muestra el delicioso líquido que es el origen del clímax alcanzado. Si en Borgoña a través de los códices ilustrados asistimos a la incorporación ritual y elitista del vino en la sofisticada etiqueta cortesana, en Ferrara podemos ver en cambio cómo, de la mano de las pinturas de Tiziano, el vino es reivindicado con un elemento esencial para el disfrute de los placeres y el acceso al conocimiento.



Fig. 5. Tiziano, *Los habitantes de Andros*, 1523–1525, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Crucemos ahora el Mediterráneo Occidental y atraquemos en el puerto de Valencia, en cuya catedral, y según la tradición cristiana, se custodia desde la Baja Edad Media el Grial. Cuenta la leyenda que esta reliquia –una copa tallada en ágata procedente de la Antigüedad y revestida en la Edad Media con una montura de oro, perlas y gemas– había sido llevada por San Pedro a Roma, hasta que en el siglo III el diácono San Lorenzo, para protegerla de la persecución del emperador Valeriano, la envió a su tierra natal, Huesca. Bajo la dominación musulmana fue escondida en diversos lugares del Pirineo hasta acabar en la catedral de Jaca y posteriormente en el Monasterio de San Juan de la Peña. En el año 1399 el rey de Aragón Martín I el Humano trasladó el supuesto cáliz usado por Cristo en la Última Cena al Palacio de la Aljafería de Zaragoza, y posteriormente –en 1408 o 1409– al Palacio Real Mayor de Barcelona. Años después, hacia 1424, Alfonso V el Magnánimo, hijo de Fernando de Trastámara, llevó consigo el Cáliz a Valencia, depositándolo en el Palacio Real de esta ciudad. En 1437, y antes de partir a la conquista del reino de Nápoles, el monarca entregó su relicario, incluyendo el Cáliz, a la catedral valentina, como fianza de los préstamos que había recabado del cabildo y de la ciudad para financiar dicha empresa militar (Navarro, 2014: 53-77; Songel, 2020).

Los reyes de Aragón, y evidentemente Alfonso V el Magnánimo, participaban de las tradiciones de la cultura caballeresca y eran adictos a la leyenda del Grial.<sup>1</sup> Fernando de Trastámara había creado el 15 de agosto –día de la Asunción– de 1403 en la iglesia de Santa María de la Antigua de Medina del Campo la Orden de caballería de la Jarra y el Grifo, cuyas insignias hacían alusión al ramo de azucenas o lirios de la Anunciación –símbolo de la pureza– y a la fuerza del animal mítico para defender la causa de la Virgen. Esta institución adquirió más importancia en el momento en que Fernando alcanzó el trono de la Corona de Aragón, convirtiéndose en la orden por excelencia de los Trastámara hasta la llegada de los Habsburgo, que impondrían la orden borgoñona del Toisón de Oro. Entre las divisas de Alfonso V, que podemos contemplar en el Arco triunfal de Castellnuovo en Nápoles, se encontraban el nudo gordiano, de origen alejandrino, y el Sitial Peligroso, inspirado en la historia de Galahad y los ciclos artúricos (Sánchez, 2014: I, 76-82). Su conquista del reino de Nápoles adquirió un cierto tono providencialista, y la devoción por el cáliz característica de la Casa de Aragón sería perpetuada en el reino de Valencia ya a finales del siglo XVI por la figura del patriarca, arzobispo y virrey Juan de Ribera, personaje clave de la cultura contrarreformista que hizo de la conversión de la numerosa población morisca del reino el objetivo principal de su gobierno. En este contexto de reafirmación de la Iglesia Católica y de conversiones forzadas cobró valor la mitificación del cáliz, no solo como objeto sino como depositario del vino-sangre y de ahí que su presencia en la pintura de la potente escuela valenciana del siglo XVI y primeras décadas del XVII sea abundante en representaciones de salvadores eucarísticos y últimas cenas. Sirvan de ejemplo las pinturas de Vicente Maçip, *Salvador Eucarístico* (1525, puerta del sagrario de la Catedral de Valencia) Juan de Juanes, *Última Cena*, (1555-1562, Museo Nacional del Prado) y Francisco Ribalta, *Santa Cena* (1606, Real Colegio y Seminario del Corpus Christi de Valencia) (Mora-Benito, 2014: 137-181). Ese vino que en Ferrara era contemplado desde la cultura

1. El afán de los reyes por las reliquias no solo obedecía a razones piadosas, si no a la necesidad de dotarse por medio de ellas de una aureola de sacralidad con fines políticos. Los reyes de Aragón –Jaime II, Pedro IV, Martín I– las buscaron con ansia, y el Santo Cáliz se convirtió en la más preciada. Navarro, 2014: 66-71.

humanista como una droga para acceder al conocimiento en la Valencia contrarreformista lo encontramos sacralizado como único néctar que proporciona la redención.

La cultura de la Contrarreforma nos traslada de nuevo a Italia, pero ahora a la Roma tardorrenacentista y barroca, donde los pintores Annibale Carracci y Michelangelo Merisi da Caravaggio ponen de manifiesto la coexistencia de las dos tradiciones en torno al vino —clásica y cristiana— en el cambio de siglo XVI al XVII. Carracci, principal representante de la escuela de pintura de Bolonia, fue llamado a Roma en 1695 por el cardenal Odoardo Farnese para decorar al fresco el Palacio Farnesio, empresa que constituyó su obra maestra. Primero pintó una pequeña sala, «el Camerino», dedicada a Hércules. Ya entre 1597 y 1600 realizó la bóveda de la Gran Galería, *Los amores de los Dioses*, pretendiendo emular los frescos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina y los de Rafael en las Loggias y en la Villa Farnesina. El resultado se sitúa entre la claridad figurativa y la contención de estos artistas y el ilusionismo barroco de Pietro de Cortona. La escena principal que ocupa el centro de la *quadratura* y preside la Galería representa el *Triunfo de Baco y Ariadna* [fig. 6], y en ella encontramos a los dos personajes desfilando en sus respectivos carros y rodeados de los habituales integrantes del cortejo báquico —sátiros, ménades, Pan— en este caso reforzados por diversos Cupido que revolotean sobre el mismo. Y de nuevo jarras y copas y la embriaguez y el desenfreno de los danzantes exaltan los placeres y la lucidez que proporciona el vino en una composición de gran sensualidad.



Fig. 6. Annibale Carracci, *Triunfo de Baco y Ariadna*, 1597-1600, Galería del Palacio Farnesio, Roma.

Por su parte Caravaggio, creador e impulsor del naturalismo y el tenebrismo, e instalado en Roma en 1592, nos ha dejado de los primeros años en esta ciudad distintas representaciones de Baco y una Cena en Emaús, composiciones todas presididas por el vino. Las representaciones de Baco se han relacionado con la vida disipada del artista y su afición por tabernas y espacios marginales, ambientes propicios a la ingesta de vino y a la exaltación de la embriaguez. Pero esta es una lectura absolutamente superficial, las recreaciones báquicas de Caravaggio son profundamente intelectuales. El *Muchacho con corona de yedra* (h. 1593-94. Galleria Borghese, Roma), pintado para un caballero romano ha sido considerado un posible autorretrato cuando el pintor, de sólo veintidós años, aún permanecía



Fig. 7. Caravaggio, *Baco*, h. 1596-1597, Galleria degli Uffizi, Florencia

convaleciente de la caída de un caballo; otros investigadores han apuntado que podría tratarse más bien de un artista disfrazado; y que, independientemente de quien fuera el modelo, representaría una alegoría de los sentidos. Se trata sin duda de una pintura ambivalente, pues la figura pálida en escorzo y de gesticulación forzada evoca a la vez el placer y el dolor, la enfermedad y el hedonismo. Las uvas negras en primer plano —junto a dos melocotones—, las que está apunto de comer el dios, y los pámpanos que cubren su cabeza dotan de significado a la pintura. También aparecen vides y pámpanos en otro *Baco* de Caravaggio (h. 1596-1597, Galleria degli Uffizi) [fig. 7], pero ahora reforzadas por una copa y una jarra de cristal que contienen el dulce néctar. Este otro retrato báquico fue un encargo del cardenal Del Monte

para ofrecérselo como regalo al Gran Duque de la Toscana Fernando de Medici. El modelo exhibe también una gestualidad amanerada, pero el rostro sonrosado, la piel blanca y el volumen de la figura le otorgan un mejor aspecto, plagado asimismo de androginia y sensualidad. Más allá de la exaltación del vino esta segunda composición incorpora elementos simbólicos —el lazo anudado a un dedo, círculos concéntricos del vino en la copa—, cuyo significado por ahora se nos escapa. La tercera pintura de Caravaggio que integra referencias al vino es la mencionada *Cena de Emaús* (h. 1598-1600, National Gallery, Londres), especialmente interesante porque, como en el caso de Filemón y Baucis, el líquido rojo adquiere en este episodio un significado mágico al revelar al Dios: tras la resurrección de Cristo los dos discípulos reconocieron a éste sólo cuando bendijo y partió el pan (Lc, 24,13-35), estando el vino-sangre presente en la mesa en la jarra y en la copa —hay una segunda versión más realista en la pinacoteca Brera de Milán, en la que tan solo observamos una jarra metálica—.

Tres décadas después, Velázquez pintó *Los Borrachos* o *El Triunfo de Baco* (Museo Nacional del Prado) [fig. 8]. Se le atribuyen distintas dataciones, siendo la más aceptada los meses previos a su primer viaje a Italia —1628-1629—, pero admitiendo que el lienzo fue retocado a su regreso en 1631. La pintura revela la influencia italiana —Tiziano, Caravaggio— en el artista sevillano adquirida en la corte del Real Alcázar de Madrid previamente a cruzar el Mediterráneo. Son conocidos los diversos estímulos que propiciaron el deseo de Velázquez de viajar a Roma: por un lado, la influencia de su suegro y maestro, el pintor Francisco Pacheco, impulsor de la escuela sevillana y autor del *Arte de la pintura* (1649); por otro lado, el descubrimiento de la colección italiana en el Alcázar; y finalmente la relación personal que se estableció en 1628 en Madrid entre Velázquez y el consagrado maestro de la escuela flamenca Pedro Pablo Rubens (Vosters, 1990: 324). Fruto de todas estas influencias, Velázquez solicitó la licencia al rey para completar sus estudios en Italia, merced que ob-

tuvo el 28 de junio de 1629, zarpando de Barcelona rumbo a Génova el 10 de agosto con cartas de presentación para Venecia, Roma y los legados de Ferrara y Bolonia. Además, por orden de Olivares, el secretario de Estado, don Juan de Villela, escribió a todos los embajadores italianos informando del viaje del artista. Justí, que encontró algunas de estas cartas originales en los archivos de los Medici y los Farnesio, destaca cómo los príncipes italianos desconfiaban del pintor y llegaron incluso a considerarle un espía (Justí, 1953: 261-262; Goldberg, 1992: 453-456). Tras una singladura a través de Parma, Venecia, Ferrara y Cento Velázquez se instaló en el Palacio del Vaticano gracias a la influencia del cardenal Francesco Barberini, a quien el pintor había conocido en Madrid en 1626. Posteriormente, tras solicitar la intercesión del embajador español don Manuel de Fonseca y Zúñiga ante el cardenal príncipe Carlos de Medici, trasladó su residencia durante abril y mayo a la Villa Medici, en el monte Pincio, al lado de la iglesia de la Trinità dei Monti. En otoño Velázquez viajó a Nápoles y finalmente lo encontramos de nuevo ubicado en Madrid en enero de 1631.

Aunque muchos historiadores han calificado *El triunfo de Baco* velazqueño como una obra costumbrista, vulgar, próxima a la literatura picaresca del Siglo de Oro —casi como un bodegón con figuras como los que pintaba en Sevilla—, y también como una parodia burlesca de la mitología clásica, no es ni una cosa ni la otra. Fue pintada para Felipe IV —que la pagó, y por ello el cuadro figuró en los inventarios del Real Alcázar desde 1636—, y representa una ceremonia litúrgica: el dios del vino —pintado siguiendo los modelos caravaggiescos que hemos visto, sensual, semidesnudo y coronado de pámpano—, sentado sobre un tonel, impone la corona de hojas —aparentemente hiedra— a un devoto joven soldado, y excepto los dos personajes que nos sonríen frontalmente —con rostros propios de figuras de Ribera— los demás asistentes contemplan y comentan el ritual con respeto. La composición no está tan alejada de las bacanales de Tiziano como podemos deducir en una lectura superficial, lo que hace la genialidad velazqueña es trasladar su discurso iluminador al mundo contemporáneo: ahora el vino ya no es principalmente una vía de acceso al conocimiento, como lo fue en la cultura clásica y como recreaba el pintor del Véneto, sino una vía de escape de la dura realidad de la Europa de la Guerra de los Treinta Años. Los iniciados no son jóvenes efebos que moran en una Arcadia feliz, sino los desposeídos de un tiempo terrible —vagabundos, soldados, mendigos—, gentes para los que la vida no es fácil y solo consiguen huir de su mísera realidad gracias al vino. El poder salvífico del néctar queda reforzado por la copa de cristal que el sátiro recostado al lado del dios alza y la jarra depositada a los pies de Baco.

Avanzando en el siglo XVII y regresando al norte de Europa, nos encontramos a otros dos pintores relevantes que integraron el vino constantemente en sus composiciones, con planteamientos muy distintos entre ambos. Uno es Jacob Jordaens que, en la tradición de los pintores flamencos ya mencionados al inicio —El Bosco y Brueghel— y reforzado por su



Fig. 8. Diego Velázquez, *El Triunfo de Baco*, 1628-1629, Museo Nacional del Prado, Madrid.

pertenencia a la escuela de Rubens, gustó de reflejar en sus composiciones el hedonismo y la vitalidad propia de esta región, reflejados en la ingesta excesiva de alcohol. Del catálogo de fiestas, costumbres y juegos populares que este pintor nacido en Amberes retrató destacan las seis versiones que realizó de *El rey bebe o el rey de las habas*, la celebración lúdica y gastronómica de la Epifanía del 6 de enero, tema también representado por otros pintores norteños como David Teniers o Jan Steen. Si nos fijamos por ejemplo en la versión custodiada actualmente en el Musées Royaux des Beaux-Arts (primera mitad del siglo XVII, Bruselas) descubrimos un magnífico cuadro de género que agrupa a diversos personajes riendo y brindando en torno a un anciano jocos que el destino ha convertido en rey esa noche; en la versión conservada en el Hermitage (h. 1638, San Petersburgo), el anciano barbudo está ya totalmente alcoholizado y la corona se tambalea peligrosamente sobre su cabeza. En estos dos cuadros y en las otras versiones conservadas (Kunsthistorisches Museum, Viena; Staatliche Museen, Kassel; Musée du Louvre, París) jarras, copas y gaitas presiden una orgía gastronómica, más desenfadada que desenfrenada, protagonizada por tipos populares, presidida por el humor y carente de discursos intelectuales.

El otro pintor norteño al que me refiero es por supuesto Johannes Vermeer, nacido en la población holandesa de Delft. En sus pequeñas pinturas de género, en las que contemplamos plácidas e intimistas escenas de la vida cotidiana en las casas burguesas de esta localidad, el vino desempeña un papel destacado en los juegos de seducción. Su presencia en copas y jarras junto a jóvenes damas y caballeros que sonríen, dormitan, reflexionan o coquetean subraya —al igual que diversos instrumentos musicales o representaciones de Cupido integradas asimismo en los cuadros— el significado galante de muchas de estas composiciones. Alguna pintura, como *La alcahueta* (1656, Dresde, Staatliche Gemäldegalerie), recrea un ambiente de prostitución y desenfreno permitiendo una lectura más explícita, y en ella el vino recuerda el sentido orgiástico de modelos italianos y flamencos. Pero, en las restantes pinturas de Vermeer su simbolismo es más sutil, carente probablemente de contenido moral, como en *Joven dormida* (1657, Metropolitan Museum, Nueva York), *Dama bebiendo con un caballero* (1660-1661, Berlín-Dahlem, Gemäldegalerie), *Soldado y joven sonriendo* (1658, NY, Frick Collection), *Dama con dos caballeros* (1662, Brunswick, Herzog-Anton Ulrich Museum) o *Lección de música interrumpida* (NY, Frick Collection).

He empezado mostrando emblemas de Alciato y una pintura de Brueghel, y concluyo con emblemas flamencos, pertenecientes al *Theatro Moral de toda la philosophia de los antiguos y modernos*, de Otto Vaenius, otro pintor flamenco (Mínguez, 2013: 23-37). Otto Van Veen, discípulo de Federico Zuccaro, que latinizó su nombre a Vaenius —o Venius—, y fue pintor en Amberes de Alejandro Farnesio, del Archiduque Alberto y de su esposa Clara Eugenia, además de ser maestro de Rubens realizó varios libros de emblemas, siendo éste el más relevante. La versión latina original, *Quinti Horati Flacci Emblemata insignibus in aes notisque illustrata* (1607), vio la luz en la imprenta de J. Verdussen, siendo publicado bastantes años después en edición española dedicada a la reina regente Mariana de Austria con el título *Theatro Moral de toda la Philosophia de los antiguos y modernos, con el Enchiridion de Epicteto et., obra propia para enseñanza de Reyes y Principes* (Bruselas, 1669), en la imprenta de Francisco Foppens.

En esta *emblemata* Vaenius seleccionó los textos horacianos y dibujó los ciento tres emblemas que luego fueron grabados por su hermano Gisbert.<sup>2</sup> La elección de Horacio implicaba una apuesta por la filosofía estoico-epicúrea, desde una óptica humanista pero también contrarreformista. Quinto Horacio Flaco (65-8 a.C.), poeta satírico y lírico, representó en vida, junto a otros escritores coetáneos como Virgilio o Vitrubio, la restauración moral de la República romana impulsada por Octavio Augusto tras finalizar las guerras civiles. Formado en Roma, y posteriormente en la Academia de Atenas, donde se unió a los epicúreos, Horacio combatió a César para defender la causa republicana, pero posteriormente fue protegido por Mecenas y Augusto, formando parte de su selecto círculo de intelectuales afines. El ideal político y filosófico defendido por Horacio, basado en la medida y el equilibrio, que tanto gustaba a Augusto, fue recuperado por Vaenius por ser muy adecuado también en la Europa de las monarquías absolutas torturada por las guerras de religión, y aún más en Flandes, que vivía, cuando se editó *Quinti Horati Flacci Emblemata*, una incierta tregua bajo dominio español, tras la rebelión de las provincias protestantes del norte y mientras estaba a punto de iniciarse la guerra de los Treinta Años.

Cuando se reedita en castellano en 1669, la dedicatoria del *Theatro moral* a la reina Mariana de Austria, y el propio subtítulo de la obra, *obra propia para la enseñanza de Reyes y Príncipes*, resultan muy reveladores, pues convierten a este libro en un verdadero *speculum principum* para una España gobernada por un rey niño y enfermo, el limitado Carlos II, enlazando con una densa tradición de espejos regios hispanos. Desde que Nicolás Maquiavelo publicara *El Príncipe* (Roma, 1532), docenas de tratados políticos intentaron definir el nuevo papel que debían desempeñar los príncipes absolutos en la gestación, desarrollo y gobierno de las repúblicas surgidas en el Renacimiento. Humanistas, políticos, filósofos, religiosos y diplomáticos se enzarzaron durante casi siglo y medio en un intenso debate ideológico, escribiendo sus tratados pensando en la formación política y religiosa de herederos imaginarios o reales.

La belleza de los emblemas dibujados por Vaenius delata su elegante formación romanista y la serena mezcla de raíces flamencas y fórmulas italianas que caracteriza su estilo en un momento en el que la estética renacentista dejaba paso a la barroca. La huella de Rafael y de los manieristas mediterráneos está presente, pero también los nuevos aires eclécticos y decorativistas que soplan desde la escuela boloñesa. Incluso las sombras que invaden los cielos e interiores en numerosas ocasiones y que perfilan y contornean figuras y objetos, revelan modernos ecos del tenebrismo caravaggiesco. El dominio de las perspectivas arquitectónicas, el clasicismo de las figuras, la capacidad de representar grandes multitudes, la delicadeza de los paisajes, y los juegos de luces y sombras son algunas de las claves de un lenguaje formal que sorprende por su alta calidad en un universo, el emblemático, donde los grabadores no siempre estuvieron a la altura —y qué decir tiene si nos referimos a emblemas y jeroglíficos hispanoamericanos—.

Las fuentes iconográficas del *Theatro moral* son muy amplias. Por supuesto, los libros de emblemas precedentes; también el lenguaje alegórico, especialmente el tratado ya mencionado de Cesare Ripa; y desde luego la historia clásica, la mitología y *La Biblia*. Fuentes narrativas y visuales todas ellas propias de la sólida cultura humanística de Vaenius. Sumergirse en la lectura y contemplación del *Theatro moral* implica adentrarse en una convergen-

2. Santiago Sebastián descarta la atribución de los grabados que Mario Praz adjudicó a Boël, Cornelius Galle y Pierre de Jode. Sebastián, 1983: 9.



Fig. 9. Vaenius, *Theatro Moral*, Bruselas, 1669, emblema 77.



Fig. 10. Vaenius, *Theatro Moral*, Bruselas, 1669, emblema 33.

cia muy rica de fuentes y modelos iconográficos, de pervivencias y novedades, de recuperaciones y actualizaciones, cohesionados por la filosofía horaciana y neoestoica.

Inmerso en este culto entramado de referentes visuales y conceptuales, el discurso de Vaenius respecto al vino es ambiguo, moral y humanista a la vez. Una serie de emblemas insisten en los peligros consustanciales a la ingesta del mismo: el 9, «El fruto es la gloria del trabajo», muestra a Baco, desnudo y con su copa –junto a Venus y Cupido– tentando al corredor –Virtud, hijo de Palas– que avanza incansable hacia su meta sin que el granizo ni el frío le frenen; la fuente es el *Arte poética* de Horacio: «el que aspira, en el circo, a tocar la deseada meta, desde su infancia se avezó a copiosos sufrimientos; sudó y tiritó; abstuvo de Venus y del vino»<sup>3</sup> *Arte poética*, 412-415). En el 13, «La disciplina corrige al pecador», un hombre alcoholizado cubierto de hojas de pámpano y degustando sin cesar el rojo líquido rodea junto con otras personificaciones de vicios y pecados a Mercurio y Minerva –Elocuencia y Sabiduría–; la fuente es una epístola de Horacio a Mecenas (Horacio, *Epístolas*, I, 1, 38-40). En el emblema 36, «La embriaguez entorpece el ingenio», un hombre sufre en la cama la resaca del vino –bestial vicio de la embriaguez, en palabras de Vaenius–, mientras la clava rota de Hércules y el escudo de Minerva (Fortaleza), y unas riendas (Templanza), yacen en el suelo y, por contraste, al fondo de la composición y en un escenario similar –cama con dosel y mesa– otra persona lee un libro –Sobriedad (Horacio, *Sátiras*, II, 4, 77-78)–. En el emblema 37, «De los deleytes se sigue el dolor, y la miseria», un hombre sosteniendo a una copa, junto a otros que juegan, bailan y se acarician, representan las tentaciones y vicios que acaban provocando la miseria y la enfermedad, recreadas en las escenas en segundo plano (Horacio, *Epístolas*, I, 2, 55). Y en el emblema 78, «a la mesa no se han de tratar materias graves», vemos a diversos hombres que

3. En la edición castellana de 1669 del *Theatro moral* las citas horacianas figuran en latín. Recojo las traducciones publicadas por Santiago Sebastián en su artículo citado en la bibliografía cuando las incorpora, así como la identificación precisa de las citas.

intentan debatir cuestiones importantes con copas en las manos y rodeados de jarras (Horacio, *Odas*, III, 5, 29-30), idea que Vaenius refuerza con su más duro alegato contra el vino: «Quien pudiera desterrar la embriaguez del mundo; escusàra infinitos vicios que nacen della; y evitara muchas Guerras, Incendios, Sacrilegios, Robos, Violamientos, Trahiciones, muertes, Escandalos, Desolaciones, y otros innumerables Pecados».

Pero este discurso moralista contrasta con otro más humanista y complaciente con el vino que aflora en dos emblemas, el 77 y el 33, ambos rotundos en su planteamiento. En el primero, «Del vino saca el sabio su virtud», [fig. 9] el lema y la *pictura* son incontestables en su valoración positiva del vino y en su vinculación con la sabiduría y la virtud: un hombre rechaza con contundencia sendas alegorías de la tristeza y el trabajo mientras es guiado de la mano por Minerva que sostiene en alto con la mano una copa de vino, basándose en referencias a Seneca, San Agustín, y por supuesto a Horacio (Horacio, *Odas*, I, 7, 15-19). En el segundo, «Dichoso el que se contenta con su suerte», [fig. 10] volvemos a encontrarnos a los labradores Filemón y Baucis sirviendo en su humilde cabaña a Júpiter y Mercurio: este último sostiene la copa que Filemón llena sin que nunca se agote, prodigio que revela a los anfitriones la naturaleza divina de sus huéspedes (Horacio, *Odas*, IV, 9, 45-52). Por lo tanto, y más allá de referencias comunes a los peligros de los excesos etílicos, Vaenius, desde una postura vital horaciana y neoestoica, y haciendo suyo el adagio de Plinio actualizado por Erasmo de Rotterdam, defiende el consumo moderado del vino como acceso a la virtud y al conocimiento, vinculándolo a la vez a taumaturgias divinas.

Como hemos podido ver, la significación del vino en la cultura visual del Renacimiento y del Siglo de Oro es compleja, ambigua y plural. Más allá de la postura común sobre la necesidad de consumir vino moderadamente y evitar las consecuencias de los excesos, subyace una visión positiva de raíces clásicas y cristianas que presenta al líquido rojo como una puerta a la sabiduría. Yo he apuntado brevemente algunas claves y algunos escenarios que dan pistas, pero creo que hay abundar en esta interpretación, contrastar textos e imágenes, y explorar donde nos lleva.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARPENTER, H., y FARAONE, C.A. (eds.) [1993]. *Masks of Dionysus*, Ithaca, Cornell University Press, <https://archive.org/details/masksofdionysus00unse>
- CHECA CREMADES, F. [2013]. *Tiziano y las cortes del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. de [2006]. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra - Editorial Iberoamericana.
- DAVIES, N. [2013]. *Reinos desaparecidos. La historia olvidada de Europa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GOLDBERG, E.L. [1992]. «Velázquez in Italy: Painters, Spies and Low Spaniards», *The Art Bulletin*, LXXIV, 3, 453-456.
- JEANMAIRE, H. [1951]. *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, París.
- JUSTI, C. [1953]. *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- LÓPEZ TORRIJOS, R. [1985]. *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- LOWINSKY, E.E. [1982]. «Music in Titian's Bacchanal of the Andrians: origin and history of the canon per tonos», en D. ROSAND (ed.), *Titian. His world and his legacy*, Washington, 191-282.

- MÍNGUEZ, V. [2013]. «*Philosophia vitae magistra*. Horacio en emblemas flamencos», en J. M. BERNARDI López Vázquez y otros (Coords.), *Virtus Inconscussa. Estudios en torno al Theatro moral de la vida humana de Otto Vaenius*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña, 23-37.
- MORA CASTRO, A. J. y BENITO GOERLICH, D. [2014]. «*Vás insigne devotionis*. El Santo Cáliz de la cena en la pintura valenciana», en M. NAVARRO SORNÍ (coord.), *Valencia, ciudad del Grial. El Santo Cáliz de la Catedral*, Valencia, Ajuntament de València, 137-181.
- NAVARRO SORNÍ, M. [2014]. «El Santo Cáliz entre la historia y la leyenda», en M. NAVARRO SORNÍ (coord.), *Valencia. Ciudad del Grial. El Santo Cáliz de la Catedral*, Valencia, Ajuntament de València, 53-77.
- PEÑA VELASCO, C. de la [2005]. «El vino en el arte. Comentarios sobre la representación del dios dispensador de la alegría en la Edad Moderna», *Revista Murciana de Antropología*, 12, 413-428.
- PÉREZ DE MOYA, J. [1585]. *Philosophia Secreta*, Madrid.
- RIPA, C. [1996]. *Iconología*, Madrid, Akal.
- ROTTERDAM, E. de [2013]. *Adagi. Prima traduzione italiana completa a cura di Emanuele Lelli*, Milán, Bompiani.
- SÁNCHEZ GIL, I. [1994]. *El arco de Castelnuovo de Nápoles y su relación con la introducción del lenguaje renacentista en Castilla*, Universidad Complutense, tesis doctoral inédita.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. [1983]. «Theatro Moral de la Vida Humana de Otto Vaenius. Lectura y significado de los emblemas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XIV, 7-92.
- SONGEL, G. [2020]. *El cáliz revelado*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- VOSTERS, S. A. [1990]. *Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco*, Madrid, Cátedra.

¿UNA EMBLEMÁTICA ANTERIOR A ALCIATO?  
EL *EXEMPLARIO CONTRA LOS ENGAÑOS Y PELIGROS  
DEL MUNDO* (1493) COMO FUENTE DESCONOCIDA  
DE HERNANDO DE SOTO

MECHTHILD ALBERT  
*Universität Bonn*

RESUMEN: El incunable titulado *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, publicado en Zaragoza en 1493, constituye un documento excepcional tanto por la larga trayectoria transcultural del texto, que se remonta al *Panchatantra* y al *Kalīla wa-Dimna*, como por la extraordinaria presentación gráfica del volumen, que hace de él un precursor inmediato de la emblemática. De los tres componentes constitutivos de un emblema, las xilografías del *Exemplario* ya contienen dos, a saber la *pictura* y la *inscriptio*, faltando, a su vez, la *subscriptio*, o texto explicativo, que corresponde al texto narrativo de la fábula. Aparte de este paralelo estructural, se puede observar una continuidad temática en lo que se refiere a las preocupaciones morales propias del cambio de época, patente igual en el *Exemplario* que en la emblemática, como, por ejemplo, la importancia de unas virtudes anticipatorias tales como la sospecha, la discreción y la prudencia y la advertencia del peligro que emana del falso amigo y de la amistad fingida por mermar la confianza necesaria tanto en el ámbito privado y afectivo como en el de los negocios. Asimismo, la perspectiva comparada que propone el presente artículo permite detectar, en el *Exemplario*, la fuente hasta ahora desconocida del emblema «*Nemo in alienis sapiens*», que forma parte de las *Emblemas moralizadas* (1599) de Hernando de Soto.

*Palabras clave:* *Calila e Dimna*, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, proto-emblema, amistad fingida, motivo del mono, Hernando de Soto.

ABSTRACT: The incunabulum *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, published in Saragossa in 1493, is an exceptional document both because of the long cross-cultural trajectory of the text, which goes back to the *Panchatantra* and the *Kalīla wa-Dimna*, and because of the extraordinary graphic presentation of the volume, which makes it an immediate precursor of emblematics. Of the three constituent components of an emblem, the *Exemplarium* woodcuts already contain the *pictura* and the *inscriptio*, they lack the *subscriptio*, the explanatory text, which corresponds to the narrative text of the fable. Besides this structural parallel, it can be observed a thematic continuity with regard to the moral concerns of the change of epoch, equally evident, in the *Exemplarium* and in the emblematics, such as, for example, the importance of anticipatory virtues such as suspicion, discretion and prudence and the warning of the danger that emanates from false friends and feigned friendship in undermining the necessary trust both in the private and affective sphere and in the field of business. Likewise, the comparative perspective proposed in this article allows us to detect, in the *Exemplario*, the hitherto unknown source of the emblem «*Nemo in alienis sapiens*», which forms part of Hernando de Soto's *Emblemas moralizadas* (1599).

*Key words:* *Calila e Dimna*, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, proto-emblem, feigned friendship, monkey motive, Hernando de Soto.

**En** 1493 se publica en el taller zaragozano del impresor Pablo Hurus, originario de Constanza y muerto hacia 1505, un incunable excepcional titulado *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. Su carácter singular se debe tanto a la larga trayectoria transcultural del texto como a la extraordinaria presentación gráfica del volumen, que hace de él un precursor inmediato de la emblemática. Los orígenes del *Exemplario* se remontan a

la India, a una colección de fábulas escrita en sánscrito, el *Panchatantra*, que cumplía, desde los inicios, una función a la vez didáctica y de entretenimiento. A través de los cuentos de animales indios transmitidos al árabe por intermedio del *pahlevi*, se articulan dos conceptos morales complementarios: por una parte el *nīti-sāstra* sánscrito, que significa un modo de vida prudente, pero también la astucia, la prudencia y el arte de gobernar, con lo cual el *Panchatantra* servía de espejo de príncipes; por otra parte, el concepto árabe del *adab*, es decir la enseñanza de una ética de valores relacionada con la urbanidad. Esta ambivalencia contribuye al extraordinario éxito de la colección de cuentos, pues a lo largo de su proceso de recepción intercultural suele acentuarse de manera alternativa uno de los dos conceptos morales, según las circunstancias históricas y los destinatarios respectivos.

En este camino de transmisión, la traducción del *pahlevi* al árabe realizada hacia 750 en el reino de los Abasides por Ibn al-Muqaffa, bajo el título de *Kalīla wa-Dimna*, constituye un hito decisivo en la propagación del texto hacia Occidente: unos quinientos años más tarde, el fabulario árabe en cuanto espejo de príncipes cobrará un valor programático para el infante Alfonso de Castilla, quien encarga su traducción al castellano en 1251, y en cuya corte real se efectuará la recepción de esta, como manual político, entre las élites del reino. Paralelamente a esta «vía oriental» existe otra vía de transmisión del *Calila y Dimna*, que se distingue de la primera en varios aspectos: la «vía occidental» parte de una versión hebraica (Rabí Joël, primera mitad del s. XIII), traducida al latín por el converso Juan de Capua entre 1262 y 1278, es decir, poco después de la primera traducción al castellano por encargo del futuro rey sabio. Ambos traductores, tanto el rabí Joël como Juan de Capua, contribuyen «a cristianizar y a occidentalizar la vieja colección oriental» (Lacarra, 2006: 132) mediante la integración de citas bíblicas y otros recursos. Es esta versión latina, puerta de entrada del texto a Occidente, la que servirá de base a la segunda traducción al castellano, el mencionado incunable publicado en Zaragoza en 1493 bajo el título *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, que gozará de un éxito abrumador, convirtiéndose en un auténtico *best-seller* de la temprana imprenta en España (Lacarra, 2007: 23-25).

Los motivos de este triunfo editorial resultan evidentes si se toma en consideración el contexto sociocultural constitutivo para el *Exemplario*, a saber la revolución mediática provocada por la invención de la imprenta en el marco de una sociedad urbana en transformación, en el umbral de la Edad Media a la Temprana Modernidad. Respecto a esta técnica reciente, el *Exemplario* de Zaragoza (1493) se distingue por dos particularidades: por una parte, las numerosas xilografías, recicladas de la traducción alemana (Urach: Konrad Fyner, 1480-1482), muestran un personal variopinto, en escenas de la vida cotidiana y vestido a la moda de la época, lo que contribuye a la actualización del contenido y a la vez facilita la recepción por parte de un público lector más amplio; por otra parte, los grabados vienen acompañados de un centenar de proverbios y sentencias colocados en los márgenes de la página impresa. Este conjunto de frases proverbiales —aun poco estudiadas, tanto respecto a su origen como a su contenido moral— resulta bastante heterogéneo, aunque parece nutrirse, de manera indiferenciada, de fuentes medievales, dichos populares (Lacarra, 2006: 133) y máximas de inspiración erudita y autor desconocido, procedentes presumiblemente de un grupo de humanistas zaragozanos. Ambas innovaciones, grabados y proverbios, constituyen potentes estrategias comerciales que contribuyen, asimismo, a dirigir la recepción, favoreciendo el impacto didáctico moralizante de la obra en amplias capas de lectores. La configuración de estos elementos novedosos resulta tan sorprendente como reveladora, como señala María Jesús Lacarra (2007: 26): «La unión de palabra, imagen y sentencias

contribuye a grabar en la memoria el contenido moral, con un procedimiento que anticipa lo que años más tarde será la moda por la literatura emblemática».

De los tres componentes constitutivos de un emblema, las estampas del *Exemplario* ya contienen dos: la *pictura* y la *inscriptio* o sentencia puesta de relieve por aparecer «encerrad[a] dentro de unas cartelas xilográficas que cuelgan de una manecilla con el dedo índice apuntando hacia el interior» (Lacarra, 2006: 133).<sup>1</sup> Falta, a su vez, la *subscriptio*, o texto explicativo, que corresponde, en el presente caso, al texto narrativo de la fábula. La novedosa configuración de texto e imagen que se observa en el *Exemplario* de Zaragoza constituye el avance lógico de la tendencia, inherente a la literatura narrativa ejemplar de índole sapiencial, a combinar narración y sentencia, tal como se practica desde la *Disciplina clericalis* de Petrus Alfonsi hasta *El conde Lucanor* de Don Juan Manuel, añadiendo a ello los grabados facilitados por la nueva técnica. Gracias al nuevo soporte iconográfico se crea un indisoluble nexo visual entre el ejemplo narrado y el adagio derivado de él, constituyendo así una unidad semiótica que posee una clara función mnemotécnica y didáctica. La edición de Burgos (1498), de un lustro posterior a la *princeps* de Zaragoza, pone de manifiesto el carácter verdaderamente precursor de la de Zaragoza con respecto a la emblemática del siglo XVI, pues ofrece otra disposición de los elementos gráficos, que subrayan más la intención didáctica dirigida a las capas burguesas, faltando, sin embargo, la *imago* propiamente dicha. Como se puede apreciar en la ilustración correspondiente [fig. 1], las xilografías burgalesas muestran a representantes de los estamentos urbanos que señalan con el dedo índice las sentencias colocadas por encima del recuadro que enmarca los retratos, mientras que se echa de menos una *pictura* ilustrando la *narratio* subyacente a la máxima.

En cuanto al mensaje moral transmitido por los emblemas *ante litteram* del *Exemplario*, se nota una decisiva actualización y resemantización de la carga didáctica respecto al *Calila e Dimna* traducido por encargo del infante Alfonso dos siglos y medio antes. En vez del espejo de príncipes medieval dirigido a gobernantes, cortesanos y a las élites del reino, Hurus ofrece una especie de espejo de burgueses, destinado a un público urbano, precapitalista, encaminado hacia la modernidad. Aunque el *Exemplario* se situara en la tradición cristianizada de la vía occidental y que el título parezca «apunta[r] al mundo de la predicación religiosa» (Lacarra, 2007, 15), las sentencias de contenido religioso en sentido estricto son, de hecho, relativamente pocas,<sup>2</sup> mientras que predominan adagios de



Fig. 1. *Exemplario*, Burgos 1498. Lacarra, 2005: 943.

1. Aparte de los grabados, «Hurus incluyó en los márgenes un centenar de proverbios, encerrados dentro de unas cartelas xilográficas que cuelgan de una manecilla con el dedo índice apuntando hacia el interior.» Lacarra, M. J. [2006]. «El Calila en España: tres encuentros con los lectores», en María Jesús Lacarra, Juan Paredes (eds.), *El cuento Oriental en Occidente*, Granada, Editorial Comares / Fundación Euroárabe de Altos Estudios, 129-146, aquí p. 133.

2. «Por lo mínimo y transitorio a las vezes se pierde lo mucho y perpetuo» (81), «Digno es de muerte quien por lo transitorio olvida el deleite del cielo» (Haro Cortés 2007: 85), «Principio, medio y fin es Dios de todas las cosas» (*Ib.*: 259), «La providencia divina governa todas las cosas» (*Ib.*: 262).

moralización general que reflejan el espíritu de la época, aconsejando, por ejemplo, una actitud económica sensata, como «Razón es sienta miseria el que no sabe guardar lo que gana» (64) y «El codicioso por ganar pierde lo suyo» (67).

72

Como señala el título, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, el enfoque de la obra se centra en los peligros del mundo, proponiendo remedios certeros de orden psicológico y ético ante la inseguridad fundamental de un momento de crisis. Frente a la experiencia de quiebra y de transmutación de valores son indispensables, en cuanto remedios ante los nuevos riesgos, unas virtudes anticipatorias tales como la sospecha, la discreción y la prudencia; así lo advierten las sentencias «Buena es la sospecha que descubre el peligro» (Haro Cortés, 2007: 93) y «Como quiere es discreción proveher al peligro» (*Ib.*: 107). De igual modo, conviene detectar el peligro y saber evaluar de forma adecuada los riesgos efectivos para poder reaccionar de manera conveniente y eficaz: «Lexos tiene el remedio quien los peligros no teme» (*Ib.*: 86), «Quien lo desestima tiene más cierto el peligro» (*Ib.*: 119), «En los peligros se deve escojer el menor» (*Ib.*: 214). Ante todo, se debe evitar cualquier ligereza que pueda provocar situaciones peligrosas, «Yerro es por cosa viciosa ponerse en peligro» (*Ib.*: 99), «Peligrosa cosa es creher de ligero» (*Ib.*: 141), para no añadir a los peligros exteriores el acecho otros de su propia responsabilidad. La aparente ubicuidad del peligro exige sensatez y disponibilidad a escuchar castigos y consejos: «No mereçe perdón quien el consejo no sigue» (*Ib.*: 120), «Inútil trabajo es castigar a quien no recibe el castigo» (*Ib.*: 123). Igual que en estos dos ejemplos, gran parte de las sentencias presentan una argumentación *ex negativo*, criticando como necedad o locura, «A qualquier cuenta es loco el que mucho presume de sí» (*Ib.*: 121), las conductas contrarias a la prudencia como la credulidad o el descuido: «Por nescio queda quien de ligero se fia» (*Ib.*: 95), «Nescia cosa es en el peligro vivir descuidado» (*Ib.*: 96), «Necia cosa es por lo que a ti no se esguarda procurar a nadie la muerte» (*Ib.*: 124).

En este contexto de la transmutación de valores, característica de la transición de la Edad Media a la Temprana Modernidad, resulta particularmente significativo el adagio «Buena es la sospecha que descubre el peligro» [fig.2]. Esta se refiere a la correspondiente fábula del *Calila e Dimna* en la cual el rey león, asustado por el ruido de un tambor invisible, demuestra un miedo pueril y una falta de control de los afectos que pone en entredicho su cualificación de gobernante, revelando asimismo el carácter manipulable que el ambicioso chacal



Fig. 2. *Exemplario*, Zaragoza 1521. Haro Cortés, 2007: 93.

Dimna aprovecharía con vistas a sus propios planes de carrera. En el *Exemplario*, el tambor es sustituido por un cascabel, detalle trivial en comparación con la fundamental alteración de sentido que se produce a través de la sentencia, visto que la advertencia dirigida por el relato medieval al príncipe de no dejarse impresionar por nimiedades para no dar muestras de flaqueza se convierte, en la máxima del incunable, en un consejo de prudencia destinado a un público masivo de extracción burguesa.

La sospecha o desconfianza y la prudencia como estrategias aconsejables ante los riesgos del mundo se mantienen en los emblemas de la temprana modernidad. En este sentido, Gilles Corrozet en su *Hecatongraphie* de 1543 [fig. 3] (Corrozet, 1543: 455), aconseja la desconfianza y la prudencia frente al peligro,

mostrando a una raposa que evita la cueva del león; a través de esta escena, Corrozet corresponde al universo animal propio de *Calila y Dimna* y del *Exemplario*, pero de hecho su emblema proviene de una fábula esópica y de las epístolas de Horacio.

Entre los innumerables peligros que acechan en el mundo, uno de los más graves y pérfidos es el engaño que se comete bajo la apariencia de la amistad: «Doble maldad es la que se faze con amistad» (Haro Cortés, 2007: 109). Este acto de deslealtad, frecuente entre los malos consejeros en el entorno del rey, se extiende, en el *Exemplario*, a la convivencia social en su ámbito más íntimo, debido a un decisivo cambio semántico: en la época de Alfonso X, «amigo» y «amistad» eran términos que designaban la relación entre el señor y sus vasallos, denotando con ello un verdadero instrumento de poder.<sup>3</sup> Faltar de lealtad a su señor equivalía al crimen de traición y se castigaba con la muerte del culpable, igual que en el caso de Dimna. En la Baja Edad Media,

mientras tanto, esta connotación de índole político-social propia del orden feudal se iba perdiendo. En su lugar, el término «amigo» toma en el *Exemplario* una dimensión privada, al entenderse como relativo al ámbito particular del individuo. De esta manera, la «amistad» traicionada adquiere un énfasis emocional de intimidad violada y de afectos frustrados que se reflejan en la cantidad y vehemencia de las sentencias correspondientes, por ejemplo: «El falso y mintroso no es de acoger por amigo» (Haro Cortés, 2007: 87), «Doble maldad es la que se faze con amistad» (*Ib.*: 109), «Más es que cuchillo el amigo traidor» (*Ib.*: 111), «El enemigo doméstico más es que muerte» (*Ib.*: 122). Ante tantas amenazas se espera que el crimen de deslealtad tenga su merecido castigo divino: «El malicioso y falso ante de tiempo muere» (*Ib.*: 143), «Dignamente mereçe la muerte el que falsamente disfama» (*Ib.*: 153), «Jamás queda impunido el engaño» (*Ib.*: 130).

En prolongación de la Baja Edad Media, la Temprana Modernidad sigue mostrándose obsesionada con el peligro que emana del falso amigo y de la amistad fingida, mermando con ello la confianza necesaria tanto en el ámbito privado y afectivo como en el de los negocios. No sorprende, por consiguiente, el impresionante número de emblemas que se refieren a esta temible ruptura de los lazos sociales, sea en Gilles Corrozet [fig. 4], quien escoge como emblema la relación traicionera entre el lobo y la oveja (Corrozet, 1543: 451), en las *Emblematum Tyrocinia* (1581) del alsaciano Mathias Holtzwardt [fig. 5], quien representa al *Amicus fictus* mediante un agrío limón (Holtzwardt, 1581: 238s.) o en las *Emblemas moralizadas* (1599) de Hernando de Soto [fig. 6], quien simboliza al *Amicus infidus* a través de la imagen del seuelo o ave de reclamo (Soto, 1599: 750).

Son en particular los autores españoles como Juan de Borja (1533-1606), Juan de Horozco y Covarrubias (¿1540?-1610) y Sebastián de Covarrubias Horozco (1539-1613)



Fig. 3. Gilles Corrozet, *Hecatographie*, 1543.

3. Véase a este respecto el estudio de Hans-Joachim Schmidt [2009]. *Herrschaft durch Schrecken und Liebe. Vorstellungen und Begründungen im Mittelalter*, Göttingen, V&R Unipress.



Fig. 4. Gilles Corrozet, *Hectatographie*, 1543.



Fig. 5. Mathias Holtzwardt, *Emblematum Tyrocinia*, 1581.



Fig. 6. Hernando de Soto, *Emblemata moralizadas*, 1599.

los que reflexionan a través del emblema sobre las implicaciones morales, sociales e individuales de la amistad, estimada como *sal vitae* (Horozco y Covarrubias, 1589: 1461). En este sentido, no solo alaban los provechos de la amistad duradera y fecunda o advierten del peligro de la ruptura, sino también aconsejan la acertada selección de los amigos, las adversidades sirviendo de prueba de la amistad. Asimismo ponen en guardia, igual que Hernando de Soto en el emblema arriba mencionado, contra la amistad sin virtud (Bernat Vistarini/Cull, 1999, 240) y la falsa amistad (*Ib.*, 838), de las que conviene «huir lejos» (*Longe fuge*), como advierte el correspondiente emblema de Juan de Borja cuyo comentario reza: «La misma prudencia, y discreción, que es menester, para saber escoger los Amigos, es menester, para saber apartarse, de los que no conviene tener por tales» (Borja, 1680: 1607).



Fig. 7. Hernando de Soto, *Emblemata moralizadas*, 1599.

En relación con los emblemas mencionados nos hemos centrado hasta ahora en la continuidad de los temas y problemas morales, patente entre el *Exemplario* de finales del siglo XV y los libros de emblemas del siglo XVI a nivel de las palabras y sentencias. Sin embargo, existe otra prolongación más llamativa a nivel de las imágenes y de su carga semántica. Se trata en concreto de un emblema centrado en el mono, simulacro del hombre, que es castigado por querer imitar a un artesano. El emblema que se cifra en el lema «*Nemo in alienis sapiens*» (Ninguno sabe en ministerio ageno) [fig. 7] forma parte de las *Emblemata moralizadas* (1599) de Hernando de Soto (Soto, 1599: 1498). Bernat Vistarini/Cull (1999: 725) describen la *pictura* como sigue: «*Simio [Jimio]* intenta robar la leña que corta un *campesino* con su hacha; hay una *cuña* u otro instrumento semejante en el suelo», señalando asimismo que la fuente del

emblemista queda sin identificar. Ahora bien, gracias a la perspectiva particular del presente artículo se puede identificar con certeza el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* como fuente de Hernando de Soto, en concreto la sentencia ilustrada: «Justamente es penado quien se entremete en lo que no sabe o no es de su arte» [fig. 8]. El proto-emblema de Pablo Hurus se basa en el siguiente relato del *Exemplario* (Haro Cortés, 2007: 88-89):



Fig. 8. *Exemplario*, Zaragoza 1521.

Cortava leña un carpintero en el monte y, como es de costumbre, queriendo de fender un madero por medio, quando el madero comenzava de abrir, estando encima d'él assentado, ponía en el corte un cuño y dava con el maço más adelante, y quando más abría el madero, ponía más adelante otro cuño con el qual afloxava el primero, y así fasta haverlo de todo fendido. Y a poco espacio de donde él hazía aqueste exercicio estava un ximio, el qual muy atento catava lo que el carpintero hazía. E llegando la hora de yantar, dexando el lavor retrúxose el carpintero a comer a su venta y el ximio arremetió de donde stava muy rezió para la hacha o maço, y como lo havía visto comenzó de hender el madero assentándose encima.

Y queriendo hazer por entero quanto al otro vio hazer, quitó el cuño de donde estava y no curó de poner el otro para defender que el madero no se cerrasse; y como el madero, no teniendo empacho ninguno, se apretasse, tomole en el corte todos sus instrumentos viriles, y así quedó preso dando por el stremo dolor que sintía apellidos y bozes muy grandes, a las quales saliendo el carpintero prendiolo, y dándole mil açotes llevolo atado al lugar. Y así el necio recibió la pena que merecía, pues quiso presumir de poner las manos en lo que era ajeno de su naturaleza y oficio.

Este ejemplo se remonta, a su vez, a la correspondiente fábula del *Calila e Dimna* medieval (Döhla, 2009: 160):

Dizen que vm ximio vido unos carpinteros aserrar una viga, e estaua el vno ençima. E commo yuan aserrando, metian vna cuña e sacauan otra por aserrar mejor. Et el ximio vido los; e en tanto que ellos fueron comer, subio el ximio ençima de l[a] viga e asiento se en çima e saco la cuña, e commo le colgauan los conpañones en la serradura de la viga al sacar de la cuña apreto la viga, e tomo le dentro los conpañones, et machuco ge los e cayo amortecido. Desy vino el carpintero a el e lo que le fizo, fue peor que lo que le acaesçio.

Como se puede apreciar, la versión «oriental» (1251) resulta mucho más escueta, lacónica y elíptica que la amplificada versión «occidental» del *Exemplario* de 1493. Asimismo, el acento se desplaza de la auto-lesión del culpable al castigo infligido al animal por el hombre, cambio significativo tanto a nivel didáctico como respecto a la relación hombre – animal, relevante desde el punto de vista de los *animal studies*. A la luz de la fábula que se cuenta en el *Exemplario* y de la *Subscriptio* de Soto se pueden precisar, asimismo, algunas de las observaciones de Bernat Vistarini/Cull citados arriba. De hecho, el mono no quiere robar leña, sino «[h]urtar [...] el exercicio», es decir, apropiarse las actividades profesionales «[d]e cierto trabajador» que, a pesar de «rústico», no es un campesino, sino

un carpintero, según la tradición del *Exemplario*, y la «cuña u otro instrumento semejante» que Bernat Vistarini/Cull descubren «en el suelo» es, efectivamente, la cuña con la que el mono se lesiona tanto en *Calila e Dimna* como en el *Exemplario* antes de ser castigado por el artesano. Al comparar ambas *picturae*, llama la atención el lugar prominente del hacha: por una parte en manos del mismo mono como instrumento de auto-castigo de quien se arroja una actividad impropia, por otra parte, el hacha pasa a manos del hombre, *artifex* y verdugo, quien castiga la *superbia* del animal, enfrentándose al simio cuya postura erguida subraya su categoría de *alter ego* y espejo grotesco del hombre.

No parece ser por casualidad que un autor español, Hernando de Soto, se inspirara para sus *Emblemas moralizadas*, de 1599, en el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* de 1493,<sup>4</sup> una obra con un largo pasado intercultural y a la vez una obra pionera del arte de imprimir, cuyos recursos el editor Pablo Hurus aprovecha para crear una nueva correlación entre texto e imagen que prefigura la modalidad del emblema, unos cuarenta años antes del *Emblematum Liber* de Andrea Alciato publicado en Augsburgo en 1531.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÜÉS ALDAZ, J. y otros [2007]. «Repertorio bibliográfico», en M. HARO CORTÉS (ed.), *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Valencia, Universidad de Valencia, 49-52.
- BERNAT VISTARINI, A. y CULL, J. T. (eds.) [1999]. *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid.
- BORJA, J. DE. [1680]. *Empresas morales*, en A. BERNAT VISTARINI, J. T. CULL (eds.), *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid 1999, 1607.
- CORROZET, G. [1543]. *Hecatographie*, en A. HENKEL y A. SCHÖNE (eds.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1967), Stuttgart/Weimar 1996, 451.
- DÖHLA, H. J. (ed.) [2009]. *El libro de Calila e Dimna (1251)*. Edición nueva de los dos manuscritos castellanos, Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.
- HARO CORTÉS, M. (ed.) [2007]. *Exemplario Contra Los Engaños Y Peligros Del Mundo*, Valencia.
- HENKEL, A. y SCHÖNE, A. (eds.) [1996]. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1967), Stuttgart/Weimar.
- HOLTZWART, M. [1581]. *Emblematum Tyrocinia*, en A. HENKEL y A. SCHÖNE (eds.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1967), Stuttgart/Weimar 1996, 238ss.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. DE [1589]. *Emblemas morales*, en A. BERNAT VISTARINI y J. T. CULL (eds.), *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid 1999, 1461.
- LACARRA, M. J. [2005]. «El Exemplario contra los engaños y peligros del mundo y sus posibles modelos», en R. ALEMANY, y otros, *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació hispànica de Literatura Medieval*, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 929-945.
- [2006]. «El Calila en España: tres encuentros con los lectores», en M. J. LACARRA y J. PAREDES (eds.), *El cuento Oriental en Occidente*, Granada, Editorial Comares / Fundación Euroárabe de Altos Estudios, 129-146.
- [2007]. «El Exemplario contra los engaños y peligros del mundo: las transformaciones del Calila en Occidente», en M. HARO CORTÉS (ed.), *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Valencia, Universidad de Valencia, 15-42.
- SCHMIDT, H. J. [2009]. *Herrschaft durch Schrecken und Liebe. Vorstellungen und Begründungen im Mittelalter*, Göttingen, V&R Unipress.

4. A partir del caso concreto estudiado aquí parece prometedor un análisis/rastreo sistemático de las *Emblemas moralizadas* con vistas a otras posibles fuentes en el *Exemplario*.

SOTO, H. DE [1599]. *Emblemas moralizadas*, en A. HENKEL y A. SCHÖNE (eds.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts* (1967), Stuttgart/Weimar 1996, 750 y en A. BERNAT VISTARINI, J. T. CULL (eds.), *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*. Madrid 1999, 1498.



# TRAS LAS HUELLAS DE ALCIATO EN LA TEORÍA ARTÍSTICA HISPANA DE LA EDAD MODERNA

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ  
*Universidad de Navarra*

**RESUMEN:** Al igual que en el resto de las manifestaciones culturales de la Edad Moderna, también en la teoría artística hispana hace acto de presencia el universo del jeroglífico, el emblema y la empresa. Un recorrido por los textos artísticos de los siglos XVI a XVIII nos permitirá comprobar el papel que desempeña la emblemática a la hora de definir el oficio, formación y cualidades del artista, desarrollar conceptos como la nobleza, liberalidad y promoción de las artes, y profundizar en la naturaleza y propiedades de la pintura, a lo que se suma el aporte emblemático en la definición de determinados tipos iconográficos. No falta tampoco en los tratados una reflexión acerca del origen, naturaleza y clasificación del material emblemático, así como su presencia en fiestas y ceremonias públicas, compuesto en ocasiones por los propios tratadistas, quienes reconocen en Alciato al maestro del género.

*Palabras clave:* Teoría de las artes. Literatura emblemática. Formación del artista. Nobleza y liberalidad de las artes. Alciato y Diego Saavedra Fajardo.

**ABSTRACT:** As it happens in the rest of the cultural manifestations of the Modern Age, Hispanic artistic theory also makes use of the universe of the hieroglyph and the emblem. A review of the artistic texts from the Sixteenth to the Eighteenth Century will allow us to verify the role played by emblematic literature when defining the craft, training and qualities of the artist, develop concepts such as nobility, liberality and promotion of arts, and deepen the nature and properties of painting, to all of which is added the emblematic contribution in the definition of specific iconographic types. A reflection on the origin, nature and classification of the emblematic material is also present in the treaties, as well as its presence in festivities and public ceremonies, sometimes composed by the writers themselves, who recognize Alciato as the master of genre.

*Key words:* Theory of Arts. Emblematic Literature. Training of Artists. Nobility and Liberality of Arts. Alciato and Diego Saavedra Fajardo.

## INTRODUCCIÓN

Al igual que en el resto de las manifestaciones culturales de la Edad Moderna, también en la teoría artística hispana se encuentra presente el universo del jeroglífico, del emblema y de la empresa, en un marco cronológico que abarca desde mediados del XVI hasta las postrimerías del XVIII, en plena mentalidad ilustrada y sin que ello suponga su total desaparición.

No pasa desapercibido el origen egipcio de esta disciplina: «Los egipcios hacían demostraciones de sus principales sentimientos y misterios con la Pintura Geroglífica», refiere Francisco Pacheco (1649: 15), en tanto que Juan Interián de Ayala (1782: 16-17) asevera que «los Egipcios eran sumamente aficionados a jeroglíficos de cosas sagradas» y Felipe de Guevara (1788: 231-234) introduce una mención expresa a Horapolo. Tampoco falta una definición y clasificación del material emblemático según su naturaleza, de manera que

los autores diferencian entre emblema, jeroglífico y empresa, significándose en este sentido Antonio Palomino, quien enumera los principales representantes de cada categoría,<sup>1</sup> concluyendo que «este linaje de argumentos solo es para Ingenios elevados y no es concedido a los ignorantes, que aun guiados de alguna luz, vienen a quedarse a oscuras», poniendo el foco en el hermetismo del género y en su naturaleza intelectual.

La teoría se acompaña de la práctica, por cuanto los tratados refieren diversas ceremonias públicas en las que emblemas y empresas hicieron acto de presencia. Particular atención merecen las exequias florentinas de Miguel Ángel celebradas en 1564 en San Lorenzo, de cuya decoración formaron parte jeroglíficos y empresas (*Esequie*, 1564: 56-57), como recuerdan entre otros Vicente Carducho (1633: 14v) y Francisco Pacheco (1649: 89-90). Al ornato efímero se suman pinturas que adquieren carácter de jeroglífico, que como tal define Carducho (1633: 155r) el lienzo de Tiziano *Felipe II ofreciendo al cielo al infante don Fernando* con el mote *Maiores tibi* (González de Zárate, 2000: 225-226; Marías, 2004: 124-125). Incluso los propios tratadistas elaboran material emblemático, de manera que Carducho (1633: 62r) denomina «jeroglífico» al grabado que ilustra el cuarto de sus diálogos, en el que pintura y poesía imitan a la naturaleza; Pacheco (1649: 311-312 y 349) compone un enigma al pincel, además de ser uno de los cuatro maestros que intervino en la decoración del túmulo sevillano de Felipe II de la que formaban parte «historias, jeroglíficos y figuras»; y Palomino (1724: 199-203 y 211-215) describe los jeroglíficos que compuso en 1714 para las exequias de la reina María Luisa Gabriela de Saboya en la Encarnación (León Pérez, 2011: 399-406) y se sirve de la emblemática en sus decoraciones pictóricas, caso de la basílica de los Desamparados de Valencia (García Mahiques, 2007: 161-176).

En este contexto, Alciato es reconocido por los tratadistas españoles como el maestro del género. Carducho (1633: 149v) refiere cómo maestro y discípulo acudieron a casa de Jerónimo Fures, caballero de la Orden de Santiago que ostentaba cargos de relevancia en la corte, a quien encontraron «pintando una de las muchas empresas morales, que tiene hechas [...] Y para disponer la pintura della, sobran Pierio Valeriano y Alciato.»<sup>2</sup> Por su parte, Pacheco (1985: 355-362), en el elogio del maestro Juan de Malara, asevera que «ilustró con curiosos y peregrinos lugares los emblemas de Alciato» (Arcos Pereira, 2011: 99-107). Juan Caramuel (1678: 10) se refiere a él como «el Gran Jurisconsulto Alciato», y lo denomina «agudo y doctísimo Autor de las *Emblemas*», llegando a confesar su desvelo por su obra, por cuanto «de ordinario son consejeros más desapasionados los difuntos» (Caramuel, 1636: 66, 106 y 234). Palomino (1715: 63) reconoce que «fue eminente en los emblemas Andrés Alciato». Y finalmente, Interián de Ayala (1722: 4) se refiere al milanés como «insigne benemérito de las buenas letras», testimonio que corrobora con el empleo de sus emblemas en sus sermones a modo de *exempla*, siempre a través de los comentarios del francés Claudio Minoe (Claude Mignault).

Con el anterior bagaje, no es de extrañar que el recurso a emblemas y empresas resulte frecuente en nuestra tratadística. Un recorrido por los textos artísticos de la Edad Moderna nos permitirá comprobar el papel que desempeña el género a la hora de definir el oficio,

1. Para los emblemas, Alciato; para los jeroglíficos, Valeriano; para las empresas (clasificadas según su asunto), Paolo Jovio, Claudio Paradino, Gabriel Siméon, Saavedra Fajardo y Núñez de Cepeda. Palomino, 1715: 53-55.

2. Acerca de las alusiones a Alciato en el tratado de Carducho, véase Portús Pérez, 2016, s.p. Considera además el autor que la combinación de texto e imagen que propone Carducho en su tratado encuentra su origen en la literatura emblemática.

formación y cualidades del artista, desarrollar conceptos como la nobleza, liberalidad y promoción de las artes, y profundizar en su naturaleza y propiedades, a todo lo cual se suma el aporte simbólico-emblemático en la definición de tipos iconográficos.

«PROCEDE CON PRUDENCIA Y PERSEVERA EN EL TRABAJO»: EL OFICIO, FORMACIÓN Y PROMOCIÓN DEL ARTISTA

Una primera reflexión en este apartado la proporciona Claudio Antonio Cabrera (1655: 32r) (seudónimo de Diego Saavedra Fajardo) cuando, a propósito de la necesidad de la formación del artista, asevera que por medio del estudio y trabajo se adquiere la ciencia que lo eleva a grandes logros. Y recurre para ello al jergológico de Horapolo (1574: 69r; 1991: 413-414) figurado por una cigarra como símil del hombre iniciado en los misterios, por cuanto la naturaleza y propiedades del insecto remiten no solo al conocimiento musical, sino también a las cosas misteriosas y sacras inspiradas en la pureza. En una línea similar se expresa Jusepe Martínez (2008: 9 y 219) al significar que el pintor debe aplicarse a las viglias estudiosas del dibujo, apoyando su aserto en la alegoría del Estudio de Ripa (1603: 478) [fig. 1].

Retomando el texto de Cabrera (1655: 44r-44v), refiere que el artista debe ser constante ante la murmuración y despreciar los juicios externos que provienen de la envidia. La imagen que ilustra este pensamiento se concreta en la empresa 32 de Saavedra Fajardo (1642: 215-221; 1999: 444), que lleva por lema *Ne te quaesiveris extra* (No te busques fuera, sentencia procedente de la *Sátira 1* del poeta latino Persio) y muestra una concha semiabierta con una perla en su interior [fig. 2]. Quiere con ello significar que un espíritu ignorante que no sepa apreciar la belleza de la pintura emitirá juicios vulgares, como si solo fuese capaz de ver el aspecto exterior de la concha, despreciando así el valor que custodia en su interior. Tengamos



Fig. 1. Horapolo, *Hieroglyphica*. «Quomodo hominem mysticum»; Cesare Ripa, *Iconologia*. Estudio.



Fig. 2. Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*. Emp. 32.

presente que, en la identificación de Cabrera con Saavedra, estamos ante una «autocita»; de hecho, el diplomático describe una empresa idéntica a esta en su *República literaria*, donde explica su sentido de desprecio a los juicios de la envidia y satisfacción propia de su ánimo (Saavedra Fajardo, 1670: 72).



Fig. 3. Alciato, *Emblematum liber*. Emb. 69; Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*. Emp. 41.

(Amor a sí mismo), en el que Alciato (1584: 98r-99r) recurre al personaje mitológico de Narciso, quien yendo de caza bebió agua en una fuente en la que vio reflejado su rostro, y creyendo que era de una ninfa se enamoró de sí mismo hasta acabar convirtiéndose en la flor de su nombre (Ovidio, *Metamorfosis* III, 339). El jurista milanés ya observó en la moralidad del emblema una advertencia a los que se apartan de las leyes antiguas para buscar nuevas doctrinas, menospreciando a los que saben y entienden (Alciato, 1993: 104-105). De igual forma, el arquitecto buscará su ruina si pretende atender únicamente a las novedades sin examinar si era más útil lo antiguo, pues «tengo por error manifiesto, el suponer, que solo lo nuevo es mejor», concluye Caramuel.

La prudencia en la disyuntiva entre lo antiguo y lo moderno llevará en última instancia al arquitecto a buscar el justo medio, afirma Caramuel (1678: 10-11), circunspección que ejemplifica mediante la sentencia *Ne quid nimis* (Nada en exceso), a la que recurren varios emblemistas, entre ellos Nicolas Reusner, Jacob Cats, Gabriel Rollenhagen y Saavedra Fajardo (1642: 272-280; 1999: 508-517), quien en su empresa 41 muestra un campo de mies cuyas espigas ya maduras son abatidas por el efecto de la torrencial lluvia que descarga sobre ellas, cuando lo que necesitaban era el suave rocío. Quiere dar a entender que, al igual que la lluvia caída a destiempo destruye la cosecha, las mercedes o castigos del príncipe deben ser moderados y concedidos en el momento oportuno. El príncipe ha de guiarse en sus afectos por la templanza, y el mismo sentido de moderación pide Caramuel al arquitecto en su decisión de seguir la senda de los antiguos o de los modernos.

Prudencia y humildad son igualmente modelo de conducta para el pintor. Refiere Palomino (1724: 83-84) que no debe gloriarse de lo que inventa, pues al ser la pintura imitación de la naturaleza, que no es infinita en individuos ni acciones, se podrá hallar en otra parte y autor: «¡Felices los Antiguos (exclama nuestro Saavedra) que nos robaron la gloria de ser Inventores de lo que trabajamos! Cuantas veces (dice) gozoso de haber descubierto alguna máxima importante, la encontré casualmente en otro Autor, a quien

En la formación y personalidad del artista, la prudencia se convierte en pauta inexcusable de comportamiento. Caramuel (1678: 10-11) apela a la prudencia del arquitecto a la hora de decidir si sigue la enseñanza de los antiguos o de los modernos; y son varios los consejos que proporciona, comenzando por no menospreciar a los antiguos y evitar la autosatisfacción que le conducirá inevitablemente a la ruina. La enseñanza viene aplicada a través de dos referencias emblemáticas [fig. 3], comenzando por *Philautia*

se la hube de restituir, sin habérsela usurpado, porque no me imputaran el hurto». Alude a la empresa al lector de Saavedra Fajardo (1642: s. p.; 1999: 172-178), que lleva por mote *Ex fumo in lucem* (Del humo a la luz) y muestra una prensa de imprenta sobre la que se ven los moldes de la forma de un pliego dispuesto para ser impreso, sobre los que reposan un par de *balas* de entintado, para dar a entender que quien saca sus obras a la luz ha de pasar por la prensa de la murmuración [fig. 4]. Dice el diplomático murciano: «También a algunos preceptos políticos que, si no en el tiempo, en la invención, fueron hijos propios, les hallé después padres, y los señalé al margen, respetando la venerable Antigüedad». Reconoce así que para la *inventio* no ha acudido a otros autores, sino que las ideas proceden de su reflexión y que, al hallar luego coincidencia en los antiguos, los emplea como *auctoritas* en refrendo de su discurso.

La prudencia, en todo caso, no es sinónimo de omisión, afirma Palomino (1745: 263): «Decía Claudio Coello que las actitudes buenas del natural ya todos las habían usurpado: mas no por eso habíamos de omitirlas; que no era justo, que por no tropezarme yo con este, u otro Autor, que eligieron las mejores, haya de buscar yo las inútiles y menos gratas al Arte». En consecuencia, se podrán emplear fórmulas que otros ya han usado, pero convendrá no alardear nunca de ellas porque nada es inventado y todo está en la naturaleza.

Junto a la prudencia, la constancia es otra de las claves del artista, tal es así que son varios los tratadistas que insisten en este aspecto. Uno de ellos es Carducho, y además por partida doble. En el diálogo primero, el maestro exhorta al discípulo a perseverar en el trabajo, con el que se alcanzan todos los fines: el ingenio vuela con el trabajo, si bien la necesidad y la pobreza oprimen. Es necesario por tanto volver la espalda a la ociosidad, que engendra los vicios (Carducho, 1633: 22v-23r). Se remite para ello al emblema de Alciato (1584: 167v-168v) *Paupertatem summis ingeniis obesse ne provehantur* (La pobreza perjudica a los mayores ingenios y hace que no progresen), que muestra a un joven que en vano trata de remontarse al cielo con ayuda de las alas del ingenio en su mano izquierda, pues la pesada piedra de la pobreza que cuelga de la derecha lo mantiene sujeto a la tierra. Para el italiano, es reflejo del hombre con ingenio, pero pobre que vive en una contradicción entre su anhelo y la realidad (Alciato, 1993: 158-160; Alciato, 2015: 103-110). Se trata de uno de los emblemas de Alciato más empleados en la Edad Moderna en muy diferentes contextos.

La intencionalidad didáctica del diálogo entre maestro y discípulo surte efecto de inmediato, por cuanto en el diálogo segundo el discípulo manifiesta haber asimilado la lección de la perseverancia, asegurando que «no me arrastrará el emblema de Alciato» (Carducho, 1633: 35r-35v). Y así, reconoce seguir la senda del trabajo para pasar de la

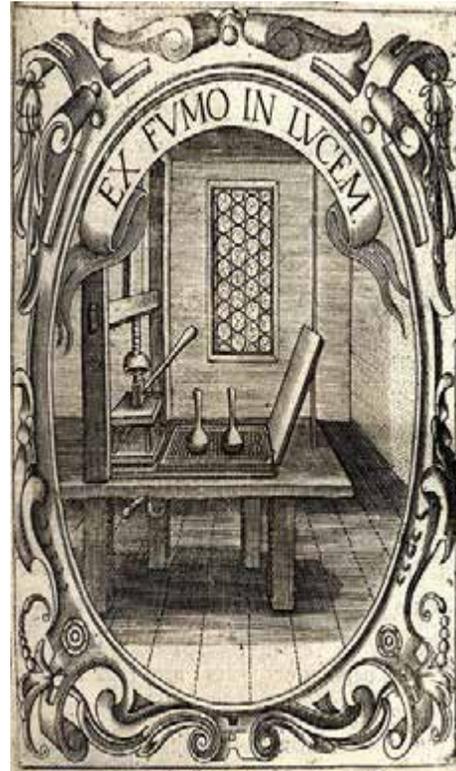


Fig. 4. Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*. Emp. al lector.

mano del maestro de la ignorancia al saber, que lo vence todo. Ha visto a muchos hombres transformados por la ociosidad que él está dispuesto a abandonar para alcanzar el ingenio, confiando en no verse arrastrado por la pobreza.

No es Carducho el único tratadista que recurre al emblema de Alciato. Pacheco (1649: 158) aconseja a los principiantes no acometer empresas que excedan a sus fuerzas, recomendándoles por el contrario proceder con modestia, comenzando por las cosas sencillas para adquirir destreza. La fábula esópica de la rana y el buey, acompañada de la sentencia «No te hinches, y no reventarás», le sirve para ilustrar su razonamiento (*La vida y fábulas del Esopo*, 1607: 138-139). El principiante alcanzará así el segundo grado de pintor (de los aprovechados), en el transcurso del cual Pacheco (1649: 160-161) le insta a aspirar, desde la humildad, a la perfección mediante el trabajo y el ingenio; debe ser inconformista, de manera que no sea la ociosidad la que le impida elevarse al grado de perfecto, sino en todo caso la pobreza y necesidad, que actúan siempre como contrapeso de la virtud.<sup>3</sup> Aquí entra el juego el conocido emblema de Alciato, que Pacheco acompaña con los versos del teólogo y moralista jesuita Francisco de Castro.

Por su parte, Juan de Butrón (1626: 53v) insiste en la necesidad de honra y patrocinio de las artes. El trabajo y el ingenio elevan al arte, pero la pobreza lo abate, por lo que necesita de buena suerte y hacienda; no le falte por tanto amparo para no malograr los numerosos ingenios que hay en esta época. Recuerda que Horacio y Virgilio no hubieran podido escribir sin la protección de Mecenas, y reclama más «Carlos Quintos que honrasen Ticianos, Brandinelos (Baccio Bandinelli) y Rincones (¿Fernando del Rincón?)». Se apoya en el citado emblema de Alciato, para cuya enseñanza se sirve tanto de la fuente original como de sus comentaristas Francisco Sánchez de las Brozas (1573: 358), Claudio Minoe (1581: 435-437) y Diego López (1615: 297v-298v), este último con una mínima variante en la configuración de la *pictura* [fig. 5].

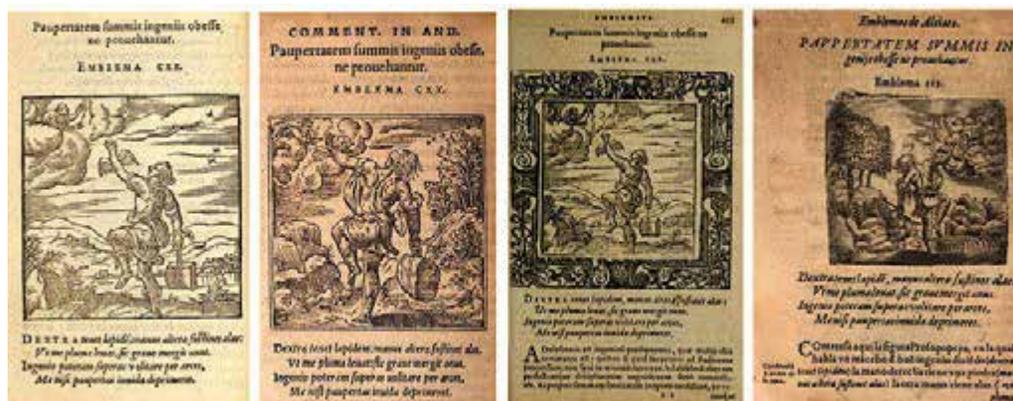


Fig. 5. Alciato, *Emblematum liber*. Emb. 120; Francisco Sánchez de las Brozas, *Comment. in Anti. Alciati Emblemata*. Emb. 120; Claudio Minoe, *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata*. Emb. 120; Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*. Emb. 119. Emp. 41.

3. Bassegoda (1990: 266, 268 y 270-271) considera «más ornamentales que en propiedad discursivas» tanto la fábula esópica como el emblema de Alciato.

Abundando en el patrocinio de las artes, Carducho (1633: 200v) recoge el manifiesto de Juan de Jáuregui en defensa de la pintura, diferenciando entre el buen y el mal pintor, «pero no perdiendo toda la Arte por los indignos». Esta es la razón de representar la imagen de la Pintura con una cadena de oro al cuello, para mostrar que *le qualità dell'oro dimostra che quando la Pittura non e mantenuta de la nobilitá, fácilmente si perde*, cita textualmente a Ripa (1603: 404-405) en su alegoría de la Pintura.

#### «LA PINTURA ES LIBERAL ARTE»: NOBLEZA Y LIBERALIDAD DE LAS ARTES

Asevera Teodoro Ardemans (1719: 18) que «ha sido siempre, y es la Arquitectura arte noble y liberal, y de las más útiles de las Repúblicas», pese a que diversos autores la incluyen entre las artes mecánicas. Al indagar en los motivos, encuentra que el error parte de una defectuosa interpretación de las leyes de los emperadores Constancio y Justiniano, quienes emplean el término «mecánico», pero lo hacen como «arquitecto» con conocimientos científicos que convierte su profesión en arte liberal. Tal confusión se repite sistemáticamente, como bola de nieve que al rodar montaña abajo se hace más grande o piedra lanzada al agua que genera ondas. De ahí que se sirva de la empresa 65 de Saavedra Fajardo (1642: 488-492; 1999: 745-747) que por medio del mote «De un error, muchos» y de la *pictura* en la que una piedra lanzada al agua desencadena una serie de ondas que enturbian su reflejo [fig. 6], muestra al príncipe lo difícil que es enmendar un error inicial, ya que de él suelen partir otros por mantenerse firme en la primera resolución. De igual forma, la confusión entre dos palabras de significado muy diferente como «mecánico» y «bajo» ha calado de tal manera que se ha hecho universal, convirtiéndose en voces sinónimas con un mismo significado. Siguiendo a Ardemans, volverá a incidir en esta idea el escritor y economista ilustrado Antonio Arteta de Monteseuro (1781: 84-86), cita a Saavedra incluida.



Fig. 6. Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*. Emp. 65.

Al igual que la arquitectura, también la pintura es arte noble. Así lo refiere Juan de Butrón (1626: 82v-83r), quien afirma que la pintura no tiene similitud con las artes mecánicas, y es por tanto liberal. Los antiguos (cita a Séneca en su *Epístola 88* a Lucilio<sup>4</sup>)

4. La epístola lleva por título: «Valoración de los estudios liberales en relación con la virtud», y en ella Séneca (1989: 90-105) afirma no ser de la opinión de que los pintores y escultores se encuentren en el número de las artes liberales, por parecerle ministros de lujuria.

rechazaban la pintura no por mecánica, sino por lasciva y por sus perniciosos efectos: «En Roma usaban la pintura lasciva, como en Persia jamás pintaban tabla que no fuese de guerras o muertes». Ahí están los ejemplos de la Venus de Cnido, Dánae y la lluvia de oro y la colección de pinturas lascivas de Tiberio; a través de todas ellas, el hombre se convertía

en animal alejado de la razón. Sin embargo, en su tiempo la pintura asume valores religiosos y encamina en la senda de la virtud y del conocimiento de la sabiduría divina.

En su argumentación se apoya en dos emblemas de Alciato (1584: 107v-108v y 149r-150r) [fig. 7]. El primero, *In studiosum captum amore* (Sobre el estudioso atrapado por el amor), muestra a un letrado sentado en su cátedra y flanqueado por Marte y Palas Atenea (las armas y las letras) y Venus y Cupido (el amor). La moralidad del emblema va diri-



Fig. 7. Alciato, *Emblematum liber*. Emb. 108 y 76.

gida a los letrados que, atrapados por el amor, lo abandonan todo, viéndose por esta causa muchos ingenios perdidos (Alciato, 1993: 143-144; Alciato, 2015: 377-383). El segundo, *Cavendum a meretricibus* (Que hay que guardarse de las ramera), viene protagonizado por la hechicera Circe, que transformaba a los hombres en fieras y tan solo Ulises pudo escapar a sus artes. La enseñanza es clara: quienes dejan de guiarse por la razón y se entregan a la deshonestidad acabarán como animales, y solo el hombre sabio puede ejercitarse en la virtud (Alciato, 1993: 111-112). Por tanto, si la causa de que la pintura en la antigüedad no fuese liberal era que incitaba a la lujuria, habiendo desaparecido tal peligro y moviendo a la piedad será liberal.

También Pacheco (1649: 325) se pregunta por la nobleza de ciencias y artes. En el caso de las primeras, su nobleza se conoce del sujeto del que tratan y de la certeza de las demostraciones, mientras que en las artes se debe considerar el fin ya que, según sea este más o menos digno, será el arte más o menos noble: «Curiosamente describe esta diferencia Ripa pintando al Arte y a la Ciencia», significa, antes de identificar al Arte con «una mujer vestida a lo antiguo, en la mano derecha tiene un pincel y un cincel, y a la izquierda arrimada a un madero fijo en la tierra, y ligada a él una planta nueva». El pincel y cincel significan la imi-



Fig. 8. Cesare Ripa, *Iconologia*. Ciencia y Arte.

mostraciones, mientras que en las artes se debe considerar el fin ya que, según sea este más o menos digno, será el arte más o menos noble: «Curiosamente describe esta diferencia Ripa pintando al Arte y a la Ciencia», significa, antes de identificar al Arte con «una mujer vestida a lo antiguo, en la mano derecha tiene un pincel y un cincel, y a la izquierda arrimada a un madero fijo en la tierra, y ligada a él una planta nueva». El pincel y cincel significan la imi-

tación de la naturaleza que queda plasmada en el pintar y esculpir (Ripa, 1603: 28) [fig. 8]. En consecuencia, el fin del arte es la imitación de la naturaleza, de manera que, teniéndola por guía, queda acreditada su nobleza.

## NATURALEZA Y PROPIEDADES DE LA PINTURA

Juan Butrón (1626: 24v-25v) establece un paralelismo entre pintura y música como retrato de los afectos humanos; y recurre de nuevo a la *Epístola 88* de Séneca, quien rechazaba la pintura de su tiempo porque movía a la lujuria. De igual forma, san Valeriano en su *Sermón 6* rechazaba la música porque movía a torpeza. Y es aquí cuando recuerda el emblema de Alciato (1584: 160r-161r) *Sirenes* (Las sirenas), que muestra a Ulises amarrado al mástil para evitar la atracción del canto de las sirenas, dando a entender que el hombre sabio debe seguir la senda de la virtud (Alciato, 1993: 152-153). Junto al milanés «expresan nuestro sentir el Maestro Francisco Sánchez de las Brozas (1573: 343-346), Claudio Minoe (1581: 410-416) y el Maestro Diego López (1615: 285r-288v)», evidenciando una vez más el conocimiento de los comentaristas del milanés [fig. 9]. En consecuencia, pintura y música tienen los mismos efectos y retratan impulsos naturales, ya sean positivos o negativos.



Fig. 9. Alciato, *Emblematum liber*. Emb. 115; Francisco Sánchez de las Brozas, *Comment. in And. Alciati Emblemata*. Emb. 115; Claudio Minoe, *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata*. Emb. 115; Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*. Emb. 114.

En el prólogo a su obra *La pintura. Poema didáctico en tres cantos*, el pintor y escritor Diego Antonio Rejón de Silva confiesa haberse servido de otros autores para componer su poema,<sup>5</sup> reconocimiento que tiene su concreción ya desde la portada, donde incluye una sentencia tomada de Saavedra: «Si no es Naturaleza la Pintura, es tan semejante a ella, que

5. «Lo único bueno que tiene esta obra es, que lo esencial de ella no es mío, sino tomado de los escritos de Leonardo de Vinci, Leon Bautista Alberti, Don Francisco Pacheco (cuya obra se puede mirar como un amplio comentario de estos dos Autores), Don Antonio Palomino, el Caballero Mengs, de los *Diálogos* de Carducho, y otras varias obras extranjeras, que he procurado tener a la mano para formar el plan de mi Poema». Rejón de Silva, 1786: s. p.

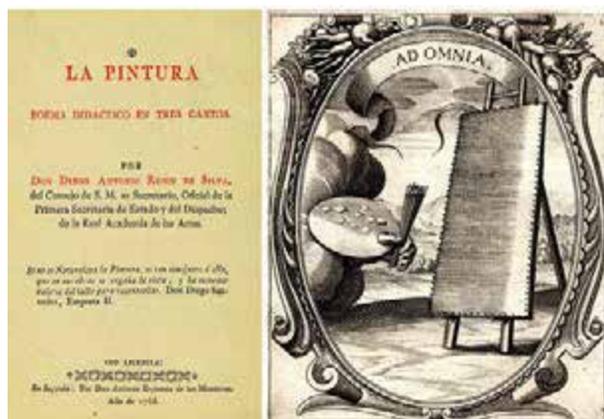


Fig. 10. Diego Antonio Rejón de Silva. *La Pintura. Poema didáctico en tres cantos*; Diego Saavedra Fajardo, *Idea de un príncipe político christiano*. Emp. 2.

en sus obras se engaña la vista, y ha menester valerse del tacto para reconocellas.<sup>6</sup>» La cita está tomada de la empresa 2, *Ad omnia* (Para todo), cuya *pintura* muestra un lienzo en blanco frente al cual se ve la mano izquierda de un pintor que sostiene la paleta y los pinceles (Saavedra Fajardo, 1642: 8-16; 1999: 202-211) [fig. 10]. El lienzo simboliza que el hombre nace desnudo, con la tabla del entendimiento, memoria y fantasía rasa, de forma que en ella se van pintando la doctrina, las artes y las ciencias.

La cita obedece al pensamiento de Rejón sobre el proceso educativo, pues así como el emblemista relaciona su empresa con la enseñanza de la juventud y recuerda que los príncipes proporcionaron maestros adecuados a sus hijos, el escritor contribuye con su libro a la formación de quienes se inician en la pintura, proporcionándoles conocimientos teóricos que completen la lección práctica de las obras. El valor de un correcto sistema formativo se presenta en el siglo XVIII como uno de los principales motores de la mentalidad ilustrada a la hora de transformar la sociedad. Como intelectual de su época, entiende que el acercamiento a la naturaleza debe ser selectivo, en un contexto más amplio en el que su imitación se convierte en norma universal de actuación de la escuela pictórica española (De la Peña Velasco, 2013: 69-82; Jaquero Esparcia, 2018: 314-316). Así como para Saavedra la educación del príncipe está basada en la enseñanza desde la juventud, para Rejón la educación artística se fundamenta en la imitación de la naturaleza. La idea no solo aparece en la portada, sino que recorre las páginas del poema con numerosas referencias en los cantos y notas a los mismos (Rejón de Silva, 1786: 1-2, 10, 23, 90, 93 y 123-124).

Otras referencias podrían añadirse a las anteriores en la definición de naturaleza y propiedades de la pintura. En los *Diálogos* de Carducho (1633: 225v), el predicador de la corte Juan Rodríguez de León afirma que la pintura mueve e incita los ánimos, como bien conocieron egipcios y romanos, los primeros adornando sus escuelas con las imágenes de Harpócrates (divinidad potente y juvenil) y Canopo (divinidad inteligente), y los segundos portando en la guerra los retratos de sus valerosos Césares para emular sus hazañas. Se sirve para ello de los *Hieroglyphica* del humanista neerlandés Johannes Goropius Becanus (1580: 108-110). Y el propio Carducho (1633: 75r) eleva el dibujo a la categoría de padre de las tres artes, inseparable de la buena arquitectura, escultura y pintura: en la alegoría del *Disegno* de Ripa (1603: 108) encuentra la base de su razonamiento.

6. En el manuscrito del poema conservado en la BNE (mss.4406), la cita de la portada también remite a Saavedra, pero no es la misma de la edición impresa, sino que pertenece a la *República Literaria*: «Arte emula de la naturaleza y remedo de las obras de Dios» (Saavedra Fajardo, 1670: 14).

## CONCLUSIÓN

La emblemática hace acto de presencia igualmente a la hora de definir tipos iconográficos y de configurar programas visuales, con especial significación para Juan Interián de Ayala y Antonio Palomino, quienes se sirven de Horapolo, Alciato, Cartari, Giovio, Ruscelli, Engelgrave y Valeriano entre otros.

Podríamos debatir si el empleo de la literatura emblemática por parte de los tratadistas tenía una incidencia directa en su discurso, o si se trataba más bien de un recurso retórico y ornamental. Ciertamente, el análisis en profundidad de los textos artísticos parece sugerir esto último, con un conjunto de citas disgregadas en el océano de su complejidad conceptual; pero no es menos cierto que acuden a emblemas y empresas al tratar asuntos de gran calado (oficio, formación y promoción del artista, nobleza y liberalidad de las artes, naturaleza y propiedades de la pintura) y que los convierten en argumento de autoridad: no son un eslabón más de la cadena, sino la clave que certifica su teoría. Si sumamos a esta constatación la realidad no menos evidente de que nuestros principales teóricos del arte recurrieron a los libros de emblemas, concluiremos que, lejos de mostrarse ajenos a ella, manifestaron su decidida convicción por caminar en la senda de Alciato.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A. [1584]. *Emblemata*, Paris, Jean Richier Libraire.
- [1993]. *Emblemas*, S. SEBASTIÁN (ed.), Madrid, Akal.
- [2015]. *Il libro degli emblemi. Secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, M. GABRIELE (ed.), Milano, Adelphi Edizioni.
- ARCOS PEREIRA, T. [2011]. «Los *Emblemata* de Alciato en la obra de Juan de Mal Lara», en B. ANTÓN MARTÍNEZ y M. J. MUÑOZ JIMÉNEZ (eds.), *Estudios sobre florilegios y emblemas*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 99-107.
- ARDEMANS, T. [1719]. *Declaración y extensión, sobre las Ordenanzas que escribió Juan de Torija*, Madrid, Francisco del Hierro.
- ARTETA DE MONTESEGURO, A. [1781]. *Disertación sobre el aprecio y estimación que se debe hacer de las artes prácticas*, Zaragoza, Blas Miedes.
- CABRERA, C. A. [1655]. *Juicio de Artes, y Ciencias*, Madrid, Julián de Paredes.
- CARAMUEL, J. [1636]. *Declaración mística de las Armas de España*, Bruselas, Lucas Meerbeque.
- [1678]. *Architectura Civil*, T. II, Vegeven, Imprenta Obispal.
- CARDUCHO, V. [1633]. *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez.
- DE LA PEÑA VELASCO, C. [2013]. «Rejón de Silva y el discurso ilustrado sobre la escuela de pintura española», *Atrio*, 19, 69-82.
- Esequie del Divino Michelagnolo Buonarroti* [1564]. Firenze, Apresso i Giunti.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2007]. «La cúpula de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (y II): el ámbito alegórico», *Archivo Español de Arte*, LXXX, 318, 161-176.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M. [2000]. «Imagen y poder, alegorías en Emblemas», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, Madrid, Akal, 225-234.
- GOROPIUS BECANUS, J. [1580]. *Hieroglyphica*, Antvuerpiae, Christophori Plantini.
- GUEVARA, F. DE [1788]. *Comentarios de la Pintura*, Madrid, Jerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Compañía.
- HORAPOLO [1574]. *Hieroglyphica de sacris aegyptorum notis*, Parisiis, Apud Galeotum à Prato, & Ioan-nem Ruellium.

- HORAPOLO. [1991]. *Hieroglyphica* J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE (ed.), Madrid, Akal.
- INTERIÁN DE AYALA, J. [1722]. *Varios sermones, predicados en diversas ocasiones, y a diversos asuntos*, Primera Parte, Madrid, Imprenta de Don Gregorio Hermosilla.
- [1782]. *El pintor christiano, y erudito*, Tomo Primero, Madrid, Joaquín Ibarra.
- JAQUERO ESPARCIA, A. [2018]. *La teoría de la pintura versificada en España durante la Edad Moderna (siglos XVI-XVIII): de Pablo de Céspedes a Diego Antonio Rejón de Silva*, Albacete, Universidad de Castilla-La Mancha (tesis doctoral dirigida por F. GONZÁLEZ MORENO). <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/18355> 11-10-19.
- La vida y fábulas del Esopo* [1607]. S.l., En la Oficina Plantiniana.
- LEÓN PÉREZ, D. [2011]. «Jeroglíficos, alegorías y emblemas en las exequias cortesanas de María Luisa Gabriela de Saboya», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemática trascendente: hermenéutica de la imagen, iconología del texto*, Pamplona, Universidad de Navarra y Sociedad Española de Emblemática, 399-406.
- LÓPEZ, D. [1615]. *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, Juan de Mongastón.
- MARÍAS, F. [2004]. «La re/presentación del heredero: la imagen del Príncipe de Asturias en la España de los Austrias», en H.-D. HEIMANN, S. KNIPPSCHILD y V. MÍNGUEZ (eds.), *Ceremoniales, ritos y representación del poder*, Castellón, Universitat Jaume I, 109-142.
- MARTÍNEZ, J. [2008]. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, M. E. MANRIQUE ARA (ed.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- MINOEM, C. [1581]. *Omnia Andreae Alciati V. C. Emblemata*, Antuerpiae, Ex officina Christophori Plantini.
- PACHECO, F. [1649]. *Arte de la Pintura. Su antigüedad, y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo.
- [1985]. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, P. M. PIÑERO RAMÍREZ y R. REYES CANO (eds.), Sevilla, Diputación Provincial.
- [1990]. *Arte de la pintura*, B. BASSEGODA I HUGAS (ed.), Madrid, Cátedra.
- PALOMINO, A. [1715]. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo I. Teórica de la Pintura*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar.
- [1724]. *El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo Segundo. Práctica de la Pintura*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon.
- PORTÚS PÉREZ, J. [2016]. «Painting and Poetry in *Diálogos de la Pintura*», en J. ANDREWS, J. ROE and O. N. WOOD (eds.), *On Art and Painting. Vicente Carducho and Baroque Spain*, Cardiff, University of Wales Press, s. p.
- REJÓN DE SILVA, D. A. [1786]. *La pintura. Poema didáctico en tres cantos*, Segovia, Antonio Espinosa de los Monteros.
- SAAVEDRA FAJARDO, D. [1642]. *Idea de un príncipe político christiano*, Milan, s.e.
- [1670]. *República literaria*, Alcalá, María Fernández.
- [1999]. *Empresas políticas* S. LÓPEZ POZA (ed.), Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, F. [1573]. *Comment. in And. Alciati Emblemata*, Lugduni, Apud Guliel. Rovillium.
- SÉNECA [1989]. *Epístolas morales a Lucilio, II, I*. ROCA MELIÁ (trad.), Madrid, Gredos.

# EL TEJIDO DE PENSADORES Y LITERATOS EN UN LIBRO DE EMBLEMAS DE TEMA SOCIAL: B.G. FURMERIUS, 1575

RADHIS CURÍ

*Sociedad Española de Emblemática*

*Asociación de Cervantistas*

*Asociación Internacional del Siglo de Oro*

**RESUMEN:** El extenso y complejo marco socio-histórico del libro de emblemas que presentamos aquí es heredero en ciertas aristas de algunos de los más acuciantes temas planteados por Alciato. Esto nos hace reflexionar sobre concretas ideas, aún latentes, de pensadores y literatos que componían los círculos de la avanzadilla intelectual entre los siglos XV y XVI. Si establecemos un rápido pasaje, se nos presentan Luis Vives, Domingo de Soto, Juan de Robles, Jerónimo Nadal, Casiodoro de Reina, Andrés Laguna, Ubbo Emmnius, entre muchos otros destacados. Partiendo del libro que presentamos, intentaremos exponer muy brevemente, un homenaje merecido a quienes, mediante el arte, la filosofía y la literatura, continuaron el camino iniciado por Alciato en cuanto a una nueva y necesaria idea de la Europa del decoro y la dignidad del ser humano.

*Palabras clave:* Furmerius, De rerum usu et abusu, Alciato, Decoro, Dignidad.

**ABSTRACT:** The extensive and complex socio-historical framework of Furmerius' book of emblems is heir to some of the most pressing issues raised by Alciato. A fact which makes us reflect on concrete, but still latent, ideas of those theorist and men of letter who belonged to the circles of the intellectual avant-garde between the 15th and 16th centuries. If we take a quick glance, we'll find worth mentioning Luis Vives, Domingo de Soto, Juan de Robles, Jerónimo Nadal, Casiodoro de Reina, Andrés Laguna, Ubbo Emmnius and several other authors. From Furmerius' work brought here today, we will pay a very humble but a well-deserved homage to those who, through their arts, philosophy and literature, continued the path initiated by Alciato in order to develop a new and necessary concept of the Europe of decorum and the dignity of the human being.

*Key words:* Furmerius, De rerum usu et abusu, Alciat, Decor, Dignity.

Desde su nacimiento, la peregrina literatura emblemática marchó, como río, por Europa, América y parte de Asia con un largo y poderoso caudal de libros viajeros y recepciones impecables. Sus autores, entre los que destaca como punto de arranque vital Andrea Alciato, han sido luminarias y sería imposible una relación aquí. Pero no es nuestra finalidad analizar estos asuntos y abordar, además, las diversas sendas que han recorrido los libros de emblemas, pues estas poseen riquísimas investigaciones y renombrados especialistas.

Atenderemos a la idea de que detrás de ese ingente *corpus*, estudiado y publicado con inmensa fortuna, existen curiosas obras a la sombra aún que se reconstituyen como piezas importantes. Uno de esos libros, hilo de perlas, a decir de Góngora, había salido de la imprenta de Cristóbal Plantino en el año 1575. Nos referimos a *De rerum Usu et Abusu*, de Bernardo Furmero Phrysis (1542-1616)<sup>1</sup>. Bertrand Gherbrandt Furmer o Bernardo

1. Bernardo Furmero Phrysis. Antuerpiae. Ex Officina Christophori Platini. Architypographi Regii. Bibliotheca Nacional. Madrid. R. 4.398. Cuando se escribe este artículo, se prepara una edición bilingüe a cargo de la autora que suscribe y de Alejandro Martínez Sobrino.

Furmero, como firma el propio autor, había nacido en octubre de 1542 en Levarda, capital de la Frisia. Fue historiador y notable humanista como demuestra su extensa obra.<sup>2</sup> Había sido discípulo del importante profesor de lenguas clásicas Suffridus Petri<sup>3</sup> quien, aparte de su labor como docente, escribió sobre historiografía y genealogías de diversa índole. Petri, además de haber traducido a Cicerón y Plutarco, había publicado una *Sintaxis de la Lengua griega* y había incursionado en la literatura dejando una singular colección titulada *Carmen Gratulatorum* publicada en 1558, a la que ha prestado poca atención el mundo de la Filología Románica. Los avatares de la época, sin embargo, le llevan a iniciar reiteradas controversias sobre cuestiones relativas a la historiografía relacionadas con el origen de los Estados Frisios. Recordemos que se trata de un periodo bastante convulso desde el punto de vista sociopolítico. Muere en 1597 y deja un ramillete de obras de peculiar valor.

Entretanto, Bernardo Furmero, su discípulo, había continuado estudios en Alemania y había alcanzado para entonces títulos de Jurisprudencia y de Doctor en Derecho<sup>4</sup>. No se dedicaría solamente a este campo de trabajo y se le nombra para que ocupe la plaza que su maestro y preceptor había dejado. Furmero sustituía así a su mentor y se convertía en profesor e historiador de los Estados Frisios. Justamente a partir de entonces, inició una complicada labor en la misma línea que aquél. Es a Furmero a quien se deben, por ejemplo, las primeras ediciones de Jean de Beka y Guillaume Heda. A partir de aquí, asume la responsabilidad de continuar el rumbo que S. Petri había iniciado y emprende, no sin dificultades, el mismo camino en su defensa y, escribiendo tratados, perfeccionando crónicas y respondiendo a los, para entonces, enemigos de los consolidados principios de su mentor.

2. Para mejor apreciación de los textos furmerianos, podría escindirse el análisis en cuatro categorías, a saber: a) la biografía, b) los tratados políticos, c) las obras relacionadas con la emblemática, la historiografía y la autobiografía. Entretanto, citaremos algunas entre las más relevantes: *Bellum Salicum trimestre Provinciarum Foederatarum anni 1597*. Franeker, 1598; *Peroratio contra Ubbonem Emmium Fris. Gretan. Scholae Gruninganae rectorem*. Franeker, 1603. Furmero dedica esta controversia a nueve diputados de los Estados Frisios mediante una carta fechada en Levarda a últimos de diciembre de 1602; *Hyperaspistes apologiae de origine et antiquitatibus Frisorum ad Ubbonem Emmium*. Levarda, 1604; *Annalium Phrisicorum. Quorum primus de Princibus, alter ducibus, tertius de regibus tractat ad Amplissimus, nobilissimus, ornatissimus Ordinum frisiae. Novem Viros Reipub. Gubernandae praepositos. Franecanae. Excudebat Aegidius Radaeus. Ordinum Frisiae Typographus*. 1609; *ibid.* 1612, 1617. Esta última publicada *post mortem* y editada por Pierio Winsemio. Levarda. *Chronicon Iohannis de Beka... usque annum 1345 expletum... appendice deducta ad annum Christi 1574 auctore Suffrido Petri, Bernardo Furmerius. Recensuit et notis illustrativ.* Frenstjer, 1611; *Diarium Furmerii: Diario de Bernardus Furmerius, 1603-1615*. Traducido del latín por D.W. Kok. Anotaciones de Hellinga Onno. Levarda, 2006. Existe además el llamado *Codex Furmerius* (Fs), escrito por el propio autor alrededor del año 1600. Era para entonces el historiador oficial de los Estados frisios. El *Codex* ha sido editado en Groninga en 1963 por P. Gerbenzon *et al.*

3. Eminentísimo historiador y profesor de lenguas clásicas en la Universidad de Erfurt nacido en 1527. Para las obras del profesor Suffridus Petri, Sjoerd Peeters, (1527-1597). *Apología de la Antigüedad y comienzo de los frisones; Atenágora; Cicerón, De Amicitia* (tr. 1568); *Sintaxis de la lengua griega*, 1556; *Plutarchus: num seni sit gerenda res publica* y *Opusculum para la educación de los hijos*, 1561; *Septem sapientum convivium* (También traducido de Plutarco, 1558); *Leovardiensis Frisij, Latinae ac Graecae linguae, Professoris in Alma*, 1558, entre otras, aparte de la mencionada *Carmen Gratulatorum*, de 1558. Se conserva, en la Universidad de Salamanca una reproducción digital original de su *Leovardiensis Frisij* VI.C. *Oratio de praestantia legum Romanorum*. Christophe Plantin, 1574. Fondo Antiguo. Derecho romano. En 1527 nació también Benito Arias Montano (1527-1598). Arias Montano publicó, en el mismo año que el *Usu et Abusu*, 1575, y en las mismas prensas de Plantino, la obra *Dictatum Christianum*. Y no solo esta como se anotará más adelante. Se requeriría un estudio más adecuado para establecer la interesante armazón de estos autores a los que, por razones de espacio, limitamos a simple mención.

4. Recordemos que la mayoría de autores de libros de emblemas o tratados políticos de la época eran eminentes juristas.

Pretender reseñar en qué consistieron esos debates que siguieron las mismas líneas de su maestro o por mejor decir, las encendidas polémicas con el ilustre profesor Ubbo Emmius<sup>5</sup>, primer rector de la Universidad de Groninga, destacado científico, historiador y reformador calvinista<sup>6</sup>, es cuestión que podríamos considerar en otro momento. Estas controvertidas discusiones nos ofrecen la posibilidad de la aproximación al contexto sociocultural e histórico, origen de las diversas tesis en las que se sustentó la tenacidad de Furmero, a quien preocupaba el peligro de la inestabilidad política y social en Europa. Se trata pues de una época apasionante en la historia del autor del *Usu et Abusu* ya que, si bien en una primera etapa acoge la línea de la controversia y asume los preceptos de su maestro, al publicar el libro que nos trae aquí, seguirá otra línea diferente que mencionaremos más adelante, heredera de las tradiciones humanísticas del siglo XVI.

Las ediciones posteriores del *Usu et Abusu* aparecieron en 1585, D.V. Coornhert, parcialmente reproducida; y las siguientes todas en 1609, *Emblemata Moralia et Oeconomica*<sup>7</sup>. *De rerum usu et abusu*, de Jansonius; R. Lubbaeus, *De usu et abusu, olim inventa et belgicis rithmis explicata à Theodoro Conhertio rerum politicarum suo tempore, inter Belgas peritissimo; nunc vero varijs carminum generibus recens*. Suyo también, *Emblemata de Usu Opum, et earum abusu, vario carminum genere, rhytmis explicata a Theodoro Coonhertio, Arnhemi*; y *Systemate mundi ex sententia Moysis, Rabbiorum, Copernica, Galilaei, Thyconis*, entre otras.<sup>8</sup>

El libro no se incluye en España en ningún índice inquisitorial<sup>9</sup> pero sí aparece el nombre de Furmero, dadas sus anteriores obras, en listados de libros protestantes.<sup>10</sup>

Este último dato nos ha llevado a suponer dos cuestiones: la primera, que, dada la situación con Felipe II y las rebeliones de los Países Bajos, una obra como el *Usu* no podía prosperar en España. Deberíamos recordar, a propósito, que en 1572 los Países Bajos se sublevaron contra el Duque de Alba y que tres años después, fecha de la publicación del *Usu*, quiebra la Hacienda Real. La segunda que, como expresara la profesora Sagrario López Poza (1999 y 2006), para la época que analizamos, España atravesaba grandes dificultades económicas y la emblemática no halló una vía fácil para producir libros de estas características.

Las particularidades de la obra de *Usu et Abusu*, la historia de cómo o a través de qué o quiénes llegó la edición plantiniana a España<sup>11</sup>, la delicada y efímera ofrenda de nuestro

5. Ubbo Emmius (1547-1625) además, historiador y geógrafo holandés. Prestigioso profesor y primer rector de la Universidad de Groninga. Dedicó buena parte de su trabajo a las controversias en materia de religión. *De rerum Frisicarum historiae decades*, Leiden, 1616, es su obra más destacada y consta de sesenta entregas. Completan su legado *Opus Chronologicum*, Groningen, 1619; *Vetus Graecia illustrata*, Leiden, 1626, *Historia temporis nostri*, Groningen, 1632, entre otras.

6. Para mayor información véase Gijsbert van den Brink y Harro M. 2014.

7. La alusión al término *oconomica* en obras de este periodo, véase Egido, 2004.

8. En 1616 la Inquisición condena la teoría heliocéntrica de Galileo y en 1633 se abre, definitivamente, el proceso inquisitorial contra él.

9. Véase Cesc, 2013.

10. Win Janse ha hecho, a propósito de este asunto, un excelente estudio, véase Janse, 2004.

11. Por tomar un ejemplo, Juan Martín Cordero (Valencia, 1531- 1584), converso sefardí, nuncio en Amberes y traductor de Erasmo, Flores Senecae, entre otros. Llegó a Lovaina en 1552 después de un período de estudios en París. Cordero tenía buenos contactos con el mundo de los comerciantes de Amberes y especialmente con Plantino y Nuncio. Véase Lechner, 1992; Peeters y Fontainas, 1965. Cabría también anotar además la importancia de la correspondencia entre los humanistas hispanos radicados en los Países Bajos y sus receptores en España.

autor a Prudencio, con el consistente carácter liberador de su mensaje y, de manera paralela, la fusión de elementos sacros y paganos, la presencia continua e inquietante del loco con caperuza y harapos, muy utilizada tanto en la literatura, Sébastien Brant 1494, *La nave de los necios*, como en la pintura, *La nave de los locos*, de El Bosco, e incluso en los libros de emblemas en los que, en su mayor número de entradas, utiliza la necedad y la locura como símbolos de Júpiter tonante, y sus elementos míticos<sup>12</sup>, a criaturas fantásticas, la traza de la exuberante naturaleza, con estaciones incluídas<sup>13</sup>, de personalidades históricas y literarias, la intención del autor de exponer un particular sentido moral, el resbaladizo para entonces asunto de la pobreza, la indigencia y la limosna, ejes centrales y constantes en el libro, las alusiones a la opulencia, la apariencia, entre otras, la coincidencia de su primera edición de 1575 con la edición del jesuita Jerónimo Nadal de los *Ejercicios*<sup>14</sup>, salidas ambas de las mismas prensas de Plantino, etc., son temas francamente ineludibles.

Aunque la recepción de esta obra furmeriana fue prácticamente escasa en el emblema hispánico dada la situación ideológica y política, sí sería preciso comentar algunos tratados de obligada mención que giran en torno al eje matriz del libro: el comprometido planteamiento sobre la situación de la pobreza en Europa<sup>15</sup>. Citaremos en consecuencia cuatro imprescindibles. Obsérvese la diáspora de pensadores hispanos en la época y su consecuente compromiso social: en 1532, el valenciano Juan Luis Vives (1492-1540) anuncia *De subventione pauperum*<sup>16</sup>; en 1543, la ciudad de Colonia edita una obra de Andrés Laguna, segoviano instalado en Metz y médico imperial. La obra se tituló *Europa heautentimorumene: es decir, qué míseramente a sí misma se atormenta y lamenta de su propia desgracia Europa*. El profesor Agustín Redondo ha escrito un artículo fundamental acerca del sobrecogedor alegato de Laguna en la Europa de las incertidumbres. Redondo (2001: 62) afirma que este discurso ante los doctos humanistas en Colonia fue «el último destello de lucidez y esperanza antes del definitivo desplome del exaltador sueño europeo del Humanismo».<sup>17</sup> En 1545, Domingo de Soto (1494-1560) divulga en Salamanca su *Deliberatio in causa pauperum*<sup>18</sup>; y en el mismo año, 1545, Juan de Robles (1492-1572) escribe *De la orden que en algunos pueblos de España se ha puesto la limosna, para remedio de los verdaderos pobres*<sup>19</sup>.

12. Preferimos utilizar el término «elementos míticos» y no «mitos» como bien detalla cuidadosamente Carlos García Gual apud Graves. 2009: 7-13.

13. En el emblema 12, «*Fortunarum rectus usu*», se observa al joven y robusto campesino en medio de un campo sosteniendo una guadaña en actitud adecuada para segar el heno. Cesare Ripa (2015: 81): describía el mes de mayo con estas mismas nociones. Un poeta del siglo XVII, Lupercio Leonardo de Argensola, tiene una canción dedicada al *Beatus ille* que bien podría ilustrar la intención de este emblema: «Dichoso el que, apartado | de negocios imita | a la primera gente de la tierra | y en el campo heredado | de su padre, ejercita | sus bueyes, y la usura no le afierra (...).» *Traducción de la Ode segunda del libro Epodon de Horacio, Beatus ille, etc.* [Canción]. Pérez Cuenca, 1997.

14. Al respecto, véase Campa, 1996.

15. Al respecto, véase Egido, 2004; Torres y Rabaey, 2016; Tropé, 2016; Lázaro Pulido, 2007; Po-Chia Hsia, 2007; Ginzo, 1994; Navarro, 2014-2015.

16. Abogó en su obra por el censo de los pobres y mendigos, por ciertas medidas preventivas, por la caridad y la asistencia a los necesitados. Su propuesta más interesante: otra vía es posible para evitar la indigencia.

17. Al respecto, véase también Redondo 1982.

18. De Soto, prestigioso profesor en la Universidad de Salamanca, hace distinción entre pobres legítimos e ilegítimos. Prefiere la ayuda y no el control sobre estos.

19. Precursor en España de un sistema organizativo para remediar la pobreza. Menciona el término de pobres verdaderos. Propone concesión de limosnas como rentas mínimas de subsistencia. Para este autor, puede existir la limosna pública y la limosna secreta que ofrecerían, sin obligación de ninguna índole, las personas

En 1580, aparecía *De recto uso divitiarum*, lib. I. de Pedro López de Montoya en Segovia, por Juan de la Cuesta. Y revisando la indispensable bibliografía anotada de Pedro F. Campa sobre los libros de emblemas en España<sup>20</sup>, encontramos que en 1589 Juan de Horozco publicó la primera colección, los *Emblemas Morales*, Segovia, Juan de la Cuesta. Aborda, como bien expresa, «algunas reglas y avisos morales para el común aprovechamiento de todos».<sup>21</sup>

En 1598, Cristóbal Pérez de Herrera saca sus *Discursos del amparo de los legítimos pobres y reducción de los fingidos; y de la fundación y principio de los Albergues destos Reinos y amparo de la milicia dellos. Por el doctor Christoval Pérez de Herrera, Protomédico por su Majestad de las galeras de España, natural de Salamanca*. Con privilegio en Madrid, por Luis Sánchez.

Como podrá apreciarse, y esto es solo una ínfima muestra por razones de espacio, es riquísima la trayectoria del tema social en cuestión en la literatura tratadista del siglo XVI que tiene en el XVII en España a Francisco Ugarte de Hermosa y su *Origen de los gobiernos divinos y humanos i forma de ejercicio en lo temporal*. Madrid. 1655.

El editor del *Usu et Abusu* fue Cristóbal Plantino (Saint Avertin, c. 1520- Amberes, 1589). Este reconocido impresor, en quien no podremos detenernos porque los estudios sobre su obra son memorables<sup>22</sup>, fue coetáneo de Casiodoro de Reina, exiliado protestante español, quien publica la *Biblia del Oso* en Basilea en 1569 y de la que hay un excelente y minucioso estudio por Rey Alonso (2012) titulado *Los emblemas de las Biblias del Oso y del Cántaro*. Es curioso el concepto de salud en las dos páginas introductorias y curioso el dato de publicación de esta Biblia. También la estancia de Casiodoro de Reina en Amberes. Tampoco podemos dejar de señalar que Plantino tuvo una extensa relación con Benito Arias Montano. Existe sobre ello una valiosa correspondencia.

Al impresor de Amberes se le ha considerado Architipógrafo regio de Felipe II pero tal denominación le llega solo por el hecho de que apoyó el proyecto de Arias Montano de la *Biblia Políglota Regia*<sup>23</sup>. Este nombramiento, que había sido evidentemente de carácter temporal, aún puede constatarse en los diferentes acercamientos a la vida y obra del notable impresor.

Plantino, compás en mano, recuérdese la connotación simbólica de este instrumento, publica en 1575 el *Usu et Abusu*, de Furmero. Los datos de la portada son llamativos, diría que hasta velados o enigmáticos si tomamos en cuenta las características propias del autor, del libro, del contexto en el que se da a conocer, y de la posible afiliación de Plantino a la mística *Familia Charitatis* o «Casa del Amor».

Al respecto, Adrián Saravia (1531-1613), famoso teólogo reformado de origen español, nacido en Flandes, especialista en lengua hebrea y único colaborador de habla no inglesa en la Biblia llamada *King James*, había alertado al arzobispo de Canterbury en misiva de 1608 sobre los peligros de la *Familia Charitatis* y comentaba que (apud Nijenhuis, 1980: 348-350): «[...] conducen al lector por senderos retorcidos y le tienen en suspenso [...].

---

con situaciones económicas boyantes. El mendigo que pide limosnas en las calles sería juzgado. Rechaza la caridad cristiana. Véase Alemán Bracho, (2010).

20. Campa, 1990.

21. Más sobre este asunto en Zafra, 2011.

22. Véase al respecto Voet 1972 y 1980; Checa Cremades, 1995; Dávila Pérez, 2002.

23. Véase Zozaya Montes, 2001: 191. Y se agrega a esta nota el dato de edición de la BP: *Biblia Sacra Hebraice, Chaldaice, Graece & Latine. Phillipi II. Reg. Cath. Antuerpiae: Ch. Plantinus excud. 1568-1573. 8r.*

Con sus *alegorías* llevan el texto del *Antiguo y Nuevo Testamento* a donde quieren. Muchas veces hablé con Plantino, a quien sabía ofuscado por la niebla de esta doctrina».<sup>24</sup>

Los miembros de la *Familia Charitatis* publican en el mismo año de 1575, año de la edición del *Usu et Abusu*, una confesión de fe ante las acusaciones de cierto sector protestante pues se aseguraba que aquellos se apartaban de los preceptos evangélicos. Esta comunidad religiosa había sido fundada en Holanda alrededor de 1540, y no por Plantino precisamente, como aseveran algunas fuentes. Proponían que el origen de la mendicidad se encontraba en la falta de la caridad, y la caridad cristiana se demostraba imprescindiblemente con la preocupación social por el estado de pobreza, por la mendicidad y, prioritariamente por los resortes que serían factibles para la ayuda a los pobres. Ese amor fraterno que defendían los *familistas* estaba ya en las *Moralia* de Plutarco, pero no es nuestra intención profundizar en este atractivo asunto. Mencionaremos solamente el hecho de que, sobre la base del concepto divinizado del Amor, se erigen a posteriori, varios libros de emblemas en donde *Amor*, aparece como centro. Por tomar solo un ejemplo, en Otto Vaenius y sus *Emblemata Amorum*, de 1608, apreciamos el texto que reza: «sin Amor todo no es más que un caos de discordias».

En todo el *Usu et Abusu*, que continúa los derroteros didáctico-morales de la época con el cuidadoso lustre de la virtud, subyace la intención de reclamar la atención a la pobreza y el uso desmesurado de la riqueza. El hilo de este aspecto deviene en un haz de términos que identifican al *Usu* como clave para constatar además las relaciones entre los elementos sacros y paganos, las dicotomías que mencionaremos enseguida, la importancia del trabajo en la búsqueda de la felicidad y la bonanza, los ejemplos de humildad, austeridad, fortaleza, y tantos otros intentos que se incluyen, ideas centrales humanistas. Ese reclamo en la búsqueda del equilibrio marca toda la obra: «ni demasiado rico, ni demasiado pobre»; el sabio autárquico se basta a sí mismo para ser feliz pues no necesita para ello más que el ejercicio de la virtud, huella epicúrea. Para Plutarco, autonomía es libertad. Cínicos, estoicos y epicúreos hablaban ya de los males de la sociedad y planteaban que solo a través de la virtud el camino podía conducir a la felicidad. También es parte de la base de Furmero, pero bien vale sustituir esta última palabra y reescribir lo que se lee entre líneas o, por mejor decir, la ideología que subyace en la obra: justicia en aras del bien común. El camino de la virtud podía conducir a la autonomía y la autonomía significaba que solo a través de la riqueza del trabajo y al reconocimiento de la dignidad del hombre podía llegarse a la verdadera medida.

Pero he aquí que nada es perfecto y en algún recodo del camino el vicio acecha. Recordemos el valioso ejemplo que da Beatriz Antón (2013: 296) en su edición de los *Emblemas de Adriano Junio*. El emblema XLVIII reza: «*La encrucijada de la virtud y el vicio:*» «Por un lado, una mujer lujosamente ataviada y, por otro, una mujer horriblemente sucia pugnan por atraer a Hércules hacia su lugar. Por un lado, la Virtud trata de que, bajo su guía, caemos cimas nunca antes holladas y, por otro lado, el Vicio intenta sumergirnos de cabeza en los placeres». Este binomio también está presente en Furmero. Incluso la mención de Heracles. Y ya Sagrario López Poza y Aurora Egido han escrito jugosas páginas sobre el *bivium* o encrucijada de la virtud.

24. Nijenhuis, W. [1980]. «Saravia to the Bishop of London. Canterbury (after 1605)». en *Adrianus Saravia. Dutch Calvinist, First Reformed Defender of English Episcopal Church*. E. J. Brill, 348-350.

Antifonte (1998: 51), por otro lado, nos aclara que *Prudencia* ha de interpretarse como *Sabiduría*. Y que no es lo mismo la noción de holgazanería e improductividad con las de ocio y placeres. En su *Psicomaquia* nos advertía Prudencio la representación simbólica de la lucha entre virtudes y vicios. La apreciación de Furmero sobre esta cuestión puede verse en sus emblemas y en los textos de sus emblemas. A través de las páginas, emergen coros de representaciones humanas que encarnan la pobreza, la riqueza<sup>25</sup>; las almas disolutas, las almas puras; la pereza, la diligencia; la impudicia, la virtud; la gula, la sobriedad; la soberbia, la humildad<sup>26</sup>; la falsa opulencia o apariencia, la honestidad; lo superfluo, lo meramente necesario; la voluptuosidad, la castidad, la templanza; la impunidad como madre de toda arrogancia. Al conjunto se le añaden indigentes y mendigos: ancianos y niños, mujeres y hombres; la precariedad de la niñez<sup>27</sup>, la limosna. Todas ellas afloran a partir de la primera página, con el espadero, único hijo de Demócrito en el *Usu*, que abre para continuar el recorrido con los placeres del vino y el guiño a Baco quien, por cierto, está de espaldas y no deja ver su rostro. Muy cerca de sus posaderas, justo en el tonel de vino, su símbolo por excelencia, se dejan ver las iniciales de los hermanos Hieronymus y Johannes y Wierix, de marcada referencia como artistas excepcionales de la época. El resto de los personajes, en cambio, sostienen una expresión melancólica. Reina Heráclito en sus rostros, o por mejor decir, rige Saturno en el ánimo, simbología que tan bien representadas a lo largo de la historia del arte nos dejó ese ensayo poderoso de Klibansky, Panofsky y Saxl, *Saturno y la melancolía*.

Furmero intenta conjugar de esta manera otro de sus propósitos finales: en sus páginas, detrás de las bambalinas se mueven, además, Moisés-Platón-Jesús-Hermes, como ingeniosa e intencionada evocación a Lactancio<sup>28</sup>, quien, pagano acérrimo primero y convertido al cristianismo después, intentó en su obra un acercamiento para conciliarlos. Por esa concordia religiosa abogaba también este destacado humanista holandés, ya que veía en ella la única vía posible para poner fin al peligro incipiente y desestabilizador del conflicto entre europeos y las inevitables guerras por venir<sup>29</sup>.

Furmero hace una curiosa aportación pues presenta en el aparente estatismo de cada página, una serie de dicotomías. Con un ligero vistazo, el receptor que no siempre sabía leer se acercaba a las nociones sobre un buen uso y un no aceptado abuso. Las principales son las siguientes: *egestas/ opulentia; usus/ abusus; paupertas inmerita/ paupertas conmerita; mendici avari/ mendici epicurei; pauperes malefici/ veri pauperis; abusus fortunarum/ fortunarum rectus usus*.

25. Los emblemas furmerianos parecen traslucir ideas recogidas de la *Antología Latina* (Socas, 2011: 555-556).

26. La humildad es uno de los grandes reclamos furmerianos. En el *Usu et Abusu*, Jesús aparece representado de muchas maneras como el humilde por condición, Hijo del Hombre. No sólo se constata en su figura, sino los diferentes atributos que pasan, prácticamente inadvertidos para el observador: panes y aves.

27. Al respecto, véase Tropé, 1998. Hay edición castellana. EDICEP. C.B. 2007. Rev. de Radhis Curí-Quevedo.

28. Véase al respecto *Instituciones divinas* y *Sobre la muertes de los perseguidos*. Cabe señalar, por ejemplo, que todo el libro de emblemas de A. Bocchi (*Symbolicarum quaestionum*, 1574) tiene parecido empleo de figuras mitológicas y cristianas. Mismo *corpus hermeticum*, prevalencia de Hermes, Hércules, Jesús, Moisés y elementos míticos diversos, aunque no fantásticos, como el caso del *Usu*. Pero, ¿qué lo diferencia del libro de Bernardo Furmero? La presencia de las dicotomías que se plantean aquí, de las nociones de la dignidad del hombre y del espinoso asunto de la pobreza en el XVI.

29. Véase al respecto Rémi Brague (1992).

Se presentan los temas en un intenso y apoteósico reto, a modo de *Psychomachia* si tomamos el término prudenciano, de cuestiones urgentes que referían casi todos los tratados del siglo XVI. Y aprovecha nuestro autor para abordar, en cada una de las dicotomías, una especie de cuádruple pitagórico que él resume en cristianismo, fuentes grecolatinas, vida pública y privada y como colofón ante la pobreza reclamo de la dignidad humana<sup>30</sup>.

El primer emblema del *Usu* abre con un espadero que se observa en primer plano. El personaje, nos recuerda la felicidad o el horaciano *carpe diem*, pero hay matices. Teócrito en *Bucólicos griegos* describía a Hércules con vestiduras sencillas que no llegaban a la mitad de sus piernas en señal de austeridad y fortaleza. Pero el atento observador inmediatamente se percató del dramatismo de la página con un consiguiente opuesto en perspectiva: un arco que se extiende desde el niño de la izquierda, que sujeta con su mano derecha una peonza y con la otra una cuerda y que, sorprendentemente mira al espectador buscando quizás complicidad, pasando por el espadero con laúd<sup>31</sup>. La vista sorprende con la imagen de la vejez: el hombre y la pobreza, anciano y tullido (tal vez por las guerras, como casi todos los personajes del libro). Aparecen con él dos niños encima de sendas cestas que porta un asno. Finalmente, el arco cierra con la aflicción del opulento prestamista pensativo. Duras páginas del libro se dedican a los prestamistas. El mote no puede ser más claro: «Mejor es un bocado seco y en paz que la casa llena de banquetes con discordia». <sup>32</sup> Pero entonces, y he aquí la oferta que nos lanza Furmero, ¿dónde queda la figura central, ese anciano con niños desvalidos? Habrá que buscar, y he aquí su propuesta, el punto de equilibrio entre ambos extremos. Sólo si tomamos en cuenta a la figura central, anciano con báculo que bien puede representar, según diversas fuentes, necesidad, pobreza<sup>33</sup> o, como en Ripa y hasta Calderón de la Barca, pereza, llegamos al cifrado mensaje de la obra.

En la obra, la exhortación del goce del presente también tiene un significado distinto. Difiere de la connotación que para el Renacimiento tienen los tópicos del *Carpe Diem* o el *Beatus ille*. No se trata de la contemplación extática del bien y la belleza ideales, no es la búsqueda de la existencia ultramundana como única posibilidad de descubrir los secretos de la Naturaleza. Las referencias eglógicas no siguen los caminos de las interpretaciones a la usanza. Hay cierto trasunto grotesco en estos emblemas. Se relacionan, por ejemplo, con la gula, lo impúdico o la lascivia. Es la crítica directa al rechazo que se sentía por peregrinos, vagabundos, supervivientes de guerras inválidos, miserables, enfermos...

Los símbolos ocupacionales y los oficios resultan de particular interés. Si hacemos una comparación con algunos libros de emblemas del período, comprobamos que *Usu et Abusu* es rico en las alusiones a este aspecto. *Construcciones arquitectónicas* tales como edificios, casas, plazas, puentes, fábricas, molinos; *objetos decorativos*, vasijas, esculturas; *moda*, conviven en las mismas páginas con aguadores, alfareros, escultores, espaderos, comerciantes, legisladores, banqueros, individuos dedicados a las artes mecánicas, criados, vendedores ambulantes, músicos, barqueros, campesinos segadores, transportistas de heno o de trigo en sus carros tirados por caballos, entre otros. Ciudad y campo en ocasiones se fusionan dadas las

30. Un magnífico e indispensable estudio sobre la dignidad del ser humano en Egidio, 2001.

31. Al respecto, véase Rey 2011.

32. *Melior est Buccella secca cum gaudio quam domos plena victimas cum iurgio*. Sacra Vulgata. 17:1 Stuttgartensia Proverbia. Vetus Testamentum.

33. Furmero extrae el mayor número de citas sobre la pobreza de los *Proverbios*.

perspectivas o aparecen indistintamente según textos y, con ellas, el trabajo. A voces va recordándonos el autor en cada página que *ex pace rerum opulentia*.<sup>34</sup>

Se exponen en sus páginas alusiones directas a los cuatro elementos de la naturaleza (fuego, agua, aire, tierra), al mundo de las plantas<sup>35</sup> (árboles, plantas trepadoras, flores); al mundo animal<sup>36</sup> (animales de tierra, de agua, de aire), al mundo de lo humano (mujeres, hombres, niños, oficios, personajes históricos y literarios tales como Esopo, Epicuro, Alejandro Magno, Pablo, Mauricio de Sajonia, quien trajo de cabeza a Felipe II); a elementos míticos diversos (héroes y heroínas, divinidades, animales míticos); a criaturas fantásticas (mujer metamorfoseada en mariposa que huye de la vida acomodada y elegante para encontrarse con la verdadera paz a pesar de la pared interpuesta; las alusiones al mundo irreal, etc.), a temas, libros y personajes bíblicos, por solo mencionar algunos.

Hay también un reclamo instructivo en Furmero: el escribir debía ser diáfano, transparente y alejado de barbarismos pues lo hacía por y para todos los lectores<sup>37</sup>, idea de un extenso trayecto en las letras desde el fabulador latino Fedro hasta Juan de Valdés y sus reconocidos legatarios.

Para resumir, el libro que acabamos de presentar plantea básicamente siguientes puntos. Y aunque sigue los derroteros didáctico-morales de la primera etapa de los libros de emblemas, presenta ciertas cuestiones que lo hacen peculiar:

1. El planteamiento sobre la pobreza y la necesidad de la justicia en aras del bien común son sus puntales.
2. La alusión a personajes bíblicos y grecolatinos, por su intención de sugerir vías para la concordia.
3. Las originales dicotomías que construye, sirven en todos los casos para facilitar al lector o al observador la comparación entre el buen uso de las virtudes y el no aceptado uso de los vicios.
4. Lo bucólico difiere de la tradición literaria del período.
5. La noción de felicidad se liga a la riqueza lograda mediante el esfuerzo cotidiano del trabajo como virtud.
6. No muchos libros de emblemas del período exponen la variedad de oficios que aparecen en este.

La apreciación de Furmerius va mucho más allá de las repetidas controversias sobre los vicios y las virtudes. El valor y el vigor de este libro consiste en que se muestra una Europa desnutrida por las crisis económicas, las guerras y la insalubridad. ¿Cómo habría que redistribuir los bienes para que no se paseen por las calles las cortes de viudas, vagabundos

34. «De la paz nace la riqueza».

35. *Higueras*, como símbolo de prosperidad, seguridad, castidad. *Hiedras*, representantes del libertinaje, de las juergas, de la sensualidad y el disfrute de los placeres prohibidos. El Baco del *Usu* se acompaña de esta planta, así como también y en sentido opuesto el Hermes del *laurel*, representación de la prosperidad y la resurrección de Cristo; el *trigo*, los campos de trigo; el *heno*, la *Polidarius herbis*, el *sarmiento*, entre otras.

36. Muchos son los animales representados en el *Usu*. Incluso los exóticos como el urogallo que hace compañía a la Soberbia. La simbología de los animales es riquísima. Asnos, bueyes, caballos, cerdos, corderos, gatos, mariposas, peces... Mención especial, sin embargo, a la presencia constante del perro y sus dos mundos: el perro del comerciante poderoso y el perro del mendigo. En nota anterior hacíamos referencia a la disimulada presencia del león como símbolo de fortaleza y seguridad.

37. No debo dejar de mencionar la curiosa alusión a la escritura en uno de los emblemas. Una mujer muestra, con rostro de dolor y una carta. Sobre este asunto nos detendremos en otro momento.

peligrosos, harapientos o enfermos? ¿Quiénes eran en realidad los auténticos parásitos en una Europa cuyos índices de pobreza en el siglo XVI sobrepasaban espectacularmente lo imaginado?

100

Varrón, en su obra *Sobre las costumbres*, decía que la usanza (*mos*) consiste primero en establecer el juicio del espíritu, y a éste debe seguir la costumbre (*consuetudo*). A la costumbre según la usanza. Juan de Horozco en 1591 se refería a este aspecto comentando que la materia de los libros de emblemas tenía por punto certero «enseñar algo en negocio de costumbres».

Así, este rapidísimo paseo por la obra de Bernardo Furmero, el frisio, nos reafirma en el precepto de Horozco pero he aquí que sigue habiendo sorpresas pues el holandés lo avisaba años antes que el toledano.

### BIBLIOGRAFÍA:

- ALEMÁN BRACHO, C. [2010]. «El hecho social de la pobreza en el siglo XVI», en *Fundamentos de Servicios Sociales*, Tirant lo Blanc, Valencia, 37-74.
- ANTIFONTE-ANDOCIDES [1998]. *Discursos y Fragmentos*. J. Redondo Sánchez (ed.), Gredos. Madrid.
- ANTÓN, B. y ESPIGARES, A. [2013]. Adriano Junio. *Emblemas*. Libros Pórtico. Zaragoza.
- BRAGUE, R. [1992]. *Europe, la voie romaine*. Paris, Criterion.
- CAMPA, P. F. [1990]. *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*. Duke University Press.
- [1996]. La génesis del libro de emblemas jesuita. Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional. A Coruña.
- CARMONA, J. [2016]. *Iconografía cristiana*. Akal. Madrid.
- CESC, E. (ed.) [2013]. *Las razones del censor. Control ideológico y censura de libros en la Primera Edad Moderna*. Barcelona, UAB. Bellaterra.
- CHECA CREMADES, F. [1995]. *Cristóbal Plantino: un siglo de intercambios culturales entre Amberes y Madrid*, Nerea.
- DÁVILA PÉREZ, A. (ed.) [2002]. *Correspondencia conservada en el Museo Plantin-Moretus, de Amberes*. Instituto de estudios humanísticos. Madrid. Ediciones Laberinto 2 Vol.
- EGIDO, A. [2001]. *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- [2004]. *De la mano de Artemia. Literatura, Emblemática, Mnemotecnia y Arte en el Siglo de Oro*. Ediciones UIB.
- GIJSBERT VAN DEN BRINK Y HARRO M. [2014]. *Calvinism and the Making of the European Mind*, Höpfl Edits. BRILL. Leiden- Boston.
- GINZO, A. [1994]. «Humanismo filosófico y Renacimiento», en *Revista de Historia y Arte*, Nº 0, 85-98.
- GRAVES, R. [2009]. *Los Mitos Griegos*. Gómez Parro, E. (ed.) Madrid, Gredos.
- JANSE, W. [2004]. *Reformed Protestantism. Sources of the 16th and 17 th centuries. 5. East Friesland and North-Western Germany*. Universiteit Leiden. Universiteit Amsterdam, the Netherlands. IDC Publishers.
- KLIBANSKY, R. E. PANOFSKY Y FRITZ SALX. [2004]. *Saturno y la melancolía*. M<sup>a</sup> Luisa Balseiro (trad.), Alianza Forma. Madrid.
- LACTANCIO. [1982]. *Sobre la muerte de los perseguidores*. R. Teja (trad.), Madrid, Gredos.
- [1990]. *Instituciones Divinas. R. Teja y otros* (eds.), Madrid, Gredos.
- LÁZARO PULIDO, M. [2007]. *Fuentes filosóficas de la «filosofía de la pobreza»*. REFM. 14, 161-172.

- LECHNER, J. R. [1992]. *Contactos entre los Países Bajos y el mundo ibérico*. Foro Hispánico. No. 3. Amsterdam. Editions Rodopi.
- LÓPEZ DE MONTOYA, P. [1580] *De recto usu divitiarum*, en casa de Guillermo Drouy.
- LÓPEZ POZA, S. [1999]. *Los estudios sobre emblemática: logros, perspectivas y tendencias de investigación*. Signo. Revista de Historia de la Cultura escrita. N°6, 81-95.
- [2006]. *Los libros de emblemas y la imprenta*. Lectura y signo, 1: 177-199.
- [2017]. *Sacra Symbola*, de J. de Horozco y Covarrubias, en *La razón es Aurora*. Estudios en homenaje a la profesora Aurora Egido. Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- NAVARRO, D. [2014-2015]. «Emblemas o empresas literarias y su dimensión política», en *Emblemata*. 20-21, 331-349.
- NIJENHUIS, W. [1980]. *Adrianus Saravia. Dutch Calvinist, First Reformed Defender of English Episcopal Church*. Leiden, E. J. Brill.
- PANOFKY, E. y SAXL, F. [2015]. *Mitología clásica en el arte medieval. I. Mellén* (trad.), Sans Soleil Ediciones. Vitoria-Gasteiz.
- PEETERS FONTAINAS, J. M. [1965]. *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas Méridionaux*. Vol. I, II. Nieuwkoop.
- PÉREZ CUENCA, I. (ed.). [1997]. *Antología de la poesía del siglo XVII*. Biblioteca Hermes. Barcelona. Clásicos Castellanos.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, J. [2013] *Índice de los ingenios de Madrid*, M.G. Profeti (ed.), Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, disponible en [https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc029c5\\_24-04-2022](https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc029c5_24-04-2022).
- PLUTARCO. [1995]. *Obras Morales y de Costumbres (Moralia)*, VII: Si la virtud puede enseñarse; Sobre la virtud moral; Sobre el refrenamiento de la ira; Sobre la paz del alma. R. M<sup>a</sup> Aguilar y C. García Gual (trads.) Madrid, Gredos.
- PO-CHIA HSIA, R. [2007]. *Disciplina social y catolicismo en la Europa de los siglos XVI y XVII*. Manuscrits. 25. 29-43.
- PRUDENCIO. [1997]. *Obras*. Obra completa, II Vol., L. Rivero García (trad.), Madrid. Gredos.
- REDONDO, A. [1982]. «Les Espagnols et la conscience européenne à l'époque de Charles Quint», en *École Normale Supérieure de Jeunes Filles* (eds.), *La conscience européenne au XV<sup>e</sup> et au XVI<sup>e</sup> siècle*. Collection de l'École Normale Supérieure de Jeunes Filles.
- [2001]. «El Discurso sobre Europa del doctor Laguna (Colonia, 1543), entre amargura y esperanza», en Martínez Millán, J. (ed.), *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558): [Congreso internacional, Madrid 3-6 de julio de 2000]*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 261-275.
- REY ALONSO, M<sup>a</sup> D. [2012]. «Los emblemas de las Biblias del Oso y del Cántaro. Hipótesis interpretativa». *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*. No. 4. 55-61.
- REY, P. [2011]. «Valores simbólicos del laúd: I el placer», en *Veterodoxia* <http://www.veterodoxia.es/2011/12/valores-simbolicos-del-laúd> 23-04-2022
- RIPA, C. [2015]. *Iconología*, Vol. II. J. Barja y otros (trads.), Madrid. Akal. Arte y Estética 72.
- ROOB, A. [2005]. *Alquimia & Mística*. El gabinete hermético. Bonn. Taschen.
- SOCAS, FRASC. (ed.) [2011]. *Antología Latina*, Madrid, Gredos.
- TEÓCRITO. [1986]. *Bucólicos griegos*. M. García Tejeiro y M. Molinos (eds.). Madrid. Gredos.
- TORRES, L. Y RABAËY, H. (eds.). [2016]. *Pauvres et pauvreté en Europe à l'époque moderne (XV<sup>e</sup>-XVIII siècle)*. Paris. Classiques Garnier.
- TROPÉ, H. [1998]. *La formation des enfants orphelins à Valence (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*. Publications de la Sorbonne. Presses de la Sorbonne Nouvelle
- TROPÉ, H. [2016]. *La représentation des pauvres dans la peinture espagnole des XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles*. Iconographie. Pauvres et pauvreté. Paris. Classiques Garnier.
- VOET, L. [1972]. *The Golden Compasses. A History and Evaluation of Printing and Publishing Activities of the Officina Plantiniana at Antwerp*, 2 vol. Londres, N. York.

- VOET, L. [1980]. *The Plantin Press (1555-1589): a Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin et Antwerp and Leiden, Amsterdam.*
- ZAFRA, R. [2011]. «Nuevos datos sobre la obra de Juan de Horozco y Covarrubias». *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 3, 107-126
- ZOZAYA MONTES, L. [2001]. «Algunas aclaraciones sobre Guillermo Foquel, impresor del s. XVI» en Torre de los Lujanes. *Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, 43, 189-204.

NOTAS EN TORNO A LAS *PICTURAE* DE LA PRIMERA  
EDICIÓN DE LA DECLARACIÓN MAGISTRAL  
SOBRE LAS EMBLEMAS DE ANDRES ALCIATO  
DE DIEGO LÓPEZ (NÁJERA, 1615)\*

JOSÉ JULIO GARCÍA ARRANZ  
*Universidad de Extremadura*

RESUMEN: Los *Emblemata* de Andrea Alciato, obra que disfrutó de un extraordinario número de ediciones y traducciones desde su *editio princeps* en 1531, encontraron en los humanistas extremeños Francisco Sánchez de las Brozas «El Brocense» (1523-1600) y Diego López (¿-1655) a dos de sus más reputados comentaristas. Ambos prepararon ediciones ilustradas de sus anotaciones o declaraciones (una única edición en el caso de El Brocense –Lyon, 1573–, y hasta cuatro, a lo largo del siglo XVII, del tratado de Diego López –Nájera, 1615; Valencia, 1655, 1670 y 1684–) en las que reutilizaron o reelaboraron, según el caso, series de grabados preexistentes del célebre libro del jurista milanés. En el presente trabajo vamos a iniciar la aproximación a un aspecto estudiado de manera superficial hasta la fecha: el análisis de las *picturae* de estos comentarios ilustrados, atendiendo en esta ocasión, de manera concreta, a las estampas de la primera edición de la Declaración de Diego López y a los distintos estados que a partir de ello resulta posible establecer.

*Palabras clave:* Andrea Alciato, *Emblemata*, Francisco Sánchez de las Brozas, Diego López, exégetas.

ABSTRACT: Andrea Alciato's *Emblemata*, a work that has had an extraordinary number of editions and translations since its *editio princeps* in 1531, found in the Extremaduran humanists Francisco Sánchez de las Brozas «El Brocense» (1523-1600) and Diego López (¿-1655) two of its most renowned commentators. Both prepared illustrated editions of their annotations or declarations (a single edition in the case of El Brocense –Lyon, 1573–, and up to four, throughout the 17th century, of Diego López's treatise –Nájera, 1615; Valencia, 1655, 1670 and 1684) in which they reused or reworked, as the case may be, series of pre-existing engravings of the famous book by the Milanese jurist. In the following work I will investigate an aspect that has been superficially analysed to date: the analysis of the *picturae* of these illustrated commentaries, paying attention on this occasion, specifically, to the illustrations of the first edition of the *Declaración* de Diego López and to the different states that from it is possible to establish.

*Key words:* Andrea Alciato, *Emblemata*, Francisco Sánchez de las Brozas, Diego López, commentators.

## RETAZOS BIOGRÁFICOS DE DIEGO LÓPEZ

A fecha de hoy siguen siendo escasas las noticias con que contamos acerca de la vida y actividad de Diego López, preceptor de gramática latina y maestro de letras humanas

\* El presente trabajo se ha realizado en el marco del proyecto *Biblioteca Digital Siglo de Oro 5* (BIDISO 5), con referencia: FFI2015-65779-P, dirigido por la profesora Nieves Pena Sueiro y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) desde el 1-01-2016 hasta el 31-12-2019. De igual modo, su realización y presentación se ha llevado a cabo con financiación de la Unión Europea (Fondo Europeo de Desarrollo Regional) y de la Junta de Extremadura (Consejería de Economía, Ciencia y Agenda Digital) mediante la ayuda GR 21004, a través del Grupo de Investigación «Patrimonio&ARTE. Unidad de Conservación del Patrimonio Artístico», dirigido por la Dra. Pilar Mogollón Cano-Cortés.

cuya producción escrita se enmarca en la primera mitad del siglo XVII. Es por esta razón que las escuetas referencias reunidas por Izquierdo Izquierdo hace tres décadas (1989: 13-19; 2012: 495-497), corroboradas y actualizadas posteriormente en trabajos de Merino Jerez (1989: 190), Morcillo Expósito (2002: 21-24) y, sobre todo, Castellano López (2018: 58-80), se mantienen en buena parte vigentes. Aparte de algunas interesantes novedades documentales aportadas en su magnífica tesis doctoral por la última investigadora citada, lo poco con que contamos es prácticamente lo que puede extraerse de los frontispicios y preliminares de las diversas publicaciones del humanista extremeño.

Ya los apuntes «clásicos» de Nicolás Antonio (1783)<sup>1</sup>, Rodríguez Moñino (1946) o Karl Ludwig Selig (2018: 14-16) establecían su nacimiento en la localidad cacereña de Valencia de Alcántara en torno a –o a partir de– 1550, fecha que ha podido ser precisada por Castellano López (2018: 59) hacia 1571 a partir de la concreción del bienio (1586-1587) en el que nuestro autor aparece matriculado en los registros de la Facultad de Letras de la Universidad de Salamanca<sup>2</sup>. Tales anotaciones permiten confirmar la hipótesis de que fue, en efecto, alumno de Francisco Sánchez de las Brozas, quien ejerciera su labor docente en la universidad salmantina entre 1575 y el momento de su jubilación, en 1593, magisterio personal que, por lo demás, se deduce de los numerosos comentarios que López atribuye al filólogo de Brozas, y que sólo pueden explicarse por el aprendizaje directo del mismo (Izquierdo, 1989: 16-17)<sup>3</sup>.

En 1600 –fecha de la licencia de su primera obra, una traducción y comentario de Virgilio– encontramos a Diego López en Olmedo (Valladolid), desempeñando la función de preceptor de gramática y latín; en el mismo lugar se alude también a su cargo de preceptor en la villa de Cáceres, si bien no se aclara el orden cronológico de ambos destinos. En 1604 firma un acuerdo en la villa zamorana de Toro para ser preceptor de gramática en su estudio municipal (Castellano, 2018: 67). En 1609 nuestro autor aparece avecindado en Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), donde ocupa el cargo de catedrático de Latinitud y Letras Humanas<sup>4</sup>. El mismo puesto, ya habiendo obtenido el título de maestro, será ocupado por el extremeño de nuevo en Toro, localidad a la que regresa, como muy tarde, en 1610, como podemos inquirir del privilegio real a su *Declaración de los Emblemata* de Alciato, fechado el 30 de abril de 1611 (Castellano, 2018: 70).

1. *DIDACUS LOPEZ, domo ex oppido Valencia de Alcantara provinciae Extremaduræ, plures annos Taurinæ urbis juventutem litteris Latinis excoluit, postquam Emeritaque Ulmetique, ac nescio an alibi, munus idem docendi exercuisset. Tauri commorabatur adhuc operam dans, publicoque stipendio primorum civium pueros instituens domi, anno superiore MDCLII.*

2. Gracias a las indagaciones de Castellano López en los *Libros de matrícula* de la mencionada universidad, lo encontramos inscrito en la Facultad de Artes el 22 de octubre de 1586 (volviendo a figurar su inscripción el 16 de noviembre de ese año) y el 12 de noviembre de 1587.

3. Los diversos autores que se han aproximado a la biografía del humanista extremeño han insistido en la poco disimulada admiración que profesó hacia El Brocense, al que, con independencia de si asistió o no personalmente a sus clases, denomina en sus citas «el Maestro»; de acuerdo con el ya mencionado bibliófilo Nicolás Antonio, López compuso un *Mopsium Eclogam in obitu Francisci Sanctii Brocensis*, aparentemente perdido. En el texto de la *Declaración magistral* de los emblemas de Alciato, López se refiere reiteradamente a él, y en los comentarios evidencia un eficaz aprendizaje de sus técnicas de crítica textual y elucidación. Pedro Campa (1989: 224), que también alude a la especial incidencia que la edición de los *Emblemata* de El Brocense tiene en la *Declaración* de López, señala cómo este suele citar en su obra comentarios tanto de Sánchez de las Brozas como de Claudie Minois, aunque no siempre tales referencias se acrediten en los *marginalia*.

4. Así figura en la portada de su obra *Commento en defensa del libro Quarto del Arte de Grammatica del maestro Antonio de Nebrissa* (Salamanca, 1611).

Las portadas de sus dos últimas obras conocidas –la traducción y comentario de Valerio Máximo, en 1631, y la *Declaración magistral sobre las Sátiras de Juvenal y Persio*, en 1642–, aluden a su estadía como profesor municipal en Mérida (Badajoz) durante aquellos años. Finalmente, si damos crédito a la información de Nicolás Antonio, Diego López regresaría por tercera vez a Toro, donde, en 1652, estaría impartiendo lecciones a los hijos de los ciudadanos principales de la localidad. Una alusión a la muerte del maestro fechada en diciembre de 1656 (Castellano, 2018: 79) permite fijar en ese mismo año la fecha de su fallecimiento. Todo ello nos sirve para perfilar a Diego López como un activo profesor de humanidades, con una carrera profesional desarrollada en diversas escuelas municipales del ámbito castellano y extremeño, lejos de los principales centros del saber de la época, si bien, como concluye Castellano López (2018: 5), manteniendo «vínculos fuertes con la Universidad de Salamanca y singulares relaciones con la Compañía de Jesús, que entonces comenzaba a consolidarse como una potencia educativa en España». Son estos últimos aspectos en lo que se hace preciso profundizar con mayor detalle en ulteriores aproximaciones a nuestro humanista.

#### LA PRIMERA EDICIÓN DE LA *DECLARACIÓN MAGISTRAL SOBRE LAS EMBLEMAS DE ANDRÉS ALCIATO*

Como resulta bien conocido, la *editio princeps* de los comentarios de Diego López a los *Emblemata* del jurista y humanista milanés Andrea Alciato vio la luz en Nájera, en el año 1615, en las prensas de Juan Mongastón Foix [fig. 1]<sup>5</sup>. La obra fue costeadada por su autor, y se vendió en la citada localidad riojana, *en cassa del Impresor*. Fue Juan de Mongastón un librero e impresor cuya actividad transcurre entre 1599 y 1637. Padre del licenciado Pedro Mongastón, que continuará con el taller, y de Juan Mongastón, poeta<sup>6</sup>, sus comienzos se sitúan en Bilbao, instalándose ya como impresor independiente en Logroño durante los años indicados. Imprimirá también en Nájera, entre 1615 y 1624, y en Haro, entre 1627 y 1632 (Delgado, 1996: I, 468–469), diversificación que le obligará a establecer, en consecuencia, vínculos de vecindamiento en su persona o en la de sus hijos, de modo que designa a Pedro como encargado del taller de Haro<sup>7</sup>.



Fig. 1. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Portada.

5. La edición se encuentra dedicada a Diego Hurtado de Mendoza, lo que, para Karl Ludwig Selig (2018: 15), podría ser testimonio de amistad con el poeta y diplomático.

6. Entre las composiciones laudatorias que se dedican a Diego López en los preliminares de su *Declaración* de los emblemas de Alciato, se encuentra un soneto de Juan de Mongastón, hijo del Impresor, al autor. Vid. Bravo, 1992: 56.

7. En efecto, la escasez de oficiales hábiles obligó al impresor a destinar miembros de su propia familia a tal menester. Surge así una dinastía de impresores que se hace cargo de las prensas de Logroño, Nájera y Haro a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, desarrollando una actividad incesante (Bravo, 1992: 56). En julio

La *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* será la primera obra que ve la luz en las prensas de Nájera. Como ha demostrado documentalmente Julián Bravo (1992: 59), las ya indicadas dificultades para encontrar profesionales experimentados en el oficio, sumadas a las preocupaciones derivadas de la atención simultánea a tres imprentas ubicadas en otras tantas localidades, fueron las posibles causas de que la supervisión de Mongastón se relajara, lo que explicaría que la factura del libro se llevara a cabo con evidentes impericia y descuido<sup>8</sup>. Ello, unido a la complicación de maquetar un volumen ilustrado con 210 grabados, tanto calcográficos como xilográficos, se pone de manifiesto en la mediocre calidad de esta primera edición (Campa, 1989: 225), con sus ilustraciones «caseras» y sus numerosos errores de composición y paginación; el propio autor, sin duda consciente de estas limitaciones, se vio obligado a dejar constancia de ello en el prólogo de la obra<sup>9</sup>. Por lo demás, el papel utilizado en la *Declaración* es de peor calidad que el de otros libros impresos en el mismo taller, y carece de filigrana (Bravo, 1992: 58).

El hecho de que un libro tan complejo como la *Declaración* se imprimiera en unos talleres recién abiertos como son los de Nájera podría responder a la directriz de una cierta «especialización editorial» implantada en los centros dirigidos por Mongastón, tal y como detectara en su momento Bravo Vega (1992: 58), de modo que, si a las prensas logroñesas cabe la realización de libros religiosos, dogmáticos y didácticos, las de Nájera parecen estar consagradas prioritariamente a los de letras humanas o humanidades. Es por ello que en esta última localidad se imprimirán, junto a los comentarios de Alciato, *Las Eróticas* de Esteban Manuel de Villegas (1617 y 1618)<sup>10</sup>.

En lo que atañe al contenido de la obra de Diego López, nos encontramos ante un tratado mixto que incluye, en primera instancia, la edición, traducción y comentario de los emblemas de Andrea Alciato, humanista al que, de manera evidente, se sitúa al mismo nivel que el de los autores clásicos que el extremeño aborda en sus restantes comentarios (Campa, 1989: 223). López reproduce el mote, grabado y epigrama latino de las ediciones lionesas estándar de los *Emblemata*, añadiendo un extenso comentario en el que analiza con detalle, pero con un lenguaje llano y accesible, el trasfondo filológico, histórico y mitológico de cada emblema y su simbolismo o «moralidad». El propio Campa ha reflexionado

---

de 1646 Úrsula Mares y Juan Díaz de Valderrama reclaman la imprenta logroñesa del licenciado Pedro de Mongastón, difunto, y solicitan que se realice el inventario, pesado y tasa de los diversos útiles que componen la imprenta que fue de Juan de Mongastón. De aquel documento se deduce que esta imprenta logroñesa y sus tipos acabarán sirviendo a los Valderrama para realizar impresiones durante la segunda mitad del siglo XVII.

8. Bravo se refiere específicamente al proceso de edición de *Las Eróticas*, si bien entendemos que tales observaciones pueden aplicarse también a la *Declaración* de Diego López, editada en el mismo lugar apenas dos años antes.

9. El autor a los lectores: «Diome ánimo el publicarla ver que mis faltas han sido disimuladas, y cubiertas en otras obras mías, como en la traducción de Virgilio, declaración de Persio, y comento del Arte, y no soy tan arrogante que no entienda que tengo necesidad que cubran, y disimulen las que hallaren en esta. Pero tendré por muy gran premio de mi trabajo que me avisen de las que hallaren en ella, porque sujetándome a los buenos ingenios, y doctas censuras, procuraré salga más corregida y limada, si se hiciere segunda impresión, y en lo que se me corrigiere, y emendare pondré el nombre del que me avisare, y le daré grandes gracias por ello, y lo estimaré en mucho». Por otra parte, la presencia de la firma del autor en el frontispicio o preliminares de algunos ejemplares consultados pertenecientes al que más adelante definiremos como «primer estado» de la obra, nos hacen pensar que tales rúbricas constituyen una suerte de «validación» o «sanción» a aquellas copias que López consideraba respondían a unos mínimos requerimientos de calidad.

10. Bravo ha puesto igualmente de manifiesto que en ambas producciones domina la letra redonda romana o humanística de 2 mm de altura y de 4 mm para los astiles.

de manera muy lúcida sobre la múltiple funcionalidad del comentario de López. El libro es, como ya se ha dicho, una traducción del repertorio emblemático de Alciato, pero, al mismo tiempo, un texto anotado en la línea de sus previas traducciones de obras clásicas, destinado a servir, en primera instancia, a sus propósitos pedagógicos y docentes<sup>11</sup>. De este modo, tanto la naturaleza de los poemas laudatorios en los preliminares del libro, de mano de antiguos alumnos del extremeño<sup>12</sup>, como otros detalles derivados de la estructura y contenido del tratado, permiten deducir que esta edición anotada tenía como fin primordial, aunque no exclusivo, el erigirse en manual para sus estudiantes de retórica latina y de cultura clásica. Ello puede verse confirmado en la mencionada deuda de la edición de López con la precedente de El Brocense<sup>13</sup>, que ayuda a sustentar la intención pedagógica preferente del discípulo<sup>14</sup>, o en el hecho de que este manifieste en su obra una obvia indiferencia hacia el emblema como una unidad coherente: se evita cualquier intento de elucidar la función y la interrelación entre las partes que constituyen la composición emblemática, centrándose esencialmente en la exégesis del texto.

Pero, seguimos con Campa (1989: 231), «más allá de su valor como manual para la enseñanza del latín, y como fuente de conocimiento de civilización clásica, López era sin duda consciente del potencial didáctico que los emblemas de Alciato tenían para la instrucción moral», y, por tanto, como instrumento de una formación más generalista. Desde este punto de vista, pueden también interpretarse los emblemas del jurista milanés como *florilegium* del cual es posible extraer muchas y diversas enseñanzas, y ello justificaría la elección por parte del humanista extremeño de autores como Alciato o Valerio Máximo para su edición, condicionado, al menos en parte, por su afición hacia las *sententiae*: es por ello que el propio López señala («El autor a los lectores»): «[...] pues cada emblema es diferente, y diversa en pintura, historia y moralidad, y con tanta abundancia, que lo que está derramado en muchos libros se halle en este recogido, y atado como en un ramillete». Las similitudes entre la *Declaración* y las misceláneas del periodo son, por tanto, bastante

11. Como indicó Menéndez Pelayo (VIII, 187; VIII, 373), los textos de López no tenían otro objeto que ayudar a sus estudiantes, y sería razonable presumir que este fue también el caso del comentario de Alciato.

12. Se trata, en la edición de 1615, de seis poemas laudatorios –cuatro sonetos y unas décimas en lengua castellana–, firmados por Antonio de la Barja y Cangas, Francisco Cevallos, el licenciado frey Álvaro de Ulloa Paredes, «del hábito de Alcántara», el licenciado frey Francisco de Sotomayor, «del hábito de Alcántara», Juan de Mongastón, hijo del impresor, y fray Tomás López, hermano y discípulo de Diego, y dirigidas «al autor» y «a su maestro»; es por ello, y por el carácter marcadamente didáctico de la obra, que resulta más que probable que todos ellos hubieran sido alumnos de Diego López. Pero estos epigramas, más allá del encomio de las excelencias de López como preceptor, constituyen «un testimonio práctico de que los ejercicios retóricos de composición literaria, a partir de los cuales se instruía al joven estudiante en la formación de su criterio estético, eran un hecho dentro del programa pedagógico de los *studia humanitatis*» (Castellano López y Navarro Antolín, 2017: 513).

13. Como bien sabemos, Francisco Sánchez (Brozas, 1523-1601) se distinguió especialmente por sus eruditas ediciones de escritores clásicos latinos, de poetas modernos españoles y de los emblemas de Alciato. Los comentarios a este último fueron publicados en Lyon, 1573, acompañados de las xilografías de los viejos bloques de las ediciones de Rouille. Los comentarios de Sánchez fueron reimpresos, con los de Claude Minois, en 1621 y 1661. Suponen un excelente complemento de los *scholia* de Minois y completan la información que resulta necesaria para la cabal comprensión del autor (vid. Green, 1872: 94; Moir, 1973: 1).

14. En su poema laudatorio, Tomás López insiste en la claridad que la labor del traductor y comentarista añade al original, indicando, de acuerdo con su traducción castellana (Castellano y Navarro, 2017: 518): «Fue Alciato como el laberinto de la alta Creta / pero mi hermano, cual Dédalo, ya lo desveló. / En efecto, lo que aquel dijo oscuro, he aquí que mi maestro / lo explica, para que cualquiera pueda tenerlo claro».

evidentes. El extenso comentario a los emblemas, y la naturaleza diversa de las anotaciones de la *Declaración* de López son reminiscencias de dos grandes éxitos editoriales del Siglo de Oro: la *Silva de varia lección*, de Pedro Mexía, y el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, compilaciones que suponen una «heterogénea mezcla de fábulas, adagios, lugares comunes, epigrafía, etimologías, sabiduría animal, teratología, mitología y heurmatología»; ello explica que los comentarios a Alciato pudieran haber atraído a lectores de este tipo de obras, aunque el libro estuviera destinado inicialmente a un público más erudito. El texto de los *Emblemata* también proporciona al extremeño el vehículo para una reinterpretación humanista de las *sententiae* y de otras formas de la sabiduría proverbial, en sintonía con la admiración constante de López por el ingenio epigramático del humanista milanés, creando así un precedente de las posteriores observaciones de Baltasar Gracián sobre este último, lo que hace de la *Declaración* una precursora del conceptismo hispano (Campa, 1989: 225-226).

Dentro de esta orientación formativa a diversos niveles, las anotaciones de López a Alciato –tal y como ha puesto de manifiesto Bossé-Truche (2013)– intensifican al máximo la dimensión de enseñanza moral que emana de los emblemas del milanés<sup>15</sup>. Esta investigadora demuestra cómo, a través de la inflación del comentario, nuestro autor se desliza de la ética a la moral, influenciado por el contexto ideológico y espiritual de la España del siglo XVII, que trata de garantizar a cualquier precio la más pura ortodoxia católica, exponiendo así una visión muy personal del repertorio de Alciato. López se aleja del asunto original del emblema, o lo redirige para desplegar diversas reflexiones personales donde los emblemas no son más que un pretexto o punto de partida. La glosa diluye todo rastro de componente enigmático de los *Emblemata* originales para transformarlos en lección edificante leída a la luz reductriz de la ideología dominante. Nos recuerdan Castellano López y Navarro Antolín (2017: 515) que tal propósito se encuentra presente desde el propio subtítulo de la obra, donde se hace referencia a la «Moralidad, y Doctrina, tocante a las buenas costumbres», hasta la «Aprobación» firmada por el jesuita Juan Luis de la Cerda, donde se insiste en las dos ideas rectoras de la *Declaración*: la claridad y la moralidad:

No hallo cosa que repugne a nuestra Santa Fe Católica, ni a las buenas costumbres, antes mucha erudición y moralidades sacadas muy a propósito, de que gustarán mucho los aficionados a letras humanas, y todos podrán entender las Emblemas de Alciato con mucha facilidad por la gran claridad con que el autor las declara.

15. El autor a los lectores: «Lo cual como sea cierto, no dejará esta obra de entretener, y dar gusto, pues cada Emblema es diferente, y diversa en pintura, historia, y moralidad, y con tanta abundancia, que lo que está derramado en muchos libros se halle en este recogido, y atado como en un ramillete, el cual ofrezco a los que acostumbran cubrir faltas ajenas». En este sentido, explica Campa (1989: 225), el aparente éxito del libro se sustenta parcialmente en el hecho de que la circulación de las ediciones latinas de Alciato ya suponía un hecho común durante este periodo en la península; pero, más allá de responder a una audiencia ya establecida, los comentarios de Diego López extienden la disponibilidad de Alciato hasta bien avanzado el siglo XVII. Esta edición estaba destinada, quizás no intencionadamente, a captar una mayor audiencia que la representada por el público de los libros de emblemas.

## LOS GRABADOS DE LA PRIMERA EDICIÓN DE LA DECLARACIÓN MAGISTRAL

La *editio princeps* de la *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* cuenta con 210 emblemas numerados, encontrándose ausente, como resulta frecuente en las ediciones del tratado del milanés, «*Adversus naturam peccantes*» (Daly 080), así como «*Desidia*» (Daly 081), omisiones sobre las que volveremos más adelante. De estos, 196 se ilustraron con grabados en cobre realizados a buril —hecho ya en sí singular, pues ninguna otra edición de los *Emblemata* de Alciato de cuantas vieron la luz entre los siglos XVI y XVIII fue iluminada con impresiones calcográficas—, a los que se añaden las 14 últimas figuras —bloque temático coincidente con la serie de los «árboles»— impresas a partir de tacos xilográficos [fig. 2]. Nos encontramos, en consecuencia, ante el único tratado emblemático del que tenemos noticia cuyas *picturae* responden a una naturaleza «mixta» en cuanto a la doble técnica empleada en su realización.

Ya hemos indicado que el autor asumió los costes de la edición, sustancialmente encarecida por la incorporación de las imágenes grabadas a la vista de la expresiva nota que López incluye en «El autor a los lectores»:

La costa de esta impresión ha sido tan grande por causa de las Estampas, que apenas se pueda alcanzar otra ganancia, que esperar que se reciba con buen ánimo, y esto me será de tanto gusto que ningún interés, ni ganancia se le pueda igualar.

No resulta difícil comprobar, como ya advirtieron investigadores precedentes, que las planchas de la edición de Nájera derivan de las célebres entalladuras de las producciones lionesas de Guillaume Rouillé, Macé y Bonhomme —con la clásica inversión en espejo en prácticamente todos los casos a causa del proceso de traslado de la imagen-modelo a la plancha de cobre<sup>16</sup>—, ilustraciones a las que tratan de seguir, en la medida de lo posible,

16. Esta inversión —que no afecta, por supuesto, a las inscripciones internas de las ilustraciones, que han sido recompuestas en el orden correcto— se da incluso en las *picturae* formadas por varias pequeñas viñetas (emblemas 116, «*In colores*», y 185, «*Dicta septem Sapientum*»), de modo que aquellas ya no se corresponden en su orden con los sucesivos comentarios del texto. Como ya observó Duncan Moir (1973: 3), son excepciones a esta tónica general las *picturae* de los emblemas 40 («*Concordia insuperabilis*») y 41 («*Unum nihil, duos plurimum posse*»), dispuestas del mismo modo que las lionesas. Con respecto al emblema 96 que también menciona Moir, en el que denominamos segundo estado de la *Declaración* de López aparece en la misma disposición que en las ediciones de Rouillé al ser versión en espejo del grabado del primer estado de la misma.



Fig. 2. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado xilográfico del emblema 198.

en todos sus detalles<sup>17</sup>. Sin embargo, como también se ha señalado con frecuencia, el responsable de abrir las planchas para la edición de Diego López era sin duda un grabador aprendiz, o un modesto artesano de escasos recursos técnicos, lo que da lugar a unas figuras y composiciones de ingenuidad y tosquedad en ocasiones muy acusadas, con continuas desproporciones, y situadas en unos espacios y paisajes resueltos con bastante torpeza. De manera más precisa, entendemos que Diego López muy posiblemente partiera de la edición lionesa de los comentarios de El Brocense como modelo prioritario para construir su *Declaración*. Fundamentamos tal afirmación en el hecho de que el de Valencia de Alcántara va a mantener en su edición las mismas modificaciones que Francisco Sánchez llevó a cabo con respecto a las ediciones lionesas de los emblemas de Alciato. Así, El Brocense incluyó en su edición, aunque sin *pictura*, el polémico «*Adversus naturam peccantes*» (emblema 80, 1573: 258-259) en lugar de «*Desidia*», que aquí desaparece; por su parte Diego López, que evitó por razones obvias el emblema «obsceno», no reincorpora sin embargo «*Desidia*», ya ausente, como acabamos de indicar, en su obra de referencia, de modo que el número de los emblemas de esta primera edición queda en 210, frente a las ediciones «completas» de 212. Además, en el apartado final dedicado a los árboles, los emblemas consagrados al almendro («*Amygdalus*», Daly 209) y al moral («*Morus*», Daly 210), dispuestos de esta manera en las ediciones lionesas, aparecen invertidos en su orden en la edición de El Brocense (emblemas 208 y 209, 1573: 554-555), alteración que mantendrá Diego López en la suya (emblemas 207 y 208)<sup>18</sup>.

En cuanto a los aspectos formales de los grabados calcográficos, aunque tienden a la configuración cuadrada, responden generalmente a planchas de morfología algo más ancha que alta<sup>19</sup>, criterio que se mantiene, como veremos, en las nuevas calcografías que se incorporan al segundo y tercer estados de los que hablaremos a continuación. Cuando resulta visible en la impresión, las estampas presentan un marco o contorno lineal simple, siendo muy escasos los ejemplos en los que puede hablarse de un contorno doble claro (aparte del grabado del frontispicio, en los emblemas 3, 5, 14, 27, 28, 29, 72, 73 u 80). La frecuente

17. Pero también existen algunas diferencias más o menos acusadas con respecto a aquellos modelos que van más allá de los meros detalles del paisaje. En algunos casos, estas parecen deberse a ignorancia del grabador: así sucede en el emblema 91 («*In parasitos*»), en el que un sirviente transporta un plato que contiene peces, y no cangrejos de río, como se aprecia en el original, o en los emblemas 61 («*Vespertilio*») y 62 («*Aliud*»), donde el murciélago se transforma en la edición de Nájera en un ave de aspecto convencional. En otras ocasiones los cambios parecen responder a «caprichos» del grabador: en el emblema 117 («*Virtuti fortuna comes*») inserta sendas aves, en apariencia solo decorativas, sobre los frutos de las cornucopias, y en el 174 («*Insani gladius*») la espada de Áyax cambia de mano en la figura. Sin embargo, la modificación más notable es la que se observa en la *pictura* del emblema 53 («*In adulatores*») de la edición de Diego López: tal vez al grabador de esta última no le convencía el camaleón de las ediciones lionesas (Sánchez, 1573: 197), criatura a medio camino entre rata y erizo, y adoptó en este caso el modelo del reptil que figura en las ediciones plantinianas de Alciato.

18. Sin embargo, Diego López también incorpora al orden de sus emblemas cambios con respecto a la obra de El Brocense: los emblemas 56 («*In temerarios*») y 57 («*Furor et rabies*») de López suponen una inversión con respecto a los mismos emblemas de Francisco Sánchez (1573: 202 y 204), pero respetan el de las restantes ediciones lionesas; de igual modo los emblemas 144 («*Consilarii principum*») y 146 («*Quod non capit Christus, rapit fiscus*») de López responden a una alteración en su orden con respecto a los emblemas 145 (Sánchez, 1573: 420) y 147 (Sánchez, 1573: 423) de la edición del de Brozas. Esto significa que, además de la de su maestro, López consultó otras ediciones lionesas, corrigiendo de este modo algunos cambios de orden introducidos por El Brocense.

19. El grabado de la portada (blasón de Diego Hurtado de Mendoza, a quien está dedicada la obra) es de mayor tamaño que los demás, con sus 10,5 x 9,5 cm. El resto de las estampas oscila entre los 7,7 y 8,7 cm de base (la media se sitúa en torno a 8,5; hay un caso excepcional, el del emblema 139, que llega hasta los 9,3 cm) y entre los 7,4 y 8,5 cm de altura (habitualmente en torno a los 8 cm).

ausencia de este marco confiere un aspecto difuso o impreciso a los bordes de la imagen impresa. Uno de los rasgos más notables de las ilustraciones de esta obra es la inclusión, en el campo de representación de muchas de sus *picturae*, aprovechando los espacios en blanco entre figuras, de indicaciones numéricas poco discretas referidas a la ordenación de los emblemas, en muchos casos objeto de modificaciones y correcciones, sin que sus autores dieran en apariencia importancia a la distorsión que esto supone en la contemplación de la imagen. Muy posiblemente, como indicó Duncan Moir (1973: 3), se trate de una suerte de «guías para los impresores», y son un elemento que nos ha resultado de gran ayuda a la hora de establecer los distintos estados de la edición. Así, el análisis detallado de 16 ejemplares pertenecientes a la *editio princeps* de la obra de Diego López, nos ha permitido describir, hasta el momento, tres estados<sup>20</sup>, de modo que, en tanto en el primero las mencionadas indicaciones numéricas incisas figuran en las ilustraciones de 25 emblemas<sup>21</sup>, tales señas se incrementan hasta las 104 viñetas en el segundo<sup>22</sup> y tercer<sup>23</sup> estados [figs. 3 y 4].

Pero, más allá de la inclusión o no de estas cifras en el campo de representación, hay otros elementos que nos han permitido establecer los rasgos particulares del segundo y tercer estados. De este modo, resulta también reseñable la aparición a partir del segundo estado, en varias de las *picturae*, de una suerte de «signos» o «señales» formados por la combinación de diversos trazos lineales que se cruzan en perpendicular, claramente

20. La labor no ha resultado sencilla por los continuos errores en la estampación de las imágenes que se observan en todos los ejemplares examinados, con frecuentes casos de inversión, superposición, cambios de orden, ausencia de grabado... hasta el punto de poder afirmar que ninguno de ellos es exactamente igual a otro; al mismo tiempo, los ejemplares que asignamos al segundo y tercer estados pueden contener en algunos casos detalles correspondientes a alguno de los otros dos. En cualquier caso, de entre las copias que hemos consultado, podemos considerar como pertenecientes al primer estado GUL SM1225 y FAN 008887, ambos con la firma del autor en los preliminares, correspondiendo al tercer estado BNE R/23123 y BNE 14859, ejemplar este último incompleto, y que puede considerarse intermedio entre el tercer y el segundo estados. Al segundo estado, el más numeroso en la serie analizada, corresponderían los restantes ejemplares a los que hemos tenido acceso. El ejemplar BNE R/23100 podría considerarse híbrido entre el primer y segundo estados. No incluimos en la presente relación otros dos volúmenes, pertenecientes respectivamente al primer y segundo estados, a los que hemos podido acceder en una colección privada por no encontrarse accesibles al público; a ellos, sin embargo, corresponden las ilustraciones contenidas en el presente artículo. Hemos de señalar que ya Rubem Amaral Jr (2006:VIII) advirtió hace algún tiempo, a partir de algunos de los detalles que aquí vamos a analizar, la existencia de dos o tres estados en esta primera edición.

21. Emblemas 157 (corrigiendo 153), 158, 159, 160, 161 (con 6 en espejo), 163, 164, 166 (además, 166 tachado con los dos 6 en espejo), 167, 168 (6 en espejo), 169 (6 en espejo), 170, 172, 173, 174 (dos veces, ambas con 4 en espejo), 175, 176, 177, 178, 181, 182 (y también 185 en el mismo grabado), 186 (6 en espejo), 191, 192 y 195.

22. Emblemas 12 (IIX; repetido en emblema 13), 14 (IIIX), 20, 22, 30, 31 (30 corregido), 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 90, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114 (4 en espejo), 115, 117, 118 (también 811 tachado en el mismo grabado), 122 (aparece como 221), 123, 124, 125, 127, 129, 130, 131, 133 (¿con 441 tachado?), 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 148, 149 (con 4 en espejo), 150 (cifra completa en espejo), 151, 152, 153, 155, 157 (corrigiendo 153), 158, 159, 160, 161 (6 en espejo), 162, 163, 164, 166 (además, 166 tachado con los dos 6 en espejo), 167, 168 (6 en espejo), 169 (6 en espejo), 170, 171, 172, 173, 174 (dos veces, ambas con 4 en espejo), 175, 176, 177, 178, 181, 182 (y también 185 en el mismo grabado), 184 (4 en espejo y 182 tachado en el mismo grabado), 186 (6 en espejo), 187 (aparece como 178), 188, 189 (9 en espejo), 190, 191, 192, 193, 195.

23. Aquí, con respecto a los anteriores estados, tan solo se añade la cifra en el emblema 15 (XV), en tanto desaparece en el 73 al sustituirse el grabado anterior por uno nuevo sin la cifra inscrita. En el emblema 13, cuya *pictura* repite la del 12, aparece la cifra XIII en espejo (y no se repite XII en espejo como sucedía en el segundo estado).

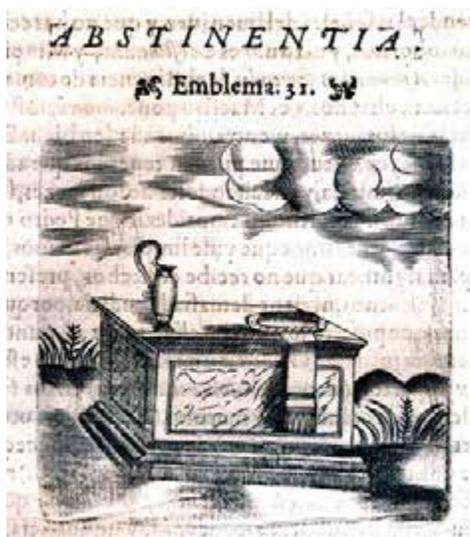


Fig. 3. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado del emblema 31 en el primer estado.



Fig. 4. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado del emblema 31 en el segundo estado (con indicación de cifra).

intencionados y no fruto de arañazos ocasionados por el manejo inadecuado de los cobres, que también pudieron servir de referencia visual —como las cifras inscritas— a los impresores en su labor [figs. 5 y 6]. Otras particularidades, como detallaremos a continuación, aparte de ciertos retoques en determinadas figuras, se evidencian en el deterioro o recorte de las planchas —en varios casos se observa una fractura o agrietamiento de las mismas, cuando no una pérdida, en ocasiones sustancial, del cobre original [figs. 7 y 8]—, fruto posiblemente de la impericia de los operarios en cuanto al correcto uso de las prensas. También en el segundo estado encontramos la sustitución de cuatro de los grabados por otros similares pero distintos ya que, muy probablemente, el excesivo desgaste de algunas matrices metálicas obligó a su reemplazo, nuevas estampas que, en general, muestran bastante peor calidad que las precedentes, posible fruto de la improvisación [figs. 9 y 10]. Finalmente, en el segundo estado encontramos un mayor número de errores en lo que se refiere a la repetición de una misma *pictura* en dos emblemas diferentes, intercambio de ilustraciones en emblemas sucesivos, inversión del grabado, sobreimpresión de una imagen sobre otra previa errónea o, incluso, la ausencia de la estampa. A continuación enumeramos, de manera necesariamente sintética, ante las evidentes limitaciones de espacio, los rasgos que entendemos específicos de los grabados del segundo estado:

Emblemas 12 y 13: repetición del grabado del emblema 12 en el siguiente; emblema 21: evidencia de fracturas, con pérdida en ocasiones de parte de la plancha, en el borde superior derecho; emblema 23: huella de pequeña fractura de la plancha, con pérdida de parte de la misma, en el ángulo superior derecho; emblema 45: plancha recortada en todo el borde superior; emblema 51: sustitución del grabado por otro distinto<sup>24</sup>; emblema 59:

24. Ello no se observa en BNE R/31175, BNE 4/53788 o BH FLL 35869, donde se mantiene el grabado del primer estado.

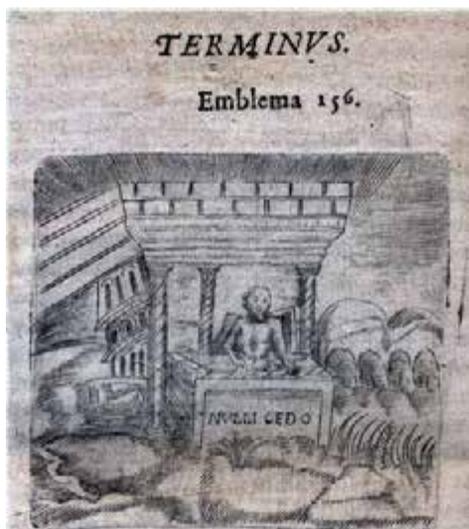


Fig. 5. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado del emblema 156 en el primer estado.

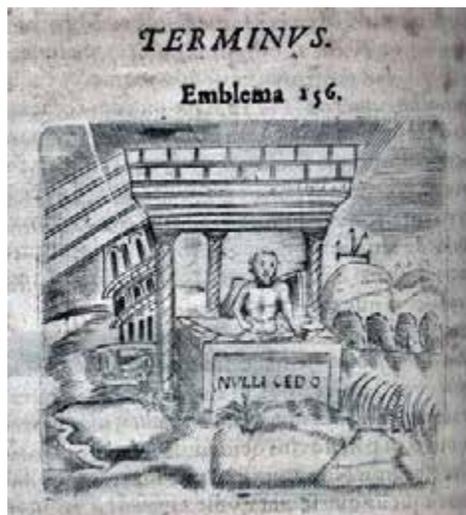


Fig. 6. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado del emblema 156 en el segundo estado (con añadido de señal incisa).

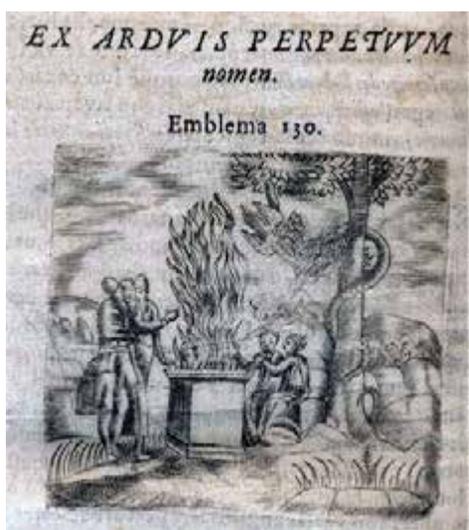


Fig. 7. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado del emblema 130 en el primer estado.

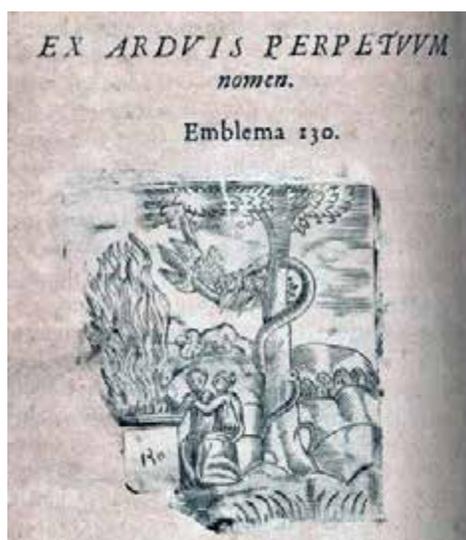


Fig. 8. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado del emblema 130 en el segundo estado (con falta de parte de la plancha).



Fig. 9. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado del emblema 105 en el primer estado.

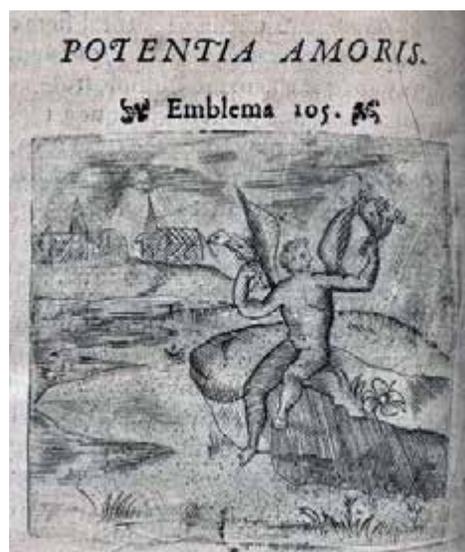


Fig. 10. Diego López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Nájera, 1615. Grabado del emblema 105 en el segundo estado (en sustitución del grabado anterior).

modificación en la figura del etíope, intensificándose el rayado interno, de manera un tanto burda, con el fin de oscurecer aún más el color de su piel; emblemas 61 y 62: plancha ligeramente recortada en el borde superior; emblema 69: incorporación de un signo inciso (cruz invertida) en el ángulo superior izquierdo<sup>25</sup>; emblema 72: se repite aquí el mismo grabado correspondiente al emblema 73<sup>26</sup>; emblema 75: añadido de unos trazos incisos a la izquierda del número; emblema 76: plancha recortada en el borde inferior; emblema 77: fractura y pérdida del ángulo superior izquierdo de la plancha<sup>27</sup>; emblema 78: plancha recortada en el borde inferior; emblema 96: sustitución del grabado por otro distinto<sup>28</sup>; emblema 103: retoque en la punta de la flecha que apunta el arquero; emblema 105: sustitución del grabado por otro distinto<sup>29</sup>; emblema 106: sustitución del grabado por otro distinto<sup>30</sup>; emblemas 110 y 111: aquí se pueden dar varias situaciones: a) los grabados correspondientes se disponen en el orden y lugares correctos: en estos casos en 110 se observa fractura y pérdida de la plancha en ángulo inferior derecho, y en 111 se añaden a la *pictura* figuras de varias abejas no presentes en el primer estado<sup>31</sup>; b) en ambos casos se

25. Ello no se observa en BH FLL 35869.

26. Aquí es importante reseñar que, en este segundo estado, en el grabado del emblema 73 aparece inscrito el número del mismo, pero no así en el correspondiente al del emblema 72, que es idéntico, por tanto, al del primer estado. Por lo demás, en el estado 1 el grabado del emblema 72 es idéntico al del 96, tal y como sucede en todas las ediciones lionesas.

27. Esto no se observa en ÖNB MF 5554.

28. Ello no se observa en BNE R/23100, donde se mantiene el grabado del primer estado.

29. Ello no se observa en BNE R/23100, donde se mantiene el grabado del primer estado.

30. Ello no se observa en BNE R/23100 y R/31175, donde se mantiene el grabado del primer estado.

31. Así en BNE R/31175, BNC 4/53788 y ÖNB MF 5554. Caso singular es el de BNE R/14859, donde los emblemas 110 y 111 presentan orden cambiado, no solo en los grabados, sino en todo el bloque grabado-epigrama-comentario.

repite el grabado correspondiente al emblema 111, ambos con la incorporación de las abejas<sup>32</sup>; emblema 121: añadido de una pequeña figura humana junto al promontorio situado a la derecha de la imagen<sup>33</sup>; emblema 124: figura incisa formada por varios trazos que se cortan perpendicularmente en el lado izquierdo del grabado<sup>34</sup>; emblema 125: figura incisa formada por varios trazos que se cortan perpendicularmente cerca de una de las torres de la ciudad<sup>35</sup>; emblema 130: pérdida de buena parte de la mitad izquierda de la plancha original<sup>36</sup>; emblema 139: pérdida de las dos esquinas superiores de la plancha<sup>37</sup> y añadido de diversos signos —puntos y trazos horizontales— encima del número; emblema 151: el número se acompaña de pequeños trazos añadidos a la izquierda del mismo<sup>38</sup>; emblema 156: signo inciso formado por varios trazos sobre las montañas en el lado derecho del grabado<sup>39</sup>; emblema 165: recorte del borde inferior del grabado<sup>40</sup>; emblema 171: signo de varios trazos definiendo una figura circular sobre las alas del águila<sup>41</sup>.

Como hemos señalado más arriba, ciertos detalles divergentes del segundo nos han permitido definir aún un tercer estado, cuyas peculiaridades, en lo referido a las *picturae*, son las siguientes:

Emblemas 12 y 13: se mantiene la repetición de grabado que ya se da en el segundo estado, pero en el correspondiente al emblema 13 aparece XIII en espejo (no se repite XII invertido)<sup>42</sup>; emblema 15: se incluye el número XV (en disposición correcta)<sup>43</sup>; grabado 21: presenta en el borde superior derecho algunas grietas, pero no la pérdida de parte de la plancha que se observa en el segundo estado; emblema 23: mayor recorte y deterioro de la plancha con respecto al segundo estado en el ángulo superior derecho; emblema 25: nueva fractura en la plancha con pérdida en el ángulo inferior izquierdo; emblema 73: inclusión de un grabado nuevo que evita la repetición que se produce en los emblemas 72 y 73 del segundo estado<sup>44</sup>; emblema 139: no aparecen los recortes en esquinas superiores, ni los signos añadidos en el segundo estado; emblema 161: se añade cifra numérica en disposición correcta sobre las figuras de las Gracias<sup>45</sup>.

Uno de los rasgos más desconcertantes en este tercer estado responde al hecho de que, aparte de los detalles no existentes en los dos anteriores que acabamos de enumerar, encontramos grabados en los que han «desaparecido» las fracturas o pérdidas detectadas en varias planchas en el segundo estado, de modo que han «recuperado» el aspecto original del primero. Como nos ha indicado la profesora Sagrario López Poza, ello probablemente

32. Así en BNE R/2597, BNE R/26751 y BH FLL 35869.

33. Tal figurilla puede aparecer también en algunos ejemplares del primer estado.

34. Esta figura no se observa en BNE R/26751, Sal BG/16958 y BH FLL 35869.

35. Esta figura no se observa en BNE R/26751, Sal BG/16958 y BH FLL 35869.

36. La pérdida de esta parte de la plancha es progresiva, lo que se constata si cotejamos varios ejemplares del segundo estado. Aparece completa en algún ejemplar del segundo estado, como BH FLL 35869.

37. Estas pérdidas no se observan en BNE R/2597, BNE R/31175, BNE R/26751 y BH FLL 35869.

38. Tales trazos no se observan en ÖNB MF 5554.

39. Ello no aparece en BNE 4/53788 y BH FLL 35869.

40. El recorte no se observa en BH FLL 35869.

41. El signo no aparece en BNE R/23100, BNE R/26751 y BNE 4/53788.

42. Ello no se observa en BNE R/14859.

43. Ello no aparece en BNE R/14859.

44. Ello también se observa en algunos ejemplares que adscribimos al segundo estado, como BNE 4/53788 y BH FLL 35869.

45. El número también aparece incluido en BNE R/26751 y BNE R/31175.

se deba a la conservación de pliegos sueltos con los grabados impresos de las primeras tiradas, que son reaprovechados de manera ocasional en las últimas, proceso que explicaría esta «reaparición» de impresiones intactas, previas al proceso de deterioro de las matrices.

## CONCLUSIÓN

Con el texto precedente hemos pretendido corroborar, a través del examen sistemático y comparativo de las *picturae* de una quincena de ejemplares correspondientes a la primera edición de la *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato* (Nájera, 1615) de Diego López, la existencia de abundantes errores y particularidades que apuntaban a la existencia de varios estados en lo que a la impresión de las imágenes se refiere (Amaral Jr, 2006:VIII). Dos elementos especialmente singulares, como la introducción de las referencias numéricas y determinadas «marcas» en el campo de representación de la imagen, o el progresivo deterioro, e incluso fractura, que fueron experimentando las planchas-matrices de cobre a lo largo del proceso de impresión, entre otros detalles, han resultado de especial utilidad para esta labor. Con ello, pretendemos reactivar la atención de los investigadores sobre una obra que sin duda constituye uno de más destacados ejemplos de comentario en lengua vernácula de los *Emblemata* de Andrea Alciato, cuyo más detallado examen se nos antoja necesario como paso previo a la oportuna edición crítica moderna de la *Declaración*, empresa que sin duda permitirá situar a este tratado y a su autor en el lugar que ambos merecen dentro de la tradición de la literatura emblemática hispánica.

## EJEMPLARES CONSULTADOS DE LA EDICIÓN Y ABREVIATURAS UTILIZADAS

Ejemplares de la Biblioteca Nacional de España (Madrid):

BNE R/2597  
 BNE R/14859  
 BNE R/23100  
 BNE R/23123  
 BNE R/23124  
 BNE R/26751  
 BNE R/31175  
 BNE 4/53788

Ejemplar de la Biblioteca General Histórica de Salamanca: Sal BG/16958

Ejemplar de la Glasgow University Library: GUL SM1225

(<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A15a>).

Ejemplar de la Biblioteca de La Rioja (colección FA): FAN 008887

(<http://bibliotecavirtual.larioja.org/bvrioja/es/consulta/registro.cmd?id=1376>).

Ejemplar del Getty Research Institute (Los Ángeles, CA, EE. UU.): GRI A-3N 3O

(<https://archive.org/details/declaracionmagis00alci/page/n8/mode/2up>).

Ejemplar de la Biblioteca Histórica de la Biblioteca Complutense: BH FLL 35869

([https://books.google.sm/books?id=\\_i6jaAEzAxoC&hl=es&source=gbs\\_book\\_other\\_versions](https://books.google.sm/books?id=_i6jaAEzAxoC&hl=es&source=gbs_book_other_versions)).

Ejemplar de la Österreichische Nationalbibliothek (Austria): ÖNB MF 5554

(<https://books.google.sm/books?id=yRFRAAAAcAAJ>).

## BIBLIOGRAFÍA

- AMARAL JR., R. [2006]. *Declaração magistral sobre los emblemas de Andre Alciato com todas as historias, antiguidades, moralidade e doutrina, tocante aos bons costumes. Por Diogo Lopes traduzido em o idioma português por Theotonio Cerqueira, de Barros 1695. Breve presentación y transcripción diplomática por Rubem Amaral Jr.*, Brasília, texto autoeditado.
- ANTONIO, N. [1783]. «Didacus Lopes», *Bibliotheca Hispana Nova sive Hispanorum scriptorum qui anno MD ad MDCLVVIV floruerunt*, Madrid, Joaquín de Ibarra, vol. I, 294.
- BRAVO VEGA, J. [1992]. «Imprenta e impresores en La Rioja durante los siglos XVI y XVII: la imprenta de Juan de Mongastón Fox», *Berceo*, 122, 1992, 53-59.
- BOSSÉ-TRUCHE, G. [2013]. «La *Declaración magistral sobre los Emblemas de Alciato de Diego López de Valencia* (Nájera, Juan de Mongastón, 1615): études sur la dernière traduction et les derniers commentaires espagnols des emblèmes d'Alciat à la Renaissance», en A. ROLET y S. ROLET (eds.), *André Alciat (1492-1550). Un humaniste au confluent des savoirs dans l'Europe de la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 457-472.
- CAMPA, P. F. [1989]. «Diego Lopez's *Declaracion magistral sobre las emblemas de Alciato*: The View of a Seventeenth-Century Spanish Humanist», en P. M. DALY (ed.), *Andrea Alciato and the Emblem Tradition. Essays in Honour of Virginia Woods Callahan*, New York, AMS Press, 1989, 223-248.
- [1990]. *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham and London, Duke University Press.
- CASTELLANO LÓPEZ, A. y NAVARRO ANTOLÍN, F. [2017]. «*Monumentum pietatis*. Los epigramas preliminares de fray Tomás López a su hermano Diego López de Valencia de Alcántara. Edición crítica y estudio de fuentes», *Studia Aurea*, 11, 511-529.
- CASTELLANO LÓPEZ, A. [2018]. *Aulo Persio Flaco, traducido en lengua castellana por Diego López. Con declaración magistral en que se declaran todas las historias, fábulas, versos dificultosos y moralidad que tiene el poeta: edición crítica y estudio*, tesis doctoral, Universidad de Huelva, Departamento de Filología, Huelva.
- DELGADO CASADO, J. [1996]. *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVII)*, Madrid, Arco/Libros, (2 vols.)
- DÍAZ y PÉREZ, N. [1884]. *Diccionario de extremeños ilustres*, Madrid, vol. I, 496.
- FORTUNY PREVI, F. [2006]. «Presencia de los humanistas en el comentario de Diego López a Persio», en M. RODRÍGUEZ PANTOJA (ed.), *Las raíces clásicas de Andalucía. Actas del IV Congreso Andaluz de Estudios Clásicos (Córdoba, 18-20 de septiembre de 2002)*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, vol. 2, 717-731.
- GREEN, H. [1965]. *Andrea Alciati and His Books of Emblems. A Biographical and Bibliographical Study*, New York, Burt Franklin.
- IZQUIERDO IZQUIERDO, J. A. [1989]. *Diego López o el virgilianismo español en la escuela del Brocense*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», Diputación Provincial de Cáceres.
- [2012]. «Diego López», en J. FRANCISCO DOMÍNGUEZ (ed.), *Diccionario Biográfico y Bibliográfico del Humanismo Español (siglos XV-XVII)*, Madrid, Ediciones Clásicas, 495-497.
- LANDWEHR, J. [1976]. *French, Italian, Spanish and Portuguese Books of Devices and Emblems*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 129.130.
- LIZARDO, G. [2018]. «El humanismo de Alciato ante su espejo barroco: los comentarios de Diego López al *Emblematum liber*», *Revista digital FILHA*, 19, sin paginar.
- LÓPEZ, D. [1615]. *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, Nájera, Juan de Mongastón.
- [1655]. *Declaración magistral sobre los Emblemas de Andrés Alciato con todas las Historias, Antigüedades, Moralidad y Doctrina tocante a las buenas costumbres*, Valencia, Gerónimo Villagrasa [edición facsímil de DUNCAN MOIR (ed.), Menston, Yorkshire: Scolar Press, 1973].

- MERINO JEREZ, L. [1989]. «Diego López o la presencia de la Minerva en el Arte Reformado de Nebrija», en *Actas del Simposio Internacional IV Centenario de la publicación de la Minerva (1587-1987)*, Cáceres, Institución Cultural «El Brocense», 189-201.
- MERINO JEREZ, L. [2009]. «La poesía latina de Diego López de Valencia de Alcántara», en C. CHAPARRO GÓMEZ, M. MAÑAS NÚÑEZ Y D. ORTEGA SÁNCHEZ (eds.), «Nulla dies sine linea». *Humanistas extremeños: de la fama al olvido*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 219-241.
- MORCILLO EXPÓSITO, G. (ed. y notas) [2002]. *La gramática de Diego López*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- QUIÑONES MELGOZA, J. [2002]. «Los emblemas de Alciato en el programa editorial y educativo de los jesuitas mexicanos del siglo XVI», en B. SKINFILL NOGAL y E. GÓMEZ Bravo (eds.), *Las dimensiones del arte emblemático*, Zamora, El Colegio de Michoacán-CONACyT, 221-226.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, A. [1930], *Virgilio en España. Ensayo bibliográfico sobre las traducciones de Diego López*, 1600-1721, Badajoz, Centro de Estudios Extremeños.
- [1946]. «Un traductor extremeño de Virgilio», *Curiosidades bibliográficas*, Madrid, 135-146.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, F. [1573]. *Comment. in And. Alciati Emblemata*, Lugduni, Guillaume Rouillé.
- SÉLIG, K. L. [2018]. «The Spanish Translations of Alciato's Emblemata», en P. JEHLE, S. NEUMEISTER Y A. YAKIMOVA (eds.), *Karl-Ludwig Selig: Studies on Alciato in Spain*, Kassel, Edition Reichenberger, 11-18.

LOS EMBLEMATA DE ALCIATO EN LA HISTORIA DE LOS ANIMALES MÁS RECIBIDOS EN EL USO DE LA MEDICINA, DONDE SE TRATA PARA LO QUE CADA UNO ENTERO O PARTE DE ÉL APROVECHA Y DE LA MANERA DE SU PREPARACIÓN DE FRANCISCO VÉLEZ DE ARCINIEGA.

ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO\*  
UPV/EHU

RESUMEN: En 1613, Francisco Vélez de Arciniega, boticario del Arzobispo de Toledo e Inquisidor General, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, publica en Madrid, en la Imprenta Real, una *Historia de los animales más recibidos en el uso de Medicina: donde se trata para lo que cada uno entero, o parte de él aprovecha, y de la manera de su preparación*. El objeto de nuestra comunicación es recoger, tipificar y comentar las referencias directas e indirectas al *Emblematum Liber* de Alciato, desde la marca del impresor y paratextos hasta las apostillas, con especial atención a la traducción de algunos epigramas, y a los valores simbólicos, i. e. éticos y morales, de que están impregnados muchos de los animales cuya historia y utilidad en el ámbito de la medicina trata ese libro.

*Palabras clave:* Francisco Vélez de Arciniega, boticario, animales, medicina, Alciato, Emblemata.

ABSTRACT: In 1613, Francisco Vélez de Arciniega, apothecary to the Archbishop of Toledo and Inquisitor General, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, published in Madrid, in the Royal Printing House, a *Historia de los animales más recibidos en el uso de Medicina: donde se trata para lo que cada uno entero, o parte de él aprovecha, y de la manera de su preparación*. The aim of this paper is to collect, typify and comment on the direct and indirect references to Alciatus' *Emblematum Liber*, from the printer's mark and paratexts to the apostilles, with special attention to the translation of some epigrams, and to the symbolic values, i. e. ethical and moral, with which many of the animals whose history and usefulness in the field of medicine are impregnated in this book.

*Key words:* Francisco Vélez de Arciniega, apothecary, animals, medicine, Alciatus, Emblemata.

Francisco Vélez de Arciniega nació en Casarrubios del Monte (Toledo) en siglo XVI y murió en Madrid, a donde se trasladó en 1595, en el s. XVII. Llegó a ser boticario del inquisidor General el cardenal Bernardo Sandoval y Rojas. La de boticario fue una carrera que inició en Toledo y continuó hasta su muerte.

Fue autor de numerosas obras de farmacia y terapéutica, algunas de las cuales dedicó al cardenal al inquisidor General. Vélez de Arciniega compuso las siguientes obras: *De simplicium medicamentorum collectione*, Toledo, 1593; *Libro de los cuadrúpedos y serpientes terrestres, recibidos en el uso de medicina y de la manera de su preparación*, Madrid, 1597; *Pharmacopea decem sectiones eis; qui ipsius artem exercent*, Madrid, 1603; *Farmacopeas de muchas cosas importantes a los boticarios*, Madrid, 1603; *Historia de los animales más recibidos en el uso de la medicina, donde se trata para lo que cada uno entero o parte de él aprovecha y de la manera de su preparación*, Madrid, 1613; *Teoría farmacéutica. Secciones septem, regularum universalium*, Madrid, 1624; *Theoria pharmaceutica. Secciones septem*, Zaragoza, 1698; *Discurso sobre la coloquintida*, s. l., s. f., ms. A éstas hay que añadir, según señala él mismo en su *Teoría Pharmaceutica*, su participación en la redacción de una *Pharmacopea General*. Obra que tiene su origen en una pragmática de

\* Código ORCID: 0000-0001-6958-4604.

1593 de Felipe II, quien aspiraba a unificar la práctica terapéutica en todo el Reino. Dicha obra, que nunca fue impresa y cuyo manuscrito desapareció, fue compuesta al alimón por tres médicos, los protomédicos, y tres boticarios, entre ellos Vélez de Arciniega.

120

Además de como boticario, Vélez de Arciniega destacó por su faceta de naturalista, de hecho, su *Historia natural de los animales mas recibidos en el uso de la Medicina* está considerada como el primer ensayo de zoología terapéutica. Aunque no es la primera ni la única que dedica a este tema, puesto que en realidad supone la continuación o la ampliación de su anterior *Libro de los Quadrupedes, y Serpientes terrestres recibidos en el uso de la medicina, y de la manera de su preparación* compuesto en 1597. Se trata ésta, como aquella, de una obra redactada en español, dirigida a un público amplio al que no se le exige conocer el latín, pues está principalmente orientada a boticarios, cirujanos y curiosos del mundo natural. Así lo hace saber el propio autor en su epístola al lector:

[...] me pareció ocupar algunos ratos en escrevir esta obra, y sacarla a la luz en nuestra vulgar, por ser no solamente para boticarios y medicos acomodada, mas para otros muchos buenos ingenios, que gustan de saber de historias de animales.

Siguiendo esta estela, seis años más tarde, Vélez de Arciniega, para hacer frente a la ociosidad, madre de muchos males: «*Multam enim malitiam docuit ociositas*. Mucha malicia ciertamente (dize el Ecclesiastico) enseñò la ociosidad» (epistola al lector.)<sup>1</sup>, completó, si puede decirse así, su *Libro de los Quadrupedes, y Serpientes terrestres recibidos en el uso de la medicina, y de la manera de su preparación* y se la dedicó al cardenal Bernardo Sandoval y Rojas bajo el título: *Historia natural de los animales mas recibidos en el uso de la Medicina*. Se trata de un trabajo que, como su predecesor, tiene en mente un público curioso de la naturaleza al que no se le obliga a saber latín, como muestra el que esté compuesta en español y que se ofrezca la traducción de todos aquellos pasajes latinos y griegos que se refieren. Aunque distingue cuando se trata de máximas o aforismos, junto a los cuales sitúa la versión en español, de cuando se trata de pasajes, en especial poemas, de cierta extensión, como en el caso de los emblemas de Alciato. De ellos aparece únicamente la traducción propia del autor.<sup>2</sup>

El objetivo de Vélez de Arciniega con esta obra es «tratar de las historias de los animales» (fol. 1) y ofrecer una exhaustiva perspectiva de todos los conocidos en su época. No es original su planteamiento, pues sigue el modelo de otros grandes enciclopedistas de la Historia natural de la primera Edad Moderna; aunque, se distancia de ellos<sup>3</sup> y de aquellos

1. Vélez de Arciniega, 1613, epístola al lector: «[...] y el sabio y prudente reciba mi buen desseo, que no fue otro depues de evitar la ociosidad, que cumplir con la obligación que dize Platon, se debe a la patria, y amigos».

2. Como se desprende del Privilegio Real, realmente se trata de la misma obra que había publicado diez años antes, completada con un cuarto libro sobre las aves, peces y conchas (Vélez de Arciniega, 1613): «[...] nos fue fecha relacion que aviades compuesto tres libros tocantes a vuestra facultad, los cuales se avian impresso con licencia nuestra; y agora últimamente aviades copuesto otro intitulado, *De las Aves, Pezes y Conchas, recibidas en el uso de la medicina, y de la manera de su preparacion*, [...]. Y porque os aviamos dado licencia para poder imprimir entre los libros dichos la primera parte deste, la qual trataba de los *Quadrupedes, y Serpientes terrestres*, y privilegio por diez años, y porque se avia pasado, y correspondian el uno al otro en muchas cosas, y estar mas enmendada y aumentada, y ser de una propia materia seria de muchas utilidad se impiemiessen juntos [...].»

3. En esta época ven la luz las obra de Conrad von Gesner *Historia animalium*, 5 vols., Zurich, 1551-1587; Edward Topsell y sus *The Historie of Foure-Footed Beastes*, Londres, 1607, *The Historie of Serpents*, Londres, 1608 y su *The Fowles of Heaven or History of Birds*, Austin, 1972; etc.

que les han precedido (Plinio, Eliano, Isidoro de Sevilla, etc.) al dejar de lado la descripción del hombre (prefacio, p. 1):

Estilo ha sido muy usado de los que han escrito las historias de los animales tratar primero de la del hombre, dandola en primer lugar: y hazian esto no solo por ser el mas principal, y (como dize Ciceron, y Lactancio), proveydo, sagaz, agudo, memorioso, y adornado de razones, y consejo mas tambien por aver produzido por su causa (como dize Plinio) todas las demas cosas de la naturaleza. Yo quise seguir tambien este orden, mas por parecerme que escribiendo de otros animales, se avia de rescribir gran parte de la suya, por aver tomado, y aprendido mucho de lo que sabe de ellos, la dexé, comenzando del León como Rey de los irracionales, y escriuiendo algunas cosas que para su prouecho tiene en vso de medicina al fin desta prefacion [...].

121

Nuestro autor, por tanto, se limita intencionadamente a describir y disponer de acuerdo a su jerarquía a cada uno de los animales en sus correspondientes reinos (cuadrúpedos, reptiles, aves y peces) con el propósito de explicar por qué, en qué y cómo son útiles al hombre, pues «que los hombres ayan aprendido de los irracionales, dizelo Plutarco en el tratado que hizo de *industria animalium* [...]». Un aprovechamiento que no se limita al aspecto terapéutico, ya que tradicionalmente los animales han servido de modelo de comportamiento moral al haberseles atribuido rasgos humanos susceptibles de ser transmitidos como enseñanza al hombre (Vélez de Arciniega, 1613: 9):

Crió la naturaleza otros muchos animales, de quien todos los demás pudiesemos aprender: y ansi el Leon, Cieruo, Palomas, Grajos, Mirlas, Perdizes, Tortolas, nos enseñaron el uso de las purgas: la Anguilla la traycion y burla: la pereza el pescado Torpedo, y la Tortuga: el Gallo la vigilancia: la prudencia las Grullas, Lechuças, y Cigueñas: el apeteacer su natural las Anades la misericordia las Palomas: el daño que causa la luxuria a los cuerpos el Gorrión: lo que es vna muger deshonesta el Abubilla: el avaricia el Grifo [...].

No se trata de que Vélez de Arciniega no esté convencido de que el hombre es el rey de la creación, al contrario, lo sabe y reconoce superior por ser el único que destaca por su naturaleza racional, la cual le capacita para aprender de las enseñanzas que le ofrecen las demás criaturas, como él, de Dios. Sin embargo, por esa misma cualidad, por ser la reina y primera de las criaturas es la que más desprovista y la que requiere de la mayor precaución y cautela, pues el hombre al nacer lo hace desprovisto de distintivo alguno que lo corone rey. El de monarca es un estatus que el ser humano alcanza a través de su crecimiento físico e interior. El hombre se sienta en el trono de la Creación gracias a, entre otras cosas, la adquisición paulatina de enseñanzas ajenas, muy frecuentemente, impartidas por los demás seres inferiores a él. Es la forma en que Dios le enseña a ser humilde (p. 6). Así pues, para Vélez de Arciniega, como para Aristóteles, el hombre constituye el «Epílogo» (p. 11) de la Creación, y por ello no ha lugar a hablar de él en primer lugar. Es de aquellas criaturas que constituyen los peldaños de su aprendizaje de los que se ha de tratar. Esa es la razón de que nuestro boticario ordene temáticamente su obra en libros que encabezan los cuatro monarcas de los reinos animales: el león en los cuadrúpedos, el basilisco en los reptiles, el águila en las aves, y las abejas en los insectos (p. 6).

La *Historia natural de los animales mas recibidos*, por tanto, no es un catálogo y una descripción de toda la fauna conocida entonces; muy al contrario, se trata de un trabajo que

mediante la ordenación heterogénea de todo el saber acerca de aquellos animales que tradicionalmente han sido los más utilizados en medicina aspira a convertirse en un tesoro de la ciencia boticaria. Esa es la razón de que los contenidos que se recogen en ella sean librescos, como todo el saber de la época<sup>4</sup>, y de que hayan sido recogidos y transmitidos a través de la palabra, a través del comentario y la exégesis de los grandes autores (Pimentel, 2010: 54). Bien es cierto que en los casos en que la evidencia y la literatura no se compaginan, o los autores no se muestran unánimes, nuestro autor aporta todas las versiones, así sucede por ejemplo con el lincurio.<sup>5</sup> Una piedra que tiene su origen en la petrificación de la orina del linco y cuyo color depende del sexo del animal, así es roja si proviene de un macho y, blanca, en caso de ser de hembra. Ante esta creencia señala (Vélez de Arciniega, 1613: 69-70):

Con grande atención me parece a mi (si fuera verdadera la opinion de Encelio) que auia mirado quando orinaua la hembra, y el macho y auia estado todo el tiempo en que se conuertian en piedras: mas yo creo que en lugar de velar se durmio, y sueño lo dicho, y assi no ay que creer en sueños. Engañanse los que entienden, que el Lyncurio es orina del Lynce, y muestralo Dioscorides, el qual no sólamente nos enseña; no ser orina del Lynce, mas ser el Succino, al qual vulgarmete llamamos ambar de cuentas. El no ser orina del Lynce despues de la autoridad de Dioscorides y otros muchos que lo han escrito, mostrolo la experiencia en los Lynces que lleuaron de Africa a Francia, donde con grandissimo cuydado lo miraron, y no se quaxo mas la suya, que las otras orinas.

Partir de estas premisas escatológicas y teleológicas del mundo acarrea de forma inevitable que la perspectiva desde la que se describe el mundo animal no sea exclusivamente expositiva, sino también simbólica; es decir, que los animales se cataloguen y detallen en función de un valor instrumental y moral ulterior, esto es, como alegorías de vicios o virtudes. Una visión que ya aparece en Plinio (Pimentel, 2010: 44-77) y se perpetua hasta finales del s. XVII, con Eliano, Solino, y muchos otros autores entre los que se encuentra Alciato (Morgado García, 2011: 72).

Vélez de Arciniega recurre a la autoridad del abogado milanés porque comparten una visión emblemática de la naturaleza<sup>6</sup>; y por ello, independientemente de que Alciato persiguiera con su obra alguna orientación moral, ésta, debido a la idiosincrática polivalencia semántica de los Emblemas, acaba siendo interpretada como uno de los mejores ejemplos de simbolización animal.<sup>7</sup> Vélez de Arciniega recoge en 28 ocasiones la obra de Alciato y

4. De hecho, refleja muchos aspectos de mentalidad medieval que perdura hasta finales del XVII y la llegada de la ilustración. Para un estudio de la misma, cf. Lewis, 1997.

5. Otro ejemplo interesante lo constituye el de la liebre, sobre la que Archelao afirma que es hermafrodita. Vélez de Arciniega (1613: 120) dice: «Dize la autoridad de Archelao, que participan las Liebres de entrambos miembros genitales, y que pueden empreñar, y hazerse preñadas, por ser hermafroditas. Muchos de los que han escrito han querido negar esta opinion, y han dicho ser falsa. Yo no se si es verdadera, porno auer visto algún Lebraston preñado (aunque muchos caçadores de nuestros tiempos, dizen los han visto) mas escriuire aqui algunas autoridades en fauor de Aristoteles». Como se puede apreciar, en la época era incipiente el estudio científico de la naturaleza y comenzaba a ponerse en duda la autoridad de aquellos autores cuya teoría no se correspondía con los datos recogidos. Aunque ciertamente se buscara que la evidencia contara con el apoyo de alguna autoridad.

6. Utilizamos aquí emblemática en el mismo sentido que William Ashworth Jr., 2003.

7. A pesar de que pudiera tratarse de un juego puramente retórico sin aspiraciones políticas o didácticas, cf. Henebry, 2003: 173.

toma los siguientes 27 emblemas: 5, 11, 15, 17, 21, 30, 38, 40, 44, 64, 66, 72, 79, 84, 85, 88, 90, 94, 143, 152, 159, 164<sup>8</sup>, 168<sup>9</sup>, 170 –por dos veces–, 178, 183 y el 194 para remitir a los siguientes animales: el lobo, el castor, el armiño, el águila, el cuervo, la corneja, el avestruz, la cigüeña, el gallo, la grulla, el ansarón, el gorrión, el grifo, el cisne, el buitре, el alción, el delfín, la anguila, la púrpura y la jibia.<sup>10</sup>

Sin embargo, contra lo que sería esperable, las más de las veces los seres sobre los que tratan los emblemas no se corresponden con aquellos del capítulo del libro de Vélez de Arciniega. De hecho, en la mayoría de las ocasiones, la figura del emblema ni siquiera representa un animal, sino otro tipo de ente que simboliza el rasgo moral atribuido al animal en cuestión. Así, por ejemplo, el emblema 11, muestra un sabio como señal del silencio alegorizado por el ansarón; el emblema 194, a Eneas y Anquises que encarnan la piedad filial propia de la cigüeña; el emblema 72, por su parte, dibuja un sátiro, imagen de lujuria propia del gorrión; o la estatua de la diosa Esperanza del emblema 44 que personifica la corneja. Y esa misma utilización simbólica de los animales explica asimismo que la *Historia natural de los animales mas recibidos* cite emblemas en los cuales se representan pecados capitales como la Gula –emblemas 90, 94 y 98–, la Avaricia –emblemas 84 y 85–, la Lujuria –emblema 72–; o que, en un mismo capítulo, aparezca más de un emblema para un mismo animal, por ejemplo, el 15, 21, 30, 38, 44, 60, 66, 84, 85, 88, 168, 194; o, al contrario que uno, el 170, sirva para más de un animal, el Lobo y el Águila Real.

De la misma manera, la variedad de formas en que aparecen recogidos los emblemas es casi tan numerosa como su cantidad. Así, puede suceder que el capítulo lo encabece el título del emblema<sup>11</sup>, que siempre recoge en latín<sup>12</sup> por ejemplo el del águila real y el emblema 168, «*A minimis quoque timendum*». También puede suceder que aparezca únicamente la descripción del grabado, por ejemplo, el del emblema 85; otras veces, además de

8. En un ladillo se indica que se trata del emblema 146. Ninguna de las ediciones consultadas de Alciato ofrece este emblema en dicha posición. Sin embargo, en los comentarios a los *Emblemata* de Sánchez de las Brozas, que por razones textuales pensamos es su fuente, aparece como el 164 y por ello lo damos así. Las razones por la que consideramos que la fuente para Alciato es el Brocense son las siguientes: a) en el índice de los comentarios, se ofrece la entrada *Animalium inimicitiam post mortem* para señalar el contenido del emblema 170 y b) en el comentario a este, se da en un ladillo: *in animalibus inimicitia post mortem* y en el cuerpo *credunt Physici, etiam post mortem durare odia illorum quae natura sunt inimica* (1573, 474). Textos que encajan con la cita que ofrece al tratar del Águila Real y cuya autoría Vélez de Arciniega oculta (1603: 236): *inimicitia post mortem etiam durans*.

9. Hay una errata en la edición, señala que es el 68 cuando se trata del 168.

10. La segunda que, como resultado de la carencia de ilustraciones de la obra, pecado que se achaca a los tratados españoles de animales de la época (Morgado García, 2016: 790), paradójicamente los emblemas de Alciato recuperan su forma primigenia, esto es, el título y un poema breve (Mino, 2009: xvii).

11. En estos casos el emblema es el hilo conductor del que pende el discurso sobre el animal, así el águila real y el emblema 168 (Vélez de Arciniega, 1623: 235), y el gallo y el emblema 66 (Vélez de Arciniega, 1623: 292).

12. Vélez de Arciniega recoge a Alciato siempre en español, aunque los títulos de los emblemas siempre se acompañan de su traducción al español. Esto sólo ocurre con los títulos en latín, el del emblema 17 que está en griego, lo da en latín y luego en español (p 306). Las traducciones parecen ser propias, así se desprende de afirmaciones como las siguientes (p. 257): «A cerca de la esperança escrivio unos versos gallardos Theocrito, el poeta Syracusano, que por serlo tanto, me dieron ocasión para que los traduxesse e imprimiesse, [...]»; y (p. 261): «Dio à entender esto con mucha curiosidad y admirables exemplos Horacio en sus versos, que por ser tales me incitaron el animo a que los traduxesse, y los hiziesse imprimir en este libro, [...]» y otro tanto con unos versos de Ovidio a propósito de la cogujada (p. 342): «Esta ficcion compuso el dicho Ovidio y, por ser larga, solo me parecio traducir lo suficiente della, para que se pueda entender lo que hemos referido [...]».

la explicación de éste, se muestra la traducción del poema, por ejemplo, el 64. También puede ocurrir que se den la traducción y el título, como el 170, «*vel post mortem formidolosi*», en el capítulo dedicado al águila real, o que, sencillamente, se ofrezca el argumento del emblema, como, de nuevo el 170 en el capítulo del lobo; y finalmente, que se utilice solo uno de los versos del epigrama, en este caso el último del 164, «*et peragit cursus surda Diana suos*», para indicar que va a hacer el mismo caso a sus lectores quejosos que el que hace la luna a una perra que le ladra (epístola al lector).

Como ejemplo práctico de cómo utiliza a Alciato Vélez de Arciniega hemos seleccionado la corneja. A esta ave se la describe en el tercer capítulo del libro dedicado a las aves, el tercero, y en su explicación, nuestro boticario remite a tres emblemas, el número mayor de repeticiones, el 40, el 38 y el 44.

El capítulo se inicia con el aforismo latino «*Concordia semper victrix*» y dos pasajes en los que se ensalza el valor de la Concordia. El primero, el que abre la entrada, de Salustio (*Iug.* 10. 6), y dice que las cosas pequeñas crecen en la concordia mientras que en la discordia se destruyen las mayores. El segundo, tomado de los Evangelios, *Mat.* 12. 25 y *Luc.* 11. 17, recoge las palabras de Cristo en las que afirma que todo reino dividido contra sí mismo será dividido. Les sigue una reflexión personal en la que se afirma que la característica principal de la Concordia es la unidad de acción de entes distintos, pues, concordia proviene de *a corde congruente* (Varr., *L. L.* 5, 22)<sup>13</sup>, como ocurre con el de las grullas, que vuelan, según Festo (*de significatione verborum* 69), siempre unidas porque tienen una sola voluntad. Así, concluye Vélez de Arciniega, una de las cosas más importantes para una república es la concordia, como lo demuestra el episodio tomado de Plutarco (*In Apoth.*, 174F) en el que Esciluro, rey escita, en su lecho de muerte convoca a sus 80 hijos y les insta a permanecer siempre unidos a imagen de un hacecillo formado por muchas varas, las cuales solas son frágiles y, sin embargo, unidas, indestructibles. Esta anécdota le recuerda el emblema 40 en el que Alciato bajo el título «*Concordia insuperabilis*» dibuja a tres hermanos, *tergeminos* los llama, fusionados en una única figura. Los cuales, gracias a sus recíprocos amor, piedad y concordia, jamás fueron derrotados y recibieron el nombre de Gerión. Una historia que reconoce haber visto en el último libro de las *Historias* de Justino (*Epit. Historiae Philipicae, Pompeio Trogo*, XLIV, 4). Y prueba de que todo lo dicho se cumple es la corneja, sobre las que Alciato pinta como símbolo de la Concordia en el emblema 38 titulado «*Concordiae symbolum*», cuya traducción nos ofrece.

Con ello, Vélez de Arciniega cambia de tercio, y da comienzo, de forma inopinada y paralela al inicio del capítulo, a una segunda parte dedicada a la esperanza. Parte de la forma griega *ἐλπίς -ιδος* y, a través de la autoridad de Cicerón –la esperanza es la espera de un bien (*Tusc.* 4. 37. 80)– y la de Teócrito, de quien nos ofrece su propia traducción del idilio 4, para explicar que este concepto también está encarnado por la corneja. Al igual que ha hecho en el caso de la Concordia, nuestro autor muestra el origen de la conexión simbólica, y para ello recoge, por un lado, la anécdota según la cual una corneja tranquilizó a Roma ante la cercana muerte del emperador Domiciano (Suet., *Domit.* 23) al pronunciar en griego *ἔσαι πάντα καλῶς* (todo estará bien) y, por otro, ofrece la explicación de que

13. No importa la verdad efectiva de la etimología, puesto que como Eco (1984: 130) afirma éstas dicen la verdad en términos de semántica histórica, no estructural. Por ello el estudio del simbolismo medieval ha de comenzar en el vocabulario, pues conocer el nombre propio significa conocer la naturaleza profunda de quien lo porta (Pastoreau, 2005, 7-9).

simbolizan la esperanza porque su graznido suena similar a *cras* Razón por la que Alciato la pintó en el emblema 44, «*In Simulacrum Spei*». En esta ocasión no reproduce el emblema entero, sino parte de él, la que explica por qué las cornejas simbolizan la esperanza:

P. ¿Qué ave es esa que contigo tienes?  
R. Es la muy fiel Corneja cantadora,  
En dar buena esperanza de los bienes.  
Porque cuando no es, con voz sonora  
será dize, confía sino tienes.

Continúa con la autoridad de Aristóteles según el cual las cornejas viven cerca de las costas marinas y se enfrentan a las lechuzas porque estas intentan robarles los huevos, para retomar poco después la característica idea de fidelidad de las cornejas de acuerdo al testimonio de Eliano y explicar así la costumbre de intercambiar tras las bodas humanas cornejas, aves que cuando quedan viudas permanecen en dicho estado hasta el final de sus días. Con ello pone fin al capítulo.

Como se ve, no es hasta avanzado el capítulo consagrado a ella que la corneja se muestra por primera vez, y lo que es más curioso, es que se remite a ella como autoridad de que lo señalado hasta entonces acerca de la concordia es cierto por el mero hecho de que ella la simboliza, igual que lo hace la grulla, que es la primera ave mencionada en el capítulo. Curioso es igualmente que el primero de los emblemas citados de Alciato no represente al ave, sino la idea de la armonía, pues el emblema 40 muestra, como se ha visto, una figura conjunción de formas humanas<sup>14</sup>. Es decir, pareciera que la entrada, o el capítulo, está dedicado a la Concordia cuyas bondades se expresan y ejemplifican mediante su encarnación en la grulla y en la corneja. Y otro tanto sucede con la Esperanza, el segundo de los conceptos encarnados por la corneja.

Como se desprende de este ejemplo, parece claro que el objetivo principal de Vélez de Arciniega no es la descripción zoológica, sino más bien una compilación de saber relativo al ser humano en el que el eje vertebrador no es la Lengua, como sucede en los Tesoros, o genealogías divinas gentiles, como en los Teatros, o recopilaciones de citas y hazañas de hombres ilustres, sino los animales y el beneficio que aportan al ser humano. La razón de ser de esta obra tal vez responda a que se sintiera en la época la necesidad de una reorganización temática que hiciera más sencilla la localización de los saberes ante la proliferación de obras y saberes gracias a la imprenta. Y a ello tal vez se deba que poco tiempo después de su salida al mercado, otro compilador, Baltasar de Vitoria, recuperará de la obra de Vélez de Arciniega al menos 5 emblemas: el 183, «*Insignia poetarum*» para el libro de Apolo en su primera parte del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620: 783), el 11, «*Silentium*» para el libro de Harpócrato (1623: 545), el 38, «*Concordiae Symbolum*» para el libro de Minerva (1623: 279), el 178, «*Ex pace ubertas*» (1623: 490), y el emblema, 17 «*Quid excessi, quid amissi?*» el de Hércules de su segunda parte del *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1623. 164) como muestra el ejemplo siguiente:

14. Sebastián, 1985: 75: «En relación con uno de los trabajos de Hércules, Alciato inventó el emblema 40, «*Concordia insuperabilis*», para significar la gran fuerza de esta virtud, pintando un hombre de tres pares de brazos y piernas, como referido a los hermanos Geriones (los hijos de Gerión), ...».

[...] y a consecuencia desto, hizo Alciato una emblema, y pusole un verso del filosofo Pythagoras en griego, que quiere dezir: *Quid excessi, quid omisi?* en que pequé de carta de mas, ò de menos, que es un acto notable de prudencia: y dize el emblema:

*Italicae Samius sectae celeberrimus auctor  
Ipse suum clausit carmine dogma brevi:  
Quo praetergressus? quid agis? quid omittis agendum?  
Hac ratione vigens reddere quemque sibi.  
Quod didicisse gruuum volitantum ex agmine fertur,  
Arreptum gestant qua pedibus lapidem:  
Ne cessent, neu transversas mala flumina raptent.  
Qua ratione hominum vita regenda fuit.*

Samo famoso autor italiano  
En verso breve encierra su decreto:  
Dandonos por consejo, que ante mano  
De poner los negocios en effeto,  
Los consultemos bien, y es caso llano  
Le tomò de las grullas, que en secreto  
Las piedras toman, en lugar de lastre,  
Para pasar las aguas sin desastre.

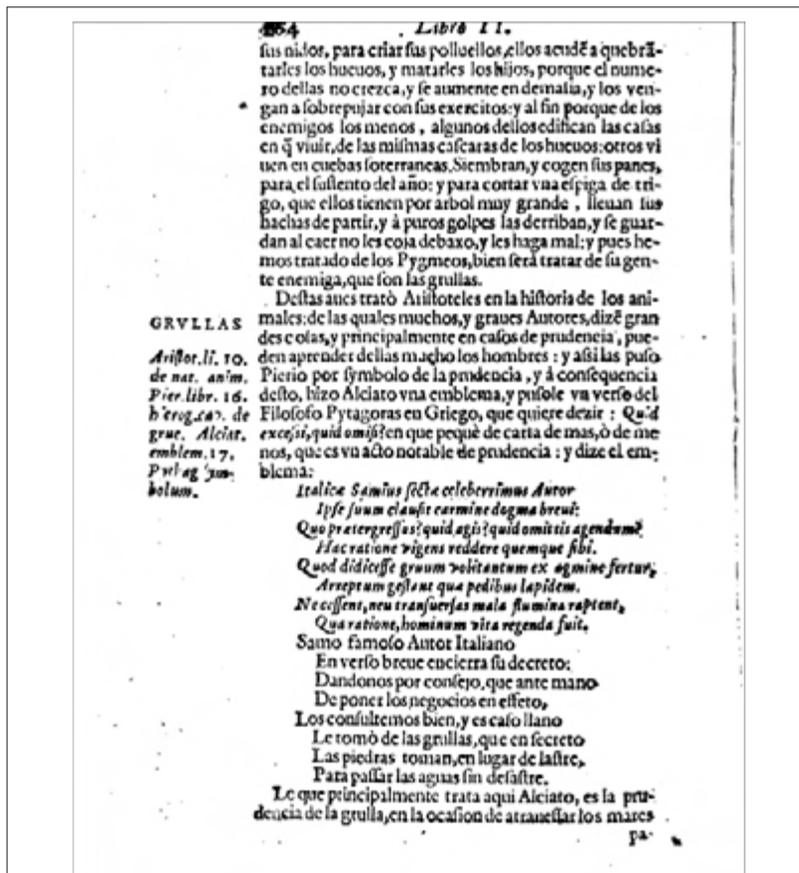


Fig. 1. Baltasar de Vitoria, *Teatro de los dioses de la gentilidad* 2ª parte, 1623, 164.

## BIBLIOGRAFÍA

- DALY, P. M., CALLAHAN, V. W., GUTTLER, S. (eds.). [1985]. *Andreas Alciatus, I, The Latin Emblems. Indexes and Lists*, Toronto, Buffalo, London, University of Toronto Press.
- ECO, U. [1984]. *Semiotics and the Philosophy of Language*, Hong Kong, Macmillan Press.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. [2000]. «Las enciclopedias animalísticas de los siglos XVI y XVII y los emblemas: Un ejemplo de simbiosis» en Mínguez, V. (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica Vol. 2.*, Universitat Jaume I, Castelló, 793-819.
- HENEERY, Ch. [2003]. «Figures of Speech: The *Emblematum Liber* as a Handbook of Rhetorical Ornaments», *Neophilologus* 87, 173-191
- LEWIS, C. S. [1997]. *La Imagen del Mundo. Introducción a la Literatura Medieval y Renacentista*, Carlos Manzano (trad.), Barcelona, Ediciones Península.
- MINO, G. [2009]. *Andrea Alciato. Il Libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, Milano: Adelphi Edizioni.
- MORGADO GARCÍA, A. [2011]. «La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: el Bestiario de Covarrubias», *Cuadernos de Historia Moderna*, 36, 67-88.
- [2016]. «De la visión emblemática a la visión desencantada: los animales en el mundo hispánico (siglos XVII y XVIII)», *Bulletin of Spanish Studies*, Vol. XCIII, Number 5, 783-805.
- PASTOUREAU, M. [2004]. *Medioevo simbolico*, R. Riccardi (trad.), Roma, Editori Laterza.
- PIMENTEL, J. [2010]. *El Rinoceronte y el megaterio. Un ensayo de morfología histórica*, Abada Editores, Madrid.
- SANCHÉZ DE LAS BROZAS, FRANCISCO [1573] *Comment. in And. Alciati Emblemata: nunc denuò multis in locis accurate recognita et quamplurimis figuris illustrata* Lugduni: apud Guliel. Rouillium, <https://books.google.es/books?id=mCBXAAAAcAAJ&hl=es>
- SANTAMARÍA HERNÁNDEZ, M.<sup>a</sup>T. [2005]. «Textos médicos antiguos y tradición literaria en el *Libro de los cuadrúpedos, y serpientes terrestres* del boticario Vélez de Arciniega (1597)», A. Alvar Ezquerro (coord.), *Actas del XI Congreso Español de Estudios Clásicos*, Vol. III, Madrid, 585-594.
- SEBASTIÁN, S. [1985]. *Alciato. Emblemas*, Madrid, AKAL.
- WILLIAM ASHWORTH JR. [2003]. «Natural History and the Emblematic World», en M. Hellyer, *The Scientific Revolution: The Essential Readings*, London, Blackwell, 132-155.
- VELEZ DE ARCINIEGA, F. [1597]. *Libro de los cuadrúpedos y serpientes terrestres, recibidos en el uso de medicina y de la manera de su preparación*, Madrid.
- [1613]. *Historia de los animales más recibidos en el uso de la medicina, donde se trata para lo que cada uno entero o parte de él aprovecha y de la manera de su preparación*, Madrid. <https://books.google.es/books?id=p4NAAAAcAAJ&hl=es>
- VITORIA, B., [1657], *Segunda Parte del Teatro de los dioses de la gentilidad*, Madrid, <https://books.google.es/books?id=vpCrrs-F4c0C&hl=es>.



MALDITO PARA SIEMPRE: EL PORTÓN DE ACCESO  
AL SANTUARIO DE JESÚS NAZARENO EN ATOTONILCO, GTO.,  
COMO LOCUS RETÓRICO-MNEMOTÉCNICO  
EN EL ÚLTIMO TERCIO DEL SIGLO XVIII

ANA MARÍA PIMENTEL ARÁMBULA  
*Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM*

RESUMEN: Se analizarán los emblemas y derrames del portón, diseñados por el Padre Luis Felipe Neri de Alfaro en el siglo XVIII como apoyo de los *Ejercicios Espirituales* de San Ignacio de Loyola, principal militante de la Iglesia frente la Reforma luterana. Mediante un análisis filosófico, se comparará el corte ideológico contrarreformista de Alfaro con *Las empresas espirituales y morales* de Juan Francisco Villalva y *El infierno abierto al cristiano* de Pablo Segneri, fuentes iconográficas de Alfaro. Se analizará la influencia de la mística y la *Devotio moderna* en las imágenes exegéticas sobre pecado, tentaciones, torturas infernales y purgatorio desarrolladas por los jesuitas. Considerando qué tan directa fue la influencia de la emblemática de Alciato en la puerta y los derrames, se mostrará cómo los *exempla* se utilizaron para promover y profundizar el miedo a la condena del alma, de modo que el visitante del santuario pretendiese buscar la vida virtuosa y huir del pecado en cada ocasión.

*Palabras clave:* Retórica, Barroco, horror, mística, emblemática, Alciato, novohispano, jesuita, Atotonilco, pintura.

ABSTRACT: The emblems and paintings of the entrance, designed by Father Luis Felipe Neri de Alfaro in the 18th century as support for the Spiritual Exercises of Saint Ignatius of Loyola, the main militant of the Church in the face of the Lutheran Reformation, will be analysed. By means of a philosophical analysis, Alfaro's counter-reformist ideology will be compared with Juan Fco. Villalva's *Empresas espirituales y morales*, and Pablo Segneri's *El infierno abierto al cristiano*, Alfaro's iconographic sources. The influence of mysticism and the pastoral of fear on the exegetical images of sin, temptation, infernal torture and purgatory developed by the Jesuits will be analysed. In considering the direct or indirect influence of Alciato's *Emblemas* on the gate, it will be shown how the *exempla* were used to promote and deepen the fear of the soul's damnation, so that the visitor to the sanctuary would seek the virtuous life and flee from sin on every occasion.

*Key words:* Rhetoric, Baroque, horror, mysticism, emblematic, Alciato, novo-Hispanic, Jesuit, Atotonilco, painting.

## INTRODUCCIÓN

El santuario de Jesús Nazareno en Atotonilco (Guanajuato) México, [fig. 1] fue construido de 1740 a 1785, bajo la dirección del padre oratoriano Luis Felipe Neri de Alfaro (1709-1776). El «decoro» del arco capialzano, los derrames y el portón del ingreso, así como las pinturas murales del resto del recinto son atribuidas a Miguel Antonio Martínez de Pocasangre, pintor activo en Guanajuato y Querétaro durante el s. XVIII. Estas pinturas fueron diseñadas por Alfaro apegándose a las meditaciones dictadas por los *Ejercicios Espirituales* (*Exercitia Spiritualia*, 1548) de San Ignacio de Loyola (1491-1556), y el *Infierno abierto* (1701), de Pablo Segneri (1624-1694), ambos jesuitas de gran importancia durante la Contrarreforma. Desde su creación, el santuario de Atotonilco ha demostrado ser uno de los bastiones novohispanos de la transmisión de la ideología postridentina en el uso de las imágenes como portadoras de la información.



Fig. 1. Santuario de Jesús Nazareno; Atotonilco, Guanajuato, Méx. Foto: Álvaro Valderrama, 2011.

## EL PADRE ALFARO Y LA TEOLOGÍA IGNACIANA

Luis Felipe fue, como afirma su biógrafo, además de piadoso, muy estudioso desde temprana edad, lo cual se vio reflejado en los textos teológicos en los que basó su programa visual. Uno de tales textos fue el de los *Ejercicios Espirituales (E.E.)* de San Ignacio, cuyo contenido delinea perfectamente el discurrir del *decorum* del santuario como un ir y venir de las letras a la imagen. Además, deja entrever la *Devotio Moderna* y la pastoral del miedo<sup>1</sup> subyacentes. El despliegue de la temática que decora los elementos del ingreso del Santuario (portón, capialzado, derrames y ambas caras del cancel) presenta una correspondencia con la estructura de los *E.E.*, los cuales, durante la 1ª semana, consideran el pecado:

Loyola organizó sus Ejercicios en cuatro etapas: en la primera, el ejercitante hará «consideración y contemplación» de los pecados [...] y de las penas del infierno, donde [por meditación] experimentará las torturas apropiadas a la índole de sus pecados. (Buxó, 2002: 251).

El portón de acceso, su capialzado y derrames son los representantes visuales del ícono verbal que busca pintar de modo colorido, literal y metafóricamente, las penas sufridas en infierno y purgatorio.

El programa iconográfico del ingreso a este recinto fue creado para dar importancia y apoyar a la meditación individual sobre pecados y postrimerías: Muerte, Juicio, Infierno y Gloria. Por otro lado, la mística de los *Ejercicios* adecuaba sus meditaciones a las potencias del alma: entendimiento, memoria y voluntad, dictando lo siguiente:

[47] El primer preámbulo es composición viendo el lugar. [...] en la contemplación o meditación visible, [...] la composición será ver con la vista de la imaginación el lugar corpóreo, [...] según lo que quiero contemplar. En la invisible, como es aquí de los pecados, la composición será ver con la vista imaginativa y considerar mi ánima ser encarcerada en este cuerpo corruptible y todo el compósito en este valle, como desterrado entre brutos animales; digo todo el compósito de ánima y cuerpo (San Ignacio de Loyola, 1548: 10).

1. Predicación sobre las escatologías o postrimerías de la muerte, pero especialmente inclinada a incitar miedo en el oyente.

El paso de lo implícito de la imagen (e incluso del texto) a lo explícito de la interpretación recaía en el director de los Ejercicios, quien se dirigiría al ejercitante en sus meditaciones y *compositio loci*.

## LA ARQUEOLOGÍA DE LA RETÓRICA CRISTIANA

El pensamiento colonial del siglo XVI acogió la *ratio dicendi* o «arte del pensar», según Rolando Carrasco, con el estudio de la *Retórica* de Aristóteles, y, en el siglo XVIII, llegaron a perfeccionarse sus alcances teóricos con las reflexiones sobre los tratados *De Oratore* y *De Inventione* ciceronianos, entre otros. Esta sofisticación implicó el desarrollo de las dimensiones metalingüísticas de los planteamientos retóricos y también una nueva concepción del ideal de educación moral del individuo (Carrasco, 2000). Esta nueva etapa dentro de la Retórica Sacra se basaba principalmente en el género epidíctico de la Oratoria, que servía los objetivos jesuitas, pues elogiaba virtudes o vituperaba vicios, según fuera el caso. Es así, que el planteamiento de las imágenes del Santuario de Atotonilco respondía a un programa epidíctico que conocía las implicaciones persuasivas de las imágenes en mancuerna con la palabra, tanto hablada como escrita. Esto porque la generación de imágenes mentales tiene una importante influencia en la sucesiva generación de una postura moral y opinión, la cual a su vez servirá como tamiz en el momento de tomar las decisiones del *hic et nunc*.

Quintiliano definía el *exemplum* a modo de prueba extrínseca como: «traer [al presente] un hecho sucedido, útil para probar lo que queremos» (Quintiliano, 1887: 272). En este sentido, los *exempla* son «íconos verbales» con función mnemotécnica, catequética, doctrinal y salvatoria. La oratoria sagrada echa mano de ellos para mover el alma y el entendimiento de su público mediante vituperios o elogios que prueben así el concepto que estén tratando de desarrollar. Las imágenes y el discurso del Santuario de Atotonilco eran *exempla*, íconos verbales y visuales de la Retórica Sacra, que por un lado exhibe las enseñanzas de los clásicos y por otro los dictámenes y lineamientos de los paradigmas éticos de la vida cristiana (*Ars moriendi*) y de aquello que hay que evitar y que acecha sin descanso a la humanidad (pecados y sus castigos).

## ALCIATO Y VILLAVA EN LA NUEVA ESPAÑA

El *Emblematum Libellus* de Alciato se publicó en 1531 y, en su edición ilustrada, introdujo el modelo de emblema triple en Europa: (imagen, título o mote y rima), el cual fue muy exitoso y ampliamente desarrollado en el Renacimiento. Tan temprano como la 1ª mitad del XVI circuló por la Nueva España la traducción de los *Emblemata* de Alciato hecha por Bernardino Daza Pinciano, y muchos programas pictóricos novohispanos fueron diseñados tomando como guía estas xilografías (Buxó, 2002: 26-31). [fig. 2] Alciato era utilizado como ejemplo de exquisitez en la composición de epigramas, y las enseñanzas morales transmitidas por su sistema venían a la perfección con la doctrina jesuita, la cual acogía a su vez la tradición de los clásicos.

En el nuevo mundo se hizo otra edición latina de los *Emblemata* en 1577 por encargo de los padres de la Cía. de Jesús, quienes la utilizaron en sus cursos de Retórica a la par de las obras de Ovidio, Virgilio y Cicerón (Buxó, 2002: 28-29). Esta orden fue



Fig. 2. Andrea Alciato, *Emblemata*, Emblema 5; Lyon, 1549.

especial impulsora del, en términos de R. de la Flor, «humanismo visual», el cual se apoyaba en la configuración icono-textual introducida por Alciato, de la que a su vez surgieron otros «compuestos», como las divisas o empresas. Todas estas disposiciones de ideas se basaban en el soporte textual de los versos o epigramas, los cuales, según Buxó, además tienen una doble función: por un lado, mantienen la atención del observador ligando el contenido de la imagen con el del texto; por otro lado, exponen los contenidos edificantes que esconde el compuesto. Éste se ideaba pensando que se llevaría a cabo una exégesis tanto por parte del ejercitante, como por parte del director de los Ejercicios. Por lo mismo, la presencia de los tres miembros del sistema del emblema triple, aunque se encuentren relativamente separados, implica una misma «unidad semiótica» (Buxó, 2002: 80) que servirá para detonar las meditaciones del observador activo de la obra, a la vez que saca de ella el mensaje que se buscaba que transmitiese. Este esfuerzo de las potencias

del alma del visitante hará que éste a su vez ascienda en la escala de virtudes que lo hará acercarse un poco más a la divinidad, o al menos, alejarse un poco más del pecado.

## EL INGRESO

Los derrames del arco de ingreso muestran escenas de la boca del infierno y las torturas que se sufren en la oscuridad infernal [fig. 3], sacadas del texto *El Infierno abierto...*, donde Segneri afirma:

[...] en la Lujuria, constantemente será su cuerpo mordido, y tragado (mas no destruido) de sapos, culebras y escorpiones; y como si un fuego en el Infierno, no bastante para atormentarle, será además, atenazado, desollado, descuartizado y entregado a otros horribles tormentos (Ponce, 2009: 244).

Estas penas conceptuales/mentales se ven reforzadas con escenas visuales y con poemas que dan luz al significado de cada una de las escenas terroríficas de las torturas infernales que se representan a su vez en los grabados del libro de Paolo Segneri: O. *La boca del infierno*, I. *La cárcel del Infierno*, II. *El fuego*, III. *La compañía de los condenados*, IV. *La pena de daño*, V. *El gusano de la conciencia*, VI. *La desesperación*, VII. *La eternidad de las penas*. [figs. 4 y 5]

El capialzado muestra escenas del Juicio Final y *Ars moriendi*, así como un ángel y un demonio escribiendo los nombres de los bienaventurados y de los condenados a la eternidad de las penas.



Fig. 3. Ingreso del Santuario: Capialzado, derrames y portón. Foto: Gustavo F. Coria, 2019.



Fig. 4. Antonio Martínez de Pocasangre, *La eternidad de las penas*, pintura mural en los derrames del ingreso al Santuario. Foto: Gustavo F. Coria, 2019.



Fig. 5. Paolo Segneri, *La eternidad de las penas en El infierno abierto*, 1689.

## EL PORTÓN DE ACCESO

Por otro lado, gracias al trabajo de restauración, es posible admirar dos tercios de la pintura del portón, el cual presenta 272 imágenes al óleo de torturas, expresiones de dolor y empresas de pecados y vicios en una distribución de simetría axial. [fig. 6]

La mayoría de las empresas tienen como origen las *Empresas Morales y Espirituales* de Juan Francisco Villava (ca. 1540-40 - ca. ¿1616?). [figs. 7-10]. Este texto tenía un interés profundamente didáctico, a fin de mostrar los peligros que los pecados y vicios representan para el alma, y cómo las virtudes habrían de combatirlos.

Paulo Jovio, citado por Buxó (2002: 24), define a la empresa como aquello con la «justa proporción» de palabra y figura, en cuanto a que «[...] las palabras llevarían su sentido encubierto con el fin de que el lector aguzara su ingenio para interpretar adecuadamente el significado resultante de la acción del texto y la imagen». En este sentido en efecto las imágenes representadas en el portón de acceso son empresas o divisas en un agregado de imagen y mote. Pero a su vez se incluye, como mencionaba anteriormente, el tercer elemento, aunque por separado, del emblema *triplex* de Alciato: el verso, el cual se distribuye convenientemente cerca de las empresas a las que hace alusión. [fig. 6]. Es así, que me atrevo a afirmar que la influencia de Alciato sigue presente en el diseño del programa iconográfico del portón de acceso del Santuario, mediante el despliegue de los tres elementos de la emblemática, aunque por separado. Alfaro ofrece al visitante dos opciones mnemotécnicas de acceso al mensaje oculto por la belleza de la representación icónica oscura:

acceder por medio de la memoria textual o acceder a la luz del conocimiento por medio de la memoria gráfica. Por tanto, aunque claramente son empresas aquellas representadas en el portón, es interesante que podrían adecuarse a la definición de emblema, que Buxó define así: «Entendemos por “emblema”, un proceso semiótico de carácter sincrético en el que se hallan vinculados una imagen visual, un mote y un epigrama, el cual explicita los contenidos semánticos de las “cosas” figurativamente representadas» (Buxó, 2002: 26).



Fig. 6. Antonio Martínez de Pocasangre, empresa «Del soberbio», junto con epigrama y tortura posiblemente relacionada. Foto: Gustavo F. Coria, 2011.



Fig. 7. Empresa «Del amor propio», óleo sobre madera; portón de Atotonilco. Foto: Gustavo F. Coria, 2019.



Fig. 8. Juan Francisco Villava, *Empresas Morales y espirituales*, empresa «Del amador de sí propio», Libro II empresa 21.

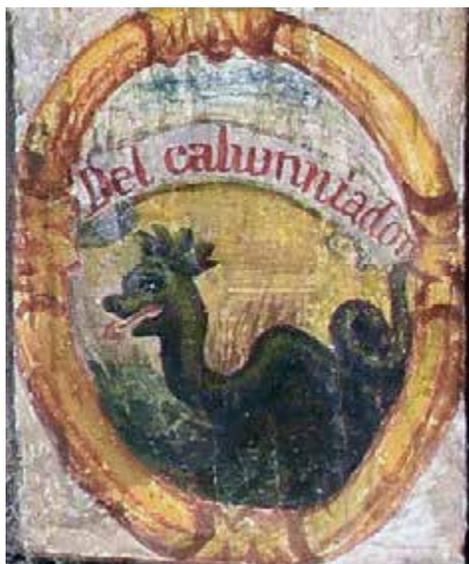


Fig. 9. Antonio Martínez de Pocasangre: empresa «Del calumniador», óleo sobre madera; portón de Atotonilco. Foto: Gustavo F. Coria, 2019.



Fig. 10. Juan Fco. Villava, *Empresas Morales y espirituales*, empresa «Del calvniador», Libro II, empresa 24.

## VILLAVA Y ALFARO

Aunque desgraciadamente aún no he encontrado pruebas de que Juan Francisco Villava haya leído directamente a Alciato, sus empresas tienen la influencia innegable del «humanismo visual» que opera con la persuasión que deriva de una imagen cuyo significado es ostensible gracias al mote y viceversa, de modo que mi hipótesis es que la influencia de Alciato en Villava es, al menos, indirecta, pero definitivamente presente, y rastreable en los jesuitas de la Nueva España.

El padre Alfaro usó la estructura y objetivos contrarreformistas de Villava (mostrar los pecados, cómo dañan el alma y cómo generan más vicios), y la estructura y objetivos de Segneri y Loyola (mostrar los efectos emocionales y sensibles de los pecados) para lograr su propio soporte tanto conceptual como de representación sensible, que excitara tanto a los sentidos, como a la razón, por medio del miedo al castigo, apelando, por medio de imágenes ekfrásticas y didascálicas, a las tres potencias del alma del visitante con el objetivo de, en última instancia, salvar a las almas de la condena eterna.

## ALCIATO Y EL HUMANISMO VISUAL JESUITA EN LA NUEVA ESPAÑA

La *compositio loci* ignaciana que se desarrolló en los *E.E.*, pretende exaltar los sentidos para conmover y purificar el alma, pero a través mayormente del terror al castigo,<sup>2</sup> de la

2. Especialmente tratándose del portón de ingreso, el capialzado y los derrames. En el caso de ambas caras del cancel que se encuentra frente al portón de ingreso, el tratamiento de los Ejercicios y meditaciones es diferente, pues el programa iconográfico versa sobre las vías iluminativa y unitiva de la mística apofática, mientras que en el presente artículo el portón de acceso, etc., pertenecen a la vía purgativa.

contrición y la penitencia, y por medio de este ejercicio anímico, lograr ascensión hacia la luz divina. Así, siguiendo el principio de grabar en el alma como en una tablilla de cera algún concepto edificante, las enseñanzas que se generasen a partir de los *E.E.* habrían de apoyarse en los textos icónico-verbales bajo el «modelo discursivo-visual de Alciato, para la creación de los programas simbólicos» de la Nueva España basado en aquellos de Villava o de Segneri, los cuales servirían de «promotores de las prácticas de meditación ascético-místicas» (Buxó, 2002: 110) y motivo de memoria de aquello que hay que evitar por miedo a lo que puede estar esperando en la eternidad de las oscuridades. Por tanto, las imágenes representadas en el portón y los derrames del Santuario tienen un doble objetivo, pues sirven como estímulo para los ejercitantes en sus meditaciones, pero también sirven como *vademecum* para quien está encargado de dirigir a los ejercitantes al buen término de la meditación (Buxó, 2002: 145).

## CONCLUSIÓN

Gracias al cerrado tejido que conforman la Retórica Antigua y la Retórica Sacra novohispana, el ejercitante del siglo XVIII compondrá en el teatro de su mente las escenas sobre las cuales habrá de meditar, y a partir de ellas exigirá (sic) a Dios lo que quiera lograr en sus emociones: aflicción, lágrimas y contrición en el caso de las meditaciones sobre la muerte, los pecados y los infiernos; felicidad y regocijo en aquellas sobre la gloria de los bienaventurados, y así en cada caso, según sea prudente. Con este objetivo, el Santuario fue instituido y funcionó desde sus inicios como casa de Ejercicios, siguiendo las consignas de San Ignacio y otros místicos, y obedeciendo en última instancia al espíritu militante del programa apologético contrarreformista tridentino.

En sus inicios se pretendió que funcionara como una alegoría de las bienaventuranzas que ofrece la buena muerte ante el inminente Juicio Final, y los peligros que amenazan en caso de llevar una vida descuidada, y, por consiguiente, una muerte similar: buscaba causar angustia ante la siempre potencial comisión del pecado y ante la falta de simetría entre los condenados y los bienaventurados. Se buscaba generar un constante sentimiento de culpa o vergüenza *a posteriori* después de cometer el pecado, y de ansiedad *a priori*, antes de cometerlo, para prevenirlo. Pero a pesar de las iniciales intenciones de su creador, el Padre Alfaro, la función persuasiva de estas imágenes ha quedado apagada por los años, dando paso al solo efecto decorativo y de museo que le da el trato de los visitantes que actualmente acuden al Santuario.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A. [1549], *Emblemata: Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, trad. Bernardino Daza Pinciano, Lyon.
- BUXÓ, J. P. [2002]. *El resplandor intelectual de las imágenes: estudios de emblemática y literatura novohispana*; Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- CARRASCO, R. [2000]. «El *exemplum* como estrategia persuasiva en la Rhetorica Christiana de fray Diego Valadés», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXII, No. 77, 33-66.
- LOYOLA, I. de [2013], *Ejercicios Espirituales*, Ed. Sal Terrae, 10ª edición.

- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, C. A. [2017]. *El espíritu de la imagen: Arte y religión en el mundo hispánico de la Contrarreforma*, Madrid, Cátedra.
- QUINTILIANO [1887] *Institutiones Oratorias*, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y Cía.
- VON WOBESER, G. y VILA VILAR, E. (eds.) [2009]. *Muerte y vida en el más allá: España y América, siglos XVI a XVIII*, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Ciudad de México [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/503/muerte\\_vida.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/503/muerte_vida.html)
- PÉREZ LOZANO, M. [1997]. *Emblemática en Andalucía: símbolos e imágenes en las Empresas de Villava*, Grupo Arca, Universidad de Córdoba, Córdoba.
- PRAZ, M. [1989] *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Ediciones Siruela, Madrid.
- SEGNERI, P. [1780]. *El infierno abierto al cristiano para que no caiga en él, o consideraciones sobre las penas que allí se padecen, propuestas (con estampas que en algún modo las expresan), en siete meditaciones para los siete días de la semana*. Puebla, Oficina Nueva de Don Pedro de la Rosa.

# «EL FUROR Y LA RABIA» DE ALCIATO Y LOS ARTIFICIOS RETÓRICOS PARA LA TEMPLANZA

M.<sup>a</sup> GUEVARA SANGINÉS Y MONSERRAT G. AIZPURU CRUCES  
*Universidad de Guanajuato*

139

*Ira, Furor brevis est. Animum rege:  
qui, nisi paret, imperat.*<sup>1</sup>  
HORACIO, ODAS.

RESUMEN: La máxima de Séneca «dominarse a sí mismo es el mayor señorío» sintetiza la enseñanza que imparte el emblema «*Furor & Rabies*» de Andrea Alciato, el cual muestra una interesante evolución en su *pictura* desde la edición veneciana del *Emblematum Liber* de 1546 hasta la reedición de Lyon en 1661; figura ésta última, a la cual se prestará especial interés en este trabajo. El artículo aborda ejemplos de los artificios retóricos visuales, para la virtud de la templanza, utilizados en diferentes libros de emblemas; tomados de los precedentes que en la literatura griega y latina se hayan sobre la virtud y la manera posterior en que los teólogos elaboraron la doctrina moral en torno a ella.

*Palabras clave:* Alciato, furia, ira, templanza, emblema.

ABSTRACT: The maxim of Seneca «Mastering yourself is the greatest lordship» summarizes the teaching imparted by the emblem «*Furor & Rabies*» by Andrea Alciato, which demonstrates an interesting evolution in his *pictura* since the Venetian edition of the *Emblematum Liber* of 1546 until the reissue of Lyon in 1661; special interest will be paid to the latter. The article provides examples of the visual rhetorical artifices, for the virtue of temperance, used in different emblem books; taken from the precedents found in Greek and Latin literature over virtue, and the subsequent way in which theologians wrote their moral doctrine about such.

*Key words:* Alciato, fury, rage, temperance, emblem.

## INTRODUCCIÓN

La adquisición y práctica de las virtudes permiten el equilibrio del comportamiento humano, asunto que desde los tiempos de la Grecia clásica se discutió ampliamente. En tiempos medievales, esta práctica se había cristianizado, sin embargo, siguiendo a Santiago Sebastián nos parece pertinente recordar que durante el llamado Renacimiento, Alciato se aparta de la sistematización tradicional de virtudes teologales y morales para utilizar un lenguaje con un «fuerte ingrediente de tipo humanístico, que recurrió a los modelos de la mitología y del bestiario, tomados de las fuentes del mundo antiguo» (Sebastián, 1985: 38). Bajo esta premisa, destacamos una de las virtudes, la templanza, que implica dominarse a sí mismo y es representada en el emblema «Furor y rabia» de Alciato que discutimos en las siguientes líneas. Su contrapartida es la ira, el enojo incontrolable.

1. La ira es una locura breve: gobierna tu mente, porque a menos que obedezca, ordena.

Es el concepto de *hubris* (ὑβρις) el que marca la esencia de las narraciones de Homero en la *Ilíada*. Este concepto se podría traducir como orgullo, desmesura y falta de control de los impulsos propios, sentimiento violento inspirado por las pasiones exageradas, como la insolencia o la irreverencia realizada por los hombres y que se manifiesta con el furor y desmesura de las pasiones, al sobrepasar los límites señalados por los dioses. El deseo de tener más de la justa medida se castiga con la vuelta del individuo a los límites que cruzó.

Como en la cosmovisión de la antigüedad griega, no son los hombres dueños de su propio albedrío, sino que son los mismos dioses o fuerzas ajenas a la humanidad, los responsables de sus sentimientos y acciones, los seres humanos se ven forzados a responder a un destino trazado desde la eternidad y del cual es imposible librarse. Esta supeditación a la voluntad de los dioses resulta en la concepción del destino como una eterna fatalidad, una *moira* contra la cual es imposible la resistencia o la lucha.

Una de estas pasiones, la ira, estará presente a lo largo de la narración de Homero; y será la rabia la que lleve a la destrucción de los protagonistas y de la ciudad de Troya. Desde la ira de Leda al ser violada por Zeus y cuyos frutos fueron los dioscuros Pólux y Castor, Clitemnestra y la bellísima Helena; pasando por la ira de Menelao y Agamenón por el rapto de la reina efectuado por Paris, hasta llegar a Aquiles, cegado primero, por la ira hacia Agamenón por arrebatarle a su amante Briseida y después contra Héctor por la muerte de Patroclo.

Es así que, para la literatura clásica, el hombre será una figurilla del destino a merced de sus pasiones, sin voluntad y sin ánimo para resistirse a lo establecido por los dioses desde el inicio de su existencia.

## LA VIRTUD DE LA TEMPLANZA

Las siete virtudes: fe, esperanza, caridad, prudencia, justicia, templanza y fortaleza se consideran dones del Espíritu que disponen el alma para las acciones conforme a lo que señala la ley divina. Son respuesta y un contraveneno a los pecados capitales: soberbia, avaricia, lujuria, ira, gula, envidia, pereza. Así, en el caso que nos ocupa, ante el furor que desemboca, entre otros vicios, a la ira, se planta la templanza como el dominio de sí, el señorío que dignifica la condición humana. Dios condena la ira del hombre que se arrebata contra otro en forma de venganza, de furia o de envidia. Como enseñan los proverbios: «El necio da salida a toda su pasión; el sabio la reprime y apacigua» (Pro 29, 11).

Las virtudes, están enlazadas unas a otras según lo señala la segunda carta de Pedro: «Por esta misma razón, poned el mayor empeño en añadir a vuestra fe la virtud, a la virtud el conocimiento, al conocimiento la templanza, a la templanza la tenacidad, a la tenacidad la piedad, a la piedad el amor fraterno, al amor fraterno la caridad» (2 P 1, 5-7).

De acuerdo con el Magisterio de la Iglesia, es indispensable el ejercicio de las virtudes para el hombre que busca la perfección, «[...] ya que el cristiano debe llevar siempre en el cuerpo la muerte de Jesús; abnegación propia y vida santa como victoria sobre el reino del pecado y participar en el reino de Cristo» (Denzinger, 2006: 4162).

En particular, sobre la virtud de la templanza observamos que es aquélla que enfrenta la injusticia y los impulsos homicidas del ser humano, ambos incompatibles con el amor, y de los que se debe huir, sobre todo en razón de la búsqueda de Dios «Quiero que los hombres oren en todo lugar elevando hacia el cielo unas manos piadosas, sin ira ni discusiones» (1

Tim 2,8). Sobre los afectos que perfeccionan una voluntad, el hermano jesuita Lorenzo Ortiz señala que esta potencia del alma es señora y emperatriz de las demás y utiliza como ejemplo el trato que dio Pericles a un enemigo suyo quien se divertía injuriando al gobernante ateniense. Lorenzo Ortiz dice: «[...] acción rara, con que la templanza y cortesía de Pericles le han hecho memorable; la templanza llevandole pacífico hasta la puerta de su casa; y la cortesía enviando desde ella también acompañado y servido a su enemigo» (Ortiz, 1677: 88).

Por otra parte, entre los padres griegos de la Iglesia se extendía la teoría de que el hombre era el causante de su propia perdición debido al libre albedrío. Entre ellos se distinguen los padres capadocios. San Juan Crisóstomo afirma que la única responsable del mal es la voluntad; y san Gregorio de Nisa quien, en su libro del siglo IV, *Orationes de Beatitudinibus*, indica que el libre albedrío tiene dos movimientos: uno hacia la templanza y el otro hacia el desenfreno.

#### LAS EDICIONES DEL *EMBLEMATUM LIBERY* LA EVOLUCIÓN DE LA *PICTURA* DEL EMBLEMA «EL FUROR Y LA RABIA», DE ANDREA ALCIATO

En las primeras ediciones del *Emblematum Liber*, la de 1531 y la de 1534, no se incluye el emblema «*Furor et Rabies*». Es hasta la publicación de 1546 en Venecia que se agrega con el mote y el epigrama que hace alusión al temperamento del atrida Agamenón, héroe micénico de la guerra de Troya y con la figura en la *pictura* de un escudo adornado con la cabeza de un león embravecido y rugiendo [fig.1].

Es importante mencionar que la imagen del león es una de las figuras más antiguas en la heráldica y de las más utilizada en las armerías (Valero de Bernabé, 2007: 131). Tal vez esta profusión se deba en mucho a la feroz fama del felino, a su protagonismo en las fábulas griegas y a las descripciones hechas por los antiguos naturalistas de oriente, ya que el llamado Rey de la Selva no es propio de la fauna europea. Por otra parte, en la edición glosada por Diego López (1615) y comentada por Santiago Sebastián «[...] el escudo lleva pintada la cabeza de un león furioso, y tiene escrito un verso en la orla: “Este es el terror de los hombres, y su dueño es el Atrida”. El león es un animal que espanta al mirarlo» (Sebastián, 1985: 100).

Se puede establecer una explicación factible para la divisa del león en el escudo de Agamenón, si se sigue la descripción que realiza Ferrer de Valdecebro en su exposición sobre el jeroglífico de la venganza, incluido en el libro *Gobierno general, moral y político* hallado en las fieras y animales silvestres:

Eralo entre los Gitanos un leon herido, *Ultio*, Guarda en su pecho fiero el agravio hasta vengarle, sea de cazador, sea de otra fiera silvestre, sin que lo borre el tiempo ni la edad lo olvide. El Xavali herido tambien, y esta, *Furor cadens*. Todas las fieras ofendidas



Fig. 1. Andrea Alciato, *Emblematum Liber*. Emb. «*Furor et Rabies*». Venecia, 1546.

no hazen al coraje rabioso, y furor desatado del xavali, si del venablo herido, encuentra su ofensor para vengarse (Ferrer de Valdecebro, 1696: 91).

142

Por otra parte, en la edición del *Emblematum Liber* realizada en Lyon (1550), inexplicablemente se elimina la *pictura* del emblema en cuestión y sólo da lugar al mote y al epigrama; mantiene su lugar junto con aquéllos que denotan *stultitia*, estupidez, falta de inteligencia, porque todo aquello que nubla la razón va en detrimento de sí mismo; así el furor y la rabia nublan la razón.

Posteriormente, en la edición realizada en 1550, también en *Lyon*, se incluye por primera vez la figura de un guerrero, el cual hace alusión a la imagen del rey Agamenón, ya que coloca su nombre en el escudo que porta a fin de evitar cualquier tipo de error en la identificación del personaje [fig. 2].

En esta imagen se observa, al centro, un Agamenón de frente y victorioso, con armadura y coronado como rey; con la mano derecha levanta una espada y en la mano izquierda sostiene un escudo con la figura de un león rampante. Al fondo derecho se aprecia el campamento de su ejército y a la izquierda una elocuente ciudad de Troya en llamas.

Hablando de nuevo de la representación heráldica, el león de pie o rampante se identifica con la figura del caballero presto al combate, lo que destaca su bravura y valentía. Un artificio retórico visual que redonda el carácter feroz de Agamenón y su condición de rey.

Una estilización de este tipo iconográfico se presenta en la edición realizada en París en el año de 1584 [fig. 3] y replicada en las ediciones de Leiden en 1591 y Padua en 1621.



Fig. 2. Andrea Alciato, *Emblematum Liber*. Emb. «Furor et Rabies». Lyon, 1550.



Fig. 3. Andrea Alciato, *Emblematum Liber*. Emb. «Furor et Rabies». Paris, 1584.

## EL EMBLEMA DEL ALCIATO Y SU RELACIÓN CON EL EMBLEMA DE ENGELGRAVE

Para el análisis que nos ocupa, es en la edición de 1661 del texto *Andreae Alciati Emblemata cum Commentariis amplissimis* cuando se incluye una *pictura* totalmente diferente a las anteriores. Se trata de un cochero que con la mano derecha jala la rienda de dos briosos

caballos mientras que con la izquierda sostiene en alto un látigo [fig. 4]. La imagen inmediatamente recuerda el mito del cochero narrado en el *Fedro* de Platón, que explica la concepción tripartita del alma. En el mito, el caballo blanco es bueno y hermoso y representa la parte noble y racional del alma, mientras que el caballo negro es lo contrario y personifica a los apetitos sensibles sin moderación, por lo que, al cochero, quien encarna a la razón, le cuesta dominarlos para ir en la dirección correcta. En otras palabras, el dominio para encontrar la moderación y el equilibrio contra la pasión desmedida que lleva a la muerte.

Muy posiblemente es en este sentido y con este artificio retórico que Henricus Engelgrave retoma la imagen del cochero en el emblema XLVIII del libro *Lux Evangelica* [fig. 5]. En esta imagen, el auriga es un rey quien se muestra sereno, afable y gobierna sin ningún esfuerzo a cuatro briosos caballos.

El cambio de *pictura* podría antojarse caprichoso si es que no coincidiera la imagen del cochero con la descripción de la virtud de la templanza, que es contraria al hastío, al vértigo que lleva a la muerte cuando no se equilibran las pasiones. Contrariamente a lo que se planteaban los griegos sobre el destino, esta virtud se refiere a la acción voluntaria del hombre sobre la moderación hacia sí mismo. La virtud incide en el comportamiento del ser humano, en sus decisiones, en su vida misma. La templanza no sólo se relaciona con las demás virtudes cardinales, sino que condiciona, indirectamente, a las demás. Sin templanza no puede haber un hombre justo, ni fuerte, ni prudente, ni equilibrado o mesurado. El hombre moderado no abusa de la bebida, de la comida o de las pasiones, sino que, a través de la templanza encuentra el punto medio, el equilibrio de sus talentos, necesidades y pasiones.

Para el emblema que se analiza, la imagen del cochero y su relación con la virtud de la templanza se retoma de la explicación complementaria del emblema XLVII del libro del siglo XVII, *Declaración Magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato* (López, 1670: 262):

Suelen los Principes, y Reyes, declarar con algunas señales su fiereza, y furor, para mostrar con señales exteriores lo que tienen en su pecho, y corazón; y así unos pintaban



Fig. 4. Andreae Alciati *Emblemata cum Commentariis amplissimis*. Emb. LVII. 1661.



Fig. 5. Henricus Engelgrave, *Lux Evangelica sub velum sacrorum emblematum recondita in anni dominicas selecta historia*. Emb. XLVIII.

en sus banderas buitres, grifos, dragones, aguilas, leones, y otros animales fieros desta manera significando su fiereza, y que han de matar, y poner espanto. Viniendo de aquí a la explicación de la Emblema, tuvo Agamenon un escudo, en el cual estaba pintado un león para poner espanto a los otros. El cual tuvo este epitafio, *Hic timor est hominum, sed eum gestano Agamenno*. Tomó Alciato este emblema de Pausanias, Lib. 5, donde dice *Timor Agaminonis sento in fides, habes caput leonis cum hoc carmine* y el verso es el que queda dicho arriba. Traía este león para poner espanto, porque es animal, que a quien le mira espanta. Los egipcios le pintaban por señal de fortaleza, y vigilancia. (*Clypens gerit*) el escudo trae (*ora picta*) el rostro pintado. (*Leonis rabiosi*) del león rabioso y furioso. (*et habet Carmen scriptum*), y tiene este verso, y epitafio escrito (*in margine summo*) en la grande orla (*hic est terror hominum*) este es el espanto, y terror de los hombres y así lo muestra el título: *Furor et Rabies (Cuius possessor Atrida)* el poseedor, y señor del cual es Agamenon.

El león es símbolo de lo regio, de lo majestuoso; león en griego es *liontari*, y según los bestiarios medievales, el león corresponde a rey. A ello es necesario agregar que Diego López afirma (1670: 263):

[...] y llamale Atrida, no porque fuese hijo de Atreo, sino porque lo crió con su hermano Menalao: y por esta causa los llama el poeta a cada paso Atrida, yo les doy en Romance sobrinos de Atreo, porque dice Septinio, a quien sigue el Comendador Griego, en el Comento de Juan de Mena, que Agamenon, y Menalao fueron hijos de Plistenes: y cuando murió los dejó encomendados a su hermano Atreo, para que los criase: y por esto se llamaron Atridae, y no porque fuesen hijos de Atreo, (*Agamenno magnanimus*) el valeroso, el esforzado, el magnanimo (*sulis talit signa*) trujo tales señales, insignias y blasones.

Esta explicación de don Diego López la complementa en el mismo libro, en el emblema 137, sobre los trabajos de Hércules (1670: 491):

No (es) el furor, o alguna rabia mas poderosa que la virtud. Entiendese esto del terrible jabali que venció en Erymantho monte de Arcadia, el cual hacia gran daño en toda la tierra, y lo llevo vivo a Eurystheo. Dase a entender que la virtud no da la ventaja al furor, y rabia, antes los vence, porque el furor y impetu, se entienden por el jabalí, y por Hercules el hombre virtuoso.

El autor sigue, entonces, insistiendo en el equilibrio que logra el hombre que practica la templanza.

## OTROS EMBLEMAS SOBRE LA VIRTUD DE LA TEMPLANZA

Los emblemas que tienen la intención de promover el comportamiento moral entre los hombres abordan las diversas virtudes sin la necesidad de señalarlas de manera directa. Dejan la explicación bajo el velo del lenguaje cifrado para que el lector reflexione y descubra la verdad por sí mismo. Por ejemplo, el emblema XVIII del libro III de los *Emblemas Morales* de Juan de Horozco y Covarrubias muestra los peligros que representa para el hombre el dejarse llevar por las pasiones carnales [fig. 6]. Señala Horozco (1604: 135) sobre este emblema:

Y como el principal daño que se recibe es en el alma, y se enflaquecen las fuerzas y virtud del cuerpo, verdaderamente se acorta el conocimiento, y se turba el buen juicio; y no acaba de entender un vicioso que sus excesos se saben y se publican con deshonor suyo, donde quiera que le ven, o se acuerdan de él.

Otro ejemplo lo da Giulio Cesare Capaccio en la empresa que lleva por mote «*Sempre sia Padrona la Ragione*»; incluida en el libro *Tratado de la Empresa* [fig. 7]. Dice Capaccio (15692: 60):

Pon freno al gran deseo  
Que el precio y el valor que se estima  
hace la vida de los hombres con pensamiento casto y con piadoso amor  
conserva si, que el alma disfruta y admira  
En silencio está la lengua suelta  
extingue el deseo  
Y la rabia y el furor  
Y si el fuego o el furor, parece ser el principal  
(da) Hielo o mármol frío, a ese ardor.



Fig. 6. Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas Morales*. Libro III. Emb. XVIII.



Fig. 7. Giulio Cesare Capaccio, *Tratado de la Empresa*. Emp. «*Sempre sia Padrona la Ragione*».

Por su parte, Francisco Garau expone el tema de la templanza en la ficción IV del libro *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza* [fig. 8]. En ella, el jesuita trata sobre el gozo humano y lo señala en la máxima «Ya el Parayso de deleytes, no es Parayso». Garau explica la ficción a través del Salmo 31 de la siguiente manera (Garau, 1704: 77): «Tente hombre, dize David, y no quieras hazerte como un bruto, que no tiene entendimiento, pues te hizo Dios como un Angel, capaz también de razon» Y enfatiza la enseñanza de su Máxima en la frase final (Garau, 1704: 94): «Que nadie puede ser feliz, y ser vicioso. Porque donde no ay verdadera virtud, no puede aver verdadera felicidad».

A su vez, don Juan Antonio Pozuelo y Espinosa, regidor de Ocaña, aborda los efectos de la templanza en la empresa XXXI de su libro *Empresas políticas y militares* [fig. 9]. Señala Pozuelo y Espinosa (1731: 369) sobre esta empresa que es:

Geroglífico expresivo, de un corazón atemperado, que sujetándose de la Templanza al dominio, nunca carga mas de lo que debe el gusto; sabiendo que el que no sujeta el apetito a la razón, revienta todas las leyes de racional: pues por esto he tomado tal guía de esta Empresa, en que intento persuadir a la Templanza, prensa propia de un Militar valeroso; mientras lo dicen los discursos, conserve el mote lo expresivo: Con mas de lo justo, se destruye su artificio.



Fig. 8. Francisco Garau, *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza*. Ficc. IV.



Fig. 9. Juan Antonio Pozuelo y Espinosa, *Empresas políticas y militares*. Emp. XXXI.

## CONCLUSIÓN

El uso de los emblemas como herramienta pedagógica para la enseñanza de una ética cristiana muestran su eficacia al conjugar la tradición grecolatina con la doctrina cristiana y el Magisterio de la Iglesia.

Incluso sorprende la actualidad del emblema de Alciato en un mundo moderno atezado por las llamas de la ambición, la intolerancia, la desmesura y la falta de control. Un mundo donde impera la inmediatez pero que en realidad está urgido de equilibrio del comportamiento humano.

En particular la identificación y luego la práctica de las virtudes encamina a la persona a una vida en equilibrio y libertad, pues quien es capaz de conducir a los caballos por el sendero adecuado y mostrarse como el león-rey que gobierna con templanza no necesita causar temor a quien dirige como se aprecia en las figuras 4 y 5.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, Andrea. *Emblematum libellus*, Venice, Aldus, 1546. *Alciato at Glasgow*. Website: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A46a&co=>. Consultado el 03 de octubre de 2019: 15:56.
- *Emblemata*, Lyon, Macé Bonhomme for Guillaume Rouille, 1550. *Alciato at Glasgow*. Website: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A50a&co=>. Consultado el 03 de octubre de 2019: 16:42.

- *Emblemata*, Paris, Jean Richer, 1584. *Alciato at Glasgow*. Website: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=FALc&o=>. Consultado el 03 de octubre de 2019: 17:25.
- ALCIATO, Andrea, Diego Lopez. *Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato*, Najera, Juan de Mongaston, 1615. *Alciato at Glasgow*. Website: <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A15a&o=>. Consultado el 03 de octubre de 2019: 18:16.
- Andrae Alciati Emblemata cum Commentariis amplissimis* [1661]. Claudii Minois I.C. Francisci Sanctii Brocensis. Typis Pauli Framboti. Patavis.
- Biblia de Jerusalén* [1976] Editorial Española Desclée de Brouwer. Bilbao.
- CAPPACIO, G. C. [1592]. *Trattato Delle Impresse, Libro Terzo*. Giacomo Carlino & Antonio Pace. Nápoles.
- DENZINGER, H. [2006]. *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*. España, Herder.
- ENGELGRAVE, H. S. J. [1657]. *Lux Evangelica sub velum sacrorum Emblematum recondita, in omnes dominicas totius anni. Pars I*. Antuerpiae, Editio ab Auctore pluribus in locis aucta, apud viduam & Haeredes Ioannis Cnobbari, sub signo S. Petri.
- FERRER DE VALDECEBRO, A. [1696]. *Gobierno general, moral y político hallado en las fieras y animales silvestres*. En casa de Cormellas, por Thomas Lorlepte, impressor, Barcelona.
- GARAU, Fr. [1704]. *El Olimpo del sabio instruido de la naturaleza*, por Rafel Figuro. Barcelona.
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, J. [1604]. *Emblemas Morales*. Por Alonso Rodríguez, Zaragoza.
- ORTIZ, L. [1677]. *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y lo político*. Por Juan Francisco de Blas. Sevilla.
- POZUELO Y ESPINOSA, J. A. [1731]. *Empresas políticas militares que con el adorno de moralidades, tienen por único y principal objeto sacar un perfectísimo soldado*. En la imprenta de Joseph Gonzalez. Madrid. Digitalizado por la Universidad de Navarra.
- SEBASTIÁN, S. (ed.) [1985]. *Alciato, Emblemas*, Madrid, Akal [Lectulandia, ePub].
- VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, L. [2007]. *Análisis de las características generales de la Heráldica Gentilicia Española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*. Tesis Doctoral. Facultad de Historia. Universidad Complutense de Madrid, España. ISBN: 978-84-669-3028-4.



EMBLEMATA DISIECTA: COMMENTARIA MINORA II  
(ANDREAE ALCIATI EMBLEMATA [...] EDITIO NOVISSIMA  
A IOSEPHO CAMPOS [...], VALENTIAE, 1676). SOBRE LOS  
COMENTARIOS DE ALCIATO ATRIBUIDOS A JOSÉ CAMPOS\*

149

JESÚS UREÑA BRACERO  
*Universidad de Extremadura*

RESUMEN: Estudio del comentario atribuido a José Campos en la edición de los *Andreae Alciati Emblemata* publicados en Valencia (1676). Estudio de su naturaleza y funciones.

*Palabras clave:* Alciato, emblemas, José Campos, comentarios, Aneau.

ABSTRACT: This paper studies the commentary attributed to José Campos on Alciati's Emblems published in Valencia (1676). This is an study of its nature and functions.

*Key words:* Alciat, Emblems, José Campos, commentary, Aneau.

## INTRODUCCIÓN

Ha sido realmente el deseo de estudiar algunos textos raros incluidos en los catálogos de ediciones y manuscritos de emblemas que se hallan actualmente en nuestras bibliotecas el verdadero motivo que nos ha impulsado a activar una línea de trabajos sobre algunos textos latinos menores relacionados con la emblemática hispánica y con la obra de Andrés Alciato. Nos referimos a esos textos raros de los catálogos de Selig (1990) o Campa (1990), que estaban ya algo olvidados. Este es el caso concreto de la edición de 1676 (Campa, 1990: XII) de José Campos de los emblemas de Alciato (Campos, 1676) [fig. 1], una obra que, mencionada de pasada en los catálogos y estudios ha sido casi completamente relegada al olvido durante años<sup>1</sup>. Pues bien, dedicaremos estas páginas al estudio de las ediciones de 1654-1660-1676 de José Campos, así como de la vida de su autor, casi un completo desconocido para el mundo de la emblemática.

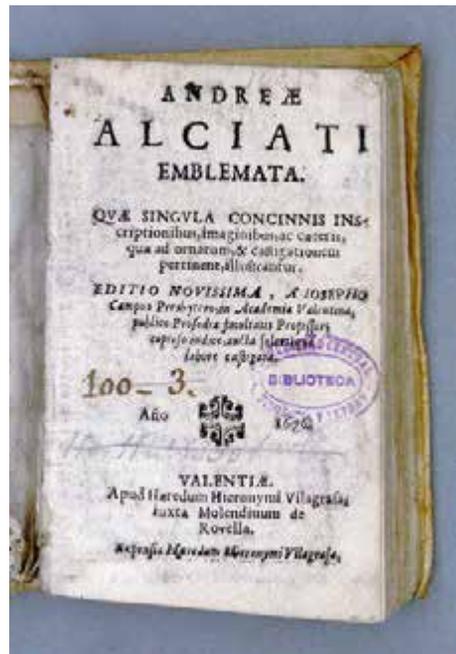


Fig. 1. Portada de la edición de José Campos, 1676.

\* Deseo agradecer sus sugerencias y correcciones a Pedro Juan Galán Sánchez. Agradezco la financiación que ha recibido esta investigación por parte de la Junta de Extremadura y los Fondos Europeos FEDER, a través del Grupo de Investigación de la Junta de Extremadura «Arte y Filología» (HUM-015), GR18144. También agradezco su apoyo y trabajo al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Universidad de Extremadura.

1. Campos, 1676; ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense, signatura BH FLL 14237.

Intentaremos dar respuesta a la pregunta de si existen, como al parecer sugerían Palau y Dulcet en 1945 (1948-1987: 6064) y Moir (1973: nota introductoria) esos breves comentarios de José Campos en su edición de los emblemas de Alciato, mencionados posteriormente por algunos estudiosos, y de cuya naturaleza contrarreformista o influencia de Diego López hablan algunos (Rodríguez de la Flor, 1995: 52; Martínez Ripoll, 2009: 462). La respuesta a tal pregunta es clara y contundente «No, no existen». A lo sumo se trata, como veremos, de otra edición latina más de los textos de Alciato con breves comentarios, editada en Valencia por José Campos; obra de la que se mencionan otras dos ediciones previas en 1654 [fig. 2]<sup>2</sup> y 1660 [fig. 3]<sup>3</sup>: en realidad, una primera edición y una reedición de la misma, consideradas en el pasado completamente perdidas y desde hace unos años de difícil consulta.

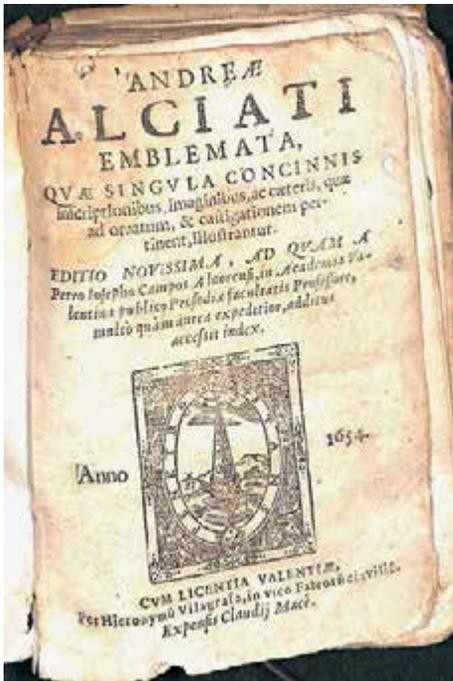


Fig. 2. Portada edición de José Campos, 1654.

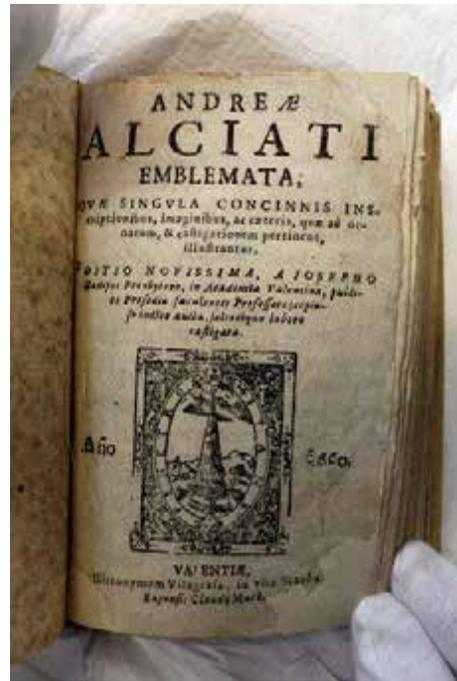


Fig. 3. Portada edición de José Campos, 1660.

## SOBRE LA AUTORÍA DE LOS COMENTARIOS DE LA EDICIÓN DE JOSÉ CAMPOS

Tras un análisis de los textos de los comentarios incluidos en la edición de José Campos de 1676, hemos podido comprobar que se corresponden con los breves comentarios latinos de Barthélemy Aneau, que fueron compuestos primeramente en francés (Saunders,

2. Campos, 1654. Agradecemos a D<sup>a</sup> María de Lluc Alemany, directora de la Biblioteca Pública de Palma Can Sales, y a D. Rubén Campos Solís, autor de las fotografías, su cortesía por habernos proporcionado imágenes de ese raro ejemplar en 16<sup>o</sup> n<sup>o</sup> signatura 9906.

3. Campos, 1660: Ejemplar TITN 50715 de la Biblioteca del Museo del Prado. Depósito de libros, Fondo antiguo (ant. a 1910), signatura Cerv/203; agradecemos a D<sup>a</sup> María Luisa Cuenca García, Jefa del Área de Biblioteca, que nos permitiera fotografiar el ejemplar y divulgar la imagen de su portada.

2000: 5), y que estaban, en palabras de su propio autor Aneau, destinados a dar a entender el sentido y el uso del emblema (Alciat, 1549: 10).

### Naturaleza y tipología de la edición de José Campos

Esos mismos resúmenes en francés volvieron a aparecer en ediciones posteriores, siendo, según Alison Saunders (2000: 25 n.14), solo a partir de 1557, en una edición de Roville en Lyon, cuando los comentarios en latín de Aneau se incorporaron a las ediciones latinas (Alciatus, 1557). Más tarde los resúmenes de Aneau se incluirán también en otras ediciones y reediciones posteriores del siglo XVI. E igualmente, durante el siglo XVII, aunque con menor frecuencia, seguirán publicándose ediciones que incluyen este tipo de resúmenes, como por ejemplo las de 1616 (Green, 1872: 144) y 1626, todas ellas en 16° (Saunders, 2000: 25 y n. 16). Por sus características, se trata de un conjunto de ediciones con un interés editorial específico, las cuales, con apenas la versión más abreviada de los comentarios, lograron sobrevivir a la competencia de otros comentarios más amplios y eruditos, especialmente los de Mignault, resistiendo el paso del tiempo, como lo demuestra la presencia en la Universidad de Barcelona y en el Seminario de Valencia de un ejemplar de fecha tardía que todavía los incluye, concretamente el perteneciente a la edición de Lyon, en 1626, por Luis Prost, heredero de Roville [fig. 4]. Pues bien, precisamente a ese mismo grupo tipológico de obras latinas con resúmenes de Aneau pertenecerían las ediciones valencianas de 1654 y las reediciones de 1660 y 1676 de José Campos. Estas ediciones se vieron favorecidas por la tradición de publicar en las imprentas de Valencia, ya desde el siglo XVI, textos clásicos para la enseñanza (Moll, 2011: 168), por la experiencia de los impresores valencianos en la impresión de libros con grabados y, sobre todo, por el hecho de que tanto la pragmática de 1558 como la cédula real de 1627 sobre el control del libro impreso en Castilla fueron regularmente soslayadas en el reino de Valencia hasta principios del siglo XVIII (Moll, 1994).

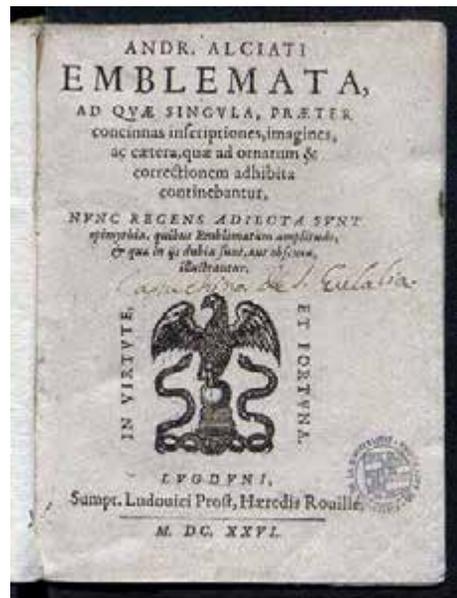


Fig. 4. Edición lyonesa de Alciato, 1626.

En la carta al lector de la edición de 1654, el autor menciona al principio el tópico *docere et delectando*, habitual en los prólogos del Humanismo mediante la conocida cita de la *Poética* de Horacio *aut prodesse volunt, aut delectare Poetae*; enfatizando con ella el provecho y el placer que proporciona la obra poética de Alciato. Desde el mismo poema preliminar de José Campos se recomienda la lectura de la obra de Alciato por ser de mucho provecho, se anima al joven lector a ver en ella qué es lo que le conviene escoger e imitar. En cuanto a los modelos alciateos destacados en el poema, estos son Eneas («*Pietas filiorum in parentes*», Embl. 195), la cigüeña («*Gratiam referendam*», Embl. 30) y la lucha del león y el jabalí («*Ex*

*damno alterius, alterius utilitas*», Embl. 124): personajes y figuras con los que José Campos claramente alude a la piedad filial, al amor a los padres y a las ventajas que reporta el hecho de contener la ira. Por lo demás, la elección del texto en latín con los resúmenes de Aneau también en versión latina revela un interés de José Campos por la enseñanza del latín y por la aclaración del sentido de los emblemas.

## SOBRE EL TEXTO Y LOS COMENTARIOS (IMPRESIÓN, VARIANTES TEXTUALES, NÚMERO Y ORDEN DE EMBLEMAS)

### *Cambios de la edición de José Campos respecto a las ediciones anteriores de Aneau*

Por lo que se refiere al texto en sí de las ediciones de José Campos en comparación con los de ediciones francesas y alemanas anteriores, se observan descuidos en la impresión, supresiones de partes del texto latino y de todo el griego, que en algunas ocasiones aparece transcrito, así como la existencia de nuevas erratas. Algunos emblemas que incluían resúmenes de Aneau no cuentan con ellos en la edición de José Campos (por ej. «*Ilex*», Embl. 205, p. 273), y otros los presentan mutilados, como por ej. ocurre en «*Semper praesto esse infortunia*», Embl. 129, p. 160). Estas ausencias no solo no se solucionan en las siguientes ediciones, sino que incluso se agravan en las reediciones de 1660 y 1676 con alguna nueva supresión de texto (cf. «*Insani gladius*», Embl. 175; 1676: 226). Además, muchos de los emblemas carecen de título precisamente cuando este coincide con el título del grupo temático, como ocurre también en la edición lyonesa de 1626; pero en la edición de 1654 de José Campos el problema se agrava al haberse eliminado en ella el encabezamiento de la edición de 1626, que incluía el título de los grupos temáticos. Esto acabó provocando la eliminación completa, en tales casos, del contenido del título en la edición de José Campos. En general, aunque con excepciones, puede decirse que José Campos se sirvió, como punto de partida para su edición de 1654, de la de edición lyonesa de 1626. Y, si bien se corrigen en esta primera edición algunos errores presentes en la de Lyon de 1626, también se incluyen otros; por otra parte, en algunos casos observamos variantes de lectura incorporadas por José Campos usando como referencia distintas fuentes, lo que, a nuestro juicio, supone su aportación más personal a la edición, justificando en parte su autoría. Así, algunas lecturas de los epigramas de 1626 basadas en ediciones como la de 1567 fueron sustituidas por otras más actualizadas de las ediciones del grupo de 1551, 1577, 1583, 1621, e incluso de 1615-1655 de Diego López<sup>4</sup>.

### *Diferencias textuales entre la edición y reediciones de José Campos*

En lo que se refiere al cotejo de las tres ediciones entre sí, el estudio pormenorizado de las modificaciones en la edición de 1676 con respecto a las de 1654 y 1660 nos lleva a

4. Algunos ejemplos de lecturas procedentes del grupo de ediciones estándar más recientes son estos: *In iuuentam*, Embl. 99, v. 6, *curua* por *sera*, de acuerdo en este caso con 1577, 1583, 1621; Embl. 143, v. 6, *suo!*, procedente de 1577, 1583. Otro ejemplo de posible lectura del texto de Diego López sería el siguiente: *Scyphus Nestoris*, Embl. 101, v. 7 *illi est*, de acuerdo con Diego López, 1615 y 1655.

concluir que la última edición de José Campos impresa por Vilagrassa presenta un mayor número de erratas, en buena parte debidas a que se trata de una reedición fundamentalmente basada en las dos anteriores (especialmente la de 1660) de manera casi única y exclusiva. Si quisiéramos reeditar hoy la obra de José Campos, habría que recurrir en muchas ocasiones a las lecturas de la edición de 1654 y añadir solo algunos cambios de la de 1660 y 1676, además del prólogo y los poemas laudatorios incluidos en la edición de 1660.

En cuanto a los emblemas presentes en la edición de José Campos son 211, a falta, como es habitual, de «*Adversus naturam peccantes*». Por supuesto, el orden de emblemas se corresponde, en general, con el de cualquiera de las ediciones de Roville impresas a partir de 1551, salvo el emblema «*Bonis auspiciis incipiendum*», Embl. 126 (Campos, 1654: 161), que presenta una posición posterior con respecto a otros emblemas del grupo temático de la *fortuna*, intercambiada con la posición del emblema «*Remedia in arduo, mala in prono esse*», Embl. 130 (Campos, 1654: 155), precisamente igual que ocurre en la edición de Lyon de 1626.

### *Los grabados (modelo y naturaleza)*

La autoría de los modelos originales de los grabados xilográficos imitados en los grabados empleados por Vilagrassa corresponde a Pierre Eskrich. La primera edición francesa con los resúmenes es de 1549, aunque 128 de estos grabados de Pierre Eskrich ya aparecen en la latina de 1548 (Green, 1872: 31) y, como afirma Green, se usarán para todas las ediciones latinas, francesas, españolas e italianas desde ese año hasta 1566. Ciertamente los grabados utilizados por Vilagrassa son de bastante peor calidad; por eso sospechamos que deben haber sido algunos de los copiados por un artesano más o menos cuidadoso por encargo del editor o impresor, o retallados y reutilizados en las numerosas ediciones posteriores. Concretamente, creemos que fueron copiados de los de la edición de 1626 de Lyon, la cual presenta incluso el mismo borde e incluye igualmente girado el grabado de *Foedera* (Embl. 10), aunque sabemos que los tacos no fueron exactamente los mismos, como puede comprobarse en algunos de ellos por la calidad muy inferior de la copia valenciana respecto a su modelo, así, por ejemplo, en «*In adulari nescientem*» (Embl. 35), (Alciatus, 1626: 46; 1654: 44); «*Vis amoris*» (Embl. 107) (Alciatus, 1626: 122; Campos, 1654: 129), etc. Pues bien, esos mismos grabados copiados serán luego reutilizados con otros marcos por el impresor en la edición de Diego López de Valencia de 1655 (Green 1872: 164; Landwehr, 1976: 488; Campa, 1990: \*A8). De todo ello se deduce que son las exigencias propias de los proyectos editoriales de este texto de Alciato y el de Diego López las que explican la presencia de esos tacos en el taller de Vilagrassa, aunque nos resulte difícil por ahora concluir si en principio estaban destinados a una o a otra. Ahora bien, dado que ha quedado acreditado que José Campos leyó la obra de Diego López, no parece demasiado descabellado conjeturar que él decidiera imprimir la suya antes de que saliera a la luz la obra de Diego López.

### *Editores e impresores de las ediciones*

Las dos primeras ediciones del libro de José Campos (1654 y 1660) fueron impresas por Jerónimo Vilagrassa, mientras que la de 1676 aparece bajo el nombre de Herederos de

Vilagrasa. Sabemos que poco antes del fallecimiento de Jerónimo Vilagrasa en 1677, su hija Isabel Juan de Vilagrasa se hizo cargo de la imprenta durante dos años, 1675 y 1676, aunque, habiéndose casado en 1676 con Francisco Mestre, firmó desde entonces primero como Herederos de Vilagrasa y más tarde con el nombre de su esposo, ya en el taller del Molino de Rovella (Serrano y Morales 1898-9: 582; Delgado Casado, 1996: 710-712). Creemos que el libro de José Campos, cuya impresión aparece atribuida a los Herederos de Vilagrasa, fue impreso realmente por la pareja Francisco Mestre e Isabel Juan Vilagrasa. Por su parte, el editor de las dos primeras ediciones fue Claudio Macé. En cambio, de la última edición, la de 1676, se hicieron cargo los herederos de Vilagrasa.

### *El autor. José Campos, un profesor de Prosodia y aficionado a la poesía*

Sobre el autor, Pedro José Campos, sabemos que fue presbítero<sup>5</sup>, nacido en Alcora y fallecido en 1679 (Felipo Orts, 1991: 312-313), y que trabajó en la Universidad de Valencia desde 1653 a 1678 (Felipo Orts, 1991: 401) como profesor de Prosodia. Pues bien, es precisamente entre esos años de 1653 y 1678 en los que José Campos ejerció como profesor de Prosodia en donde se enmarcan las ediciones de sus obras y del resto de sus composiciones, confirmándose así una finalidad profesional por lo que a las ediciones de Alciato se refiere.

### *Emblemas de Alciato en la Universidad de Valencia*

En cuanto a la presencia concreta de los Emblemas y de Alciato en el programa del Estudio General de Valencia, cabe mencionar en primer lugar la obligación, por parte del catedrático de Retórica, de la exposición mensual de una lección de ostentación extraordinaria o de los emblemas de Alciato, tal y como se expresa en las Constituciones del estudio General (Felipo Orts, 1991: 97; Gallego Barnés, 1972: 43-84; Felipo Orts, 1993: 20-24; Felipo Orts, 1991: 12-16). En segundo lugar, como subraya Gallego Barnés, los emblemas fueron objeto de comentario en las clases de retórica del Estudio General de Valencia en la segunda mitad del siglo XVI (Gallego Barnés, 1995: 97). En tercer lugar, en fin, su uso era recomendable tras el período formativo, según Lorenzo Palmireno, quien animaba a sus exalumnos a practicar su elucidación (Gallego Barnés, 1982: 265-266). Era, pues, esta favorable aceptación de los Emblemas en el ámbito académico desde el siglo XVI la que seguramente atrajo el interés del profesor José Campos.

### *Otras composiciones conservadas de José Campos (homenajes y fiesta)*

Además de las composiciones laudatorias de José Campos mencionadas, encontramos otras en homenaje a compañeros de la Universidad, como la que se incluye en el pangegórico a las exequias que la Universidad al Doctor Gaspar Blai Arbuxech (Valencia, 1671)

5. Sabemos por la edición de 1654 que su nombre completo era Pedro José. Era diácono en 1654, y presbítero al menos desde 1660.

o la incluida en la introducción al libro del Doctor Juan Bautista Orivay y de Monreal (Lyon, 1678), en la que elogia al autor y la obra.

En la obra conservada de José Campos encontramos, además, composiciones cuyas propias de la fiesta. Concretamente, concursó en 1665, con un poema en seis dísticos, en el segundo apartado del certamen poético del que conservamos la relación en la obra *Luzes de la Aurora*, de Francisco de la Torre y Sebil. Lo hizo con un poema en el que honra la figura del papa Alejandro VII y su piedad por la Virgen. Todas sus composiciones conservadas están escritas en latín, salvo una glosa en español con la que consiguió el tercer premio (un abanico de pie de concha) en un concurso poético en honor de los santos Juan de Mata y Félix de Valois, recogida en una obra de José Rodríguez (Rodríguez, 1669: 469) en la que también se incluye otra composición suya, un epigrama acróstico compuesto en dísticos latinos en honor de dichos santos (Rodríguez, 1669: 168-169). Pues bien, toda esta serie de participaciones en la fiesta de José Campos se explica por sus aficiones poéticas y por su pertenencia a la intelectualidad local como profesor y poeta, lo que seguramente lo convertía en muchas ocasiones en invitado por parte de los promotores de la fiesta valenciana (Mínguez, 1997: 22; Pedraza, 1982: 115-27), fiesta en la que la omnipresencia de motivos de Alciato ya ha sido confirmada en diversos trabajos de Víctor Mínguez y otros autores (Mínguez, 1997: 33, 74, 85; Andrés, 2010: 16).

### *Amigos de José Campos*

Las relaciones de amistad de José Campos reflejadas en documentos impresos incluyen especialmente a compañeros de trabajo y a antiguos alumnos. En las ediciones de 1654, 1660 y 1676 de José Campos se incluyen poemas de homenaje dedicados a él por algunos de sus discípulos, religiosos o nobles en su mayoría, con el fin de hacer más efectiva la publicidad del producto. Así, en la edición de 1654 son los nobles Juan Gastón de Pertusa, Jerónimo Vives, Antonio Ferrer, Miguel Zanoguera y Belvís y Pedro Mascarell quienes dedican poemas al que fue su maestro. En el comienzo de la edición de 1660 (repetida en 1676), sin embargo, no aparecen los mismos nombres, sino otros. Los nombres mencionados en ambas son los de los nobles Lorenzo de Cardona, Marco Antonio Sisternes y Juan Rafael de la Torre Orumbella.

### *José Campos y la obra de Diego López*

Tal vez una hipotética amistad entre José Campos y Diego López ayudaría a explicar el traslado del texto de la *Declaración magistral* de 1615 de Nájera a Valencia, pero lo cierto es que no contamos con ningún dato que avale la hipótesis. Sabemos, por otra parte, que en 1646 Pedro de Mongastón, otro hijo heredero de Juan de Mongastón, perdió la imprenta heredada de su padre (Bravo Vega, 1992: 56), lo que descarta completamente cualquier posibilidad de reedición de la obra en Nájera o con los Mongastón. Todo ello explicaría, al menos en parte, el traslado de la edición algunos años después, en 1655, a Valencia. En cualquier caso, sí parece clara cierta correspondencia entre las circunstancias de la edición de José Campos de 1654 y la de Diego López de 1655. Así, en el prólogo al lector de la edición de 1654 de José Campos leemos una expresión del autor que anticipa alguno de

sus versos en la nueva edición de la *Declaración magistral* de Diego López (*Aurea sane et dignissima cedro Emblemata / Aeterna cedro fulgent me iudice digna*). No resultaría, por tanto, nada extraño que José Campos, que quería conectar su nombre con el de Alciato y mantenía relaciones estrechas con impresor y editor, se vinculara personalmente al proyecto de la segunda edición de Diego López.

## CONCLUSIONES

El estudio pormenorizado de los textos de José Campos relativos a los emblemas de Alciato revela que nos hallamos ante una edición más del siglo XVII con el texto latino de Alciato y los resúmenes latinos de Aneau, y no ante unos comentarios compuestos por José Campos. Realmente, la aportación personal del autor a la misma fue muy escasa y se limitó a revisar el texto de 1626, incluir algunas variantes textuales de ediciones más recientes, añadir poemas preliminares, tal vez el prólogo, e incluir un índice alfabético distinto.

Por otra parte, la edición en Valencia de una obra perteneciente a este grupo de composiciones de Alciato con los resúmenes de Aneau se explica, en buena medida, por la evolución de la carrera universitaria de José Campos en dicha ciudad como profesor de Prosodia. Además, es posible que lo animara a la publicación de la obra el deseo de divulgar esta obra versificada entre los interesados en la poesía en general.

Ciertamente, José campos tuvo que adaptar su edición a las condiciones de impresión ofrecidas por el taller de Vilagrasa y, luego, de sus herederos. La calidad del texto de las diversas ediciones fue bajando de una a otra por la acumulación de erratas, al tratarse de reediciones basadas en las anteriores de manera sucesiva.

Por otro lado, el interés de José Campos por los emblemas de Alciato lo llevó a intervenir, de manera más o menos directa, en la edición de 1655 de la *Declaración magistral* de Diego López. Los datos ofrecidos ahora por la edición de 1654 de su obra confirman que él, Jerónimo Vilagrasa y Claudio Macé participaron de manera simultánea en las ediciones de 1654 de José Campos y en la de 1655 de Diego López. Y probablemente fue José Campos quien promovió la preparación de ambas ediciones, impresas en fechas muy próximas entre sí.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIAT, A. [1549]. *Emblemes d'Alciat de nouveau translatez en François verse pour verse iouxte les Latins, Ordonnez en lieux communs, avec briesues expositions, et Figures nouvelles appropriées aux derniers Emblemes*, A Lyon chez Guill. Roville.
- ALCIATUS, A. [1557]. *Omnia D. And. Alciati emblemata ad quae singula, praeter concinnas acutasque inscriptiones, lepidas et expressas imagines, ac caetera omnia quae prioribus nostris editionibus cum ad eorum distinctionem, tum ad ornatum et correctionem adhibita continebantur. Nunc primùm perelegantia persubtiliaque adiecta sunt epimythia, quibus emblematum amplitudo, et quaecunque in iis dubia sunt aut obscura tanquam perspicuis illustrantur*, Lyon, M. Bohomme and G. Roville.
- [1660]. *Emblemata: quae singula concinnis inscriptionibus, imaginibus, ae caeteris, quae ad ornatum, & castigationem pertinent illustrantur, Editio novissima a Iosepho Campos ...; copioso indice aucta, solertique labore castigata*, Valentiae, Hieronymum Vilagrasa ...: expensis Claudij Macè.

- [1626]. *Andr. Alciati Emblemata, ad quae singula, praeter concinnas inscriptiones, imagines, ac caetera, quae ad ornatum & correctionem adhibita continebantur: nunc recens adiecta sunt epimythia, quibus Emblematum amplitudo, & quae in ijs dubia sunt, aut obscura, illustrantur*, Lvgdvni, sumpt. Ludouici Prost..., ejemplar con signatura B-BU, XVII-3679 de la Universidad de Barcelona.
- ANDRÉS, G. [2010]. «Estrategias de emblemización de los componentes del ciclo festivo del barroco valenciano», en I. ARELLANO AYUSO Y A. MARTÍNEZ PEREIRA (coords.). *Emblemática y religión en la Península Ibérica: (Siglo de Oro)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- BALAVOINE, CL. [1992]. «Le classement thématique des Emblèmes d'Alciat: recherche en paternité», en A. ADAMS Y A. HARPER (eds.), *The emblem in Renaissance and Baroque Europe*, Leyden, Brill, 1-21.
- BRAVO VEGA, J. [1992]. «Imprenta e impresores en la Rioja durante los siglos XVI y XVII: la imprenta de Juan de Mongastón Fox», *Berceo*, 122, 53-59.
- CAMPA, P. [1989]. «Diego López's *Declaración Magistral sobre las emblemas de Alciato*: The View of a Seventeenth-Century Spanish Humanist», en Peter M. Daly (ed.), *Andrea Alciato and the Emblem Tradition. Essays in Honor of Virginia Woods Callahan*, Nueva York, AMS Press, 226-248.
- [1990]. *Emblemata Hispanica. An Annotated Bibliography of Spanish Emblem Literature to the Year 1700*, Durham y London, Duke University Press.
- CAMPOS, JOSÉ [1654]. *Andreae Alciati Emblemata: quae singula concinnis inscriptionibus, imaginibus, ac caeteris quae ad ornatum et castigationem pertinent illustratur. Editio novissima ad quam a Petro Josepho Campos Alcorensi, in Academia Valentina publico Prosodiae Facultatis Professore, multò quàm antea expeditior, additus accessit index*, Valentiae, Per Hieronymum Vilagrassa, in vico Fabrorum clavilium, Expensis Claudii Macè.
- [1660]. *Andreae Alciati Emblemata: quae singula concinnis inscriptionibus, imaginibus, ac caeteris, quae ad ornatum, & castigationem pertinent illustrantur. Editio novissima a Iosepho Campos ... ; copioso indice aucta, solertique labore castigata*. Valentiae, Hieronymum Vilagrassa ... expensis Claudij Macè. TITN 50715. Depósito de libros, Fondo antiguo (ant. a 1910), signatura Cerv/203.
- [1676]. *Andreae Alciati Emblemata. Quae singula concinnis inscriptionibus, imaginibus, ac caeteris, quae ad ornatum, et castigationem pertinent, illustrantur. Editio novissima, a Iosepho Campos Presbytero, in Academia Valentina, publico Prosodiae facultatis Professore copioso indice, aucta solertique labore castigata*, Valentiae, Apud Haeredum Hieronymi Vilagrassa, iuxta Molendinum de Rovella. Expensis Haeredum Hieronymi Vilagrassa; ejemplar de la Biblioteca de la Universidad Complutense, signatura BH FLL 14237.
- CASTELLANO LÓPEZ, A. Y NAVARRO ANTOLÍN, F. [2017]. «*Monumentum pietatis*. Los epigramas preliminares de fray Tomás López a su hermano Diego López de Valencia de Alcántara. Edición crítica y estudio de fuentes», *Studia Aurea*, 11, 511-529.
- DELGADO CASADO, J. [1996]. *Diccionario de Impresores Españoles (Siglos XV-XVIII)*, II, Madrid, Arco Libros.
- ENENKEL, K. [2012]. «Die humanistische Kultur Coimbras als Wiege des emblematischen Kommentars: Sebastian Stockhamers Alciato-Kommentar für João Meneses Sottomayor (1552) With an English Summary», en Peter M. DALY (ed.) *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, Leiden, Boston, Brill, 149-218.
- FELIPE ORTOS, A. [1991]. *La Universidad de Valencia durante el siglo XVII (1611-1707)*, Valencia, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, educació i Ciencia.
- [1993]. *La Universidad de Valencia durante el siglo XVI: (1499-1611)*, Valencia, Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- GALLEGO BARNÉS, A. [1972]. «La Constitución de 1561. Contribución a la historia del Estudi General de Valencia», *Estudis I*, Valencia, 43-84.
- [1982]. *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el Studi General de Valencia*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico».

- GALLEGO BARNÉS, A. [1995]. «Un aspecto de la difusión de la emblemática: *El Alphabetum Rerum Heroicarum* de Juan Lorenzo Palmireno», *Bulletin hispanique* 97, 1995, n° 1, 95-108.
- GREEN, H. [1872]. *Andrea Alciati and His Book Study: a Biographical and Bibliographical Study*, London, Trübner & Co.
- LANDWEHR, J. [1976]. *French, Italian, Spanish, and Portuguese Books of Devices and Emblems. 1534-1827. A Bibliography*, Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert.
- LÓPEZ, D. [1655]. *Declaracion magistral sobre las Emblemas de Andres Alciato: con todas las historias, antigüedades, moralidad, y doctrina, tocante a las buenas costumbres*, en Valencia, por Geronimo Vilagrassa, a costa de Claudio Macè.
- MARTÍ GRAJALES, F. [1927]. *Ensayo de un Diccionario Biográfico y Bibliográfico de los poetas que florecieron en el Reino de Valencia hasta el año 1700*, Madrid.
- MARTÍNEZ RIPOLL, A. [2009]. «Iconografía y Emblemas en los siglos XVI y XVII», en A. ALVAR EZQUERRA (ed.), *Las enciclopedias en España antes de l'Encyclopédie*, Madrid, CSIC, 449-478.
- MÍNGUEZ, V. [1997]. *Emblemática y cultura simbólica en la Valencia Barroca*, Valencia, Alfons el Magnanim, Generalitat Valenciana, Diputación Provincial.
- MOIR, D. [1973]. *Declaración Magistral Sobre las Emblemas de Andrés Alciato 1655*, Menston, Scolar Press.
- MOLL, J. [1994]. «Implantación de la legislación castellana del libro en los reinos de la Corona de Aragón», en *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco Libros, 89-94.
- [2011]. «Antoni Sanahuja: librero, editor e impresor valenciano», en J. MOLL, *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 167-173.
- PALAU Y DULCET A. [1948-1987]. *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Anticuaria de A. Dulcet, (2ª ed.), 35 vols. (28 vols. +7 vols. de índices).
- PASTOR FUSTER, J. [1827]. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días. Con adiciones y enmiendas a la de D. Vicente Ximeno, I contiene los autores hasta el año 1700*, Valencia, Imprenta y librería de José Ximeno.
- PEDRAZA, P. [1982]. *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia.
- RODRIGUEZ, I. [1669] *Sacro y solemne novenario, publicas, y luzidas fiestas, que hizo el Real Convento de N. S. del Remedio de la Ciudad de Valencia, à sus dos Gloriosos Patriarcas San Iuan de Mata, y San Felix de Valois...*, Valencia, imprenta de Benito Macé.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. [1995]. *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza editorial.
- SAUNDERS, A. [2000]. *The Seventeenth-century French Emblem: A Study in Diversity*, Genève, Droz.
- SELIG, K. L. [1990]. *Studies on Alciato in Spain*, New York-London, Garland Publishing.
- SERRANO Y MORALES, E. [1898-9]. *Diccionario de las imprentas que han existido en Valencia desde la introducción del arte tipográfico hasta el año 1868*, Valencia, Imprenta de F. Domenech.
- TORRE Y SEBIL, FRANCISCO DE LA [1668]. *Reales fiestas que dispuso... Valencia, a honor de la milagrosa Imagen de la Virgen de los Desamparados*, Valencia, Jerónimo Vilagrassa.
- VALDA, J. B. DE [1663]. *Solenes fiestas que celebros Valencia a la Immaculada Concepcion de la Virgen Maria*, Valencia, Geronimo Vilagrassa.

# ANTONIO DE TORQUEMADA Y EL RECICLADO DE EMBLEMAS EN LA LITERATURA RENACENTISTA

ISABEL MUGURUZA ROCA  
UPV/EHU

159

RESUMEN: En el Tratado IV de su *Jardín de flores curiosas* (Salamanca, 1570), dedicado al hado y la fortuna, Antonio de Torquemada recorre con la palabra la serie de «pinturas» con que los antiguos, según dice, representaban a la Fortuna, haciendo una suma de las principales figuraciones emblemáticas del concepto y explicando brevemente su significado. Frente a todas ellas, se recuerda y describe la que el propio escritor había creado para una obra anterior, en referencia al «Sueño de Torcato» incluido en su *Coloquio pastoril (Coloquios satíricos, 1553)*, donde recogía, junto a la propia Fortuna con su rueda, toda una serie de elementos relacionados (como el Tiempo, la Justicia, la Razón, etc.), a modo de emblema narrado. Este mismo cuadro de la Fortuna descrito aquí había sido a su vez incluido por Torquemada en su libro de caballerías, *Don Olivante de Laura* (1564), donde las figuras emblemáticas, manteniendo su codificación básica, se adaptaban a las circunstancias temáticas y ficcionales de la aventura caballeresca, en un auténtico ejercicio de reciclaje literario.

*Palabras clave:* Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, reescritura, emblemas en la literatura, *Olivante de Laura*.

ABSTRACT: In Treatise IV of his *Jardín de flores curiosas* (Salamanca, 1570), devoted to fate and fortune, Antonio de Torquemada uses words to go through the series of «paintings» with which the ancients, he says, represented Fortune, summarising the main emblematic figurations of the concept and briefly explaining their meaning. In contrast to all of them, he recalls and describes the one that the writer himself had created for an earlier work, in reference to the «Dream of Torcato» included in his *Coloquio pastoril (Coloquios satíricos, 1553)*, where he included, together with Fortune itself with its wheel, a whole series of related elements (such as Time, Justice, Reason, etc.), in the form of a narrated emblem. This same picture of Fortune described here had in turn been included by Torquemada in his book of chivalry, *Don Olivante de Laura* (1564), where the emblematic figures, while maintaining their basic codification, were adapted to the thematic and fictional circumstances of the chivalric adventure, in a true exercise of literary recycling.

*Key words:* Antonio de Torquemada, *Jardín de flores curiosas*, rewriting, emblems in literature, *Olivante de Laura*.

La presencia en la literatura renacentista y barroca de representaciones simbólicas que siguen el esquema propio de la emblemática, al menos en su sentido más básico, es decir, hermanando la imagen y la palabra<sup>1</sup>, es asunto sobre el que existen ya muchos y autorizados estudios, tanto aplicados al teatro áureo, más cercano quizá al señorío de las imágenes, como a prosas y poesías de distintos géneros.<sup>2</sup> Excusaré, por tanto, de referirme

1. Me ciño a la definición que propone López Poza (2013:109) para la emblemática, entendida como «manifestación cultural que consiste en el hermanamiento entre palabra e imagen».

2. Cabe destacar, meramente a modo de ejemplo, el interés que suscita para el estudio de la emblemática en la literatura la obra de Gracián, en cuya *Agudeza y arte de ingenio* se menciona a Alciato hasta en 24 ocasiones

a esta cuestión, en la medida en que creo que está ya suficientemente demostrado el valor del emblema en la literatura del Siglo de Oro y la pertinencia de su estudio, cuyas líneas básicas fueron magistralmente expuestas por Peter Daly (1998) a partir del concepto del «emblema verbal» (o *word-emblem*).<sup>3</sup>

Mi propósito, entonces, va a ser contribuir al rastreo del emblema y de sus formulaciones en la literatura áurea atendiendo a lo que, de forma quizá un tanto extemporánea, he designado en el título como reciclado de emblemas, y que en realidad tiene que ver con un proceso de reescritura (o de auto-plagio)<sup>4</sup> que pasa por tres obras del mismo autor, las tres en prosa pero pertenecientes a géneros muy distintos, lo que permitirá observar la adaptación del fenómeno a las diversas circunstancias y convenciones genéricas.

De Antonio de Torquemada no creo que sea necesario decir mucho, salvo recordar que, lejos de cualquier relación con el conocido monje de los primeros tiempos de la Inquisición española, nuestro Torquemada fue un humanista leonés, laico, que sirvió como secretario al Conde de Benavente, Antonio Alonso Pimentel, de cuyo hijo es probable que fuera también preceptor (a él dedica sus *Coloquios satíricos*), y que ya al final de su vida pasaría al servicio del obispo de Astorga, según se colige de la dedicatoria de su última obra, el *Jardín de flores curiosas*.<sup>5</sup> Toda la obra de este humanista-secretario se ubica en la segunda mitad del siglo XVI y, salvo por un libro de caballerías, cuyo manuscrito le fue robado y se publicó anónimo en 1564 (Rodríguez-Cacho, 1991), toda ella se corresponde con los temas y formas propios del humanismo renacentista, a cuyo formato preferente, el diálogo, recurre también en todos los casos, salvo, obviamente, en el relato caballeresco. Además de un dialogado *Manual de escribientes* que no llegó a imprimirse (y hoy conocemos gracias a la edición de M.<sup>a</sup> Josefa Canellada y A. Zamora Vicente)<sup>6</sup>, Antonio de Torquemada fue autor de unos *Coloquios satíricos*, impresos por primera vez en Mondoñedo en 1553 (segunda edición en Bilbao en 1584), y de los seis diálogos que componen el *Jardín de flores curiosas*, su obra más conocida y la que más fama le dio en su época, aunque póstuma, puesto que se publicó en 1570, al año siguiente de su muerte; obra que, a su vez, está considerada como una de las principales manifestaciones del género de la miscelánea renacentista.<sup>7</sup>

---

(Manning, 2007: 222). Cf. López Poza (2001 y 2002). Para la novela picaresca destacan los estudios dedicados a la *Pícara Justina*, alentados por el emblemático grabado que abría la primera edición de la obra (cf. Torres, 2000, 2002, y Rodríguez Mansilla, 2019). Respecto a la poesía, todos los grandes poetas del Barroco coquetearon de algún modo con los emblemas: sobre Góngora y Quevedo trabajó ya Ciocchini (1960 y 1965, respectivamente), mientras que para Lope de Vega puede consultarse a Brito Díaz (1996). Respecto al teatro, creo que puede bastar como muestra Restrepo (1995), o los numerosos trabajos que Ignacio Arellano ha dedicado a la cuestión: sobre Calderón (2002), Cervantes (1977), etc. Para la emblemática en la obra de Cervantes no puede dejar de citarse el número de la revista *Imago* dedicado parcialmente a este escritor, del que destaco, por lo preciso de su análisis, el artículo de Julia D'Onofrio (2016).

3. Quisiera, no obstante, señalar como muestra el soneto XII de Garcilaso, centrado precisamente en el aprovechamiento lírico de las imágenes convertidas en emblemas de la vivencia del poeta, cuyo análisis había sido propuesto por José Javier Rodríguez Rodríguez para este volumen, pero su repentino fallecimiento impidió su conclusión. Quiero por ello dedicar esta alusión a su recuerdo.

4. Cf. Muguruza Roca (2014).

5. «Al muy ilustre y reverendísimo señor don Diego Sarmiento de Sotomayor, obispo de Astorga, etc., mi señor» (*Jardín de flores*: 95). Para una semblanza de la biografía de este escritor, de la que no hay muchos datos concluyentes, remito a Muguruza Roca (1996: 25-38) y Eldson (1937).

6. Fechada su composición, por referencias internas, en 1552 (cf. Canellada y Zamora, 1970: 12).

7. Cf., en especial, Rallo Gruss (1984).

De esta producción, que, como vemos, no fue muy extensa (él mismo se quejaba en el *Manual de escribientes* del poco tiempo que le dejaban sus labores de secretario para la escritura creativa)<sup>8</sup>, nos vamos a interesar aquí por los tres libros que sí conocieron la imprenta en su época, los *Coloquios satíricos*, el *Olivante de Laura* y el *Jardín de flores*, puesto que a los tres afecta el proceso de reescritura al que me he referido. Se trata de un pasaje, presente en las tres obras, que recuerda y renueva las representaciones emblemáticas de la diosa Fortuna, haciéndolas enlazar con toda la tradición alegórica medieval sobre la fortuna y su famosa rueda que arranca de la *Consolación de la filosofía* de Boecio.<sup>9</sup>

Paradójicamente vamos a empezar este recorrido por el final, por el misceláneo *Jardín de flores*, porque es en esta obra donde más claramente establece Torquemada la conexión de las figuraciones simbólicas de la Fortuna con lo pictórico y visual, al tiempo que nos presenta una lograda síntesis del fenómeno iconográfico en el que el escritor enmarca su propia «pintura». Es realmente esta conexión pictórica de la imagen verbal que ofrece el *Jardín de flores* la que nos ha llevado a considerar desde ese mismo prisma la imaginaria alegórica de la Fortuna presente en sus obras anteriores, hasta advertir en ellas una suerte de emblemas verbales.

El tratado IV del *Jardín de flores* reproduce, al igual que los demás tratados de la obra, una fingida conversación entre tres interlocutores, Antonio, Luis y Bernardo, situada en el jardín del Conde de Benavente, y que tiene como objeto dilucidar, según reza el título: «qué cosa sea fortuna, ventura, dicha y felicidad, y en qué difiera caso de fortuna [...]». Al poco de empezar, Antonio, *alter ego* del escritor,<sup>10</sup> se detiene en las figuraciones de la Fortuna que hacían los antiguos y, tras remitir él mismo a la *Consolación de la filosofía* de Boecio, propone revisar «las diversas formas y maneras que tenían en pintarla en sus templos», puesto que, errados como gentiles, la «imaginaron y fingieron ser una diosa que tenía poder sobre todas las cosas» (*Jardín de flores*: 334). El resultado es un recorrido por las «pinturas» de la Fortuna que recoge lo fundamental del repertorio iconográfico que encontramos en los emblemas, incluyendo una breve explicación de cada uno de los atributos simbólicos tradicionales que componían la figura:

Porque en unos la ponían en figura de mujer que estaba loca, puesta de pies sobre un bulto redondo; otros la añadían unas alas y le quitaban los pies, dando a entender que nunca estaba firme. También la pintaban con la cabeza que tocaba en el cielo y con un gobernalle en la mano, pareciendo que gobernaba todas las cosas del mundo; otros le ponían en la mano aquel cuerno de copia, mostrando que por su mano recibíamos todos los bienes y males. Algunos ovo que la hacían de vidrio, porque fácilmente podía quebrarse. Y la más común manera de pintarla era con un eje de una rueda en la mano, que siempre la traía al derredor, y los ojos ciegos o tapados, para que pareciese que los que

8. Cf. Rodríguez Cacho (1988).

9. A esta obra se remite prioritariamente la imagen simbólica de la Rueda de la Fortuna (cf. Esteban Lorente, 1998: 65-66).

10. Los mismos tres interlocutores que aparecen en el *Jardín*, Antonio, Luis y Bernardo, habían aparecido ya en el primero de los *Coloquios satíricos*, el dedicado al juego; mientras que un personaje llamado Antonio actúa también como «voz autorizada» en el sexto, el «Coloquio de la honra». Asimismo en el *Manual de escribientes* se repiten los personajes de Antonio (que ejerce de maestro) y Luis. Semejante desdoblamiento del escritor sobre el personaje, reforzado por la homonimia, no es extraño al diálogo renacentista. Véase, Malpartida Tirado (2004: 66-73 y 280-283).

estaban en la cumbre de la prosperidad fácilmente podían ser derrocados, y así, también los de muy bajos estados podrían con facilidad subir a los más altos. (*Jardín de flores*: 335)

Termina Antonio este repertorio con una descripción de la Fortuna marinera que recuerda estrechamente el emblema de la «*Fortuna audax*» que abre el *Liber Fortunae centu emblemata* de Jean Cousin<sup>11</sup> [fig. 1], aunque no es difícil encontrar otros emblemas y grabados que la reproducen de forma similar; y explica asimismo la causa de toda esta diversidad de imágenes por el carácter «imaginario» de la diosa:

También la pintaban algunos navegando por la mar encima de un pescado grande con una vela hinchada de viento, llevando una punta de la vela en la mano y otra debajo de los pies, dando a entender cuán fácilmente podría sumirse y anegarse, y que el mismo peligro corrían todos los que navegaban; [...] Y sin esto, hacían y pintaban otros cien mil desatinos, los cuales procedían de que la fortuna solamente era imaginada, y no como las otras diosas, así como Ceres, Palas, Venus, Diana y las demás, que como fueron conocidas en el mundo no hacían las invenciones dellas que inventaban de la fortuna, pintándola cada uno conforme a su imaginación y formando cien quimeras della tan libremente, que bien parecía cosa de burla y muy digna de que todos podamos burlar della. (*Jardín de flores*: 335)

Más allá de este repaso por las «pinturas» de la Fortuna fijadas por la tradición iconográfica, la que nos interesa aquí es otra «pintura», a la que inmediatamente después se refiere Luis, la cual, frente a todas las imaginadas por los antiguos, recuerda él haber «visto» en la que denomina como una «obrecilla» de su interlocutor Antonio. Es evidente, de nuevo, el carácter visual y pictórico con el que se alude a la imagen verbal:

LUIS. Entre todas esas maneras de pinturas me parece que con razón podría ponerse una que yo vi en una obrecilla vuestra, en la cual pintándola con la rueda que habéis dicho en la mano y con los ojos unas veces muy abiertos y muy claros, y otras oscuros cerrándolos muy a menudo, le ponéis a la Justicia y a la Razón en bajo de sus pies oprimidas y fatigadas, con vestiduras muy pobres y rotas, lamentándose con grandes quejas del agravio que reciben en estar en aquella prisión sin libertad ninguna; y a los lados de la misma Fortuna están con unos aderezos muy ricos y sumptuosos la Voluntad libre y el Antojo, teniendo dos estoques muy agudos en sus manos con que parece amenazarlas, diciéndoles palabras muy feas y injuriosas para que dejen de quejarse. Y dejo de decir otras particularidades donde mostráis que tenéis conocidos los efectos della tan bien como todos los antiguos. (*Jardín de flores*: 336)

Antonio corrobora a continuación el parecer de Luis y justifica su atrevimiento en la condición imaginaria de la diosa que había apuntado al final de su intervención anterior:

ANTONIO: La libertad que ellos tuvieron en la imaginación pude yo también tener para pintarla conforme a sus propiedades y condiciones, pues que, siguiéndose por su antojo y voluntad, tiene como muertas a la justicia y a la razón, o, a lo menos, como casi desterradas del mundo. (*Jardín de flores*: 336)

11. Este libro ofrece imágenes de todas las figuras de la Fortuna descritas en la cita anterior.

Dada la confluencia autor-personaje antes mencionada, hemos de pensar que la «obrecilla» en la que dice Luis haber visto la pintura de la Fortuna hecha por Antonio habría de ser el titulado «Coloquio pastoril», pieza con la que Torquemada cerraba la serie de los *Coloquios satíricos*, y a la que él mismo calificaba de «fruta de postre» (*Coloquios satíricos*: 266)<sup>12</sup>. Y digo que habría de ser esta la obra en la piensa Luis porque es la única que por su tamaño se compadece con el diminutivo «obrecilla»,<sup>13</sup> puesto que, como he adelantado, la pintura descrita por Luis y presente, efectivamente, en este coloquio, volvió a aparecer, en los mismos términos aquí destacados, en el *Olivante de Laura*, libro de caballerías que, de acuerdo con el formato editorial característico de este género, se publicó en folio y componiendo un volumen de considerable tamaño.<sup>14</sup> No obstante, la somera descripción que hace Luis mezcla en realidad elementos presentes en ambos libros (Muguruza Roca, 1996: 372-373).

Lo que encontramos en los dos textos, coloquio y libro de caballerías, son sendos episodios alegóricos insertos en el entramado narrativo y que responden a un planteamiento simbólico muy similar: en los dos relatos el protagonista se encuentra ante tres figuras alegóricas, la Fortuna, la Muerte y el Tiempo, descritas con iguales atributos y características, y a las que ubica en extraordinarios y análogos entornos arquitectónicos. Los elementos en común de ambos textos son tantos y tan de detalle que, como he adelantado arriba, se podría hablar de auto-plagio, entendiendo como tal el reaprovechamiento de materiales previos, a los que, no obstante, se les da un sentido y una función narrativa distinta. En cualquier caso, lo que aquí nos interesa, a la luz de la percepción pictórica (o visual) que manifiesta Luis en el *Jardín*, es analizar en qué medida este doble relato alegórico se nos ofrece como una éfrasis, como la descripción de una pintura, y hasta qué punto, en consecuencia, participa del lenguaje de la emblemática que solo unos años antes había puesto de moda la publicación del *Emblematum liber* de Alciato (1531), cuya traducción «en rimas españolas», a cargo de Bernardino Daza Pinciano, había aparecido, a su vez, en Lyon en 1549.<sup>15</sup> Para no extenderme demasiado, haré una presentación del episodio partiendo de la primera obra, para destacar después las modificaciones de la versión reciclada atendiendo a aquellos pasajes que podrían considerarse más cercanos al ámbito del emblema verbal.



Fig. 1. Jean Cousin, *Liber Fortunae centu Emblemata*, París, 1568.

12. Cito siempre esta obra por la edición de R. Malpartida (Torquemada, 2011).

13. El mismo Torquemada se refiere a los *Coloquios satíricos* (p. 90) como «obrecilla» en la dedicatoria al primogénito de la casa de Benavente.

14. Los *Coloquios satíricos*, en cambio, fueron impresos en 8ª tanto en la primera edición de 1553 como en la posterior de 1584, por lo que formaban un volumen casi «de bolsillo».

15. Hay edición moderna de esta traducción llevada a cabo por Rafael Zafra (Alciato, 2003).

La «obrecilla» a la que se refería Luis es en realidad una suerte de experimento narrativo en forma de diálogo que nada tiene que ver con el carácter «satírico» y didáctico (de crítica moral de usos y costumbres) que tienen los otros seis *Coloquios satíricos*; de ahí la necesidad que vio Torquemada de justificar su inclusión mediante un prólogo específico donde se excusa de «mezclar con los coloquios de veras uno de burlas como es el que sigue» (*Coloquios satíricos*: 265), algo que queda también plasmado en el título completo de la obra que reza en la portada de su primera edición: *Coloquios satíricos, con un coloquio pastoril y gracioso al cabo de ellos*. Se trata de una historia de amor entre pastores que el protagonista, Torcato, va contando a otros dos pastores que funcionan como interlocutores del diálogo. Esta condición de relato bucólico de amores hace que haya sido considerado como precedente de la novela pastoril<sup>16</sup>, aunque contiene todavía bastantes elementos de cuño medieval que lo acercan a la ficción sentimental, con mezcla de componentes bucólicos y rústicos, incluyendo un debate sobre la mujer y un largo pasaje onírico-alegórico, que es el que nos compete ahora.

Efectivamente, el cuadro de la Fortuna recordado por Luis forma parte del sueño que Torcato cuenta a sus amigos pastores, por lo que remite a la fecunda tradición medieval del sueño alegórico. Tras un velocísimo desplazamiento por regiones desconocidas (que recuerda las fantasías de Luciano, a quien, de hecho, Torquemada cita en el prólogo), Torcato se ve en un paradigmático lugar ameno, en el que descubre unas extraordinarias edificaciones cuya colosal arquitectura describe someramente, insistiendo en la singularidad y riqueza de los materiales: piedras preciosas, oro, cristal, etc. Se presentan así cuatro castillos, tres adosados a un muro triangular y el cuarto en medio del prado que rodeaba el muro. La fusión de la palabra y la imagen forma ya parte de este escenario, puesto que sobre la puerta de cada castillo figura un letrero que identifica a su morador y añade un breve texto de carácter simbólico-moral:

En medio de esta pared estaba edificado un castillo, así mesmo de las mismas piedras entretajadas [...]. Tenía encima del arco de la puerta principal una letra que decía: *Morada de la Fortuna, a quien por permisión divina muchas de las cosas corporales son sujetas*.

La otra pared del segundo ángulo que cabe este estaba, era toda hecha de una piedra tan negra y oscura que ninguna lo podía ser más [...], en medio de ella estaba edificado un castillo [...]. Tenía también unas letras blancas que claramente se dejaban leer, las cuales decían: *Reposo de la Muerte, de adonde ejecutaba sus poderosas fuerzas contra todos los mortales*.

La otra pared era de un cristalino muro transparente [...]. Tenía en el medio otro castillo de un tan claro cristal que con reverberar en él los rayos resplandecientes del sol, quitaban la luz a mis ojos [...], pero no tanto que por ello dejase el ver unas letras que de un muy fino rosciler estaban en la misma puerta esculpidas, que decían: *Aquí habita el tiempo, que todas las cosas que en él se hacen así las acaba y consume*.

En el medio de este circuito estaba edificado otro castillo [...]. Las paredes eran hechas de unas piedras amarillas y todas pintadas de pincel, y otras de talla, con figuras que gran lástima ponían [...]. Tenía unas letras entretalladas de color leonado que decían: *Aposento de la Crueldad, que toda compasión amor y lástima aborrece como la mayor enemiga suya*. (*Coloquios satíricos*: 320-321)

16. Sobre esta precedencia véase López Estrada (1974: 269-270); también Avallé-Arce (1975: 49-54) sitúa este coloquio entre los «precursores» de la novela pastoril y le dedica un detenido estudio, si bien advierte que en la formulación del mito pastoril «Torquemada representa una dirección divergente de la que tomarían Montemayor y sus seguidores» (54).

Vemos aquí que la fantasía alegórica en la que se inscribe la imagen de la Fortuna recordada en el *Jardín* es más amplia de lo que allí se mostraba, e incluye a otras dos figuras, la Muerte y el Tiempo, tradicionalmente vinculadas a la Fortuna también en la iconografía, como recoge el grabado de Martin Rota [fig. 2].<sup>17</sup>

A partir de aquí el relato de Torcato confluye con otro género alegórico de importante contenido visual, el de los triunfos. De los diferentes castillos van saliendo sucesivamente las figuras simbólicas que los habitan, entronizadas en espectaculares carros triunfales que son descritos con profusión de detalles. En todos los casos la descripción sigue un esquema similar: 1) tamaño del carro y acompañamiento musical; 2) adornos del carro y número de ruedas, con especial atención a la calidad de los materiales en consonancia con los del castillo del que salen; 3) descripción y número de los animales que tiran de cada carro (unicornios blancos en el de la Fortuna, elefantes en el de la Muerte, grifos en el del Tiempo, y dragones igníferos en el de la Crueldad); 4) el tipo de trono (de diamante el de la Fortuna, de fuego el de la Crueldad, etc.); y 5) el personaje alegórico con sus atributos simbólicos y su corte de ministros y vasallos.

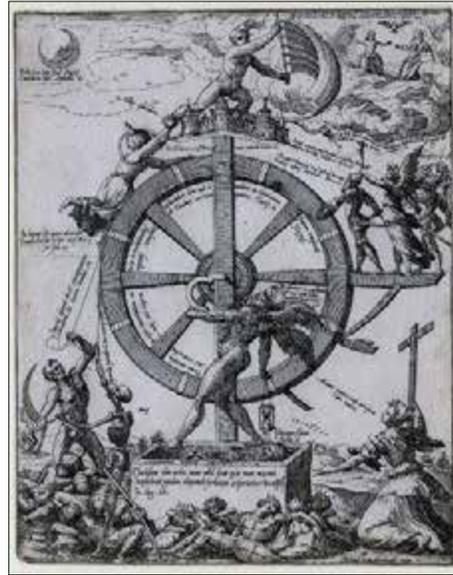


Fig. 2. Martino Rota, 1572. The British Museum.

Lina Rodríguez Cacho estudió en su Tesis Doctoral los posibles modelos seguidos por Torquemada y advirtió que los más cercanos referentes del sueño de Torcato habría que buscarlos en dos autores y obras cuya condición proto-emblemática (o emblemática sin paliativos) ha sido destacada con frecuencia: en primer lugar en los *Triunfos* de Petrarca, específicamente «en cualquiera de las múltiples ediciones ilustradas que se difundieron durante la primera mitad del siglo XVI» (Rodríguez Cacho, 1987: 736);<sup>18</sup> pero también en la *Hypnerotomachia Polifili*, o *Sueño de Polifilo*,<sup>19</sup> obra de destacado interés para la emblemática anterior a Alciato por su continua fusión de texto e imagen (en forma de emblemas y de jeroglíficos), así como por el lugar que en ella ocupa la écfrasis, tanto arquitectónica como escultórica y pictórica.<sup>20</sup> Aunque las conexiones del Sueño de Torcato con la *Hypnerotomachia* son más amplias, según lo señalado por Rodríguez Cacho (1987: 718), nos vamos

17. Este grabado participa asimismo del emblema por la profusa superposición de *inscriptio* y *pictura*. Sobre la tradición iconográfica de la Fortuna puede consultarse González García (2006: 25-208).

18. Sobre la dependencia de los *Triunfos* petrarquescos respecto a las artes figurativas y su influencia posterior en la emblemática, véase Manero Sorolla (1996: 181).

19. Supuestamente escrita por Francesco Colonna (según el acróstico formado por las primeras letras de cada capítulo), se publicó en Venecia a finales de 1499 por Aldo Manuzio. Ha sido traducida y editada por Pilar Pedraza, con un interesante estudio introductorio (Colonna: 1981, 2008).

20. Del conocimiento de esta obra en España dan fe los relieves del claustro de la Universidad de Salamanca en los que se reproducen varios de los grabados de la edición de Manuzio con sus correspondientes inscripciones (cf. Pedraza, 1983).

a limitar aquí a ver las semejanzas que los carros descritos por Torquemada tienen con los grabados que adornaron las ediciones de sus precedentes italianos.

166

La coincidencia más visible está en los animales que tiran de los carros, tanto por su especie como, en el caso de Colonna, por su número, siempre múltiplo de seis. Coinciden con Colonna elefantes, unicornios y dragones, y con Petrarca elefantes y unicornios. La descripción del carro de la Fortuna nos trae sin duda el recuerdo del que aparece grabado en la *Hypnerotomachia* [fig. 3]; recojo solo algunos pasajes ilustrativos para no alargar la cita:

El carro era todo de muy fino oro, con muchas labores extremadas hechas de piedras preciosas [...]. Las ruedas eran doce, todas de un blanco marfil, así mesmo con muchas labores de oro y piedras preciosas [...]. Venían unidos veinticuatro unicornios blancos y muy grandes y poderosos que lo traían. Encima del carro estaba hecho un trono muy alto con doce gradas que por cada parte lo cercaban, todas cubiertas de muy rico brocado [...]. Encima del trono estaba una silla toda de fino diamante, con los remates de unos carbuncos [...]. En esta silla venía sentada una mujer [...]. Sus vestidos eran de inestimable valor. Traía en su compañía cuatro doncellas. (*Coloquios satíricos*: 322-323)

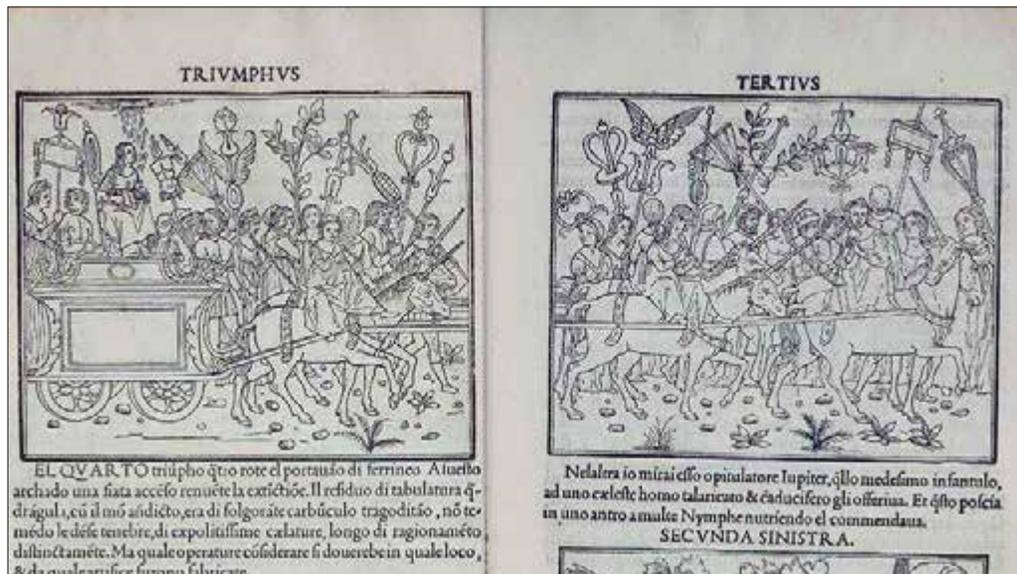


Fig. 3. Triunfo tercero. *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.

La descripción de las cuatro doncellas se aparta ya del referente iconográfico de Colonna, pero mantiene su condición efrástica: parece que el escritor estuviera transcribiendo en palabras una imagen. Los rótulos con los nombres de las doncellas escritos acentúan la sensación de estar ante un grabado o un cuadro:

Las dos que de una excelente hermosura eran dotadas, venían muy pobremente aderezadas, los vestidos todos rotos, que por muchas partes sus carnes se parecían. Estaban echadas en el suelo, y aquella mujer, a quien ya yo por las señales había conocido ser la Fortuna, tenía sus pies encima de sus cervices, fatigándolas [...]. Traían sus nombres escritos, que decían, el de la una, Razón, y el de la otra, Justicia. Las otras dos doncellas,

vestidas de la misma librea de la Fortuna como privadas suyas, tenían los gestos muy feos y aborrecibles [...]. Traían en las manos dos estoques desnudos con que a la Razón y a la Justicia amenazaban, y en medio de sus pechos dos rétulos que decían, el de la una, Antojo, y el de la otra, Libre Voluntad. (*Coloquios satíricos*: 323)

Sigue a esto la descripción del gesto de la Fortuna, que parece seguir el tipo iconográfico de la fortuna bifronte [fig. 4]: «que algunas veces muy risueño y halagüeño se mostraba y [otras] tan espantable y medroso que apenas mirarse consentía»; y a continuación la de la emblemática Rueda, «que la Fortuna traía volviendo sin cesar con sus manos el eje de ella».

[...] en ella [la rueda] se vían subir y bajar gran número de gentes, así hombres como mujeres, con tantos trajes y atavíos diferentes los unos de los otros, que ningún estado, grande ni pequeño [...]; y como cuerpos fantásticos y incorpóreos, los unos bajaban y los otros subían sin hacerse impedimento ninguno. Muchos de ellos estaban en la cumbre más alta de esta rueda [...]; otros iban subiendo, poniendo todas sus fuerzas, pero hallaban la rueda tan deleznable que ninguna cosa les aprovechaba; y otros caían cabeza abajo, agraviándose con la súpita caída con que vían derrocar. (*Coloquios satíricos*: 323-324)

Tanto en esta representación de la Rueda como antes, al referir lo que hacían sobre el carro las doncellas de la Fortuna, el efecto de asistir a la descripción de una imagen viene marcado también por los tiempos verbales: aunque en ambos casos se está relatando una acción, todos los verbos utilizados se presentan en pasado imperfecto, es decir, el tiempo verbal propio de las descripciones, en lugar del pretérito perfecto distintivo de la narración. El pretérito imperfecto hace que los personajes aparezcan como detenidos en la acción: Antojo y Voluntad con los estoques permanentemente amenazantes, o los personajes de la Rueda detenidos en su caída o ascenso; es decir, como fijados en una imagen.

El carro de la Muerte, que aparece tras el largo discurso con que la Fortuna impreca a Torcato, responde al mismo esquema descriptivo: «era hecho de una madera muy negra, sin otra pintura ninguna, con doce ruedas grandes de la misma suerte, a las cuales estaban unidos veinte y cuatro elefantes» (326). La Muerte va acompañada de seis mujeres, tres de las cuales, Vejez, Dolor y Enfermedad, son reconocidas por los rótulos que portan, y las otras tres responden al modelo de las tres Parcas, cuyas acciones, hilando y cortando el hilo de la vida, de nuevo son mostradas con el estatismo de una pintura. Destaca aquí, no obstante, la descripción realista y truculenta de las tres primeras mujeres:



Fig. 4. Fortuna de dos caras. Jean Cousin, *Liber Fortunae centu Emblemata*, París, 1568.

En la delantera de este carro venían tres mujeres muy desemejadas, flacas y amarillas, los ojos sumidos, los dientes cubiertos de tierra, tanto que más muertas que vivas parecían. (*Coloquios satíricos*: 326)

La misma insistencia en lo desagradable aparece en la descripción de la Muerte, que viene sentada sobre la tumba, y responde al tipo iconográfico del esqueleto [fig. 5]. Lleva en las manos dos de los instrumentos habituales de esta figura tanto en la tradición medieval como en su representación emblemática, el arco con sus flechas y la guadaña:

Vi que era toda compuesta de huesos sin carne ninguna; por entre todos ellos andaban bullendo muy gran cantidad de gusanos. En lugar de los ojos no traía sino unos hondos agujeros. Venía con un arco y una flecha en una mano, y con una arma que llaman guadaña en la otra. (*Coloquios satíricos*: 327)

El Tiempo, por su parte, viene en un carro de piedra transparente, más pequeño que los anteriores, tirado por seis grifos de grandes alas que vuelan a enorme velocidad. El narrador se detiene en mostrar el extraño plumaje de los grifos, similar al de los pavos, e incluso las ataduras con las que venían uncidos al carro, algo muy característico de las descripciones, extremadamente minuciosas, de los triunfos en el *Sueño de Polífilo*:

Los grifos eran en las plumas de varios y diferentes colores, haciendo entre sí labores tan extrañas como las que los hermosos pavos en sus crecidas colas tener suelen; las ataduras de sus cuellos eran torzales muy gruesos de oro fino. En medio del carro vi que venía un hombre tan viejo y arrugado que parecía ser compuesto de raíces de árboles. Las barbas y cabellos tenía todos tan blancos como la blanca nieve, y tan largos que pasaban de la cintura. Su vestido era de una tela blanca que todo lo cubría, y en la mano traía un báculo con que sustentaba sus cansados miembros. Estaba temblando de manera que un solo punto jamás le vi estar firme, y con unas pequeñas alas que de los hombros le salían, se hacía continuo viento. (*Coloquios satíricos*: 329)

Su figura responde al tipo iconográfico del viejo alado, vestiduras blancas, como el caballo, y un báculo en el que sustentarse. En este caso las alas son pequeñas, si bien en el *Olivante de Laura* aparecerá con alas grandes, más frecuentes en grabados y emblemas. Podemos ver su similitud con el que aparece en las ilustraciones de los *Triunfos* de Petrarca, de las que he recogido la que adornaba la traducción española de Obregón, de 1541, donde el Tiempo aparece tirado por veloces ciervos [fig. 6].

En el «Coloquio pastoril» el Tiempo viene además acompañado de la Ocasión, otra figura muy habitual de emblemas y grabados, donde es más frecuente encontrarla al lado de la Fortuna, o incluso fusionada con ella. El tipo iconográfico es el habitual, con el cabello muy largo cayendo por un lado de la cabeza y la otra mitad calva, como podemos ver en el correspondiente emblema de Alciato [fig. 7].<sup>21</sup> El paralelismo con el lenguaje de la emblemática aparece aquí reforzado, puesto que debajo del rótulo que identifica a la figura se incluye una quintilla que explica el sentido de la imagen y su valor moral, funcionando por tanto como *subscriptio*, a la manera de los epigramas de Alciato:

21. La imagen de la Ocasión en este emblema asume también rasgos de la Fortuna, como la clásica rueda sobre la que se sustenta.



Fig. 5. Triunfo de la Muerte. *Triumphos de Petarca*, Valladolid, 1541.



Fig. 6. Triunfo del Tiempo. *Triumphos de Petarca*, Valladolid, 1541.

Traía asida con la otra mano una doncella vestida de muy ricos y preciosos atavíos, pero venía destocada, y sobre su gesto le caían un manajo de rubios y hermosos cabellos, de manera que casi se lo cubrían, y de la media cabeza atrás tresquilada sin cabello ninguno. [...] Traía su nombre escrito en los pechos, que decía Ocasión, y en bajo una letra que fue por mí leída, vi que decía de esta manera:

El que pudiera alcanzarme  
y asirme destes cabellos  
procure de no dejarme,  
porque si me suelta de ellos  
muy tarde podrá hallarme. (*Coloquios satíricos*: 329)

No me voy a detener en el último de los carros que aparecen en el «Coloquio», el de la Crueldad, puesto que, además de no aportar nada nuevo, no forma parte de la versión caballeresca de la alegoría, la «reciclada» por Torquemada para su *Olivante de Laura*. Mi interés ahora es ver someramente cómo se produce ese reciclado, de qué manera adapta Torquemada la fantasía alegórica ideada para el «Coloquio pastoril» a las circunstancias



Fig. 7. *Los emblemas de Alciato*, Lyon, 1549.

narrativas y ficcionales del libro de caballerías, muy distintas a las del diálogo bucólico-sentimental de la primera obra.

Cabe decir de entrada que el carácter ecfrástico y la condición visual de las imágenes se mantiene; e incluso se intensifica en algunos aspectos. En ambos relatos el protagonista se encuentra ante tres figuras alegóricas, la Fortuna, la Muerte y el Tiempo, descritas con iguales atributos y características, y a las que ubica en un extraordinario entorno arquitectónico de muy similares rasgos, si bien descrito con más morosidad y detalle. La tendencia a la amplificación por adición (o *dilatatio materiae*), característica de la retórica de los libros de caballerías,<sup>22</sup> marca de manera general la reescritura del episodio en el *Olivante de Laura* respecto al «Coloquio», reforzando la écfrasis y permitiendo, asimismo, la introducción de otros elementos que acentúan la conexión con los parámetros de la emblemática. Así, por ejemplo, la descripción de las «ministras» de

la Fortuna se atiene a los mismos rasgos simbólicos con que aparecían en el «Coloquio», pero los sencillos rótulos que allí declaraban su identidad son sustituidos por un extenso discurso en el que Justicia y Razón, a una sola voz, explican quiénes son y por qué están allí, a modo de *subscriptio* en prosa.<sup>23</sup>

La repetición de las imágenes deja claro que Torquemada ha trasladado su figuración a las páginas del *Olivante de Laura*, pero en ese traslado la alegoría se acomoda a su nuevo contexto y cobra sentido y funciones distintas. En primer lugar desaparece la ficción del sueño, que es sustituido por el encantamiento. El relato caballeresco discurre por un universo ficcional maravilloso, por lo que no necesita, ni le conviene, recurrir al recurso onírico para justificar lo fabuloso. Con ello, se aleja de la tradición alegórica del sueño, y convierte la alegoría en una más de las aventuras mágicas del héroe, destinadas a reforzar sus extraordinarias condiciones heroicas.<sup>24</sup> En consecuencia, frente al traslado del pastor al prado alegórico en rápido vuelo rasante, el acceso del caballero a la «Casa de la Fortuna» se convierte en una larga sucesión de complicadas pruebas, en las que el héroe tiene que ir

22. Sobre las diversas formas de la *amplificatio* en estos libros, y en particular en el *Olivante*, donde la *descriptio* desempeña un importante papel, cf. Muguruza Roca (1996: 98-167).

23. Compárese la descripción de Justicia y Razón en el *Olivante* con la del «Coloquio» citada arriba: «Tenía debaxo de sus pies dos donzellas sobre cuyas cervizes los afirmava, con los vestidos muy pobres y rotos, mas los gestos de la mayor hermosura que nunca en el mundo fue vista [...]. Y vertiendo por sus hermosas mexillas grande abundancia de lágrimas, con grandes quejas y sospiros estaban diciendo [sigue el discurso de ambas]» (*Olivante*, II, vi, 390); todas las citas de esta obra están tomadas de la edición publicada por la Biblioteca Castro, 1997, con indicación de libro, capítulo y número de página.

24. Sobre la aventura alegórica en el *Olivante* remito a Muguruza Roca (1996: 367-386), donde desarrollo con otros pormenores las relaciones entre el texto caballeresco y el del «Coloquio pastoril».

derrotando a las terribles guardas que protegen la entrada de la fortaleza donde habita la diosa. Además, puesto que en el relato caballeresco la Fortuna está en su casa y todo gira en torno a ella, solo habrá dos carros, el de la Muerte y el del Tiempo, cuya subordinación a la Fortuna como personaje central del episodio es más clara.

En relación con ello se observa otro cambio importante que manifiesta la adaptación al entorno caballeresco llevada a cabo por el escritor: la aparición de la Fama como figura alegórica vinculada a la Fortuna, lo cual, a su vez, refuerza las conexiones con el mundo simbólico de la emblemática. Su descripción sigue de cerca el modelo canónico establecido por Virgilio (*Aen*, IV, 173-190) en lo que se refiere a las alas y a las plumas que la cubren, así como a la rapidez de su vuelo, pero el monstruo virgiliano es aquí una hermosa doncella que recuerda a la figurada en las ilustraciones del triunfo de la Fama de Petrarca [fig. 8],<sup>25</sup> con la particularidad de que no tiene carro propio sino que, en estrecha dependencia de la Fortuna, sale volando de su mano. De nuevo, la Fama se identifica a sí misma mediante un discurso equiparable a la *subscriptio* emblemática:

[...] vieron que la Fortuna echava con la mano una hermosa donzella con unas alas muy grandes y el cuerpo cubierto de plumas de diversas colores y muy resplandecientes. Bolava tan ligeramente que en un instante parecía tocar con la cabeça en el cielo y a la hora se baxava a la tierra [...], con un gesto muy alegre les comenzó a decir: [...] *Yo soy la fama, por la qual los mortales en el tiempo que biven y después de muertos por largos siglos son conocidos.* (*Olivante II*, vi, 391)

Ni que decir tiene que la Fama es un concepto motriz de la actividad del héroe caballeresco, que está en la médula misma del relato heroico, pero que en el «Coloquio» hubiera resultado incompatible con la *aurea mediocritas* de la poética bucólica. La misma Rueda de la Fortuna se convierte en el *Olivante* en una rueda o casa de la Fama, en la que, frente a los innominados personajes que subían y bajaban en el Coloquio, se muestra ahora una larga serie de personajes famosos de la historia y la literatura que incluye a los propios personajes del libro, situados en la rueda conforme a sus merecimientos, y recuperando, por tanto, otra imagen de densa tradición iconográfica [fig. 9]. Y como si de la descripción de una pintura se tratara, de nuevo advertimos aquí cómo las acciones de los personajes que aparecen

25. La relación de la Fama con la Muerte y el Tiempo es también la misma que en Petrarca: la Fama se impone sobre la Muerte pero es vencida por el Tiempo.



Fig. 8. Triunfo de la Fama. *Triumphos de Petrarca*, Valladolid, 1541.

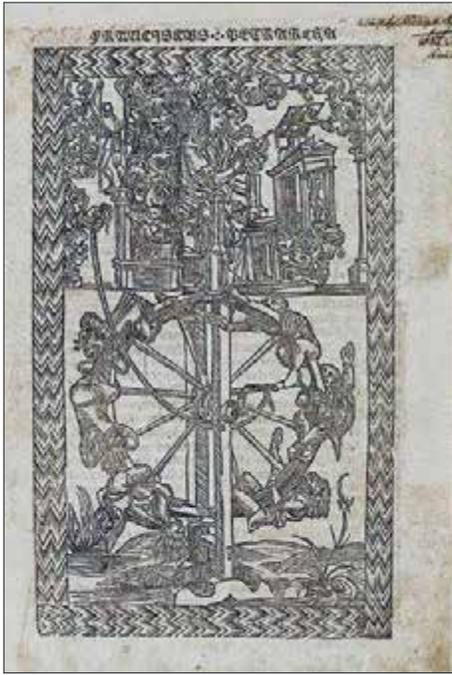


Fig. 9. Petrarca, *De remediis utriusque fortunae* (Praga, 1501).

en la Rueda se muestran fijas, como congeladas en el lienzo.<sup>26</sup> Y sobre esta imagen fija se superponen las palabras, tanto en los rótulos identificadores que llevan en el pecho, como, especialmente, en los breves discursos declaratorios de contenido moral que pronuncian algunos de ellos, quedando así la *subscriptio*, de nuevo, en boca del personaje, como puede verse en el pronunciado por Nerón:

Lo que por mi grande estado merecía, por mis virtudes al principio de la vida me juzgaron digno; por mis inefables vicios lo he perdido, pues que los más verdaderos bienes de la Fortuna para quien los conoce son las virtudes, para perpetua fama. (*Olivante II*, vi, 394)<sup>27</sup>

Vemos, en definitiva, que la alegoría reciclada de Torquemada responde, efectivamente, a esa condición de «pintura» con que era recordada en el *Jardín de flores curiosas*, condición que está presente no solo en la «obrecilla» allí mencionada, sino también en el voluminoso

libro de caballerías que la recupera y reescribe.<sup>28</sup> No sé hasta qué punto podría realmente hablarse de emblemas verbales en ambos casos, pero la conexión con la forma de representación simbólica de la emblemática sí me parece que puede advertirse, más allá de la mera figuración alegórica, atendiendo a los rasgos que Julia Donofrio (2016: 39) considera determinantes de la cualidad emblemática de una imagen visual en literatura: su cualidad sensorial, su concordancia con los significados otorgados por la tradición a los seres y objetos en ella representados, y su función conceptual dentro del texto. Finalmente, respecto al tratamiento del episodio en el *Olivante de Laura*, se debe recordar que el lenguaje de la emblemática tiene una presencia significativa en la literatura caballeresca, donde la

26. Obsérvese, por ejemplo, la descripción del emperador Archelao (uno de los personajes del libro), cuya postura en la Rueda aparece «detenida» en el acto de ayudar a Olivante: «Aquél que con más plazerito gesto y más alegre se le reía la Fortuna era el emperador Archelao, el qual tendiendo la mano ayudava a subir un cavallero que por la rueda venía con un escudo en la mano con un corazón partido. A éste conocieron bien todos que era la misma figura de Olivante» (*Olivante*, II, vi, 394-395).

27. Apurando la comparación, cabe anotar también que en el *Olivante* desaparece la Ocasión como compañera del Tiempo, la cual, si bien tenía sentido para Torcato, porque había dejado perder la suya de gozar de su amada Belisa, carece de él para Olivante. Y lo mismo ocurre con la Crueldad, vinculada exclusivamente a la situación de desamor que atraviesa el pastor. También cambia por completo el sentido de los discursos que emiten las diferentes figuras: si en el relato pastoril imprecaban al pastor defendiéndose de sus quejas, en el caballeresco debaten entre ellas para dilucidar cuál tiene más poder. En general, los cambios tienden a depurar el episodio de toda referencia sentimental para darle un sentido más amplio y filosófico que enlaza con las frecuentes meditaciones de los personajes sobre la fortuna (Muguruza Roca, 2014: 840).

28. En otro lugar advertí (Muguruza Roca, 2014) que tras esta reescritura podría haber, efectivamente, un intento de recuperar, de volver a hacer visible, un pasaje del que Torquemada parece sentirse especialmente satisfecho, pero que la escasa proyección de su primera obra habría dejado en el olvido.

heráldica cumple un papel decisivo en la identificación misma del caballero (Montaner Frutos, 2002).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A. [1549]. *Los emblemas de Alciato traducidos en rhimas españolas*, trad. B. Daza Pinciano, Lyon, Guillaume Rouillé.
- [2003]. *Los emblemas de Alciato traducidos en rimas españolas*, R. ZAFRA (ed.), Barcelona, J. J. de Olañeta y Ediciones UIB.
- ARELLANO, I. [1997]. «Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes», *Boletín de la Real Academia Española*, 77, 419-43.
- [2002]. «Aspectos emblemáticos en los dramas de poder y de ambición de Calderón», en I. ARELLANO (ed.), *Calderón 2000: homenaje a Kurt Reichenberger en su 80 cumpleaños*, Kassel, Reichenberger, vol. I, 21-34.
- BRITO DÍAZ, C. [1996]. «“Odore enecat sue”: Lope de Vega y los emblemas», en S. LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica, Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de Septiembre, 1994)*, A Coruña, Universidade da Coruña, 355-377.
- CIOCCHINI, H. [1965]. «Quevedo y la construcción de imágenes emblemáticas», *Revista de Filología Española*, 48, 3-4, 393-405.
- [1960]. *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur.
- COLONNA, F. [1499]. *Hypnerotomachia Poliphili*, Venecia, Aldo Manuzio.
- [1981]. *Sueño de Polífilo*, P. PEDRAZA (ed.), Valencia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- [2008]. *Sueño de Polífilo*, P. PEDRAZA (ed.), Barcelona, Acantilado.
- D'ONOFRIO, J. [2016]. «“Mírate a los pies y desharás la rueda”. La emblemática y las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 8, 37-51. DOI: <https://doi.org/10.7203/imago.8.8836>
- DALY, P. M. [1998]. *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels Between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Toronto, University of Toronto Press (2ª edición).
- ELSDON, J. H. [1937]. «On the Life and Work of the Spanish Humanist Antonio de Torquemada», *University of California Publications in Modern Philology*, XX, 127-186.
- ESTEBAN LORENTE, J. F. [1998]. «La representación de la “Parte de la Fortuna” en el Renacimiento», *Emblemata*, IV, 59-78.
- GONZÁLEZ GARCÍA, J. M. [2006]. *La diosa Fortuna: Metamorfosis de una metáfora política*, Madrid, A. Machado Libros.
- LÓPEZ POZA, S. [2001]. «Gracián y la Emblemática», *Ínsula*, 655-656: 29-31.
- [2002]. «La emblemática en *El Criticón* de Baltasar Gracián», en A. BERNAT VISTARINI y J. T. CULL (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Medio Maravedí, 353-372.
- [2013]. «Poesía y emblemática en el Siglo de Oro», en R. CACHO CASAL y A. HOLLOWAY (ed.), *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, Tamesis, Woodbridge, 109-132.
- MALPARTIDA TIRADO, R. [2011]. «Introducción», en A. de Torquemada, *Coloquios satíricos*, ed. R. Malpartida Tirado, Málaga, Analecta Malacitana, 33-49.
- MANERO SOROLLA, P. [1996]. «Petrarquismo y emblemática», en S. LÓPEZ POZA (ed.), *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional (A Coruña, 1994)*, La Coruña, Universidade da Coruña, 175-201.
- MANNING, P. W. [2007]. «La emblemática jesuítica en *El Criticón*», *eHumanista*, 9, 218-240.

- MONTANER FRUTOS, A. [2002]. «Emblemática caballeresca e identidad del caballero», en E. Carro Carvajal y otros (ed.), *Libros de caballerías (de «Amadís» al «Quijote»)*. Poética, lectura, representación e identidad, Salamanca, SEMYR, 267-306.
- MUGURUZA ROCA, I. [1996]. *Humanismo y libros de caballerías. Estudio del «Olivante de Laura», de Antonio de Torquemada*, Bilbao, Universidad del País Vasco.
- [2014]. «De alegorías y maravillas: Reescritura, intertextualidad y autoplagio en la obra de Antonio de Torquemada», en C. ESTEVE (ed.), *El texto infinito: Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 832-843.
- PEDRAZA, P. [1983]. «La introducción del jeroglífico renacentista: los “enigmas” de la Universidad de Salamanca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 394, 5-42.
- PETRARCA, F. [1541]. *Triumphos de Petrarcha*, A. de Obregón (trad.), Valladolid, Juan de Villaquiran, a costa de Cosme Damián.
- RALLO GRUSS, A. [1984]. «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro*, 3, 159-180.
- RESTREPO, P. [1995]. *La estructura y la función del emblema en el teatro de Tirso de Molina*, Ann Arbor, UMI.
- RODRÍGUEZ CACHO, L. [1987]. *Los Coloquios satíricos con un coloquio pastoril (1553) de Antonio de Torquemada. Edición y Estudio*, Madrid, Universidad Autónoma (Tesis Doctoral).
- [1988]. «La frustración del humanista escribiente en el siglo XVI: el caso de Antonio de Torquemada», *Criticón*, 44, 61-73.
- [1991]. «Don Olivante de Laura como lectura cervantina: dos datos inéditos», en J. M. CASASAYAS (ed.), *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (Alcalá de Henares, 1989)*, Barcelona, Anthropos, 515-525.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, F. [2019]. «El grabado de *La pícaro Justina* como parodia de la *Filosofía cortesana moralizada*», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 11, 183-193. DOI: <https://doi.org/10.7203/imago.11.15731>
- TORQUEMADA, A. de [1970]. *Manual de escribientes*, M.<sup>a</sup> J. CANELLADA DE ZAMORA y A. ZAMORA VICENTE (eds.), Madrid, Real Academia Española.
- [1982]. *Jardín de flores curiosas*, G. ALLEGRA (ed.), Madrid, Castalia.
- [1994]. *Obras completas I: Manual de escribientes, Coloquios satíricos, Jardín de flores curiosas*, L. RODRÍGUEZ CACHO (ed.), Madrid, Turner / Fundación José Antonio de Castro.
- [1997]. *Obras completas, II: Don Olivante de Laura*, I. MUGURUZA ROCA (ed.), Madrid, Fundación José Antonio de Castro.
- [2011]. *Coloquios satíricos*, R. MALPARTIDA TIRADO (ed.), Málaga, Analecta Malacitana (Anejo 37).
- TORRES, L. [2002]. «La *Pícaro Justina*, espejo de feria de la emblemática hispánica», en A. BERNAT VISTARINI y J. T. CULL (eds.), *Los días del Alción. Emblemas, Literatura y Arte del Siglo de Oro*, Palma de Mallorca, Medio Maravedí, 547-558.
- [2000]. «Emblemática y literatura: el caso de la *Pícaro Justina*», en F. SEVILLA y C. ALVAR (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid. 6-11 de Julio de 1998)*, Madrid, Castalia.

# LA IMAGEN DE LO FEMENINO COMO SÍMBOLO DEL MAL EN EL RENACIMIENTO JEREZANO

ANTONIO AGUAYO COBO  
*UCA. HUM 726. Ciudad, imagen y patrimonio*

175

**RESUMEN:** La imagen de la mujer ha sido representada asiduamente a lo largo de la historia con muy diversos fines, tanto semánticos como estéticos, desde protagonistas de diferentes escenas religiosas o mitológicas, hasta como simple objeto erótico más o menos encubierto. Si bien en una primera lectura no tiene un significado negativo, su simbolismo, dentro de un contexto moral, adquiere connotaciones semánticas cuyo significado la equipara a la encarnación del Mal, en cuanto seducción y perdición para el hombre, tal como puede verse en los ejemplos del Renacimiento jerezano que analizamos en este trabajo.

*Palabras clave:* Mujer, Renacimiento, Jerez de la Frontera, Iconografía.

**ABSTRACT:** The image of women has been assiduously represented throughout history with very diverse purposes, both semantic and aesthetic, from protagonists of different religious or mythological scenes to as simple erotic object more or less concealed. Although in a first reading it does not have a negative meaning, its symbolism, within a moral context acquires semantic connotations whose meaning equates it with the incarnation of Evil, as seduction and perdition for man, as shown by the examples of Jerez Renaissance analyzed in this paper.

*Key words:* Woman, Renaissance, Jerez de la Frontera, Iconography.

## INTRODUCCIÓN

La imagen de la mujer ha sido permanentemente utilizada en las representaciones artísticas a lo largo de todos los tiempos, siempre con una óptica y una mentalidad masculina, que ha impuesto una visión fuertemente patriarcal en la mentalidad colectiva de cada momento (Vigil, 1986: 14). Su presencia ha estado justificada al formar parte, y en muchas ocasiones protagonizar, escenas religiosas, mitológicas, de costumbres, alegorías, o en la mayoría de las ocasiones, como un elemento erótico más o menos enmascarado, incluso cuando se pretendía hacer ver lo contrario, como denuncia o advertencia de la tentación de la carne, tal como se aprecia en muchas pinturas y retablos barrocos, en los que los desnudos de las condenadas al purgatorio y que esperan su salvación, revelan en ocasiones una extraordinaria sensualidad (Rodríguez de la Flor, 2001).

La imagen femenina se ha utilizado con muchos y variados fines, habida cuenta el carácter aleccionador del arte y su utilización, tanto por parte de la Iglesia como por los diversos comitentes encargados de transmitir un mensaje moral, que la clase dominante intenta inculcar en la sociedad de cada momento, asignándole un papel que se modifica en función de los cambios socio-económicos (Quiñones, 2001: 25).

Si bien es cierto que la belleza del sexo femenino ha sido utilizada reiteradamente con fines estéticos, esta cualidad no siempre ha adquirido connotaciones positivas, sino que, por el contrario, en muchas ocasiones esa indudable belleza de las imágenes adquiriría un carácter negativo, de perdición y pecado, ya que se considera que por medio de esa belleza la mujer adquiriría poder sobre el varón, dominándolo (Vigil, 1986: 15).

Las imágenes del Renacimiento jerezano analizadas no muestran sólo a la mujer en cuanto elemento negativo, sino que, incluso en aquellas alusiones al género femenino, no sólo mujer, adquieren claras connotaciones negativas, sobre todo cuando se contraponen al sexo masculino.

En la cultura de tradición judeo-cristiana, el carácter negativo de la mujer puede rastrearse ya en los libros sagrados del Antiguo Testamento, fundamentalmente en el Génesis. El mismo acto de creación del ser humano presenta unos rasgos claramente discriminatorios. Yahvé crea al hombre, Adán, a su imagen y semejanza, en tanto que la mujer, a Eva, la hará en función de las necesidades del hombre: «No es bueno que el hombre esté solo» (Gn 2,18). La mujer no es creada del barro como su compañero, sino de una costilla del hombre: «De la costilla que Yahvéh Dios había tomado del hombre formó una mujer» (Gn 2,21-22). Surge así la primera de las diferencias que marcarán la discriminación femenina a lo largo de la historia. El hombre es creado a imagen de la divinidad, pero la mujer no tiene la esencia necesaria para asemejarse a Dios, sino a la criatura creada por Él. Sin embargo, en un primer relato, Yahvé crea al hombre y la mujer al mismo tiempo, de la misma materia, iguales: «Dijo Dios: hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza, y domine sobre los peces del mar, [...] Y creó Dios al hombre a imagen suya: a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó» (Gn 1,26-27). Pero éste no es el relato que ha prevalecido, a pesar de estar junto al otro. Es desechado a favor del segundo relato que hace de la mujer un ser inferior, de una naturaleza distinta a la del varón. Esta desigualdad se verá acentuada con motivo de la caída y expulsión del Paraíso.

Es Eva, la mujer, la que, ante el ofrecimiento hecho por la serpiente de adquirir el conocimiento a cambio de perder la inmortalidad, cede a la tentación de comer de la fruta prohibida del árbol del Conocimiento, de la Ciencia del Bien y del Mal.

Respondió la mujer a la serpiente: «Podemos comer del fruto de los árboles del jardín. Mas del fruto del árbol que está en medio del jardín, ha dicho Dios: No comáis de él, ni lo toquéis, so pena de muerte». Replicó la serpiente a la mujer: «De ninguna manera moriréis. Es que Dios sabe muy bien que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses, conocedores del bien y del mal». Y como viese la mujer que el árbol era bueno para comer, apetecible a la vista y excelente para lograr la sabiduría, tomó de su fruto y comió, y dio también a su marido, que igualmente comió. (Gn 3,2-6).

El hombre, Adán, no presenta un perfil activo en el pecado de desobediencia. Acepta lo que le ofrece su compañera, se deja llevar. En realidad, es arrastrado por ella al pecado. Un pecado de enorme trascendencia para la humanidad, que no sólo afecta a Adán y Eva como personas, sino que, como padres del género humano, se hará extensivo a todos sus descendientes. Al haber perdido el estado de pureza primigenio con que son creados por Yahvé, toda su descendencia arrastra esa carencia. Una carencia que es provocada por el ansia de conocimiento de la mujer, no del hombre. Es Eva la causante de la expulsión del Paraíso. Sobre ella caerán las maldiciones de Yahvé. Si ambos, Adán y Eva, son los trasgresores de la ley divina, sólo la mujer será la causante de la caída, sólo a ella se le hará responsable del mal causado.

Y dijo al hombre: Porque escuchaste la voz de la mujer y comiste del árbol del que te prohibí comer diciéndote: No comas de él. Maldita será la tierra por tu causa; con trabajo sacarás de ella el alimento todos los días de tu vida; espinas y cardos te producirá, y la

hierba del campo comerás. Con el sudor de tu rostro comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, pues de ella fuiste tomado; ya que eres polvo y al polvo volverás. (Gn 3,17-19).

Este será el auténtico punto de inflexión en la historia del pensamiento. A partir de aquí la mujer, causante y artífice de la perdición del género humano, será la responsable de todas las desgracias que aquejen a la humanidad. Por su ansia de saber, la mujer ha de quedar apartada del conocimiento, pero también de la vida pública, de la toma de decisiones, de las responsabilidades, quedando siempre y en todo momento sometida y supeditada al varón: «A la mujer le dijo: Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con trabajo parirás los hijos. Hacia tu marido irá tu apetencia y él te dominará». (Gn 3,16). Si cuando tuvo la oportunidad y el poder de decisión ésta no sólo fue errónea, sino que acarreó una desgracia sin límites, es evidente que hay que apartarla para siempre, a fin de evitar que con su falta de juicio pueda volver a equivocarse. Así lo expresa san Pablo, recogido más tarde, por Juan Luís Vives:

[...] el mismo apóstol escribe a Timoteo, su discípulo, en esta forma: «La mujer aprenda callando con toda su subyección [...] porque es notorio que Adán fue primeramente formado que no Eva y él no fue engañado y ella sí, y traspasó el mandamiento de Dios». Por tanto, como la mujer sea de natura animal enfermo, y su juicio no sea de todas partes seguro, y puede ser muy ligeramente engañado, según mostró nuestra madre Eva, que por muy poco se dejó embobecer y persuadir del demonio. (Vives, 1936: 28).

De este modo, la mujer, estará supeditada siempre al juicio y autoridad del varón.

No fue Eva, sin embargo, la primera mujer de Adán. Anteriormente existió otra mujer (acaso la mencionada en el primer relato de la creación, igual al varón), hoy desaparecida de los libros sagrados. Lilith, creada al mismo tiempo que el hombre, busca la igualdad con el varón. No se resigna a estar supeditada a él. Al mantener relaciones sexuales con el hombre, rechaza el deber de permanecer siempre bajo el varón tal como exige él, reclamando un papel igualitario. Enfurecida por las exigencias del hombre abandona el Paraíso, pronunció el nombre mágico de Dios y huyó para siempre, pasando a convertirse en un demonio según alguna de las versiones existentes.

Si la mujer simboliza el mal, la tentación en general, se identifica fundamentalmente con el pecado de lujuria. Ella es la perdición, la seducción. El sexo se convierte en el pecado por excelencia para el cristianismo, que ve a la mujer como una encarnación del mismo demonio, creada para la perdición del hombre. De hecho, dada la naturaleza inferior de la mujer en el mismo acto de la creación, en ella predominan las pasiones, mucho más que en el hombre, mucho más espiritual. «Siguen los apetitos carnales, como es comer, dormir e folgar, e otros peores. E esto les viene porque en ellas no es tan fuerte la razón como en los varones, que con la razón que en ellos es mayor, refrenan las pasiones de la carne; pero las mujeres son más carne que espíritu» (Córdoba, 1974: 210).

El cristianismo, tomando como base la teoría de Platón de la dualidad entre cuerpo y alma, siendo esta última prisionera de la parte material del ser humano, sólo liberada con la muerte, hace que la parte espiritual de la mujer sea casi inexistente. En el acto de la procreación, durante mucho tiempo se ha mantenido por parte de los padres de la Iglesia, que la mujer engendra el cuerpo, pero el alma es transmitida por el varón por medio del semen. Un ser inferior, que en el momento de la creación no pudo ser creada a imagen

de la divinidad, no puede optar a transmitir el alma, el espíritu, a su prole, dejando esta misión a cargo del hombre.

Esta visión negativa de la mujer, en cuanto tentación y peligro para la salvación eterna, lleva al cristianismo a plantearse el sexo como el mayor peligro para el hombre y causa segura de su condenación. Además, se considera que el deseo lujurioso de la mujer es irrefrenable e insaciable, poniendo en constante riesgo la virtud del varón<sup>1</sup>.

Como, a pesar del riesgo que la mujer conlleva, es necesaria la procreación para la continuidad del género humano, san Pablo considera que el único camino en el cual el hombre puede acogerse sin temor a su condenación, es el matrimonio, aunque bien es cierto que sólo se han de tener relaciones en días precisos y con el fin único y exclusivo de procrear (Bornay, 2010: 33), quedando totalmente proscrito cualquier modo de placer que no sea el débito conyugal para la procreación: «Sería bueno para el hombre no tocar a la mujer, escribía el apóstol a los corintios; y agregaba: ‘Pero para las fornicaciones, cada hombre tenga a la esposa y cada mujer a su propio marido [...] Digo esto por concesión, no por mandato, ya que quisiera que todos los hombres fuesen como yo’...» (Marchi, 1961: 66).

Esta concepción del matrimonio hace exclamar a san Jerónimo: «El matrimonio es un pecado; todo lo que podemos hacer es excusarlo y santificarlo» (Bornay, 2010: 33).

La misoginia alcanza grados difícilmente compatibles con un ser que ha sido creado por Dios. La mujer se convierte en la auténtica puerta del diablo. Como ejemplo valgan dos citas del *Eclesiastés*: «Más odiosa que la muerte considero a la mujer, cuyo corazón está erizado de trampas y engaños y cuyas manos son cadenas: Quien desee ser grato a Dios debe evitarla»; y, «Las mujeres son arrebatadas por la lujuria de las fornicaciones más fácilmente que los hombres y en su corazón complotan contra el hombre» (Marchi, 1961: 60).

San Odón de Cluny, en el siglo X, lleva su repulsa de las mujeres a unos niveles difíciles de superar: «Pero si nos negamos a tocar el estiércol o un tumor con la punta del dedo, ¿cómo podemos desear besar a una mujer, una bolsa de estiércol?» (Marchi, 1961: 68).

Al llegar a ciertos límites, incompatibles con un ser creado por Dios, es cuando se ha de dar marcha atrás, volviendo los ojos hacia otra mujer, María, la madre de Dios. Surge así la contraposición AVE, la palabra que le dirige el arcángel Gabriel a María, con el nombre de EVA. Es la imagen y su contrario. Pecado frente a virtud, pero, sobre todo, sexo frente a una figura totalmente asexuada, que incluso concibe a su hijo sin contacto con varón. De nuevo el sexo se erige como símbolo del pecado, y su ausencia como significado de virtud. Es por ello que Cristo, el hijo de Dios, no puede ser concebido por medio del pecado, ni de una madre concebida con mácula.

Sin embargo, hay que reflexionar sobre esta imagen que ha llegado a nosotros de la mujer. Es una visión totalmente androcéntrica y patriarcal. Esa es la idea que tienen los hombres, o al menos una buena parte de ellos, de la mujer, que se apresuran a imponerle un rol, unas características que vienen marcadas por unos sistemas ideológicos, y que sirven

1. Esta posición de la religión cristiana en torno a la lujuria desenfadada de la mujer, origen de todo pecado y de todos los demás vicios y pecados del género femenino, se puede constatar en uno de los manuales que más incidencia ha tenido en la Europa moderna con respecto a la mujer, como es el *Malleus Maleficarum*, en el cual los autores consideran que el origen de la acusación de brujería contra las mujeres, radica en su sexualidad desenfadada, que incluso las lleva a pactar con el demonio para conseguir calmar su ansia de un sexo desenfadado y depravado.

para asignarles un papel dentro de la sociedad encaminado a mantener el control ideológico de la misma. Son los hombres, la sociedad patriarcal, la que impone una opinión, una visión, totalmente androcéntrica sobre las mujeres, al tiempo que marca como han de ser y actuar estas (Vigil, 1986: 15).

En este orden de cosas, la Iglesia se erige como la depositaria y transmisora de la cultura, de las ideas, del pensamiento, buscando en todo momento el mantener el papel de sumisión de la mujer hacia el varón. La realidad es que la mujer no responde, no se conforma con ese ideal que nos muestran Vives, Erasmo o Fray Luis de Granada. La mujer no quiere, no ha querido nunca, ser perfecta. Se rebela ante la idea de quedarse en casa, sin poder hablar con nadie, tal como exige el varón (Lafarge, 1989: 125). La realidad es muy diferente. Lo cierto es que la mujer, cada vez más, intenta luchar por ocupar un lugar en la sociedad. El humanismo, que trae aires de renovación para el hombre, no supone sin embargo una mayor libertad para la mujer salvo en ciertas élites. El hombre, como miembro de una sociedad patriarcal de la que forma parte, se siente inseguro ante los pequeños y tímidos logros que la mujer va logrando de manera sutil, pero inevitable. Es por ello por lo que intenta recalcar los peligros que, para la moral, para la sociedad, para su misma estructura, significa la mujer (Quiñones, 2001: 26).

La Iglesia, que ve como sus escritos teóricos, penitenciales o manuales de educación para las mujeres, no consiguen la incidencia necesaria para influir en la mentalidad de la población, al menos del sector más popular, que es el que le interesa, adopta, como ya había hecho a lo largo de toda su existencia, una estrategia diferente, y recurre al arte como elemento educacional y de formación de una ideología con respecto a la mujer. No hay que olvidar en este sentido las palabras de san Gregorio, definiendo al arte como «escritura para iletrados» (Moralejo, 2004: 9). Aunque nunca ha dejado de utilizar las imágenes con un fin de adoctrinamiento, vuelve la mirada hacia los modelos medievales, en los que la mujer ocupa un lugar destacado como símbolo de perdición y pecado. Eva, y por extensión todas las mujeres, se asimila con quien la tentó, con la serpiente, con el demonio.

Varios son los puntos en los que la Iglesia quiere dejar clara su postura, tanto ante las mujeres, de cara a su obediencia, como ante los hombres, haciéndoles ver cuáles son las características que han de exigir a las mujeres, y que, según la mentalidad oficial, se están perdiendo. Lo principal es la inferioridad de la mujer con respecto al hombre. No quiere esto decir que el hombre sea considerado un ser perfecto, pero los pecados, los vicios de la mujer, teniendo en cuenta que en ella predomina lo material, son los de la carne, sobre todo la lujuria, frente a los del hombre, un ser espiritual por excelencia, en que predominan los del alma (Beigbeder, 1995: 345). En este sentido hay que ver las ideas de San Agustín, siguiendo la línea de San Pablo, para el cual el sexo, la mujer, es la principal causa de condenación del género humano. De hecho, es el pecado por antonomasia, ya que, según Agustín, en la concupiscencia sensual consistió el pecado original de Adán, y en esta concupiscencia radica la causa de la ruina de la humanidad. La carne misma se convierte en algo odioso, ya que como recuerda, *inter fæces et urinam nascimur* (Marchi, 1961: 67).

En este orden de cosas, la imagen de la mujer, y por extensión de lo femenino en general, se convierte en símbolo de perdición del hombre: seducción, adulterio, lujuria, etc., en todas las diferentes visiones y alegorías posibles, desde las clásicas harpías a las lamias, pasando por las serpientes, panteras y demás animales alusivos a la sexualidad desenfrenada de la mujer, así como personificación de otros vicios también alusivos a la mujer, como es la maledicencia (Escalera, 2000: 769-792).

## ALGUNOS EJEMPLOS DE LO FEMENINO EN EL RENACIMIENTO JEREZANO

180

Jerez de la Frontera no supone una excepción en la visión negativa que de la mujer se tiene en la época del Renacimiento. Los símbolos alusivos a lo femenino como algo peligroso que hay que evitar para poder alcanzar la salvación, se suceden en los diferentes programas iconográficos, tanto civiles como religiosos.

No creemos de menor importancia el hecho de que tanto en las fachadas de iglesias como portadas de oratorios, ocupen siempre un lugar predominante los bustos de Adán y Eva, como origen del pecado. Las consecuencias inmediatas de la desobediencia son conocidas y evidentes: expulsión del Paraíso, enfermedades, muerte y pecado. Pero lo que supone mayor gravedad es que a causa de este acto de la mujer, Cristo se ve obligado, para la salvación del género humano, a encarnarse en otra mujer, María, y padecer pasión y muerte. Es la mujer, en definitiva, la causante, la responsable de la pasión y muerte de Cristo, y sobre ella han de caer todas las maldiciones.

Aunque esta es sin duda la acusación más grave que se hace contra la mujer, no es sin embargo la más obvia, dado que la imagen de Eva siempre aparece acompañada de la de Adán, diluyéndose, aparentemente, la culpa entre ambos. Si bien es cierto que el pecado es cometido por los dos, la culpa no puede recaer sobre un ser hecho a imagen y semejanza de Dios, sino sobre el otro, creado a partir de una parte del hombre. De esta forma Eva será la única responsable del pecado.

Aunque son muchos los ejemplos que se podrían aducir, dentro del ámbito cenobítico de Jerez, recurriremos tan sólo a unos pocos, aunque significativos ejemplos, como son la portada de Entrecoros, en la Cartuja de la Defensa (Aguayo, 2006: 59-94), el oratorio de Fray Jordán, en el claustro del convento de Santo Domingo (Aguayo, 2016: 351-380), o el oratorio de Ribadeneira, en el mismo convento.

Es interesante analizar la imagen de Adán y Eva en la portada de Entrecoros de la Cartuja de la Defensa [fig. 1]. Eva, alcanza con su mano derecha la manzana que trata de aprisionar, en tanto intenta cubrirse con una gran hoja de higuera. En su expresión se aprecia la tristeza y el dolor, del cual es consciente, que va a causar su acción. Adán, por su parte, parece intentar con su mano crispada evitar, inútilmente, que su compañera logre arrancar la fruta del árbol prohibido.



Fig. 1. Adán y Eva. Portada de entrecoros. Cartuja de la Defensa.

Son muchas y variadas las formas en que se puede hacer alusión a la Lujuria femenina, desde la imagen de dulce y seductora belleza, a la obscena y procaz con las piernas abiertas, mostrando ostensiblemente el sexo ofrecido. Así, en el convento de Santo Domingo, en el Claustro de las Procesiones, en una de las ménsulas que conforman el programa iconográfico, una mujer desnuda, atacada por cocodrilos, uno de los atributos de la Lujuria según Ripa, muestra el sexo abierto en una clara alusión a la procazidad de las mujeres, y los peligros que para los monjes conlleva su trato [fig. 2].



Fig. 2. Lujuria. Claustro de las procesiones. Lujuria. Portada de Gracias. Convento de Santo Domingo.

Muy similar a la figura del claustro es la alegoría de la lujuria representada en los relieves del presbiterio del templo de San Mateo, en la cual una figura femenina, en este caso cubierta con un sombrero, abre las piernas mostrando impudicamente el sexo (Aguayo, 2006b: 116) [fig. 3].

En el convento dominico, años más tarde, en la capilla denominada de Gracias, la alusión a la lujuria se hace por medio de un busto de mujer, joven y bella, desnuda, de grandes ojos y cabello despeinado (Aguayo, 2008: 477-498). La iconografía recuerda la descripción que de la Lujuria hace Ripa, identificándose en la misma figura la Lujuria y la Libidinosidad (Ripa, 1987: II-32). En



Fig. 3. Lujuria. Presbiterio del templo de San Mateo.

ambos casos se hace hincapié en la peligrosidad del sexo femenino, advirtiendo al monje, al hombre, que no se debe dejar engañar por la aparente belleza de la mujer. Ya Aristóteles hacía ver la peligrosidad de las mujeres a causa de su lujuria, a su voraz apetito sexual, lo que le llevaba a pedir su reclusión en casa, subordinada al hombre (Bornay, 2010: 40).

Este mensaje que la Iglesia intenta imponer cala profundamente en la sociedad, toda vez que la realidad circundante deja ver claramente que incluso aquellos que anatematizan sistemáticamente a la mujer incumplen sus propias normas, como es el caso de la denominada claustralidad, que supone una de las mayores crisis en el seno del movimiento monacal, a causa de la relajación de costumbres que tiene lugar.

Este sentimiento de miedo ante la mujer, llega al extremo en la orden cartujana, en la cual toda alusión femenina queda absolutamente proscrita, impidiéndose la presencia de la mujer dentro de sus muros.

En la entrada al refectorio, flanqueando el escudo del fundador del cenobio, D. Álvaro Obertos de Valetto, se hallan representadas dos lamias, concebidas como estilizadas serpientes, semejantes a columnas caídas, con cabezas femeninas de aspecto demoníaco, que rehúsan mirar al centro, donde se halla el escudo del fundador [fig. 4].

Son las lamias monstruos formados por cuerpo de sierpe con cabeza y busto femeninos. Cartari las describe como seres funestos para los hombres, meretrices capaces de atraerlos con sus encantos para luego devorarlos con su parte serpentina (Cartari, 1581: 248). Por su significado de perdición de los hombres son similares a las sirenas, con las cuales se equiparan. Si estas atraen a los hombres con su canto, las lamias lo hacen mostrando su hermoso pecho, ante el cual todos los hombres ceden al deseo, siendo atrapados con sus curvas garras, que se guardan muy bien de enseñar, mostrando una apariencia de modestia y candor. No podía faltar en la cartuja esta advertencia al pecado en la alusión al sexo femenino.

Este monstruo se repite en la bóveda del ábside del templo de San Miguel, en un contexto en el que se hallan representados diferentes vicios y tentaciones donde, a pesar de la altura a que está representada, el artista ha puesto especial énfasis en remarcar la anatomía femenina y las cuencas vacías de sus ojos, en alusión al mito que identifica a Lamia como una joven, amada por Zeus, a la cual Hera, celosa, hacía morir todos los

hijos que engendraba. Loca de dolor, robaba y devoraba a los hijos de las mujeres más dichosas que ella. Zeus, compadecido, le concedió el don de poder quitarse los ojos para que pudiese descansar y quedarse dormida. Su carácter destructivo y nocivo ha hecho que pasase a ser símbolo de perdición y pecado (Pedraza, 1991: 151).

Mucho más habituales que las lamias son otros monstruos, similares a ellas por su significado, como son las sirenas, equiparándose en muchos casos con las harpías, con las cuales se pueden confundir.

En la capilla de los Siles, dentro de un contexto funerario en el que se alude a los dos vicios fundamentales para la religión, como son la avaricia y la lujuria, ejemplificadas por medio del mito del rapto de Perséfone por Plutón (Aguayo, 2006b: 65-93), se muestran dos sirenas, seres híbridos, mitad humanos, mitad aves, que probablemente se ha querido asimilar con las harpías, con las cuales pueden confundirse. El simbolismo de la sirena en cuanto arrebatadora de almas y tentación, equiparándola a las meretrices, es sobradamente conocido (Alciato, 1985: 152). Aunque suelen presentar apariencia femenina, el artista en esta ocasión



Fig. 4. Lamias. Portada del refectorio. Cartuja de la Defensión. Lamia. Bóveda de San Miguel.



Fig. 5. Sirena-Harpía. Capilla de los Siles.

desdobra el sexo de estos monstruos, asignándole el sexo masculino al pecado de avaricia, en tanto que la de formas femeninas simboliza la lujuria. Su significado es remarcado mostrando inequívocamente el abierto sexo femenino. La idea de pecado se acentúa con la transformación de los brazos en sendas serpientes, en alusión al pecado de Eva [fig. 5].

En un contexto diferente como es la fachada del palacio de Riquelme, aunque también con fuerte contenido moral, la mujer contrapuesta al varón, simboliza la lujuria. Si el hombre encarna el orgullo, la mujer representa el vicio de la lascivia. Este significado es acentuado y matizado por la pantera, animal de Dionisos, cuya característica fundamental es atraer con su dulce olor a los demás animales para devorarlos, equiparándose de este modo a la mujer lujuriosa que destruye al varón [fig. 6]. La asimilación de la lujuria con Dionisos viene remarcada por los racimos de uvas con que se adorna la figura femenina. La asociación del vino con el vicio queda patente en el texto de J. Luis Vives, en el cual prohíbe expresamente el vino a las mujeres como causante del peor de los pecados, que no es otro que el de la lujuria: «como sea que el vino y el vicio suelen casi siempre andar revueltos. [...] porque está averiguado que no arden en tanto grado los fuegos del monte Etna, no la tierra de Vulcano, no los montes Vesebo y Olimpo, cuanto las cañadas de la mujer llenas de vino» (Vives, 1936: 43).



Fig. 6. Lujuria y pantera. Palacio de Riquelme.

La pantera como símbolo de la lujuria femenina vuelve a aparecer en la bóveda del presbiterio de San Miguel, abundando en el carácter dañino del animal el hecho de que su cola finalice en un gran racimo de uvas, cuyo significado dionisiaco no deja lugar a dudas.

Si las connotaciones negativas son patentes en todos los ejemplos relativos a la mujer, este simbolismo queda acentuado cuando se contraponen los dos sexos, macho-hembra con el fin de acentuar el carácter maligno del sexo femenino, incluso entre los animales cuyo significado ya de por sí es alusivo al vicio.

En esta doble contraposición aportaremos dos ejemplos que creemos muy significativos, además del ya aludido de las sirenas-harpías en la capilla de los Siles.

En el claustro de Santo Domingo, y dentro de un contexto de fuerte condena de ciertos vicios, hay algunas figuras, alusivas al pecado que aparecen duplicadas, diferenciándose ambos sexos por pequeños matices en la caracterización de la hembra.

El primero de los relieves representa el caballo [fig. 7]. Este es el símbolo de las pasiones desenfrenadas, pero fundamentalmente de la lascivia. Es importante, de cara a este sentido que se le atribuye al caballo, el olfato de que están dotados, del cual se hace eco san Isidoro

(Isid. *Etym.* XII-1-42). Ante el olor de las hembras, es tanta su lascivia, que nada es capaz de evitar que se dirija hacia ella en loca carrera. Este deseo inmoderado está condicionado en el caso de las hembras, a la longitud de sus crines, de tal manera que, si estas son cortadas,



Fig. 7. Caballos. Claustro de Santo Domingo.



Fig. 8. Basiliscos. Claustro de Santo Domingo.

el deseo desaparece por completo (Plin., *Nat. Hist.*, VIII, 66), pero si mantienen la longitud de sus crines, es tal su ardor que, si no encuentran macho, son preñadas por el viento. Es importante este dato para poder entender el énfasis que ha puesto el escultor en mostrar las crines del caballo situado en primer plano, que vuelve la cabeza ante el ardor de su compañero. El significado del relieve parece claro. Se está haciendo mención, mediante la pareja de caballos, macho y hembra, al pecado de la lujuria, a la lascivia. Al individualizar a la yegua por medio de las crines, recalca el peligro que para el varón representan las mujeres, ya que, como dice Plinio, por medio de la yegua se alude a las mujeres, siempre lascivas, de las cuales es preciso huir (Plin., *Nat. Hist.*, VIII, 66).

La siguiente figura muestra dos reptiles, de fiera mirada, provistos de membranosas alas, sobre el alargado cuerpo [fig. 8]. Ambos animales parecen a punto de atacarse con sus bocas abiertas, provistas de puntiagudos dientes y afilada lengua. Lo más característico son las crestas que coronan sus cabezas, similares a las de los gallos y que permiten

identificarlos como basiliscos. Aunque ambos son iguales, el de la izquierda parece mostrar formas más gráciles y un mayor pelaje en un intento de diferenciarlos por sexo, al igual que los caballos. La figura del basilisco es definida por san Isidoro, aunque es Pierre Beauvais el que hace una más prolija descripción del animal y del carácter prodigioso de su nacimiento (Malaxechevarría, 1982: 47). Ripa, basándose en Pierio Valeriano hace del basilisco el atributo de la calumnia (Ripa, 1987: 1-159). En el relieve se hace especial hincapié en la lengua, significando con ello el peligro que conlleva el uso inmoderado que de ella se hace y los pecados a que da lugar. Al presentar la pareja, macho-hembra, se quiere mostrar, una vez más, el carácter de peligro que para el varón representa la mujer, en este caso aludiendo a la maledicencia, vicio eminentemente femenino.

Para finalizar con los ejemplos, hemos de hacer mención a una figura sumamente significativa como símbolo de la perversidad femenina. En la bóveda anteriormente aludida del ábside de san Miguel, se representa una serpiente enroscada y de escamoso cuerpo [fig. 9]. Teniendo en cuenta el pequeño tamaño que parece tener, y dado que de su costado parece

surgir otro reptil más pequeño, hemos de interpretarlo como una víbora, en clara alusión a una de las características de este reptil, del cual se hacen eco los tratadistas, recogida por Prudencio en su obra *Amartigenia*, como es el doble crimen necesario para su nacimiento:

Cuando arde excitada por el fuego propio de hembra, siente inmunda, con su boca abierta, sed de marido que habrá de perecer. Mete éste su cabeza de tres lenguas en las fauces de la esposa, y ardiente la penetra de besos, introduciendo su genital veneno con el coito de la boca. La desposada, herida por la violencia del placer, rompe a mordiscos la cabeza deglutida del amante en medio de las blandas caricias conyugales, y, mientras muere el cónyuge querido, bebe ella la saliva que él le destilara. [...] Porque después que, desarrollada la semilla, empiezan a serpentear los pequeños cuerpecillos en las cálidas entrañas y a herir con sus sacudidas el vientre removido, se agita de angustia la madre por el crimen interno de los que son objeto de su amor. [...] Y como no hay lugar de salida, se le rompe el vientre, torturado por las crías, que se esfuerzan por salir a la luz y, desgarrado, les abre así el camino a través de sus flancos. Sale por fin, con la muerte de la madre, aquel rebaño de dolores, superando con dificultad la entrada en la vida y burilando su propio nacimiento con un crimen. (Prudencio, *Amartigenia* 1981: 586-605).

La víbora en su nacimiento es el resultado de dos crímenes. Si la madre, presa de la excitación, mata al padre que deposita el semen en su boca, los hijos, para poder nacer, han de matar a su progenitora, rompiéndole el vientre. Es la hembra, víctima de su ardor sexual, causante del crimen de su marido, pero al mismo tiempo víctima de su prole.



Fig. 9. Víbora. Presbiterio de San Miguel.

## CONCLUSIONES

Es sobradamente conocida la posición de la cultura cristiana, que hace de la mujer el chivo expiatorio de todos los males acaecidos a la humanidad desde el comienzo de los tiempos, cuyo ejemplo más paradigmático se encuentra en la creación y caída de Eva.

Que la mujer tiene una lujuria desenfrenada, muy superior a la del varón, y que ésta es la causa de la condenación del género masculino, es un axioma recogido por los principales escritores cristianos y padres de la Iglesia, y que no va a ser discutido ni puesto en duda en ningún momento.

La mujer encarna la tentación, el pecado, en sus más diversas y multiformes apariencias. Es la mujer bella, seductora, pero también es la mujer horrible, la provocadora que muestra obscenamente su sexo abierto, ofrecido impudicamente. Es la lamia, ser híbrido, serpentiniforme, cruel, raptora de niños, que ha de ser cegada misericordiosamente por Zeus para poder dormir y olvidar así su sufrimiento eterno. Es la sirena-harpía, la raptora de almas, la enviada de la muerte, que se desdobra en ambos sexos para hacer de ese modo hincapié en la perversidad de la fémica.

La misoginia alcanza su más alto grado en el hecho de duplicar el sexo de algunos animales emblemáticos, como el caballo-yegua, o el basilisco macho-hembra. Si el caballo es de por sí el símbolo de los instintos desbocados, al mostrar la pareja, la yegua va provista de abundante crin, se está recogiendo una de las características más acusadas de la hembra del caballo, como es su lascivia desenfrenada mientras conserva las crines sin cortar, hasta el punto de que, si no encuentra macho con el que aparearse, ofrece su vulva a fin de ser preñada por el viento.

El basilisco, animal dañino por excelencia por su potencia para matar a distancia, siendo el símbolo de la maledicencia, al desdoblar el género, se pone énfasis en una de las cualidades de que se hacen ecos los tratadistas, como es el hecho de que, por medio de la lengua, que se destaca poderosamente en la representación, se puede matar la honra de las personas. No se trata de una muerte física, material, sino de algo mucho más importante para el ser humano, como es la pérdida de su honra, su reputación, su fama.

Probablemente el símbolo más acorde con la mentalidad misógina cristiana sea el de la víbora, émula de la serpiente del Paraíso, que logró convencer a la mujer para la destrucción de la humanidad. Si bien su perversidad y su crueldad, fruto de su lujuria desenfrenada, le lleva a acabar con la vida de su compañero, esa misma pasión, una vez que el semen masculino es vertido en su boca quedando preñada, es la que provocará su castigo, haciendo que los hijos engendrados en esa relación asesina, sean los encargados de su muerte. Se produce así una comparación con la mujer, causante de la condenación del hombre, a causa de su lascivia, pero a su vez, merecedora del castigo, tal como le ocurrió a Eva, la primera mujer y origen del pecado.

Todos estos ejemplos se hallan ubicados en contextos religiosos, la mayor parte de ellos en conventos o monasterios, tales como los de san Francisco, santo Domingo o la Cartuja, cuya misoginia y animadversión hacia el género femenino es bien conocida.

Por otro lado, tanto las comunidades franciscana como dominica, a finales del siglo XV y comienzos del XVI, se encuentran en un momento de fuerte crisis espiritual, conocido como claustralidad, en la cual la moral de los habitantes de los conventos está fuertemente cuestionada y en entredicho, dada la relajación de costumbres y vida depravada que impera en ellos, llegando los frailes, en un alarde de disipación, a convivir en las celdas con sus barraganas, utilizando ostentosos vestidos, poco acordes con el pobre hábito que les correspondería.

El único ejemplo que no se corresponde con un contexto religioso, aunque sí moral, es el del palacio de Riquelme, en el cual la mujer, contrapuesta al varón, que simboliza el orgullo, ha de identificarse, una vez más, con la lujuria, en este caso asociada al vino, lo que acentúa la intemperancia de la fémica. Si bien es cierto que la fachada del palacio no es un contexto religioso, no es menos evidente que lo que se pretende por parte de los dueños, tío y sobrina que contraen matrimonio, acumulando de ese modo una de las mayores fortunas de la ciudad, es dotar esta unión de un fin moral, en la cual el matrimonio, con-

ceptuado por san Pablo como la legalización y justificación de un pecado necesario para la procreación, quede admitido y alabado de cara al resto de la nobleza local, a la cual don Hernán Riquelme pretende asimilarse, litigando una hidalguía cuestionada por algunos.

Para finalizar, habría que preguntarse cómo es posible que un ser creado por Dios, como es la mujer, creada para hacer compañía al hombre, haya sido objeto de las mayores diatribas y descalificaciones por parte de los hombres, miembros de la Iglesia, cuando lo lógico, al menos lo que sería más aceptable, es la de admirar a Dios en sus obras, y no desprestigiarlas como algo putrefacto y digno del mayor desprecio.

Esta tendencia llega a un callejón sin salida, imposible de justificar las descalificaciones del sexo femenino, habida cuenta de que María, la Madre de Dios, es una mujer, con las cualidades y los defectos inherentes a ellas. Es preciso dar marcha atrás y dar paso a un nuevo concepto de mujer, eso sí, asexual, sin mácula, como es el caso de la Inmaculada Concepción, cuyo culto comienza a adquirir predicamento en el seno de la Iglesia.

¿Por qué el hombre, el hombre como género masculino, se esfuerza en recalcar y reafirmar la maldad de las mujeres? Es esta una pregunta de difícil respuesta. Los padres de la Iglesia, los moralistas, todos aquellos que gozaban de algún predicamento y autoridad se esfuerzan en tratar de encauzar el pensamiento femenino, marcándole estrictamente la educación que han de recibir, las lecturas que han de hacer, si es que han de hacer alguna, y los usos y costumbres que deben las mujeres de llevar a cabo. Un caso paradigmático es el de Luis Vives, *Instrucción de la mujer cristiana*, o *La perfecta casada*, de Fray Luis de León. Es evidente que, si se pone tanto empeño y énfasis en marcar un modo de ser y de actuar, buscando una perfección imposible de alcanzar, es porque se sabe que la realidad es muy otra. La mujer, no ese ser ideal e irreal que pretenden los tratadistas, sino la mujer real, de carne y hueso, que nunca ha aceptado de buen grado la imposición de unas normas estrictas que la pretenden reducir al ámbito del hogar y a unas pautas de comportamiento imposibles de seguir. Siempre, en mayor o menor medida, según los tiempos y las características de cada época y situación, la mujer ha intentado romper el cerco y el estereotipo al que pretende reducir las el patriarcado. La mujer nunca o en muy pocas ocasiones, se ha sentido identificada con los modelos propuestos por los hombres para ellas. El resultado de esta lucha, sorda pero constante, es el temor del hombre a que la mujer pueda alcanzar un estatus y un grado de libertad que él no está dispuesto a conceder y que, sin embargo, ve con temor como poco a poco esos ideales se van debilitando. De ahí el intento de remarcar, una y otra vez, los peligros que, para la sociedad en general y para el hombre en particular, conlleva la mujer. Es, por decirlo de alguna manera, un ataque a fin de prevenir lo que el hombre considera inevitable, y de paso justificarse ante Dios y ante sí mismo, por haberse dejado caer en la tentación y haberse dejado llevar por la seducción de la mujer que, de todos modos, considera inevitable. La mujer es el instrumento del diablo, la boca del infierno, ineludible e inevitable, de la cual sólo puede salvarnos otra mujer, pero ésta sin mancha, concebida sin pecado original, y totalmente asexual. Sólo así, por medio de la pureza puede alcanzarse la perfección, sólo alcanzable para los elegidos por Dios.

## BIBLIOGRAFÍA

AGUAYO COBO, A. [2006a]. *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez. II. Cartuja de la Defensión. Convento de Santo Domingo*, UCA, Cádiz.

- AGUAYO COBO, A. [2006b]. *Arquitectura religiosa del Renacimiento en Jerez. III. Espíritu Santo, San Francisco, San Mateo, San Juan de los Caballeros, San Lucas, Iglesia de la Victoria, Santiago*, UCA, Cádiz.
- [2008]. «La capilla de Gracias en el convento de Santo Domingo. Un ejemplo de síntesis cultural», en C. CHAPARRO y otros (eds.), *Paisajes emblemáticos: La construcción de la imagen simbólica en Europa y América*, Editora Regional de Extremadura, Mérida. 477-498.
- [2016]. «...*Et in terram reverteris*. Lectura iconológica de la portada del oratorio de Fray Jordán, en el convento de Santo Domingo de Jerez», en R. M. CACHEDA BARREIRO y J. M. GARCÍA IGLESIAS (eds.), *Universos en orden. Las órdenes religiosas y el patrimonio cultural iberoamericano*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- [2020]. *Los Claustros de Santo Domingo. Iconografía, espacio y símbolo*. PeripeciasLibros. Jerez de la Frontera.
- [2021]. «El bestiario del pecado en el templo de San Miguel, de Jerez de la Frontera», *Revista de Historia de Jerez*, n° 24, Jerez, 149-176.
- ALCIATO, A. [1985]. *Emblemas*, S. Sebastián (ed.), Akal, Madrid.
- BEIGBEDER, O. [1995]. *Léxico de símbolos*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- BORNAY, E. [2010]. *Las hijas de Lilith*, Cátedra, Madrid.
- CALERO SECALL, I. y ALFARO BECH, V. (coords.). [2006]. *Las hijas de Eva: historia, tradición y simbología*, CEDMA, Málaga.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. y MIRÓ DOMÍNGUEZ, A. (eds.). [2001]. *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Diputación de Málaga, Málaga.
- CARTARI, V. [1581]. *Le imagini de i dei de gli antichi*, Lione apresso Bartholomeo Honorati.
- CÓRDOBA, FRAY MARTÍN DE. [1974]. *Jardín de nobles donzellas*, J. B. AVALLE-ARCE (ed.). Chapel Hill. University of North Carolina.
- ESCALERA PÉREZ, R. [2000]. «Monjas, madres, doncellas y prostitutas. La mujer en la emblemática», en V. MÍNQUEZ (ed.). *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica*, Universitat Jaume I, Castelló, 769-792.
- KRAMER, H. y SPRENGER, J. [2016]. *Malleus maleficarum o Martillo de brujos*, Iberlibro, Barcelona.
- LAFARGE, M. W. [1989]. *La mujer en la Edad Media*, Nerea, Madrid.
- MALAXECHEVERRÍA, I. [2008]. *Bestiario medieval*, Siruela, Madrid.
- MARCHI, L. DI. [1961]. *Sexo y civilización. De la crisis de la sexofobia a la reforma sexual*, Helios, Buenos Aires.
- MORALEJO ALVAREZ, S. [2004]. *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal.
- PEDRAZA, P. [1991]. *La bella, enigma y pesadilla*, Tusquets. Barcelona.
- PLINIO. [2007]. *Historia natural*, J. Cantó, I. Gómez Santamaría, S. González Marín, E. Tarrío (eds.), Cátedra, Madrid.
- QUINONES COSTA, A. M.<sup>a</sup> [2001]. «El papel de la mujer en la sociedad medieval a través del Arte», en R. CAMACHO MARTÍNEZ y A. MIRÓ RODRÍGUEZ (eds.). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Diputación de Málaga. Málaga, 25-74.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. [2001]. «Eros barroco. Placer, matrimonio y censura en el ordenamiento contrarreformista», en R. CAMACHO MARTÍNEZ y A. MIRO DOMÍNGUEZ (eds.). *Iconografía y creación artística. Estudios sobre la identidad femenina desde las relaciones de poder*, Diputación de Málaga. Málaga, 107-160.
- VIGIL, M. [1986]. *La vida de las mujeres en los siglos XV y XVII*, Ediciones Siglo XXI, Madrid.
- VIVES, J. L. [1936]. *Instrucción de la mujer cristiana*. J. JUSTINIANO (trad.) Signo, Madrid.

# EL TIPO ICONOGRÁFICO DE LA INSTAURACIÓN DE LA EUCARISTÍA Y LOS EMBLEMAS ANIMALES DE SIGNIFICACIÓN EUCARÍSTICA\*

BERNAD LÓPEZ VICTORIA  
*Universitat de València*

RESUMEN: Este artículo tiene como objetivo hacer un breve repaso sobre el nacimiento de las imágenes de la Última Cena y en concreto de la continuidad y variación de uno de sus tipos, la instauración de la Eucaristía. Todo ello en relación con algunos de los animales de significación eucarística en el ámbito de la emblemática.

*Palabras clave:* Última Cena, continuidad, variación, Eucaristía, Emblemática, Animales Eucarísticos.

ABSTRACT: The aim of this article is to briefly review the birth of the images of the Last Supper and in particular the continuity and variation of one of its types, the establishment of the Eucharist. All this in relation to some of the animals of Eucharistic significance in the field of emblematics.

*Key words:* Last Supper, continuity, variation, Eucharist, Emblematic, Eucharistic animals.

Este artículo nace como resultado de una comunicación presentada en XII Congreso Internacional de la SEE en diciembre de 2019 en la Facultad de Letras/Letren Fakultatea en Vitoria-Gasteiz y tiene como objetivo hacer un breve repaso sobre el nacimiento de las imágenes de la Última Cena y en concreto de la continuidad y variación de uno de sus tipos, la instauración de la Eucaristía. Acorde con la temática del congreso también se pondrá en relación el tipo con algunos de los animales de significación eucarística en el ámbito de la emblemática.

Los principales tipos iconográficos que se derivan del tema de la Última Cena son: la traición de Judas, el lavatorio de pies, la comunión de los apóstoles y la instauración de la Eucaristía. La Eucaristía fue instituida por Cristo y se convirtió con el tiempo en el acto central del cristianismo considerándose una acción de gracias, un sacrificio —el de Cristo en la cruz—, una Nueva Alianza con el pueblo y un sacramento.<sup>1</sup> Este rito consiste en la consagración del pan y el vino que mediante la palabra pasan a convertirse en cuerpo y

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 “Los tipos iconográficos de la tradición cristiana” financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación MCIN/AEI/10.13039/501100011033 dirigido por Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García (Universitat de València), y del proyecto de i+d+i «Los tipos iconográficos conceptuales de María» GV/2021/123, de la Conselleria d’Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital, dirigido por María Elvira Mocholí Martínez (Universitat de València)

1. Según González Torres (2009: 76), los sacramentos son símbolos externos en los cuales se presentan operaciones internas sobrenaturales. El tema de los sacramentos ha sido tratado por los diferentes concilios a lo largo de la historia de la Iglesia. Fue Inocencio III en el siglo XIII el primero que en un documento magistral se refirió a los sacramentos como siete, aunque sabemos que en el siglo anterior diferentes teólogos ya habían intentado precisar la noción de sacramento. Posteriormente, en el Concilio Florentino (1445), en el de Trento (1564) y en Concilio Vaticano II (1962) entre otros, se fueron dando pautas y cambios en la forma que tiene la Iglesia de entender los sacramentos. Sobre el estudio en profundidad de los sacramentos Arnau-García (1994).

sangre de Cristo según la creencia católica. A esta conversión se le llamó transubstanciación (González Torres, 2009: 63-75; Trens, 1952: 42-43).<sup>2</sup>

Las fuentes principales, aunque no las únicas, para el estudio del momento de la instauración son el Nuevo Testamento, la patrística y el magisterio pontificio.<sup>3</sup> A lo que hay que añadir las diferentes directrices dadas a lo largo de la Historia Eclesiástica por los distintos Concilios y Sínodos, necesarias debido a circunstancias, episodios y ataques que han puesto en entredicho lo que la Iglesia considera como verdades de la fe católica, siendo importante el bagaje cultural y vivencial de la propia Iglesia y las connotaciones históricas de cada momento.

Los evangelios de Marcos (14,22-25), Lucas (22,14-20) y Mateo (26,26-30) ofrecen un relato eucarístico con múltiples similitudes. Ninguno aporta una explicación detallada del momento, son más bien unos textos escuetos (Trens, 1952:41) donde todos coinciden en comentar que el pan y el vino ofrecidos y consagrados por Cristo durante la cena pasan a ser su propio cuerpo y sangre, entregado para la remisión de los pecados, y que éste no volverá a tomar el pan y el vino hasta que no esté en el Reino de Dios, es decir, cuando haya resucitado. Además, los apóstoles debían repetir este acto en memoria suya. De la misma manera, en la Carta de San Pablo a los Corintios XI, 23-27, se repiten estas tres mismas ideas.

Los Padres de la Iglesia de los primeros siglos no revelan ideas diferentes a las ya comentadas en el Nuevo Testamento. Tanto Orígenes,<sup>4</sup> (siglo II-III) como Ambrosio<sup>5</sup> (siglo IV) y Juan Crisóstomo (siglo III-IV),<sup>6</sup> se refieren en sus estudios a la Eucaristía como un misterio y una Nueva Alianza, comparándola con la Antigua y estableciendo semejanzas. El poder que se le da a la palabra de Cristo en la Santa Cena como elemento sobrenatural y divino que convierte aquellos alimentos en comida y bebida para el alma, es el comentario más repetido entre todos los exégetas. Atanasio (siglo IV) es el único que nombra al cordero como comida de la Antigua Alianza asemejándola a la palabra como comida de la Nueva.<sup>7</sup> Juan Damasceno (siglos VII-VIII), por su parte, incorpora además de lo ya comentado, una comparación entre la Eucaristía, el Bautismo y el lavatorio de pies.<sup>8</sup>

## LA VISUALIDAD DE LA SANTA CENA Y EL TIPO DE LA INSTAURACIÓN

Existe cierta ambigüedad en la interpretación de las imágenes que comenzaron a aparecer en época paleocristiana referidas a personas alrededor de una mesa, por lo que, resulta difícil diferenciar un ágape funerario pagano de las primeras representaciones de la Santa Cena. En las catacumbas, también eran frecuentes las representaciones de las prefiguraciones de la Eucaristía como la multiplicación de los panes y los peces o las bodas de Caná, donde

2. El término transubstanciación se utilizó en el IV Concilio de Letrán para explicar la transformación del pan en el cuerpo de Cristo y pasó a ser dogma de fe en el Concilio de Trento.

3. Otras fuentes para el estudio del tema de la Santa Cena son los evangelios apócrifos, *La leyenda dorada* o diferentes misterios medievales como *La Pasión según Gamaliel*.

4. Orígenes, *Serie de Comentaríos al Ev. De Mateo*, 85, trad. Esp. BCPI, vol. 2, p. 270.

5. San Ambrosio, *Los misterios cristianos*, 4, 5, 23, trad. Esp. BCPI, vol. 2, p. 271.

6. Juan Crisóstomo, *Homilias al Ev. De Mateo*, 82, 1: PG 58, trad. Esp. BCPI, vol. 1b, p. 306.

7. Atanasio, *Carta festal*, 4, 3: PG 26, 1377-1378, trad. Esp. BCPI, vol.3, p.443.

8. Juan Damasceno, *Exposición de la fe*, 4, 13, trad. Esp. BCPI, vol. 2, p. 270.

adquirieron importancia imágenes de la vid y el trigo juntos, al igual que las espigas y racimos como materia prima de donde procedían el pan y el vino eucarístico (González Torres, 2009: 63; Trens, 1952: 52). Como primer acercamiento conocido al tipo de la instauración, se cuenta con las imágenes de las catacumbas de San Calixto del siglo II [fig. 1] que cuentan con la ambigüedad antes comentada. Una de las características identificativas de la época era la mesa en forma de sigma o *triclinia* romano y la falta de rasgos distintivos entre los comensales, por lo que no se podía diferenciar a Cristo entre ellos (Trens, 1952: 72; Rodríguez, 2006: 120; Vidal, 1990: 442; Monreal y Tejada, 2000: 124). En este ejemplo en concreto, se encuentran varias cestas en el suelo referentes al milagro de la multiplicación de los panes y los peces.



Fig. 1. Catacumbas romanas de San Calixto, Vía Apia, Roma.

En el mosaico de San Apolinar Nuevo en Rávena del siglo VI [fig. 2] se sigue el mismo esquema compositivo en lo esencial, aunque comienza a codificarse el tipo de la instauración diferenciando a Cristo bendiciendo colocado a la izquierda, posición de honor en los banquetes romanos (Rodríguez, 2016: 122). Se escoge como cena en la mesa el pez que, aunque no obedece a la tradición de la Pascua judía descrita en el Éxodo 12, 1-36, es conocido como símbolo de Cristo (*IXΘΥC*, acróstico de Jesús Cristo de Dios Hijo Salvador) en la mayoría de las imágenes paleocristianas, bizantinas y románicas (Rodríguez, 2006: 120; González Torres, 2009: 77). Como apunta González Torres (2009: 65) en lo referente a la importancia y pretensión de estas primeras imágenes: «En la etapa primitiva del cristianismo lo esencial era la necesidad de dar a conocer los cánones teológicos fundamentales. Esto da lugar a un conocimiento global e intuitivo por medio de la inteligibilidad de las cosas visibles, conduciendo a una visión del mundo invisible, como símbolos de aquella otra realidad. Por lo tanto, a través de las imágenes, el conocimiento simbólico permite acceder al mundo divino».

En la Edad Media proliferan las representaciones de la instauración de la Eucaristía y del tipo de la comunión de los apóstoles. A partir del siglo



Fig. 2. Mosaico San Apolinar Nuevo, Rávena.

XI, Cristo comienza ocupar el lugar central de la mesa, posición de servicio que se conoce gracias al Evangelio de Lucas (22, 24-27), y ésta pasa a tomar forma cuadrada o rectangular (Rodríguez, 2016: 120). El frontal de Soriguerola de finales del siglo XIII [fig. 3], resulta un claro ejemplo de la variación medieval donde se abandona la imagen del pez en la mesa a favor de la representación del cordero. Este animal como alimento hace referencia a la Pascua judía y su sangre era símbolo de la Antigua Alianza entre Dios y su pueblo (Ex 12,13), haciendo referencia indirectamente el sacrificio de Cristo conmemorado en la Eucaristía (Rodríguez, 2016: 120).



Fig. 3. Maestro de Soriguerola, *Frontal de San Miguel de Soriguerola: Última Cena*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

En el siglo XV el tipo conserva algunos elementos de continuidad como la posición de Cristo que se convierte en constante —a no ser que sea una imagen de reminiscencia arcaica— y se producen algunas variantes como la alternancia de la mesa rectangular con la redonda. En *La Santa Cena* de Jaume Huguet realizada en 1450 [fig. 4], aunque se perpetúa la imagen del cordero, Cristo lleva en su mano un cáliz y una hostia bendecida, elementos que se irán introduciendo a partir de este momento. Dichos elementos están en estrecha relación con el pan y el vino, siendo la manera más usual de dar visualidad a este sacramento (González, 2009: 77). En la *Cena* de Juan de Juanes datada entre 1555 y 1562 [fig. 5], destaca la ausencia del pez y el cordero como cena pascual. El cáliz<sup>9</sup> y la Sagrada forma ocupan su lugar en esta variación del tipo. El pasaje del lavatorio de pies aparece representado basándose en el Evangelio de Juan y la imagen de Cristo dio las pautas para la creación de la imagen conceptual del Sagrado Corazón.<sup>10</sup> A finales del mismo siglo, la imagen de la Última Cena se convierte en un gran banquete como ocurre en la *Santa Cena* de Tintoretto realizada entre 1592 y 1594 [fig. 6]. En ella se incorporan cantidad de personajes accesorios, como coperos, sirvientes y ángeles dando la impresión más de una fiesta propia de la realeza que de una cena cuyo último fin era dar a conocer el misterio de la transubstanciación (Trens, 1952: 84-86).

9. Al haber sido realizada en Valencia y por el hecho de aparecer un cáliz, se refuerza la idea del Santo Grial, supuestamente custodiado en la catedral de esta ciudad (Trens, 1952: 80).

10. El tema de la imagen conceptual requiere un estudio en profundidad independiente a este texto del que me ocuparé en mi tesis doctoral. Sobre la imagen conceptual García Mahiques (2009).



Fig. 4. Jaume Huguet, *La Última Cena*. Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya.

Fig. 5. Juan de Juanes, *La Última Cena*. Madrid, Museo del Prado.

Al estudiar tanto el Nuevo Testamento como la patrística más primitiva en lo que se refiere a la instauración de la Eucaristía, se puede constatar cómo este pasaje no adquirió la importancia que vemos en la actualidad hasta la Edad Media con el concilio de Letrán I (1123), III (1179) y IV (1215), posteriormente con el de Constanza (1414-1418) y de forma definitiva con el de Trento<sup>11</sup> (1545-1563) (Carmona, 1998: 176; Vidal, 1996: 440-442; Rodríguez, 2016: 123). Esto se debe a los constantes ataques y movimientos heréticos que sufrió la Iglesia que se oponían a la veracidad de la transubstanciación, lo que hacía preciso ensalzar la misma y elevarla a dogma de fe. De esta manera se explica la importancia que fue adquiriendo el tipo de la instauración de la Eucaristía desde época medieval llegando a su culmen con las grandes cenas del Barroco. Los dictados del papado con los diferentes sínodos y concilios, respondiendo a las necesidades y a los ataques sufridos, son los que con sus vivencias y sus desencuentros dictaron la formulación, nacimiento y éxito de determinados tipos iconográficos al servicio de la fe y de las intenciones de la Iglesia.



Fig. 6. Tintoretto, *La Última Cena*. Venecia, Basílica de San Giorgio Maggiore.

## ANIMALES COMO EJEMPLO DE CONDUCTA MORAL<sup>12</sup>

En la historia de la humanidad, antes de que apareciera la ciencia para explicar numerosos acontecimientos que ocurrían en el mundo y en el propio ser humano, estos tenían una

11. En las actas del Concilio de Trento, además de dar respuesta a los ataques sufridos por parte de calvinistas y luteranos, se puede comprobar a través de la sesión VII dedicada a los sacramentos y a la sesión XIII donde se habla específicamente de la Eucaristía, cómo fue en este momento cuando se dieron las pautas del rito, cuándo se debía tomar la comunión y en qué condiciones, siendo estas sesiones una fuente directa para el estudio del momento en el que se asentaron las bases de este sacramento, su celebración y su consumo.

12. Otros textos de referencia sobre los animales en la emblemática son: Víctor Mínguez (2000) y José Julio García Arranz (1996), entre otros.

respuesta en relación con la naturaleza. Para entender fenómenos atmosféricos, terrestres, catástrofes naturales entre otros, el ser humano acudía a una serie de creencias establecidas relacionadas con la religión y desde un periodo muy primitivo relacionadas también con los animales. Numerosos autores griegos y romanos comenzaron a valerse de los animales como modelos sencillos a seguir. De esta manera, los animales se empiezan a convertir en los maestros morales de las civilizaciones clásicas «y aunque sus comportamientos, imbuidos de un particular simbolismo, fuesen variados, alterados y modificados según la intención de los autores, desde época temprana rivalizarán con propuestas mucho más eruditas provenientes de las escuelas de pensamiento, oponiendo frente a lo racional humano lo irracional animal» (González Torres, 2009: 44-45).<sup>13</sup> Poco a poco se van configurando dos vías diferentes de conocimiento, por una parte, la tradición oral y las creencias recogidas por las fábulas y por otra la corriente intelectual a partir de los textos de historiadores y poetas. Con el paso del tiempo ambas vías se fundieron, la tradición oral comenzó a ser reflejada en textos escritos inundando la literatura más erudita-científica sobre observación de la naturaleza con aspectos maravillosos y fantásticos.

En la primera época cristiana, estas dos vertientes fusionadas pasaron a formar parte de la religión. Se reformularon y adaptaron al mensaje cristiano y a su actitud pedagógica tomando a los animales como conducta moral y, sobre todo, como espejo de Dios, imagen del fiel arrepentido, humillado y con ansias de alcanzar la paz eterna y la reconciliación divina. Los animales serán utilizados para comprender y asimilar ideas que para los fieles resultaban intangibles e incomprensibles. Esta asimilación por parte del individuo dependía también de su medio cultural y su experiencia espiritual (González Torres, 2009: 51-55). Esta es la época donde comienzan a aparecer representaciones del pez como símbolo de Cristo, la vid, los ciervos bebiendo de la fuente, las palomas picoteando en los racimos, el vaso que abreva a los pájaros, palomas o pavones, el vaso de leche o *mulctra*, que deben ser entendidas como alegorías del sacramento eucarístico.

Será en época medieval, en el siglo XIII, cuando la representación de animales con valores morales en las manifestaciones artísticas sea más prolija, acompañada de connotaciones teológicas sobre todo de la mano de Agustín de Hipona (*Signa naturalia*) y de la mística franciscana de San Buenaventura. Los bestiarios cobran importancia en el medievo, con animales de trasfondo cristológico y de significación eucarística a lo que contribuyeron Alberto Magno, Hugo de San Víctor e Hildegarda de Bingen entre otros (González Torres, 2009: 60-61). Los bestiarios, enraizados en las antiguas fábulas, son una inspiración para los artistas quienes preferían basarse en ellos más que en la propia observación de la naturaleza. Muchos de ellos eran producto de la mentalidad mitológica y no existían en la naturaleza.

En el Renacimiento, caracterizado por un resurgimiento de lo clásico, se retomó el tema de los animales en su sentido más racional. Sin embargo, esta es la época en la que prolifera la literatura emblemática que pretendía mostrar a través del ejemplo animado la conducta moral concreta. Para ello se recuperaron textos antiguos como *Hieroglyphica* de Horapolo, la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna o la *Gieroglyphica* de Piero Valeriano, obras que hubo que conciliar con la ideología cristiana (González Torres, 2009: 62). Asimismo, con la instauración de la doctrina postridentina auspiciada por la contrarreforma católica, se vuelve a dar un giro en la concepción simbólica del mundo. Se realizaron

13. Tema tratado de forma más extensa en Pérez Jiménez y Cruz Andreotti (2002).

prontuarios emblemáticos concebidos como explicaciones eruditas de capítulos concretos relacionados con la vida de Cristo, su Madre y los santos (González Torres, 2009: 71-72).

## ANIMALES DE SIGNIFICACIÓN EUCARÍSTICA

Los animales que desde época paleocristiana más se han vinculado con el sacramento de la Eucaristía son el pez y más adelante en época medieval el cordero, pero este texto se ha querido centrar en otros animales menos conocidos cuya carga simbólica tiene que ver también directamente con la Eucaristía, así como con la Resurrección.

### *La abeja*

En numerosos diccionarios de símbolos animales se muestra a la abeja como ejemplo de diligencia y obediencia en todas las culturas, ya sean egipcios, musulmanes o europeos, relacionándolas también con el elemento aire y la espiritualidad (Morales, 1996: 229-255, Chevalier, 1986: 40-41). Debido a su estructura social jerárquica, la construcción geométrica de sus panales y otros datos curiosos de la especie, las abejas despertaron el interés de muchos escritores de la cultura clásica. La información obtenida por ellos fue reproducida casi de forma idéntica por los bestiarios medievales, que como ya se ha comentado, preferían basarse en los clásicos antes de observar el mundo natural, perpetuando así algunos errores del pasado como la idea de castidad. Este es el aspecto, junto con su actividad laboriosa, que más llamó la atención a la religión cristiana para elegir las como modelo moral. San Ambrosio, en *De virginibus*, inspirado una vez más en clásicos como Virgilio, proponía al insecto como modelo de integridad virginal comparándolo con Cristo. De la misma manera y por los mismos motivos, también se relacionaba a la abeja y su comportamiento púdico, laborioso y sobrio con la institución eclesiástica.

Será Buenaventura quien asemeje la elaboración de la miel con la sustancia sacramental para el alma cristiana en el sermón *De Sanctissimo Corpore Christi*. Para apoyar dicha premisa escogió las palabras del profeta David: «Alaben al Señor sus misericordias, y pregonen los hombres sus beneficios; porque llenó el alma que estaba vacía, y sació de bienes al alma hambrienta. Iluminó a los que estaban sentados en las tinieblas y en la sombra de la muerte, y libró a los prisioneros por la mendicidad, y con grillos y cadenas» (Sl 107,8-10). San Buenaventura entiende que las gracias divinas se obtienen a través de seis figuras o símbolos que representan el misterio de la Eucaristía: la sustancia grasosa, el pan, la miel, el cordero pascual, el tesoro celestial y el maná. De la misma manera, el mismo autor apunta que el panal de la cera simboliza el cuerpo de Cristo y el consumo de su miel, asemejándolo a la hostia consagrada, llenaba el alma (González Torres, 2009: 83-86).

Chevalier (1986: 41-42) asemeja la abeja con Cristo a través de dos elementos: la miel y el aguijón. La miel podría referirse a la dulzura y la misericordia del Señor y el aguijón al ejercicio de



Fig. 7. Saavedra, *Empresas políticas*. Emp. 42.

la justicia como Cristo juez. Su propio cuerpo también es significativo: el coselete es la imagen del hombre espiritual, mientras que la parte inferior, que contiene el agujijón, se considera carnal. En la empresa política de Saavedra número 42 realizada en 1640 [fig. 7], las abejas metaforizan la conjunción de la dulzura y la gravedad como en Cristo, con el mote «*Omne tulit punctum*» (Llevó todos los puntos). En este emblema en concreto se recomienda al príncipe que imite a las abejas que con su laboriosidad proporcionan la miel. El arte de reinar consiste en mezclar lo dulce (la miel) con lo útil (el agujijón) como Cristo con su bondad y misericordia y, por otra parte, su ejercicio de la justicia.

### *El Ave Fénix y otros pájaros*

El origen del Fénix es mitológico y es su comportamiento el que le aporta un significado próximo a la resurrección y con connotaciones eucarísticas. En los textos clásicos se presenta como un ave divina que únicamente hacía acto de presencia ante la casta sacerdotal egipcia cada quinientos años. Cuando llegaba su hora volaba tan alto que los rayos de sol lo consumían. De sus cenizas nacía completamente renovado un joven Fénix, que integralmente regenerado reinicia el mismo ciclo de vida que el anterior. Tanto Alberto Magno como Hugo de San Víctor supieron ver en el resurgir del Fénix de las cenizas una verdadera prefigura de la resurrección y de la inmortalidad del alma. Hugo de San Víctor estableció que esa resurrección, el resurgir del fénix de las cenizas, constituía una prueba fidedigna de la resurrección a la que aspira todo cristiano y que las Escrituras prometían (González Torres, 2009: 93-94; Chevalier, 1986: 495-496). El Ave Fénix (u otras aves escogidas semejantes a él como el pavo real) fue una verdadera prefigura de la resurrección y de la inmortalidad del alma y se convirtió con el tiempo en un símbolo cristiano partiendo de los escritos clásicos una vez más. En la empresa moral número 6 de Juan de Borja realizada en 1680 [fig. 8], se transfiere al águila la autoinmolación del fénix como signo de rejuvenecimiento y lleva como mote «*Vetustate Relicta*» (dejada la vejez).

La imagen del animal que se asocia a la Eucaristía es la de dos pavos reales, águilas u otros pájaros, asemejados al fénix, afrontados bebiendo del cáliz o de un manantial. Un



Fig. 8. Juan de Borja, *Empresas morales*. Emp. 6.



Fig. 9. Mosaico del Mausoleo de Santa Constanza, Roma.

ejemplo de ello es parte del mosaico del Mausoleo de Santa Constanza del siglo IV [fig. 9]. A este simbolismo sólo tienen acceso los cristianos quienes desde la constitución de la Iglesia habían considerado la incorrupción del agua pura emanada del manantial como una forma de asimilación a la Eucaristía. Es decir, al igual que Cristo promete la inmortalidad al beber del cáliz, el fiel revalida esa promesa cuando comulga, de la misma manera que cuando es bautizado. Como señala González Torres (2009: 97): «El pretexto artístico de los fénix bebiendo del cáliz conlleva su transposición teológica a la comunión del sacramento eucarístico, a partir del cual se alcanzará la vida eterna, aquella misma por la que el ave egipcia llegó a fundirse cuando se acerca, de frente, al sol». En la Biblia se hace alusión múltiples veces a la relación del agua con la salvación: «Beberéis aguas con gozo en las fuentes del Salvador» (Is 12,3); «En el último y gran día de la fiesta, Jesús se puso en pie y alzó la voz, diciendo: Si alguno tiene sed, venga a mí y beba. El que cree en mí, como dice la Escritura, de su interior correrán ríos de agua viva» (Jn 7,37-38).

### El ciervo

El ciervo en la cultura clásica se relaciona con el poder que ejerce para ahuyentar a las serpientes. Este poder proviene, según los clásicos, de la cremación de sus cuernos de características similares a la piedra del lignito que, al ser incinerada, produce una acción contra el reptil. De ello hablan autores como Aristóteles en la *Historia de los Animales* y Claudio Eliano en *De natura animalium*. En cambio, en la Biblia cuando se menciona al ciervo (Dt 12,15 y 22; 14,4-5; 15,22; Sl 18,34; 42,2; Is 35,6; Lam 1,6; Gn 49,21; Job 39,1; Pr 5,19; Jr 14,5; I Re 4,23) se hace mayoritariamente con carácter de sacrificio.

El ciervo con connotaciones eucarísticas, popularizado en época constantiniana, es presentado como un animal que siente la necesidad imperiosa de calmar su sequía interior, como el alma del fiel que para relajar sus instintos y enmendar sus errores a través del agua purificante y de la comunión con Cristo bebe del manantial. El agua se asemeja al Espíritu Santo y tiene una resonancia bautismal a la par que eucarística extendiéndose la imagen en los baptisterios a lo largo de los siglos VI y VII (González Torres, 2009: 103-105; Chevalier, 1986: 288-289). Esta sed que tiene el ciervo se puede comparar con la sed de la Samaritana que pidió a Cristo el agua que Él predicaba, y de la que decía que calmaba a los sedientos (Jn 4,13-15). También, el Salmo 42 dice: «como el ciervo que bebe de las fuentes de agua así mi alma te anhela, oh Señor». En el mosaico de la basílica eucarística de Cartago del siglo VI [fig. 10] aparecen dos ciervos afrontados bebiendo de lo que parece una fuente o un cáliz, de la misma manera que se aprecia en las imágenes eucarísticas del Ave Fénix. En este caso, los cuatro surtidores de los que beben se pueden interpretar como los cuatro ríos del paraíso o los cuatro evangelios de los que mana la fuente vivificante de la fe.

La configuración del tipo iconográfico de la instauración de la Eucaristía ha expe-



Fig. 10. Mosaico Basílica eucarística de Cartago, Museo del Louvre / Museo del Bardo.

rimentado una serie de variaciones a lo largo del tiempo. Determinadas características visuales se han mantenido constantes y otras han ido variando. Desde la ambigüedad de la Antigüedad, pasando por la codificación de tipo alejándose de ésta en la Edad Media hasta la importancia que se le dio al sacramento en las grandes cenas del Barroco, estas variaciones han ido respondiendo a las necesidades de la Iglesia dependiendo del aspecto que se quisiera resaltar como relevante en cada momento de la historia.

Los animales han sido ejemplo de conducta moral desde la Antigüedad clásica y así lo recogió la tradición cristiana, adaptando el comportamiento de estos a su visión religiosa como ejemplo a imitar para parecerse a la divinidad. La imagen de estos ha servido a su vez para la transmisión de ideas y valores abstractos materializándolos de una forma sencilla para ser entendidos por el fiel. Los animales han estado presentes en la representación del tipo de la instauración de la Eucaristía desde el principio de su configuración. La imagen del pez como símbolo de Cristo y la del cordero como sacrificio, prefigurado en la Pascua judía, han sido los animales más estudiados relacionados con la comunión por lo que en este texto se ha querido destacar y analizar brevemente algunos emblemas y manifestaciones artísticas donde aparecen otros animales; la relación de la miel de la abeja con la hostia consagrada; las diferentes aves que bebiendo del cáliz o del agua pura de manantial reciben los dones divinos y los mamíferos como el ciervo que aunque en la biblia predomina su carácter sacrificial como en el cordero, también pueden tener significación eucarística.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARNAU-GARCÍA, R. [1994]. *Tratado general de los sacramentos*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos.
- BIBLIA DE JERUSALÉN [2018]. Bilbao, Desclée De Brouwer.
- CARMONA MUELA, J. [1998]. *Iconografía cristiana. Guía básica para estudiantes*, Madrid, Istmo.
- CHEVALIER, J. [1986]. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. [1996]. *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI-XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2009]. *Iconografía e Iconología. Cuestiones de método*, vol. 2, Madrid, Encuentro.
- GONZÁLEZ TORRES, J. [2009]. *Emblemata eucarística, Símbolos animados de la iconografía cristológica y sacramental*, Málaga, Universidad de Málaga.
- MÍNGUEZ, V. [2000]. *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica* vol. 1 y 2, Castellón, Universidad Jaume I.
- MONREAL Y TEJADA, L. [2000]. *Iconografía del cristianismo*, Barcelona, Acantilado.
- MORALES MUÑIZ, M. D. [1996]. «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Espacio, tiempo y forma, Serie III, Hª Medieval*, t.9, 229-255, Madrid, UNED.
- ODEN, THOMAS C. (ed.). [2000-2014]. *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia. Nuevo Testamento*, Madrid, Ciudad Nueva, vols. 1b- 4b.
- PÉREZ JIMENEZ, A. y CRUZ ANDREOTTI, G. [2002]. *La tradición fabulística en los pueblos del Mediterráneo*, Madrid, Ediciones Clásicas.
- RODRÍGUEZ, M. [2016]. «Tipos iconográficos de la Última Cena y simbolismo eucarístico en las imágenes de la Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, nº16, 119-142.
- TRENS, M. [1952]. *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, Aymá s.l.
- VÍDAL, C. [1996]. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid, Alianza. (Edición española).

## ABREVIATURAS

BCPI: Biblia comentada por los Padres de la Iglesia

# PERVERSAS COSTUMBRES Y ENGAÑOS DEL MUNDO: LA VANIDAD DE ESTELLA ILUSTRADA EN LOS PAÍSES BAJOS

SILVIA CAZALLA CANTO  
*Universidad de Navarra*

RESUMEN: En 1712, el neerlandés Everardus van der Hooght publicó una edición única de lujo de la *Vanidad del Mundo* (Salamanca, 1574) de fray Diego de Estella ilustrada con láminas a modo de emblemas. Este trabajo analiza la segunda parte del tratado para conocer cuáles fueron los argumentos a los que el predicador protestante otorgó mayor relevancia, los que nos ayudarán a comprender los motivos que le llevaron a emblematizar el libro de oro del predicador de Felipe II.

*Palabras clave:* fray Diego de Estella, Everardus van der Hooght, Frans van Hoogstraten, Edad Moderna, emblemática, *vanitas*, España, Países Bajos.

ABSTRACT: In 1712, the Dutchman Everardus van der Hooght published a unique illustrated with emblems edition of *Vanidad del Mundo* (Salamanca, 1574) by Fray Diego de Estella. This paper analyses the second part of the treatise in order to find out which were the arguments to which the Protestant preacher attached most importance, in order to understand the reasons that led him to emblematised the golden book of Philip II's preacher.

*Key words:* fray Diego de Estella, Everardus van der Hooght, Frans van Hoogstraten, Modern age, emblematic, *vanitas*, Spain, Netherlands.

## FORTUNA EDITORIAL DE LA VANIDAD DEL MUNDO EN LOS PAÍSES BAJOS

El tratado religioso de la *Vanidad del Mundo* de fray Diego de Estella (1574, Salamanca) hizo que el fraile franciscano alcanzara la cumbre de su carrera como predicador, pues engendró una obra de carácter ascético-místico con la que se consagró como uno de los grandes exponentes de la literatura espiritual española (Cazalla, 2019: 73-74). Compuesta por tres partes de cien capítulos cada una, recoge y transmite el concepto de *vanitas* en la primera, trata las perversas costumbres y engaños del Mundo en el segundo libro, y, por último, enseña el camino a través del cual se puede servir sólo a Jesucristo (Estella, 1597: prólogo de la tercera parte).

El tratado traspasó las fronteras hispanas e incluso europeas (s.a., 1924: 76-82), al ser traducida a distintos idiomas: italiano, francés, inglés, latín, alemán, checo, polaco, flamenco, croata e incluso al árabe. Y a los anteriores se suma el neerlandés (Estella, 1980: 15-24).

Las traducciones neerlandesas de la *Vanidad* dejan constancia de las redes culturales tendidas entre los actuales Países Bajos y España durante el siglo XVII, momento en el que el franciscano despertó el interés del librero y humanista Frans van Hoogstraten (1632-1696), que se convirtió en el principal traductor de la obra española al neerlandés, gracias a un complejo proyecto editorial que realizó desde 1659 a 1692.

Todas ellas ofrecen la peculiaridad de tratarse de versiones parciales y en ningún caso completas del original; es decir, el neerlandés no traduce íntegramente el repertorio del franciscano, sino que presenta una selección del que él mismo considera «el libro de oro del sabio sentencioso» (Sagüés, 1977: 66), conformada por tres libros de sesenta capítulos

cada uno. No obstante, tras una revisión de las ediciones neerlandesas y de las españolas, se puede concluir que en todos los casos mantiene los contenidos de la obra, pues ha sintetizado algunos argumentos que se extendían por varios capítulos en la fuente original (Cazalla, 2019: 78).

De este modo, se conservan traducciones únicas y especiales de la *Vanidad*, ya que su traductor no se ha dedicado meramente a transcribirla, sino que se ha interesado por sus argumentos y ha realizado una reflexión en torno a ellos hasta que los ha transformado en una edición elaborada que presenta sus temas de manera mucho más compendiada y didáctica. Fruto de este proceso es el surgimiento del libro de emblemas *Het voorhof der ziele* (Antesala del alma) que en 1668 Hoogstraten entregó a las prensas de Róterdam, dedicado a un público general y cuyos sesenta emblemas mostraban la doctrina de la *vanitas* (Cazalla, 2018: 200).

Dentro de los objetivos de Frans en su libro de emblemas se percibe un afán conciliador entre los distintos credos existentes en el momento: el protestantismo y el catolicismo. El neerlandés da un paso más y abre las puertas a la salvación del alma a través de una admonición sobre las vanidades del mundo que, como él mismo indica, no se ocupa de «los diversos temas religiosos que, en lugar de dar provecho, azuzan los ánimos de las distintas Iglesias oponiéndolas mutuamente» (Hoogstraten, 1662: 5a).

Este afán reconciliador desde la perspectiva de ilustrar la *vanitas* por parte de Frans, ¿pudo tener trascendencia más allá de su proyecto editorial? En otras palabras: ¿continuó la *vanitas* siendo una doctrina de la que se podía sacar provecho en los Países Bajos? La localización de una edición neerlandesa de la *Vanidad* del siglo XVIII, responde a estas preguntas.

#### EVERARDUS VAN DER HOOGH T Y SU *VANIDAD DEL MUNDO* DE 1712

La ideología de *vanitas* irá disminuyendo con el paso del tiempo, aunque, no obstante, no desaparecerá por completo, como demuestra una edición póstuma de Hoogstraten de la *Vanidad del Mundo*, que vio la luz en Ámsterdam en 1712 bajo el título *De versmaading der wereltsche ydelheden*, gracias al predicador protestante Everardus van der Hooght (1642-1716), quien se presenta en la portada como traductor (Fuks-Mansfeld, 2006: 256-261).

Cabría pensar que la obra del siglo XVIII podría tratarse de una simple reedición con la que otorgaría continuidad al proyecto iniciado por Hoogstraten medio siglo atrás, sin embargo, esta edición es considerada por Pío Sagüés «de lujo y en ese sentido única por las múltiples láminas ilustrativas que lleva intercaladas dentro del texto» (Estella, 1980: 23).

Efectivamente, la *Vanidad* de 1712 está ilustrada con un conjunto de diecinueve grabados que, a modo de *picturae*, muestran una enseñanza con carácter moralizante acompañados de una breve poesía que funciona como epigrama. De esta manera, sus imágenes y poesías la convierten en una obra dotada de una originalidad inigualable con respecto a las demás traducciones que figuraron en Europa y más allá de sus fronteras (Cazalla, 2019: 79-80). El mismo neerlandés en su prólogo indica los motivos por los cuales ilustró la obra de fray Diego en Países Bajos: en primer lugar, advierte que «no será un impedimento que el autor haya sido católico y franciscano», puesto que la doctrina que se puede aprender de ella es indispensable para cualquier cristiano que quiera encaminarse hacia la vía de la salvación; por otra parte, considera que las imágenes poseen esa capacidad de instruir ante nuestros ojos y por eso quiere «aportar material para componer didácticos *Emblemata*, para

leerlo y utilizarlo con tal fin» (Hooght, 1712: 4a). En definitiva, su objetivo principal es aleccionar al alma cristiana para conseguir la gloria eterna.

En un artículo publicado en la revista *Ars Bilduma*, fueron analizados los seis grabados que se intercalaban en la primera parte de la *Vanidad* neerlandesa (Cazalla, 2019: 77-93). En él, Everardus utilizó las ideas de fray Diego para componer emblemas que impregnaron cada página con el aroma a *vanitas*, donde la muerte, protagonista en todas las escenas, transmitía su triunfo y poder igualatorio [fig. 1]. Finalmente, tanto el protestante como el católico aconsejaban cultivar el alma, ya que una vía vencedora de la muerte era factible ¿cuáles son los recursos necesarios para poder triunfar sobre ella y acceder a Dios?



Fig. 1. Everardus van der Hooght, *Emblemas del primer libro de la Vanidad*.

Ahora esta investigación analiza la segunda parte del Tratado, configurada por siete emblemas, que nos ayudarán a comprender las ideas a las que Everardus otorgó mayor relevancia para ser ilustradas e instruir a su lector para conseguir la salvación de su alma al conocer cuáles son las perversas costumbres y engaños del Mundo.

«*Videte ne quis vos decipiat*»: el Mundo sabe disponer su vanidad como trampa mortal

Los engaños dispuestos por el Mundo ante nuestros ojos son trampas mortales que se presentan como deleites que fácilmente son amados y deseados, pues aparentemente son inofensivos, cuando en realidad intoxican a todo aquel que los anhela. Tanto para Estella como para Everardus, el conocimiento es poder, y por ello, es necesario saber cómo funciona el encanto de todo lo terrenal para actuar con precaución. Ser conscientes de las falsas promesas con que el mundo embauca es la clave para obtener una buena salvación. Por ello, Hooght va a configurar sus siete emblemas con diversas alegorías y símbolos que pueden ser distribuidos en dos ámbitos: el del bien, donde aparecen el camino de Dios, la Fortaleza, la Esperanza y la Fe; y el del mal, donde se encuentran la Fortuna, la Avaricia, la Soberbia y la Lujuria. Todas, mezcladas en las distintas representaciones, se personan para mostrar la falsedad, la maldad y la inmoralidad del mundo, es decir, los pecados y la

forma de enfrentarse a ellos. Estos deben ser superados con constancia y perseverancia en la creencia de Dios, quien promete al final del duro camino terrenal la gloria eterna o, por el contrario, la condenación. Ante ello, esta parte de la *Vanidad* se presenta como un compendio de vicios que, como si de un manual se tratase, da a conocer «las condiciones del mundo porque conociéndole con mayor cautela te guardes» (Estella, 1597: 2a). En definitiva, si tras ser consciente de lo que el Mundo aguarda en cuestión de inmoralidad se continúa pecando, no existen excusas suficientes para la salvación del alma.

Hooght inicia su conjunto de imágenes introduciendo entre las páginas 18-19<sup>1</sup>, el emblema I, «*Idelheid van de strikken der Waereld*» (La vanidad de las trampas del mundo) [fig. 2], que corresponde con los capítulos dos a cuatro de fray Diego: «De los engaños y celadas del Mundo», «De la falsedad que hay en el Mundo» y «De los falsos prometimientos del Mundo». En la *pictura* vemos a un joven que intenta zafarse de una mujer sentada que se aferra a él



Fig. 2. Everardus van der Hooght, *Vanidad del Mundo*. Emb. 1.

1. Se hace referencia a las páginas entre las que están introducidos los emblemas para esclarecer las citas de Hooght, ya que tanto *picturae* como epigramas no contienen numeración.

sujetándolo de un cinturón constituido por coronas de oro y laureles; resulta ser la Fortuna, pues según Ripa se presenta como una «mujer con el globo celeste en la cabeza y en la mano una cornucopia» (Ripa, 1603: 169). Tras ella aparece la muerte apuntándole con su letal flecha, mientras, el protagonista le señala una luz proveniente del cielo.

Efectivamente la figura sedente aparece con los objetos que el italiano señaló en su *Iconología*. Con el globo terráqueo simboliza el continuo movimiento de la Fortuna, es decir, el azar conforma el cimiento de esta alegoría, que es mudable y cambia constantemente, por ello «a quien ahora esté encumbrando, ahora esté relegando» (Ripa, 1603: 169); con la cornucopia repleta de dinero manifiesta la abundancia (Ripa, 1603: 2). Pero el cuerno no sólo está repleto de monedas, sino que también porta una máscara y una serpiente.

La máscara encarna en Ripa la idea de traición, fraude o simulación. Para el italiano la alevosía de las personas, «un efecto nocivo y triste», se recubre con una máscara (Ripa, 1603: 589); del mismo modo, opina que este objeto denota que «el fraude hace parecer las cosas de otra manera a como son para lograr sus deseos» (Ripa, 1603: 174); y finalmente, cuando habla de la simulación, como una mujer con una máscara sobre la cara, señala que tiene «la máscara sobre el rostro recubriendo la verdad para hacer ver lo falso» (Ripa, 1603: 455). Por su parte, serpiente y perfidia van de la mano, tanto para el autor italiano (Ripa, 1603: 592), como en la literatura emblemática, caso de la empresa CXVIII de Juan de Borja, «*Calumniae morsus*» (La mordedura de la calumnia) y los emblemas XII, «*Carpit et carpitur una*» (A la vez gasta y se gasta) y XXIV, «*Ne pars sincera trahatur*» (Para que no se contamine la parte sana) de la primera centuria de Covarrubias, donde el reptil es sinónimo de engaño, pecado y maldad [fig. 3]. Recordemos también que no es la primera vez que Everardus introduce serpientes en sus grabados para hacer referencia a la mentira y a los vicios<sup>2</sup>. Pero ¿dónde reside la farsa? ¿Por qué aparecen máscara y serpiente, engaños y pecados dentro de la cornucopia de la Fortuna? La respuesta nos la da la *declaratio* de Everardus y la prosa de fray Diego.



Fig. 3. Juan de Borja, *Empresas morales*. Emp. 118 y Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*. Cent. I, Emb. 12 y 24.

«Guardaos que no seáis presos de falsos engaños» inicia Estella su capítulo (1597: 3a). El católico hace hincapié a lo largo de su recorrido en la falsedad que reside en este mundo que «tiene por condición llevar al hombre a las cosas exteriores y cegarle porque no vea lo interior de ellas» (Estella, 1597: 3a). De la misma manera estipula Everardus que el mundo sabe disponer «como necia maravilla sus tan desenvueltas como mortales trampas, su vanidad envenenada» (Hooght, 1712: 18a). Continúan ambos predicadores reiterándose en

2. Véanse los emblemas I, II, IV y V de la primera parte (Cazalla, 2019: 81-84 y 87-92).

la idea del engaño: por una parte, el español significa que lo terrenal muestra «al avariento la nobleza del oro y no los escrúpulos con que se alcanzan las riquezas» (Estella, 1697: 3a); por otra, el neerlandés opina que «un amante del dinero, un despilfarrador es apreciado fácilmente como generoso» (Hooght, 1712: 18a). Todo es mentira, todo es falsedad y apariencia. De este modo «un adulator, a quien le gusta aparentar, sabe cómo se debe vivir entre la gente y para quedar como amigo de todos sabe bien qué coger y qué otorgar», así «las cosas grandes te parecen pequeñas y estimas en mucho las viles» (Hooght, 1712: 18a; Estella, 1597: 3r); la máscara de lo terrenal triunfa ante nuestros sentidos, pero no debe hacerlo ante nuestro entendimiento.

Por todo esto, la única solución es alejarse de los disfraces existentes en los deleites y riquezas terrenales, escogiendo al igual que en la imagen, el camino celestial: «si empleas tu conocimiento y amor solo en Jesucristo, quitarás de tu corazón esas fantasías y errores» (Estella, 1597: 4a). En definitiva, así como «el mundo adorna todos los pecados y sabe colocarle a la virtud el bonete de la vergüenza»; «no contemples ni pongas tus ojos en la variedad que el mundo te muestra, porque es todo una exterior apariencia» (Hooght, 1712: 18a; Estella, 1597: 4a).



Fig. 4. Everardus van der Hooght, *Vanidad del Mundo*. Emb. 2.

El emblema II, «*Van't zware jok des waerelds*» (Del pesado yugo del mundo), tiene su correspondencia con el capítulo catorce de Estella con igual título [fig. 4]. En él la Fortuna, nuevamente protagonista, vuelca el cuerno de la abundancia sobre un joven que lo sustenta con gran esfuerzo mientras le señala una danza compuesta por dos sátiros y una persona detrás de un camino de espinas; en medio dos figuras monstruosas con alas de murciélago y pechos colgando, que podrían hacer referencia a las arpías<sup>3</sup> (Olivares, 2014: 2; Moretti, 2019: 79), se avencinan y manifiestan el verdadero motivo de la escena, pues como señala Ripa (1603: 33): «son el verdadero símbolo de la avaricia». «Trabajados y cargados dice Dios que andan los amadores de este mundo», inicia su capítulo Estella (1597: 18r); ante ello se pregunta Everardus (1712: 44a): ¿Quién puede observar el pesado yugo del mundo sin quejarse de la carga que debe arrastrar por la eternidad? La referencia a la escena planteada al fondo se sitúa en fray Diego quien asevera (1597: 18r): «los

3. La representación de una mujer con alas y los pechos colgando se observa en el emblema XXXII de Alciato (1531: 100), cuyo mote es: «*Bonis a divitibus nihil timendum*» (Los hombres buenos no deben temer nada de los ricos). A este respecto debemos señalar también el emblema CXIII del *Aureolorum Emblematum liber* de Reusner (1587), «*Precio, non prece. In meretricum pervicaciam*» (Asencio, 2004: 316 y 591). Véase también Henkel y Schöne, 1976: 1634-1636.

huertos son cercados con espinas para que nadie llegue a la fruta» y continúa haciendo alusión a la felicidad que puede verse desde fuera de aquellos que sucumben a los deleites, cuando en realidad asegura Hooght (1712: 44a): «los locos por el lujo son castigados arrastrando el martirio del alma». La solución ante esta situación se encuentra en el siguiente emblema que, como si de las piezas de un puzzle se tratase, va emparejado con el segundo.

Se trata del emblema III, «*Van de zoetheid van Christus Jok*» (De la dulzura del yugo de Jesús), que comparte título con el capítulo quince del franciscano [fig. 5]. La *pictura* muestra una imagen afable en la que el joven ya no carga con la pesada cornucopia, sino que comparte un yugo y una cruz con Cristo, quien le señala un camino que se dirige hacia una ciudad fortificada, identificada como la Jerusalén celeste. Ambos personajes quedan flanqueados por dos ángeles: a la derecha, uno que sostiene la palma de la victoria y apunta al joven; a la izquierda, otro que lanza rosas al camino que en la escena anterior estaba cercado con espinas.

De esta manera, la única carga a sostener es la de Jesús, ya que como asevera fray Diego (1597: 20a): «si de voluntad te sujetas al yugo de Cristo, no caminas solo. El Señor va contigo ayudándote», pues como el mismo Redentor asegura a través de palabras que recoge Hooght (1712: 48a): «mi yugo es dulce, mi carga liviana». En definitiva, encaminarse hacia la vía sacra es la solución para alcanzar la gloria celestial por muy dura que resulte, pues «¡ay! quien se rebelde ante los deleites para seguir a Jesús», anticipa Hooght (1712: 48a); «el camino de su penitencia será dulce [...] flores son que nacen en las espinas», asevera Estella (1597: 20r).

El emblema IV, «*Van het verdriet der Wereldskinderen in henlieder asscheidinge van de Wereld*» (De la tristeza de los hijos del mundo en su muerte), será el último que recuerde a los lectores la necesidad de deshacerse de las riquezas y deleites terrenales antes de mostrarles los tres pecados capitales más graves [fig. 6]. Tiene su correspondencia con el capítulo cuarenta y uno de Estella, De cómo hemos de morir al mundo, y presenta a un hombre en su lecho de muerte con el corazón encendido



Fig. 5. Everardus van der Hooght, *Vanidad del Mundo*. Emb. 3.



Fig. 6. Everardus van der Hooght, *Vanidad del Mundo*. Emb. 4.

que rehúsa todas las riquezas situadas a sus pies (baúl, joyas, coronas, cetro). Mientras, la muerte se apoya en su hombro y una figura monstruosa le señala el infierno que aparece en el ángulo izquierdo inferior. El neerlandés se cuestiona: «¿quién se deja destrozar por las cosas a las que el corazón se apega en la tierra sin dolores amargos?» (Hooght: 1712: 178a); responde Estella (1597: 56r): «imposible es acompañar las consolaciones espirituales a las vanidades del mundo». Por ello asegura el franciscano (1597: 57a): «si ha quedado en ti algún apetito de honra, aun no eres muerto del todo, ni estás libre del amor de las criaturas»; y de igual modo coincide con él el protestante (1712: 178a): «si no dejas tus tesoros, honor y rango, verás a la espantosa muerte y la horrible tumba para hundirte en ellas». ¿Cuál es el remedio? Ambos se pronuncian a través de una promesa hacia su público: «de la belleza fulgurante debes despedirte y empezar a brillar en la esperanza de la luz divina», pues «grande virtud es vencerse a sí mismo y morir en honra. Dura es la pelea, pero más gloriosa la victoria» (Hooght: 1712: 178a; Estella, 1597: 57r).

«*Mundi aciei nimirum peccatorum*»: ¿piensas alcanzar la gloria sin combatir los vicios?

Tres son los emblemas restantes. A partir de este momento, las riquezas y los deleites terrenales van a ser desplazados por los llamados escuadrones del mundo, es decir, los pecados capitales más peligrosos para el hombre: soberbia, avaricia y lujuria.

El primero de ellos es figurado en el emblema V, «*Van den Hoogmoed de eerste bende der Wereld*» (De la soberbia, la primera plaga del mundo) [fig. 7], que encuentra su base en los capítulos ochenta y siete a ochenta y nueve de la Vanidad: «Del primer escuadrón del Mundo que es la soberbia», «Cómo Dios humilla a los soberbios» y «Del remedio contra la soberbia». En la *pictura*, aparece una mujer ricamente ataviada con una corona en la mano y plumas de pavo real en la cabeza, inequívoco símbolo de la soberbia, como demuestran distintos emblemistas, entre ellos, Juan Francisco Villava, quien en la empresa XXVII de su segundo libro, «*Deformes oblita pedes*» (Olvidándose de sus pies deformes), coloca al animal desplegando su cola «con gallarda pompa y en soberbia» (Villava: 1613: 55a) [fig. 8]. La mujer señala un lecho a un hombre que la rechaza y se dirige a un crucificado al que reza.

Tanto el emblemista como el predicador inician sus textos advirtiendo de que la soberbia «es rey entre los vicios y tiene la maldita corona»; «nacida del ansia de poder» (Estella, 1597: 121r; Hooght, 1712: 220a). Insisten en que es un vicio que se muestra sin vergüenza y



Fig. 7. Everardus van der Hooght, *Vanidad del Mundo*. Emb. 5.

que lucha por someter al pecador durante toda su vida. Así asevera Estella (1597: 121r-122a): «cuando vence la virtud y van huyendo los otros vicios, solo la soberbia queda»; y se pregunta el protestante (1712: 220a): «¿Quién puede entender por qué se sitúa en la alta torre la soberbia?». Ante esta situación donde este pecado desafía constantemente a la virtud, solo un sendero es viable: el tópico latino *memento mori*. Y en ese sentido se expresan ambos autores: «si mirases que eres polvo y ceniza y trajeres a tu memoria la hediondez en que has de ser convertido»; «sirviendo de carne para gusanos, no serías soberbio» (Estella 1597: 124a-r; Hooght, 1712: 220a).

Otro de los letales pecados capitales será la avaricia, con la que Hooght va a realizar su emblema VI, «*Van de Gierigheid de tewwde bende der Wereld*» (De la avaricia, la segunda plaga del mundo) [fig. 9], y cuya fuente original se sitúa en los capítulos noventa y cuatro y noventa y cinco del autor hispano: «Del segundo escuadrón del Mundo, que es la avaricia» y «Del remedio contra la avaricia». En la *pictura* un joven sentado rechaza el dinero que otro le ofrece mientras señala una cesta con alimentos, la única cosa esencial para vivir. A su espalda dos virtudes se asoman: por la derecha, la Fe con la cruz en mano, y por la izquierda, la Fortaleza, que sostiene una columna a la que se aferra (Ripa, 1603: 149 y 166). A los pies de esta última, se observa la punta de un ancla, que podría aludir a la Esperanza, pues como Ripa indica (1603: 470): «el ancla ayuda en los mayores peligros de la suerte». Por lo tanto, estas tres virtudes son las que debe sostener el joven para no caer ante la avaricia.

Tanto Estella como Everardus arremeten duramente contra este pecado y comparan al avaricioso con un monstruo sin caridad. Seguidamente advierten de las repercusiones que acarrea la codicia: «en el Libro Santo se señala como una de las más horribles acciones», asegura el protestante (1712: 238a); «por eso [el avaricioso] merece muerte en el aire, que es habitación de demonios», declara fray Diego (1597:132r). Y finalizan con el mayor ejemplo de avaricia, el acto de Judas, para aleccionar sobre la gravedad de este pecado y conseguir que el lector se aparte de cualquier sed de fortuna: «la avaricia incluso traicionó a nuestro Salvador»; «que por codicia del dinero le vendió [...] comparado es el avariento al infierno» (Hooght: 1712: 238a; Estella, 1597: 132r).

Finaliza nuestro recorrido con el emblema VII, «*Van de zonde der wellustigheid, de derde*



Fig. 8. Juan Francisco Villava, *Empresas morales y espirituales*. Emp. 27.



Fig. 9. Everardus van der Hooght, *Vanidad del Mundo*. Emb. 6.

*vende der Wereld*» (Del pecado de la lujuria, la tercera plaga del mundo) [fig. 10], que atañe a los capítulos noventa y siete a noventa y nueve de Estella, «Del tercer escuadrón del Mundo, que es el pecado sensual», «Del remedio contra el pecado sensual» y «De la castidad».

En la *pictura* observamos a una mujer semidesnuda que apunta a un joven con una flecha y un corazón en la mano; en su lugar, el sujeto le da la espalda y porta un racimo de azucenas mientras contempla una luz divina. La interpretación de la imagen se ubica en el epigrama neerlandés y en los argumentos expuestos por el navarro en sus dos capítulos.

Estella y Hooght debaten en torno a este pecado capital: «la lujuria resultará al mundano un cielo aquí en la tierra» (Hooght, 1712: 244a), juzga el autor de los Países Bajos; «¿no sabéis que vuestros cuerpos son templo del Espíritu Santo? Al que violase este templo, destruirle ha Dios» (Estella, 1597: 135a), afirma el español, pues como dicen las *Sagradas Escrituras* este pecado es «una peste para el cuerpo, hogar y nación [...] muy sucio y repugnante para lenguas, bocas y oídos honrados» (Hooght, 1712: 244a), motivo por el cual «no podrás huir del riguroso castigo de Dios si deshonestamente tratas el templo del Espíritu Santo» (Estella, 1597: 135r).



Fig. 10. Everardus van der Hooght, *Vanidad del Mundo*. Emb.7.

En consecuencia, sabemos que ambos predicadores consideran este pecado imperdonable, pero ¿cómo hacer para no caer en tan tentadora perversidad? Estella propone una serie de remedios en el último de sus capítulos dedicado a la concupiscencia, dándole las claves a Hooght para realizar su grabado: «de la mujer procede la maldad del varón [...] si no te apartares tarde o temprano serás vencido. Pocos son los que en la mocedad o en la vejez no pagan algún tributo a este ídolo de Satanás» y concluye «servirás a Dios en cuerpo casto y limpio y gozarás siempre libre de aquellos fuegos infernales donde arderán los hombres que se fueron tras sus apetitos sensuales» (Estella, 1597: 136r y 137r).

## CONCLUSIONES

Everardus van der Hooght fue capaz de convertir algunos capítulos de la *Vanidad del Mundo* en un libro de emblemas al utilizar las ideas que fray Diego expuso, y componer *picturae* y epigramas que impregnan cada página con el aroma de la *vanitas*. En esta segunda parte, aunque la muerte sigue teniendo protagonismo, vemos cómo el predicador protestante ha centrado la atención en mostrar a su público cuáles son esas perversas costumbres y engaños que Estella indica en el título de su segundo libro: en primer lugar, selecciona las riquezas temporales y crea cuatro emblemas en los que muestra que toda honra mun-

dana puede ser superada abrazándose el dulce yugo de Cristo y estando preparado ante la inminente llegada de la muerte; por otra parte, los tres grandes escuadrones que combaten al mundo, soberbia, avaricia y lujuria, son figurados en sus tres últimos emblemas. De esta manera, tanto Estella como Hooght, aportan las claves necesarias para obtener una buena muerte. No obstante, superar el ansia por la honra mundana y los vicios no es suficiente, por lo tanto, habrá que esperar a la tercera parte, para que ambos predicadores desvelen sus últimas enseñanzas con las que se pueda alcanzar y disfrutar de la gloria divina.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A. [1531]. *Emblemata*, Augsburgo.
- ASENCIO GONZÁLEZ, E. [2004]. *La mitología clásica en la emblemática española*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- CAZALLA CANTO, S. [2018]. «Presencia de Saavedra Fajardo en un libro de emblemas neerlandés», *Imago. Revista de emblemática y Cultura Visual*, 10, 199-2016.
- [2019]. «Vanidad de fiestas, banquetes y saraos: de fray Diego de Estella a la emblemática neerlandesa» en C. PINILLOS y J.J. AZANZA LÓPEZ (eds.), *Et nunc et semper festa*, Navarra, Eunsa, 73-90.
- [2019]. «De versmaading der wereltsche ydelheden: emblematizando la *Vanidad del mundo* de Estella. Una edición ilustrada neerlandesa», *Ars Bilduma*, 9, 77-93.
- ESTELLA, D. [1597]. *Tratado de la Vanidad del Mundo*, Alcalá de Henares, Imprenta de Juan Gracián.
- [1980]. *Tratado de la Vanidad del Mundo*, P. SAGÜÉS AZCONA (ed.), Madrid, Aranzazu.
- FUKS-MANSFELD, R. [2005-06]. «Everardus van der Hooght (1642-1716), the Last of the Christian Hebraists in the Dutch Republic», *Studia Rosenthaliana*, 38/39, 256-261.
- HENKEL, A. y SCHÖNE, A. [1976]. *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. Und XVII. Jahrhunderts*, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart-Weimar.
- HOOGHT, E. [1712]. *De versmading der Wêreltsche Ydelheden*, Amsterdam, Jacobus Verheyden.
- HOOGSTRATEN, F. [1662]. *Tweede deel van de Versmading der Wêreltsche Ydelheden. Uyt de wercken van de geleerde en spreuck-rijcke Didakus Stella*, Rotterdam, François van Hoogstraten.
- Moretti, S. [2019]. «La sirena e l'acquasantiera nel Medioevo: un binomio difficile», *De Medio Aevo*, 13, 77-90.
- OLIVARES MARTÍNEZ, D. [2014]. «Las Arpías», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VI, 11, 1-12.
- REUSNER, N. [1587]. *Aureolorum Emblematum Liber*, Bernardum Iobinum.
- RIPA, C. [1603]. *Iconologia*, Roma, Appresso Lepido Faeij.
- SAGÜÉS AZCONA, P. [1977]. «Fray Diego de Estella. Sobre algunas traducciones de sus obras», *Revista Española de Teología*, 37, 33-83.
- VILLAVA, J. F. [1613]. *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Fernando Díaz de Montoya.
- VV.AA. [1924]. *Fray Diego de Estella y su IV Centenario*, Barcelona, Elzeviriana.



# UN DISEÑO PARA EL REAL COLEGIO DE CIRUGÍA DE CÁDIZ

PEDRO CRUZ FREIRE  
*Universidad de Cádiz*

**RESUMEN:** Desde su creación en 1749 por Pedro Virgili, el Real Colegio de Cirugía de Cádiz se convirtió en una de las instituciones más importantes y prestigiosas en España. El presente trabajo pretende analizar el diseño presentado para dicha institución gracias a su análisis y comparación con otros emblemas utilizados en organismos similares y coetáneos. El dibujo, propuesto en el momento de su fundación, presenta una serie de atributos que lo convierten en un objeto sumamente interesante para su análisis. En él aparecen la Prudencia, la Farmacia, el Fuego y el Hierro, símbolos tradicionales vinculados a la práctica quirúrgica, en particular, y la medicina en general.

*Palabras clave:* Cirugía, Cádiz, Armada, Pedro Virgili,

**ABSTRACT:** Since its creation in 1749 by Pedro Virgili, the Real Colegio de Cirugía of Cádiz became one of the most important and prestigious institutions in Spain. The following study tries to analyze the design that was presented to represent this institution. To do this, it is necessary to analyze and compare it with other emblems used in similar and contemporary organisms. The drawing, proposed at the time of its foundation, presents a series of attributes that make it an extremely interesting object for analysis. Prudence, Pharmacy, Fire and Iron appear in it, traditional symbols linked to surgical practice and medicine.

*Key words:* Surgery, Cádiz, Royal Navy, Pedro Virgili.

La ciudad de Cádiz vivió una transformación sin precedentes durante los primeros años del siglo XVIII. Tras el desastre derivado del conflicto sucesorio, la ciudad andaluza pudo y supo recuperarse a todos los niveles gracias al traslado de la sede de la Casa de la Contratación desde Sevilla en 1717. Este hecho provocó un cambio sustancial en el tejido urbano, social y económico de la ciudad, dando paso a una época de prosperidad nunca antes vivida en la hasta entonces modesta plaza.

Convertirse en la cabecera y epicentro del eje comercial entre la metrópoli y el Nuevo Mundo requirió de una notable inversión en numerosos aspectos, fundamentalmente en los relativos a su adaptación portuaria y defensiva. Fruto de ello, numerosos arquitectos e ingenieros militares llevaron a cabo un complejo trabajo para dotar a la ciudad



Fig. 1. Maqueta de la Ciudad de Cádiz. Alfonso Jiménez, 1779. Museo de las Cortes de Cádiz. Fotografía del Autor.

de novedosas y actualizadas estructuras que adecuasen la plaza a un nuevo estilo de vida, mucho más vital y frenético que la de los siglos anteriores [fig.1].

212

En este contexto, se renovó la relación de la armada y la ciudad, adquiriendo un impulso notable. Cádiz se erigió como una de las sedes principales de la marina española y punto de partida, junto con otros puntos de la geografía española, de las flotas destinadas a conflictos bélicos, transporte de mercancías y otras operaciones. El nuevo puerto gaditano, el Real Carenero del Puente Suazo y el Arsenal de la Carraca, iniciado también en 1717, fueron importantes infraestructuras al servicio de la Armada, conformado uno de los mayores y más sofisticados complejos navales de toda la península (Quintero, 1998: 104).

Dicha conexión entre la ciudad y los diferentes estamentos militares no solo propiciaría la creación de un nuevo esqueleto defensivo ideado con pleno acierto por Ignacio Sala (Piris, 2016), sino que también favorecería la instauración de nuevas instituciones vinculadas íntimamente al ejercicio militar. En este sentido, buena prueba de ello será la creación, a mediados de siglo, del Real Colegio de Cirugía. Su origen reside en el Hospital Real de la Armada, el cual dirigía desde 1718 el cirujano francés Juan Lacombe (García, 2018). Bajo su tutela, el Hospital cobra relativa importancia, fundamentalmente a partir de 1728, momento en el que creará un anfiteatro anatómico y una escuela de practicantes de cirugía, dos hitos que proseguían una mejor formación de los profesionales a sus órdenes.

Son muchos los autores dedicados a la historia de la medicina los que coinciden en que la cirugía española presentaba signos de una profunda decadencia a comienzos del setecientos. Buena prueba de ello era el escaso número de cirujanos españoles disponibles, lo que obligaba tanto a la armada como al ejército a reclutar a especialistas extranjeros (Rueda, 2013: 114). Con el objetivo de subsanar esta dramática situación, se producirá bajo el reinado de Fernando VI una laboriosa renovación de la enseñanza y las prácticas médico-quirúrgicas, cuya ejecución correría a cargo del cirujano Pedro Virgili.

Pedro Virgili y Bellver (1699-1776) nació en Villalonga del Campo (Tarragona) dentro del seno de una familia modesta de origen rural. Comenzó su formación profesional como practicante en el Hospital de Tarragona y posteriormente cursó estudios tanto en Montpellier como en París. El modelo de estudios anatómicos franceses, mucho más avanzado que el español a comienzos de la centuria, le permitió adquirir una serie de conocimientos que posteriormente serán aplicados en las diferentes universidades y colegios de cirugía españoles. Una vez finalizada su educación en el extranjero accedió al servicio militar en el hospital de Tarragona, trabajando posteriormente en el de Valencia. Una fecha clave será 1725, momento en el que es llamado a participar en el sitio de Gibraltar. Allí participó como cirujano ayudante en el hospital algecireño, coincidiendo con Juan Lacombe, quien había sido llamado por el monarca Felipe V precisamente para elevar el nivel de los cirujanos al servicio de la Armada Española. A raíz de ello comienza una estrecha colaboración entre ambos facultativos que los llevará a trabajar juntos en el Hospital Real de la capital gaditana, siendo Virgili ayudante de cirujano mayor tras el conflicto. Gracias a dicha experiencia, el tarraconés continuó formándose tanto en Cádiz como en París y en navíos de guerra que viajaron entre la capital gaditana y América, con el fin de tomar conciencia *in situ* de las dificultades que podían resultar de aquellas especiales condiciones (Orozco, 2000).

Fruto del trabajo combinado de Virgili y Lacombe y con el apoyo y patrocinio tanto de las políticas de Fernando VI como del marqués de la Ensenada, auténtico promotor e impulsor de estos proyectos, surge la idea de crear un centro pionero en todo el territorio

español para formar a cirujanos para la armada española. Tras el memorial remitido por Virgili al ministro y tras la aprobación del monarca, se constituyó la creación del Real Colegio de Cirugía de Cádiz. Ubicado en un edificio de nueva planta anexo al antiguo Hospital Real, el nuevo centro contaba con espacios realmente sofisticados para la práctica médica: un anfiteatro anatómico, un laboratorio, un jardín botánico y un completo conjunto de material quirúrgico hasta ahora inédito en centros formativos médicos de España [fig.2]. La elección de Cádiz como sede de este organismo estaba justificada, según se desprende del propio memorial remitido por Virgili al marqués de la Ensenada, dado que las circunstancias del Hospital Real De Cádiz eran las más idóneas por los siguientes motivos:



Fig. 2. Maqueta del Hospital Real y Real Colegio de Cirugía, junto a la Capilla del Santo Ángel. Facultad de Medicina de la Universidad de Cádiz. Fotografía del Autor.

Este Hospital no le hay más propio, cómodo ni conveniente que el Real de la Armada en Cádiz en el que cual concurren todos los enfermos de la Guarnición de la Plaza y sus inmediaciones, y los de la Armada, de modo que se cura y ven más enfermedades por lo regular en un mes, que en la mayor parte de los Hospitales de España en un año... (Ferrer, 1963: 46-50).

En 1749, mientras Virgili organizaba todas las cuestiones burocráticas relativas a la contratación de profesorado, asignaturas a impartir y otros asuntos académicos, posteriormente adaptados, de manera idéntica y fiel, a los programas académicos y modelos educativos de Barcelona, envió una misiva a Alonso Pérez Delgado, por entonces secretario general de Marina<sup>1</sup>. En dicha carta, Virgili presentó un boceto en el que ilustraba el pretendido escudo de la institución. Un diseño que, según el propio facultativo, se ajustaba a lo que él pretendía que el alumnado, el cuerpo docente, el nuevo organismo educativo y la ciudad debían representar<sup>2</sup>.

El croquis, conservado en el Archivo General de Simancas, figura como un escudo de forma circular con corona y varios de las propiedades válidas para alegorizar la cirugía: la Prudencia, la Farmacia, el Hierro y el Fuego. Para Virgili, esta representación debía personificar o simbolizar tanto los valores derivados de la práctica quirúrgica como los sus principales instrumentos de trabajo. Si bien es cierto que el dibujo aun presenta rasgos bastante preliminares, es perfectamente viable deducir cual era el mensaje central que pretendía transmitirse [fig. 3].

1. Archivo General de Simancas (De aquí en adelante AGS). Secretaria de Marina, 00219. S/F.

2. *Dibujo del escudo propuesto para el Colegio de Cirugía de Cádiz*. Pedro Virgili, 1749. Archivo General de Simancas. Mapas, Planos y Dibujos, 62,018.

El diseño llama la atención por numerosos aspectos que deben desgranarse gradualmente. En el centro de la composición aparece una mano apretando una lengua, una representación que para Virgili gozaba de doble significado. En primer lugar, la mano se representaba como la principal herramienta que tiene a su disposición el cirujano para los distintos deberes de la práctica quirúrgica. Un instrumento que debía trabajarse, entrenarse y cuidarse con el fin de obtener óptimos resultados en las diferentes actuaciones clínicas. Asimismo, lo consideraba como una representación de la práctica educativa, la cual debe ejecutarse «con mano firme», especialmente en una disciplina tan decisiva y con tan poco margen de error como la medicina. Por otra parte, la acción de comprimir la lengua, símbolo adherido a la enseñanza, aludía a que el alumnado nunca debía adelantarse a las instrucciones de los profesores del Real Colegio (Farfán, 2015).



Fig. 3. Dibujo del escudo propuesto para el Colegio de Cirugía de Cádiz. Pedro Virgili, 1749. Archivo General de Simancas, Mapas, Planos y Dibujos, 62, 018.

textos de la época también aludían a la exigencia de esta característica en los especialistas médicos. En el texto de Francisco Suárez de Ribera, *Cirugía Natural Infalible*, editado en 1721, el galeno salmantino dejó constancia de la importancia de esta cualidad en los cirujanos, y en los hombres de ciencias, en general:

Si la prudencia se acompañara de continuo con la ciencia, qué de celebres hombres tuvieran estas facultades. Mas al fin, a las vezes, parece se les apuestas, sobre qual más yerra y así siempre parece andan opuestas [...] ¿Más la prudencia? Parece que no hallamos en esta facultad, pues cosa lamentable es, que en toda ella no se encuentre (Suárez, 1721: 157).

El uso de la serpiente como símbolo de la prudencia le privó de emplearlo en la farmacia, cuya asociación es plenamente reconocida desde la antigüedad, bien enroscada en el bastón de Asclepios o en el caduceo de Hermes. Asociada a esta práctica desde su unión en el siglo XIII como imagen de la corporación de boticarios de Padua en la República de Venecia, fue y sigue siendo habitual admirarlas juntas (Toffoli, 1983: 66). En su lugar,

Virgili empleó lo que parece ser un tubo o vaso de ensayo donde se llevaban a cabo las mezclas químicas para la elaboración de medicamentos.

Por último, el margen inferior del escudo presenta diferentes instrumentos vinculados al hierro y al fuego, dos elementos estrechamente vinculados a la práctica quirúrgica. De la misma manera, es necesario recalcar que, para las diferentes operaciones respectivas a la cirugía de guerra, especialmente las que trataban de detener hemorragias o llevaban consigo alguna amputación, era necesario el uso de hierros candentes para sanar la herida o llevar a cabo la disección (Vaquero, y otros, 2018: 144-146). En este sentido, el fuego se simboliza a través de unos sopletes y un horno o caldero, mientras el hierro se representa mediante instrumentos propios de la cirugía como cauterios o bisturís.

La relación entre estos instrumentos y la cirugía es abundante, no solo en la práctica sino en los propios tratados médicos de la época. Para Andrés de León, uno de los principales autores de tratados quirúrgicos del siglo XVII, ambos elementos ayudaban al paciente siempre y cuando las fórmulas científicas no fuesen suficiente:

porque los médicos no pueden sanar todas las enfermedades: sólo aquellas en quien la medicina tiene poder. Y quando la medicina no bastare, el hierro: y no aprovechando, fuego actual o potencial (Granjel, 1978: 189-190).

El escudo culminaba con dos frases en latín: *Manus quae auxilio quo* y *quorum auxilio manus*. Virgili ofreció ambos enunciados instando al secretario de marina a escoger cuál conviniese más. En cuanto a su significado, ambos vienen a referirse a las manos como un instrumento de socorro, de protección y ayuda para aquellos que los necesiten. No obstante, en la documentación no se hace referencia alguna a la procedencia de estas expresiones, pero sí es fácilmente vinculable en cierta manera con la mano central que se representa en la composición.

A pesar del esfuerzo volcado por el médico tarraconense para dotar de una imagen renovada a la nueva institución mediante este escudo, su diseño no tuvo la aceptación deseada y fue desestimado, aunque se desconocen cuáles fueron los motivos para ello. Lamentablemente, la documentación no es clara al respecto y su rechazo no ha podido resolverse a través de la extensa documentación que se conserva sobre la fundación del Colegio, tanto en Simancas, de donde procede el boceto aquí analizado, como en el Archivo de la Facultad de Medicina de la Universidad de Cádiz (AUCA), repositorio que resguarda buena parte de la documentación relativa a este organismo desde su fundación hasta nuestros días. Con la posterior unión entre los saberes médicos y quirúrgicos, se fundó el Colegio Nacional de Medicina y Cirugía de Cádiz en 1831, representado con un escudo más convencional y no tan revolucionario como lo había propuesto el cirujano tarraconense para el primitivo colegio quirúrgico gaditano.

Es interesante traer a colación cómo parte de la idea propuesta por Virgili sí va a plasmarse en el posterior diseño del escudo del Colegio gaditano, representado en la portada del libro de Ferrer sobre el Real Colegio de Cádiz. En él sí pervive la idea de la mano, la cual aparece abierta, en cuya palma se representa un ojo y una leyenda en latín, *manu quo, auxilio quo*. Esto supone una representación innovadora de la cirugía, la que debe ejecutarse con la mano, pero siempre bajo lo que el ojo dicte o guíe. Este signo no solo va a convertirse en el emblema oficial de los Reales Colegios de Cirugía españoles, sino también en

parte del escudo nobiliario del cirujano, otorgado por Fernando VI en la década siguiente (Chinchilla, 1848: 420).

A modo de conclusión, es preciso destacar la iniciativa tan original propuesta por el cirujano tarraconense para el Real Colegio. No existen bocetos similares proyectados para los futuros centros de Barcelona o Madrid, por lo que esta idea, si bien denegada, fue el germen de los posteriores emblemas de la institución. Asimismo, el escudo también representa una nueva y renovada cirugía, traída por Virgili desde los principales centros de enseñanza europeos e implantadas con acierto en la península. Un escudo que alude a la práctica, la educación reglada y una formación avanzada y vanguardista acorde a los nuevos saberes y técnicas quirúrgicas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO, J. M. [2018]. «Pedro Virgili y el Real Colegio de Cirugía de Cádiz», *Revista Hispanoamericana*, nº 8, 1-13.
- CHINCHILLA, A. [1848]. *Anales históricos de la Medicina en general, y biográfico-bibliográfico de la Española en particular*. Valencia, Imprenta de López y Cía.
- FARFÁN, M. R. [2016]. *La farmacia naval en Cádiz. Hospital de San Carlos* Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, <https://idus.us.es/handle/11441/38558>. 14-04-2020.
- FERRER, D. [1963]. *Biografía de Pedro Virgili*, Barcelona, Emporium.
- GRANJEL, L. S. [1978]. *La medicina española del siglo XVII*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca.
- MONTERO, J. M.<sup>a</sup> [2018]. «El Hospital Real de Cádiz. 1667-1984», *Ateneo: revista cultural del Ateneo de Cádiz*, 18, 107-115.
- MONTESINOS, M. [2014]. «Los fundamentos de la visualidad de la prudencia», *Imago, Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº6, 97-116.
- MORA, P. [2016]. «Ignacio Sala Garrigó (1686-1754): Ilustrado ingeniero militar español» en *Proyección en América de los ingenieros militares. Siglo XVIII*, Madrid, Ministerio de Defensa.
- OROZCO, A. [2000]. «Pedro Virgili, cirujano de la Armada», *Revista de historia naval*, año nº18, nº69, 2000, 85-96.
- QUINTERO, J. [1998]. «Data de tierra para el renacimiento de la Armada», *XIII Encuentros de Historia de Arqueología. Economía Marítima*. Ayuntamiento de San Fernando, 103-109.
- RUEDA, J. M. [2013]. «Nacimiento de la cirugía española moderna en el siglo XVIII», *Revista Hispanoamericana de Hernia*, vol.1 (3), 113-118.
- SOIZA, A. [2016]. «El egresado del Colegio de Medicina de Cádiz Juan Gutiérrez Moreno (1782-1850) Primera Parte», *Salud Militar*, 35(a), 69-80.
- SUAREZ, F. [1721]. *Cirugía natural infalible*. Madrid, Imprenta de Juan de Ariztia.
- VAQUERO, C. y otros. [2018]. «La cirugía del renacimiento. El tratamiento de las heridas de Guerra», *Anales de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Valladolid*, nº55, 137-148.
- TOFFOLI, M. [1983]. «El emblema de la farmacia: la copa y la serpiente», *Acta Farmacéutica bonaerense* 2 (1), 65-67.

# FRANCISCO DE QUIROGA Y LA HISTORIA DE LA VIRGEN EN EMBLEMAS

MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO  
*Universidad de Castilla-La Mancha*

217

**RESUMEN:** En la primera mitad del s. XVII se aúnan diversas circunstancias: presión de la diplomacia española ante el papa para la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción; abundancia de literatura en la defensa de tal creencia, en la Europa católica y en España, en ocasiones a través de textos con emblemas, aprovechando la expansión de los mismos; extensión en España del grabado calcográfico, de la emblemática y del libro así ilustrado. Con estos precedentes, ampliamente estudiados, nos centramos en Francisco de Quiroga, Carmelita Descalzo, primer historiador de la orden y prolífico escritor, autor de un texto hoy olvidado en el que defiende dicha Inmaculada Concepción. Al igual que en otros de sus libros, utiliza la imagen con fines didácticos y compone una portada con emblemas que él crea y que aluden a ese carácter inmaculado, generando, en ese corto espacio, un pequeño compendio de fines mnemónicos: son diez emblemas originales que constituirán el objetivo de nuestro estudio.

*Palabras clave:* Francisco de Quiroga, Inmaculada Concepción, Emblemas, Dogma, S. XVII, España

**ABSTRACT:** In the first half of the 17th century, several circumstances came together: pressure from the Spanish diplomacy before the Pope for the proclamation of the dogma of the Immaculate Conception; abundance of literature in defence of this belief, in Catholic Europe and in Spain, sometimes through texts with emblems, taking advantage of the expansion of the same; extension in Spain of the intaglio engraving, emblems and the book thus illustrated. With these precedents, widely studied, we focus on Francisco de Quiroga, a Discalced Carmelite, the first historian of the order and a prolific writer, author of a now forgotten text in which he defends the Immaculate Conception. As in other of his books, he uses the image for didactic purposes and composes a title page with emblems that he creates and that allude to this immaculate character, generating, in this short space, a small compendium for mnemonic purposes: there are ten original emblems that will constitute the objective of our study.

*Key words:* Francisco de Quiroga, Immaculate Conception, Emblems, Dogma, S. XVII, España

**A** las consideraciones contrarreformistas del uso de la imagen como medio idóneo de adoctrinamiento, añadamos las posibilidades divulgativas que presta el grabado —en paralelo al desarrollo de la imprenta—, especialmente en los siglos XVI y XVII: como estampa suelta, desde el interior de los libros o, aún más, desde sus portadas, cuyo periodo de desarrollo más brillante se da en estos momentos.

Una de ellas es la portada del libro de la vida de la Virgen<sup>1</sup> [fig. 1] del carmelita descalzo José de Jesús María (Francisco de Quiroga, Castro de Caldelas, Orense, 1562- Cuenca,

1. *Historia de la Virgen María Nuestra Señora: con la declaración de algunas de sus excellencias.* Por Fr. Joseph de Jesús María, de la Orden de los Descalços de N<sup>ra</sup>. Señora del Carmen. En Amberes: en la Oficina de Francisco Canisio, en Las Dos Cigüeñas, MDCLII. (En adelante: F. Quiroga).



Fig. 1. Anónimo. J. de Jesús María, *Historia de la Virgen María*. Amberes, 1652.

renovación» (Quiroga, Ms. 8677, fol. 60). Este texto quedó sin imprimir: el explícito protagonismo mariano –junto a Sta. Teresa y S. Juan de la Cruz– en la reforma, parece ser un matiz discutido. Quizás por ello, el libro sobre la Virgen, cuya finalización consta según Quiroga entre 1608 y 1610, con algún «retoque» en 1621,<sup>3</sup> permaneció sin publicar mucho tiempo: fue obra póstuma, impresa por compañeros de la orden en Amberes, en 1652. El P. Provincial de Flandes lo dedica a Leopoldo Guillermo, Archiduque de Austria, cuyo retrato aparece en un grabado que se incluye solo en esta edición<sup>4</sup> [fig. 3]; en tal dedicatoria se señala que el libro habría llegado a Bruselas y permanecido allí durante años.

La edición de Amberes se introduce por una portada del tipo que García Vega (1984: 359) denomina «orla historiada», es decir: «constituida por pequeños recuadros o viñetas con figuras o escenas», en disposición vertical y horizontal. Esta tipología es usada desde el siglo XVI en Alcalá de Henares por el impresor Arnao Guillén de Brocar, quizás el primero, seguido por Miguel Eguía, Juan de Brocar, Andrés de Angulo (Santos, 2003) y

1629) (F. de Jesús Sacramentado, 1971). Fue primer historiador de su orden y prolífico autor, aunque algunas de sus obras quedaron sin imprimir.

En muchas impresas incluye la imagen, evidencia de la importancia didáctica que le concedía. En 1601 publica *Primera parte de las Excellencias de la Virtud de la Castidad*<sup>2</sup> [fig. 2], libro del que estudié (Cuesta, 2017) su temprana portada con emblemas relativos a dicha virtud, por lo que me interesa recordarla ahora.

En la primera década del siglo XVII, Quiroga escribe su *Vida de la Virgen*. En ella, junto a la defensa del carácter immaculado de su concepción y otros aspectos, señala el protagonismo de María en la reforma descalza. Tal reforma, de manera casi combativa (recordemos el encarcelamiento de S. Juan de la Cruz), se realizó pocas décadas antes y aún se estaba afirmando. Quiroga, para apoyarla, hace partícipe principal a la Virgen y, en su escrito *Flores del Carmelo Antiguo*, señala: «Queriendo esta soberana Señora renovar en su primera hermosura los resplandores antiguos de su sagrado monte en nuestro siglo, se encargó ella misma de esta

2. *Primera parte de las excellencias de la Virtud de la Castidad*. Compuesto por Fray Joseph de Jesus Maria, de la Orden de los Descalços de la Virgen Maria del Monte Carmelo. Dedicado a la misma Virgen soberana, y al glorioso San Joseph su Esposo. Con privilegio. En Alcalá por la Biuda de Juan Gracian. Año 1601.

3. Quiroga dice en 1610: «Con la vida de Ntra. Sra. Que V. R. ha visto acabada tenia escrito lo que de S. José se pudo sacar», en la dedicatoria del libro de la vida de S. José, 1613. Se alarga la factura del de la Virgen a 1621 por una referencia a Felipe IV. (F. de Jesús Sacramentado, 1971: 66).

4. Este grabado va firmado por C. Galle *fc. (fecit)*, lo que implica la totalidad del proceso, es decir: dibujo previo y grabado.

la viuda del impresor Juan Gracián, María Ramírez, en 1601, con el mencionado libro de la Castidad; se mantiene en el de la vida de la Virgen. En esta fórmula, la distribución geométrica y ordenada de sus distintos *loci*, sintetiza, a través de las *imágenes* correspondientes, los conceptos elegidos del libro que van a introducir, respondiendo a una planificación propia del *ars memoriae*. Como señalé en el libro de la Castidad, Quiroga conoce el uso de este arte para la meditación y, en él, la importancia de figuras mnemotécnicas que construye al modo emblemático: en los dos libros, las viñetas de las portadas se conforman como emblemas y las configuran como un compendio de ellos. En el de la Castidad subrayé lo temprano del uso emblemático y es una fórmula que se repite igual para la vida de la Virgen, a pesar de su publicación 51 años más tarde, en Amberes. Si, como defiende, la portada del libro de la Virgen fue contemporánea a la de la Castidad, habría que destacar a Quiroga como uno de los más tempranos autores emblemistas españoles.

La implicación del autor literario en la factura de la portada de su libro, es necesaria. Más si esta añade ese carácter emblemático, síntesis mnemotécnica y precisa del contenido del libro y, como diría Civil (1998: 70), fórmula —la de estas portadas— con la que «orientaron la lectura [del libro] y predeterminaron parte de su significado»; tales portadas son inseparables «del libro que las contiene, de su contenido». Carrete (1987: 227-228) señala: «los grabadores realizaban la mayor parte de sus obras por encargo de sus clientes que, cuando se trataba de un libro, eran los propios autores, pues en todos los casos conocidos la relación siempre es directa entre ambos».

En algunos libros se incluye en los preliminares las llamadas «aclaraciones de la lámina»; el de la Castidad las tenía en forma de poema, comentando los emblemas. Y hay un manuscrito de Quiroga donde establece la colocación de los mismos, indicativo de su atención a la publicación de Alcalá. Del libro de la vida de la Virgen, cuyo escrito viaja hasta Bruselas y permanece olvidado, no nos consta tal tipo de texto, lo que no quiere decir que no existiera. Vista la necesaria colaboración de ambos autores, literario y dibujante/grabador, y dada la similitud de los grabados de ambas portadas —solo hay una pequeña diferencia en el tamaño<sup>5</sup>— y la casi contemporaneidad de la elaboración de ambos textos, creemos que tal colaboración se habría producido entre Quiroga y el autor del diseño originario



Fig. 2. Anónimo. J. de Jesús María, *Primera parte de las excelencias de la Virtud de la Castidad*, Alcalá, 1601.

5. El grabado calcográfico de la portada del libro de la *Historia de la Virgen María*, de la edición de 1652, en Amberes, mide 301 x 193 mm. Las medidas del rectángulo central del grabado (con el título y el autor), incluyendo los bordes, son: 143 x 97 mm. Las medidas del grabado de la portada de *Primera parte de las excelencias de la virtud de la Castidad*, Alcalá, 1601 son 275 x 183 mm. Agradezco este dato a D.<sup>a</sup> Mercedes Ramírez Íñiguez De La Torre, Técnica bibliotecaria de la Biblioteca Pública de Albacete.



Fig. 3. C. Galle f.c. Leopoldo Guillermo, Archiduque de Austria. *Historia de la Virgen María*. Amberes, 1652.

en los primeros diez años del siglo XVII, siendo el mismo anónimo autor para los dibujos preparatorios de los grabados de las dos portadas. Para afirmar esta contemporaneidad y doble autoría, nos basamos en la semejanza formal y estilística, y en el carácter que define los dos grabados, fruto de —usando palabras de Checa (1987: 85-87)— ese «sentido simplificador» en el que se «abandona toda complicación compositiva», usando «escenas directas y sencillas en las que lo que prima es la transmisión inmediata de la historia que se quiere narrar», reflejo de un «sentido intelectualista», de «cierta frialdad y distanciamiento», propios del manierismo, que traspasaría los primeros años del siglo XVII y que encuentra su mejor plasmación en la imagen emblemática, en la que lo narrativo es evocado simbólicamente. Los grabados, en ambos casos, también son anónimos.

La portada de la *Vida de la Virgen* tiene cinco casillas rectangulares en las calles laterales y una calle central, algo más ancha que la suma de las dos laterales, con tres niveles, más amplio el de en medio. En él se dispone el título y el autor, res-

pondiendo a las exigencias de la Pragmática de 7 de septiembre de 1558, dada por Felipe II, que exige se especifique: título, autor, impresor, lugar de la impresión y año (Carrete, 1987: 240). Mientras en el libro de *la Castidad* esos datos ocupan tal lugar, en el de *la Vida de la Virgen*, la ciudad de impresión, imprenta, impresor y año, van en un renglón debajo del grabado: este detalle confirmaría que la factura del mismo es posterior al primitivo diseño hecho en Alcalá, en años en los que tales datos se desconocían ya que no excederían la segunda década del XVII.

En el libro de la Virgen, lo que Civil (2009: 520) llamaría «la arqueología de la portada», nos resulta significativa ya que su iconografía responde a un momento —y no a otro, es decir: no al de su publicación—, inscrito en el proceso histórico que construye la apasionada reivindicación del carácter inmaculado de la Virgen, fomentado especialmente desde España. Y, como señala Stratton (1988), «no es posible comprender la Inmaculada Concepción tal y como la representan pintores y escultores sin hacer referencia a la literatura teológica y panegírica del momento [...al] contexto histórico. Precisamente en España la doctrina adquiere relevancia política [...] La fe en la Inmaculada Concepción fue filtrándose de los teólogos franciscanos hasta los monarcas españoles y nobleza, para finalmente alcanzar al pueblo». Y ahí se entiende la proliferación artística de esta imagen y su diferente configuración.

El libro trata de la vida de la Virgen. Pero todo en dicha vida parte de una idea básica que fundamenta las demás características: su inmaculada concepción, de la que irradia su historia, virtudes y prerrogativas. De ellas nos hablan el conjunto de las empresas de la portada que, al igual que los emblemas del libro de *la Castidad*, son creación propia de Quiroga. Sus fuentes son textuales; en su mayoría bíblicas o derivadas de los exégetas, de las posteriores

letanías o del libro de las Revelaciones de Santa Brígida. Con ellas, Quiroga elabora lo que R. Escalera (2009: 49) denomina «emblemática mariana»: composiciones con las que se «explica a los fieles el sentido de los diferentes símbolos que se relacionan con la Virgen, convirtiéndose [...] en verdaderos ensayos mariológicos».

La idea esencial, la de la Inmaculada Concepción, se basa en la teología de los años anteriores a Quiroga: como destaca García Mahiques (1996-1997: 177), «en el ambiente de la Contrarreforma [...] la teología se dispone definitivamente a sustentar el hecho mismo de la concepción *sine macula* de la Virgen, la cual había tenido lugar en un momento concreto de la Creación por el Padre Eterno: *Ab initio et ante saecula creata sum* (Eclesiástico, 24, 9).<sup>6</sup> Quiroga parte de aquí para mostrar la vida de la Virgen y señalar «algunas de sus Excelencias» (como dice el título); y todo deriva de lo que considera la idea de la Virgen en la mente divina, donde existía desde el principio de los tiempos y de la que Dios habría hablado «en las promesas [...] y en las sombras y dibuxos della»; «Aviendo determinado *ab aeterno* hacer en ella un edificio grandioso y una obra digna de su magnificencia, començo desde el principio del mundo a dibuxalla y a disponer, con su noticia, los ánimos de los hombres [...] assi en la ley de la naturaleza, como en la de escriptura, y en los Profetas, la figuró, dibuxó y anunció, o tácita o manifiestamente [...] con diversas figuras [...] significando [...] ilustrissimas virtudes [...] de que avia de ser ilustrada y enriquecida [...] Porque assi como el Espiritu santo, desde el principio del mundo prometió al hijo de Dios, en figuras, oráculos y Profecias, assi también [...] prometió por todos estos medios a la sagrada Virgen [...] Destas profecías y figuras [...] haremos breve mención de algunas que [...] puedan [...] darnos noticia antigua de los bellos resplandores de su concepcion purissima» (Quiroga, 1652: 11).

Así, Quiroga (1652: 15 y 494) explica cómo la Virgen fue prefigurada en el Paraíso, único lugar al que no alcanzó el diluvio universal, como a ella el universal pecado original; en el arca y «en la Paloma que echo Noe de la Arca»; en la vara de Moisés y en la de Aarón; en la zarza que ardía sin quemarse; en el Arca del testamento; «David nos la anunció de muchas maneras [...] su hijo Salomon [...] en el libro de los Cantares»; «Ezechiel la vio en aquella puerta del santuario que miraba al Oriente y estaba cerrada»; es vellocino de Gedeón, rosa de Jericó, «huerto inculto, ameno y fértil», «vid no podada», «tórtola fiel y pura», «paloma hermosa y no manchada», «nube de rocíos celestiales», «cantera sacrosanta de donde salió la piedra divina no cortada por mano alguna», «nave cargada de riquezas que no tuvo necesidad de piloto», etc. A lo largo del libro desarrolla muchas figuras, siempre vinculadas a episodios de la vida de María, estableciendo similitudes. De entre todas, elegirá diez para ilustrar la portada del libro; y para cada una de ellas genera una *suscriptio* original suya. La portada es un compendio de empresas, de propósitos didáctico-mnemotécnicos; son una introducción atractiva y divulgadora del concepto de la inmaculada concepción, en el intento contemporáneo (religioso y político) de la consecución del dogma papal, que se añade a la importancia de la Encarnación y a la alabanza a la reforma descalza. La mnemotecnica funciona a través de imágenes llamativas e incluso sorprendentes, capaces de fijar conceptos en la memoria.

Un mismo mote sirve para todas las empresas; es la frase colocada en la parte superior de la portada: «*Qui elucidant me, vitam aeternam habebunt. Eccli. 24*»,<sup>7</sup> frase que Quiroga pone

6. La cita del *Eclesiástico*, dice: «Me creó desde el principio y antes del mundo».

7. «Los que me esclarecen, tendrán la vida eterna», *Eclesiástico* 24, 31, *Biblia Vulgata*.



Fig. 4. Anónimo. *Historia de la Virgen María*. Amberes, 1652, detalle.

a Santa Brígida, reunidas ahora en un libro para que Quiroga las conociera y divulgara, enlazando así con el mote citado. La Virgen, de frente, rodeada de rayos y pisando la luna, con corona de reina surmontada de doce estrellas, conforma una representación cercana a la mujer apocalíptica, que remitiría a su iconografía como Inmaculada: «Y apareció en el Cielo una grande señal: Una mujer cubierta de Sol, y la luna debajo de sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas» (Ap 12,1). Quiroga habla de la Virgen como «Reyna [...] vestida de Ropas de oro»;<sup>9</sup> con corona de oro que «le dio el Padre eterno, y con ella la suprema autoridad sobre todas las criaturas». (Quiroga, 1652: 71).

Y aunque Quiroga relaciona la visión apocalíptica con la Inmaculada (Quiroga, 1652: 40), la interpreta con mayor énfasis como imagen «de la Resurreccion y Assumpcion de la Virgen glorificada ya toda con las quatro dotes del cuerpo [...] claridad, agilidad, subtilidad e impassibilidad; todas las quales son significadas en el rayo del sol». Esta visión revela «que estava su cuerpo glorificado ya con estas quatro dotes en el cielo. La luna que tenia debaxo de los pies, significaba que estava ya superior a las mudanzas del tiempo [...] sobre la esphera de la eternidad [...]. La corona de doce estrellas, que es numero perfecto, significava que goça ya en cuerpo y en alma de perfecta bienaventurança; la qual consiste en doçe goços del paraiso» (Quiroga, 1652: 808). Stratton (1988) señala que «en España, a fines del XV y durante el XVI, el uso más habitual de la imagen apocalíptica de la Virgen, se encuentra en las representaciones de su Asunción [...lo cual] parece ser un rasgo peculiarmente español»; tal rasgo nos confirma la ubicación del texto de Quiroga en los comienzos del XVII.

A la izquierda de la Virgen, dos columnas corintias, orden que alude a la su virginidad triunfante, flanquean un arco que se abre a un ameno paisaje: María es la puerta que posibilita el acceso al paraíso final. Quiroga (1652: 694, 154 y 140) dice: «Tu [Virgen] nos abriste las puertas de la bienaventuranza perdurable»; ella «es *ianua coeli*, puerta del cielo, porque

8. En el *Eclesiástico*, esta frase la pronuncia la Sabiduría divina.

9. Se refiere al *Salmo* 44, 10 (Biblia Vulgata) que Quiroga da como cita de David, interpretándolo como prefiguración de la Virgen y del que hace la siguiente versión: «Reyna soberana, puesta a la diestra de Dios, vestida de Ropas de oro». La versión original dice: «Las hijas de los Reyes en tu gloria. Presentose la Reyna a tu derecha con manto de oro: cercada de variedad».

en boca de la Virgen,<sup>8</sup> justificando su labor como escritor y explicitando el objetivo de cada una de sus empresas.

La escena principal [fig. 4], en la parte superior y central, presenta a la Virgen, con el Niño en el brazo izquierdo, apareciéndose a un carmelita arrodillado y de perfil, a su derecha. El nexos entre ellos es un libro que, si es el carmelita quien lo entrega a ella, podríamos ver una representación del propio Quiroga, dándole un ejemplar de su obra a la protagonista. Si es la Virgen quien lo da, tal libro sería algo semejante a las revelaciones milagrosas que esta habría hecho sobre su vida, en apariciones como las realizadas

en el palacio soberano fue la Virgen hecha puerta por donde entran los hombres a Dios». La figura deriva del sueño de Jacob (Gn 28,17), interpretado con esta alusión mariana por la patrística; muchos himnos medievales, dedicados a la Virgen, la llaman puerta del cielo.<sup>10</sup>

La columna es símbolo mariano. Quiroga (1652: 791, 33, 113 y 54) llama a la Virgen «coluna primaria de la Yglesia»; «primer coluna del trono de la Divinidad [...columna] del suntuosísimo edificio del templo animado, donde Dios avia de habitar con nueva gloria»; «la Sabiduria edifico para si casa y la fortifico con estas firmes colunas»; «Que colunas de virtudes [pondría] por estrivos? Quan levantados y hermosos los chapiteles de sus pensamientos y deseos [...pues] la fabrico para morada suya».

También las columnas del Templo de Salomón, Jaquin y Boaz (1 R, 6,7), símbolos de firmeza y fortaleza, aluden a virtudes marianas, teniendo en cuenta que la propia Virgen está significada en ese templo: la Virgen es «el templo del verdadero Salomon». Dice Quiroga (1652: 696, 9, 33 y 132) que David, refiriéndose al templo, señalaba la dificultad de «aparejar habitación, no a los hombres sino a Dios [...] si esto decia David de un templo de piedras [...] que dixera de la obra de un templo animado y de gran resplandor y hermosura, habitación mas digna de Dios que el cielo Empyreo?». Y añade: la Virgen es «suntuosissimo edificio del templo animado, donde Dios había de habitar con nueva gloria»; «si Salomón con el pueblo Israelitico hizo sacrificio tan devoto y solemne a la dedicacion del templo labrado de piedras materiales; que solemnidad es justo que haga el pueblo Christiano en el nacimiento de la Virgen, en cuio vientre como en un divino templo vivo, habitó tan inefablemente el verbo eterno?»

Detrás del carmelita se observa un paisaje con un monte sobre el que destaca una nube en forma vertical, que se ensancha en su parte superior. Así alude al Monte Carmelo e identifica a la nube con la propia Virgen, enlazando con el mítico fundador de la orden, el profeta Elías: «Corriente doctrina es de los Santos, aplicar a la Virgen aquella nubecilla pequeña que nuestro padre primario el Profeta Elias vio en el monte Carmelo, que a manera de una huella de hombre, subia de la mar, y se estendia luego por todo el cielo, y regó y fertilizó la tierra:<sup>11</sup> la qual fue figura de la Virgen, que siendo pequeña en sus ojos, se levantó tan alto en los de Dios, que por ella baxó, como rocío divino, a fertilizar la tierra seca y esteril [...] Misterios que Dios le avia revelado [a Elías] en la oracion en que estava quando vio aquella nube: El primero de los quales [...] que avia de nacer una niña, limpia de pecado desde el vientre de su madre [...] De manera que novecientos años antes de la venida del Hijo de Dios al mundo, fue anunciada la Virgen y su purísima concepción con inmunidad de pecado original a Elias y a sus hijos [...] y despues los mismos hijos de Elias comunicaron este misterio a la nueva Yglesia». «Esta favorecida religion, adonde (como el antiguo Carmelo) embia sus lluvias en abundancia, esta nube sagrada de la Virgen: De la qual [...] fue figura la otra nube antigua, que subia del mar hazia el Carmelo por la oracion de Helias, a fertilizar con sus aguas, la tierra seca y esteril, y lo que alli se vio

10. En el himno *Quem terra pontus sidera*, de S.Venancio Fortunato, s.VI, se dice cómo con su Hijo abre a los hombres las puertas del cielo: *Caeli recludis cardines*. En el *Ave Maris Stella*, anónimo y conocido desde el s. IX, se le llama «Puerta del Cielo Santa» (*Felix caeli porta*). En el *Flos Carmeli* de Simon Stock, carmelita ingles del siglo XII-XIII, se le llama «Puerta y llave del Paraiso» (*Paradisi clavis et ianua*). En la *Letanía de Nuestra Señora* se le llama *Ianua caeli*.

11. Se refiere a un pasaje que aparece en 1 R 18, 41-45.

entonces en figura, experimenta aora en lo figurado, esta Viña renovada del Carmelo, no menos heredera del espíritu que del renombre antiguo» (Quiroga, 1652: 22 y 640).

224

De esta manera, la ambivalencia de este grabado abarca alusiones a la defensa carmelita de la inmaculada concepción y a la reforma descalza, de la que Quiroga hace protagonista a la Virgen, quien, en otra posible lectura, de forma simbólica, daría al «nuevo Elías»<sup>12</sup> S. Juan de la Cruz, el carmelita representado, los nuevos estatutos de la regla descalza, el libro. Esta interpretación se vincula con la viñeta de la parte inferior de la página, en esta misma calle central, y con los textos que aparecen en las cartelas inferiores a ambas escenas. El texto que alude como *suscriptio* a la ya descrita, dice: «*Hos ope (Virgo), tua natos modo suscipe flores / quos tibi, devoto pollice, carpsit amor*».<sup>13</sup> Con ella se refiere a los carmelitas reformadores; recordemos el manuscrito donde Quiroga llama «Flores del Carmelo» a los miembros de la orden.

En la viñeta inferior [fig. 5], dos carmelitas descalzos vuelan con grandes alas, como ángeles, sobre un paisaje de suaves colinas. Sujetan una manierista cartela de cueros recortados



Fig. 5. Anónimo. *Historia de la Virgen María*. Amberes, 1652, detalle.

que sostiene en su parte superior una corona ducal, con once estrellas superpuestas. En su interior, el escudo carmelita reformado: monte Carmelo sobre el que se eleva la cruz (nueva iconografía de la reforma), flanqueada de dos estrellas; en el centro del monte, otra estrella. La cartela alusiva o *suscriptio* dice: «*Quae volucres istae? Quas dat Carmelus Olimpo, / Pro sibi donatis munera, syderibus*».<sup>14</sup> Son carmelitas descalzos, como aves de alto vuelo, las estrellas que coronarían al nuevo monte Carmelo-Olimpo.

Y en la viñeta central, en una aparatosa cortina que preside la cabeza de un querubín, el nombre del libro y el autor, dejando para un renglón externo al rectángulo de las imágenes, el resto de las referencias exigidas. Así, el conjunto de la calle central es una alusión laudatoria a la nueva orden reformada, desde cuyo seno, la protagonista principal de dicha reforma y protectora de sus miembros, la Virgen, da a conocer su vida.

Al hablar de su concepción en el seno de Santa Ana, inicio de la «salud del Mundo», Quiroga dice: «Oy començo a enquadernarse el libro incomprehensible, en que se imprimio la palabra eterna, para que pudiesse leerla el mundo» (Quiroga, 1652: 32), identificando a la Virgen con un libro, y volvemos así a la primera escena. Recordemos que también se usa como símbolo de la Virgen el libro de los siete sellos, libro sellado del Apocalipsis (5,1).<sup>15</sup>

12. O «Elías segundo», como le llama Quiroga (F. de Jesús Sacramentado, 1971: 43).

13. «Acoge, Virgen, a los que nacidos como flores por tu poder / el amor eligió para ti con su piadoso pulgar». Agradezco esta traducción y todas las siguientes al Profesor Doctor en Lenguas Clásicas, Andrés Masía González. De esta frase no conocemos ninguna referencia.

14. «¿Quiénes son estas aves que el Carmelo da como regalos al Olimpo, a modo de estrellas entregadas para sí mismo?». No nos consta referencia alguna para esta frase.

15. Por ejemplo, lo usa Fray Nicolás de la Iglesia en su *Flores de Miraflores*, Burgos, Diego Nieva y Murillo, 1659: 173-178. Es interesante observar las semejanzas de las empresas de este libro elaborado entre 1653-1654 y las empresas y figuras simbólicas, alusivas a la Virgen, del libro de Quiroga, quizás fuente de Fray Nicolás.

Y ya en los lados, la fila vertical de cinco loci con sus *imagines* a modo de empresas, refiere las «excelencias» de la Virgen con prefiguraciones cuyas fuentes ya comentamos; de ellas también deriva Quiroga la *suscriptio*. Las imágenes, comenzando por la calle vertical izquierda [fig. 6], y de arriba abajo, son: la Virgen como columna de nube reluciente que Dios mandó para guiar a los israelitas (*suscriptio*: «*Duce me, via nocte patescit*»);<sup>16</sup> como Ave Fénix que se consume en amor de su Hijo para revivir eternamente en la gloria («*Me flamma resolvit amoris*»);<sup>17</sup> el dragón apocalíptico vencido por la Inmaculada («*Dux foemina facti*»);<sup>18</sup> la Virgen como barco capaz de atravesar un mar movido, transportando a su Hijo («*A longe deveho panem*»);<sup>19</sup> como salamandra, única que no se quema entre el fuego de los pecados («*Mihi soli flamma pepercit*»);<sup>20</sup> Y en la columna derecha [fig. 7]: la Virgen como luna que por efecto del Padre-sol divino engendra y da a luz al Hijo-sol («*Parit, hem, Luna aurea Solem*»);<sup>21</sup> como paloma que, por su humildad y caridad, atrae hacia su seno a su Hijo-águila («*Trahor his ad claustra Columbae*»);<sup>22</sup> como cordera inmaculada y, por ello, de agradable olor, recostada apaciblemente junto a Cristo-león («*Virgineus forti debile iunxit odor*»);<sup>23</sup> como Arca de Noé, única superviviente de la inundación, aludiendo a su exclusivo carácter inmaculado («*Ego sola reseravor*»);<sup>24</sup> y como la

16. «Condúceme, el camino se descubre en la noche».

17. «La llama de amor me destruye».

18. «Una mujer se puso a la cabeza de la empresa». Virgilio, *Aeneid.* I, 364; Emblema 49, Centuria III, Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610: 249. Creemos que es la única *suscriptio* no original de Quiroga.

19. «Transporto pan desde lejos»; deriva de *Proverbios* 31, 10 y 14.

20. «A mi sola la llama conserva intacta».

21. «¡Oh! La luna dorada pare al sol».

22. «Soy arrastrado por estas (Humildad y Caridad) hacia el claustro de la paloma».

23. «El olor virginal unió al fuerte con el débil».

24. «Yo sola soy salvada».



Fig. 6. Anónimo. *Historia de la Virgen María*. Amberes, 1652, detalle: fila izquierda.



Fig. 7. Anónimo. *Historia de la Virgen María*. Amberes, 1652, detalle: fila derecha.

paloma portadora del ramo de olivo, al finalizar el diluvio («*Pacem afferō terris*»),<sup>25</sup> como madre del Salvador.

226

Creemos que esta iconografía también nos está datando la elaboración del dibujo previo al grabado de la portada. En él, a la lectura de la franja central, la de los lados añade dos aspectos fundamentales: la Inmaculada Concepción de la Virgen y la Encarnación en su vientre del Hijo de Dios, aspecto consecuente y vinculado al anterior. Es importante señalar que, en paralelo a las primeras elaboraciones formales de la Inmaculada que suponen la unión de la Mujer Apocalíptica con la representación de María como *Tōta Pulchra*, síntesis iconográfica que no se produce hasta finales del siglo XVI (Stratton, 1988), lo que intenta aquí Quiroga es plasmar una temprana configuración de la Inmaculada, de manera totalmente *sui generis*, siempre derivada de la afirmación del versículo: *Ab initio et ante saecula creata sum*. Esto implica la búsqueda del reflejo de esa idea de María Inmaculada de la mente divina, en las imágenes brindadas por Dios y en la propia vida de la Virgen, donde lo más relevante es su concepción inmaculada y la encarnación en ella de su divino hijo. Y usa la manera emblemática, facilitada por el carácter simbólico de imágenes y referencias textuales. En relación con la visión apocalíptica, Quiroga se refiere mayoritariamente a la Asunción, advocación mariana que se representa en el siglo XVI como la mujer del Apocalipsis (Stratton, 1988; García Mahiques, 1996–1997). El gran formulador posttridentino de estas iconografías, Molanus (1568),<sup>26</sup> a quien Quiroga no cita, habría definido a la Asunción como mujer apocalíptica y a la Inmaculada con los símbolos que constituyen la *Tōta Pulchra*.

Así centramos la obra de Quiroga y el dibujo de su portada en los comienzos del XVII, cuando «se intensificó la presión de España ante el papado para que se elevase a dogma la



Fig. 8. Anónimo. *Historia de la vida y excelencias de la Sacratissima Virgen María*, Madrid, Imprenta Real, 1657.



Fig. 9.- Anónimo. *Historia de la vida y excelencias de la Sacratissima Virgen María*, Madrid, Imprenta Real, 1657, detalle.



Fig. 10. Anónimo. *Historia de la vida y excelencias de la Sacratissima Virgen María*, Barcelona, Imprenta Joseph Textido, 1698.

25. «Traigo paz a la tierra».

26. J. Molanus, *De historia SS. imaginum et picturarum pro vero earum uso contra abusum*, Libri IV, Auctore —, Lovanii, Apud Ioannem Bogardum, Typographum iuratum, Anno MDXCIII.

doctrina de la Inmaculada Concepción» (Stratton, 1988). Hubo grandes movilizaciones populares, impulsadas por el clero «para despertar el entusiasmo público por la doctrina», con lo que también se insta al rey a convencer al papa. Felipe III le manda delegaciones en 1616, 1617, 1618; Felipe IV, en 1624, 1643... Finalmente, Alejandro VII concede el Breve (*Sollicitudo omnium ecclesiarum*) en 1661, no el dogma, que se dará en 1854. La proliferación de imágenes de la Inmaculada en el XVII responde a esos momentos.

En las posteriores ediciones españolas del libro de Quiroga (que incluyen la vida de S. José),<sup>27</sup> la portada varía: en la edición de 1657 (en plena batalla diplomática que lograría el Breve), la iconografía que sintetiza la mujer apocalíptica y la *Tota Pulchra*, ha ganado en la representación por ser ya reconocible [figs. 8 y 9]. Curiosamente, en la edición de 1698, con el Breve concedido, aparece Santa Ana, la Virgen y el Niño [fig. 10]; es la llamada «Ana triple», o «las tres generaciones», iconografía inmaculista retardataria y casi olvidada en esos momentos (Stratton, 1988). Ambos grabados son anónimos.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARRETE PARRONDO, J. [1987]. «El grabado y la estampa barroca», en J. PIJOÁN y otros (eds.), *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII) Summa Artis*, XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 203-391.
- CHECA CREMADES, F. [1987]. «La imagen impresa en el Renacimiento y el Manierismo» en J. PIJOÁN y otros (eds.), *El Grabado en España (Siglos XV-XVIII) Summa Artis*, XXXI, Madrid, Espasa Calpe, 11-202.
- CIVIL, P. [1998]. «Libro y poder real. Sobre algunos frontispicios de la primera mitad del siglo XVII», en A. REDONDO y otros (eds.), *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 69-83.
- [2009]. «El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español» en S. ARREDONDO y otros (coord.), *Paratextos en la literatura española. Siglos XV-XVIII*, Madrid, Casa Velázquez, 519-539.
- COVARRUBIAS, S. [1610]. *Emblemas morales*, Madrid, Luis Sánchez.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M. J. [2017]. «La portada como libro de emblemas memorístico en el siglo XVII y en la obra de un carmelita», en B. BALLESTER MOREL y otros (eds.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática*, Palma de Mallorca, J. J. de Olañeta, Editor, Sociedad Española de Emblemática, 253-264.
- ESCALERA PÉREZ, R. [2009]. «Emblemática mariana. ‘Flores de Miraflores’ de Fray Nicolás de la Iglesia», *Imago*, 1, 45-63.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [1996-1997]. «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II). *Ab initio et ante saecula creata sum*», *Ars Longa*, 7-8, 177-184.
- GARCÍA VEGA, B. [1984]. *El grabado del libro español. Siglos XV, XVI, XVII*, Tomos I y II. Valladolid, Diputación Provincial.
- IGLESIA, N. de la [1659]. *Flores de Miraflores*, Burgos, Diego Nieva y Murillo.
- JESÚS SACRAMENTADO, F. de [1971]. *El P. José de Jesús María y su herencia literaria*, Burgos, *Facultas Theologica Collegii Internationalis Ordinis Carmelitarum Discalceatorum Romae*.
- JESÚS MARÍA, J. de (F. QUIROGA). [1652]. *Historia de la Virgen María Nuestra Señora: con la declaración de algunas de sus excellencias*. Amberes: en la Oficina de Francisco Canisio, en Las Dos Cigüeñas.

27. *Historia de la vida y excelencias de la Sacratissima Virgen María Nuestra Señora donde se tratan muchas de su virginal esposo el Patriarca San José*, Madrid, Imprenta Real, 1657; y Barcelona, Imprenta Joseph Texido, 1698.

- [1601]. *Primera parte de las excelencias de la Virtud de la Castidad*. Alcala por la Biuda de Juan Gracian.
- *Flores del Carmelo Antiguo. Primera parte de la Historia General, donde se refieren las virtudes esclarecidas y vidas ejemplares de los sanctos que hubo en la Religion carmelitana*, Ms. 8677, Biblioteca Nacional, Sección Manuscritos.
- SANTOS QUER, M. A. [2003]. *La ilustración en los libros de la imprenta de Alcalá en el siglo XVI. Introducción y catálogo*. Fundación Universitaria Española, Madrid, 2003.
- STRATTON, S. [1988]. «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Revista virtual de la Fundación Universitaria Española. Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I, 2.

# EL TIPO CONCEPTUAL DE DAVID COMO REY EN EL BARROCO HISPÁNICO

LEONARDO DONET\*  
*Universitat de València*

229

**RESUMEN:** El presente artículo trata de ofrecer una lectura de las diferentes variantes del tipo conceptual de David como rey aparecidas en territorio peninsular durante los siglos del Barroco. Para ello nos remontamos al origen del tipo iconográfico en época tardo antigua y en un contexto judío, para luego, observar el desarrollo en las diferentes épocas hasta llegar a los siglos del Barroco. El Concilio de Trento (1546-1563) tendrá una gran influencia en los reinos hispánicos, quedando también patente en las imágenes conceptuales del rey David, personaje que se convertirá en uno de los símbolos para reafirmar el sacramento de la Penitencia rechazado por los protestantes. Esto viene reforzado por la aparición de varias obras literarias como las de Cristóbal Lozano, *Ejemplo de Penitentes David arrepentido* (1656), entre otras, destacando la publicación de 1674 del libro de emblemas morales político-cristianos *David Pecador* de fray Antonio de Lorea. En la tradición visual, estos escritos se traducirán en la representación del tipo iconográfico de David como Rey adoptando las características de la imagen del arrepentimiento de David, tipo narrativo basado en el versículo 13 del capítulo 12 del segundo libro de Samuel.

*Palabras clave:* Rey David, Barroco Hispánico, Penitencia, Concilio de Trento, Tipos iconográficos.

**ABSTRACT:** The content of this paper aims to provide a reading of the different variants of the conceptual type of David as king on the Hispanic kingdoms during the Baroque period. For this purpose, we view back to the origin of the iconographic type in the Late Ancient period and on a Jewish context, for then observe the development in the different historical periods until the Baroque. The Council of Trent (1546-1563) had a great influence on the Hispanic kingdoms, being also present in the conceptual images of King David, figure that will become one of the symbols to reaffirm the sacrament of Penance rejected by Protestants churches. This point is reinforced by the publication of several literary works such as the Cristobal Lozano's, *Ejemplo de Penitentes, David arrepentido* (1656), among others, highlighting the publication in 1674 of the book of political-Christian moral emblems *David Pecador* by Fray Antonio de Lorea. In the visual culture, these writings have been translated in the representation of David's iconographic type as King by adopting the characteristics of the image of David's repentance, a narrative type based on verse 13 of chapter 12 of Samuel's second book.

*Key words:* King David, Hispanic Baroque, Penance, Council of Trent, Iconographic types.

## INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo, nos centraremos en la imagen conceptual de David como rey durante el Barroco Hispánico. Para una mejor comprensión de este tipo conceptual, partimos de su origen, observando su desarrollo hasta llegar a la época barroca en tierras hispá-

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación MCIN/AEI/10.13039/501100011033 dirigido por Rafael García Mahiques y Sergi Doménech García (Universitat de València)

nicas. La intención de los tipos conceptuales es la de trasladarnos conceptos mentales y no la de narrar o ilustrar un pasaje bíblico concreto. Este tipo de imágenes expresan unas ideas a través de la representación de David. A través de algunos atributos, los artífices pretenden hacernos llegar un mensaje que puede ser desconocido si se desconoce el código. Ambas maneras de concebir el arte –conceptual y narrativo– irán alternando su predominio a lo largo del tiempo. Nunca se abandonará por completo la conceptualidad, que tomará impulso en los momentos en que el poder necesita recurrir al sugestivo mundo de la imagen para manifestar permanentes complejos imaginarios (García Mahiques, 2011: 71).

La primera referencia que encontramos en la Biblia en la que se nombra a David como rey aparece en el segundo libro de *Samuel* (2 S 2,4), donde es ungido por primera vez como Rey de Judá, y posteriormente, elegido como Rey de todo Israel (2 S 5,3). No debemos confundir esta unción con la primera que encontramos en el capítulo 16 del primer libro de *Samuel* (1 S 16,13), acto en el que se señala como elegido de Yahvé. Este cargo será ostentado por el propio personaje hasta su muerte. Aunque no siempre seguirá un camino recto en su dilatada vida, Yahvé no se alejará de él nunca, en contra de lo que sucede con su antecesor Saúl. Todos estos hechos serán tenidos en cuenta por los artífices a la hora de representar la imagen conceptual de David como rey, y como se observará más adelante, los creadores del Barroco las enfatizarán aún más, convirtiéndose en uno de los modelos a seguir para los gobernantes católicos de la época.

## EL ORIGEN DEL TIPO CONCEPTUAL DE DAVID REY

Las primeras muestras que conservamos de este tipo conceptual parten del arte judío. Algunos estudiosos del tema apuntan a que probablemente el caso más antiguo sea el del muro oeste de la sinagoga de Dura-Europos (ca. 244-245) [fig. 1]. En esta imagen de marcado carácter alegórico, encontramos un personaje sentado en un trono rodeado de doce personajes, claro distintivo de las doce tribus de Israel como apuntan algunos expertos (Hachlili, 1998: 109). Otros investigadores como Grabar (1994: 84) interpretan estos doce personajes como gente de su corte, es decir, acólitos y dignatarios.

En el tercer cuarto del siglo X aparecerá uno de los primeros casos conservados en el arte cristiano. Se trata de una miniatura del conocido como *Salterio griego de París* (ca. 960, París) [fig. 2]. Se trata de una interesante imagen donde lo alegórico tiene de nuevo una marcada presencia como es habitual en este tipo de imágenes y en esta época. Nos encontramos junto a David la personificación de la Sabiduría y la Profecía. Además de estas dos personificaciones,

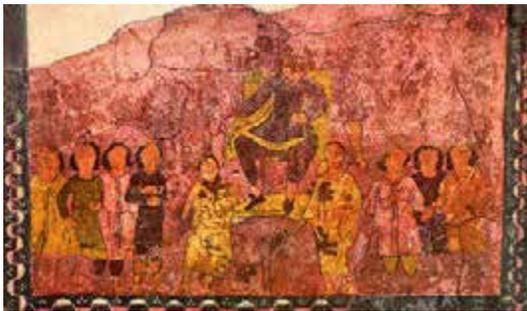


Fig. 1. *David rey*. Sinagoga de Dura Europos, ca. 244-245.

también observamos una paloma, elemento que además de representar el Espíritu Santo, también se utiliza como figuración del alma del justo, tal como indica Chevalier (1986: 797). En el Salmo 55 encontraremos una alusión a este elemento: *Et dixi: «Quis dabit mihi pennas sicut columbae, et volabo et requiescam?»* (Y dije: «¿Quién me dará alas como de paloma, y volaré y descansaré?») (Sal 55,7). En este pasaje encontramos una relación con la paloma, pero nos debemos decantar más por la lectura del símbolo del Espíritu Santo o del alma justa de

David. Encontramos pues una concepción del personaje como un rey justo, sabio y profeta, o lo que es lo mismo, un modelo a seguir para los reyes de la época.

Durante toda la Edad Media, este tipo conceptual estará presente en diversos lugares, como es el caso de una vidriera de la Catedral de Augsburgo (ca. 1132). En esta aparece David con los atributos de monarca. Incluso sobre su cabeza encontramos una inscripción en la que se puede leer DAVID REX. En el resto de vitrales de dicha catedral encontramos a otros personajes veterotestamentarios como son Moisés, Daniel, Oseas y Jonás. Todos ellos reconocidos como profetas en las Sagradas Escrituras, por lo tanto, debemos interpretar que, en este caso, David es considerado como uno más de ellos.

Mucho más claro es el caso que encontramos en una escultura de Benedetto Antelami, situada en la portada principal de la Catedral de Fidenza (ca. 1200) [fig. 3]. David es representado como un personaje con gran barba y con una corona. En sus manos sostiene un gran rollo con inscripciones. En la primera parte del texto se identifica al personaje: DAVID PROPHETA. Con este escrito observamos una clara identificación del personaje como profeta y rey de manera más clara que en el anterior caso. Una de las posibles fuentes del tratamiento de David como profeta lo encontramos en unos versículos del libro bíblico de los *Hechos de los Apóstoles*:

Hermanos, permitidme que os diga con toda libertad cómo el patriarca David murió y fue sepultado y su tumba permanece entre nosotros hasta el presente. Pero como él era profeta y sabía que Dios le había asegurado con juramento que se sentaría en su trono un descendiente de su sangre, vio a lo lejos y habló de la resurrección de Cristo, que ni fue abandonado en el Hades ni su carne experimentó la corrupción (Hch 2, 29-31)<sup>1</sup>.



Fig. 2. El rey David junto a la personificación de la Sabiduría y la Profecía. Salterio de París, ca. 960, MS. Grec. 139, París, BNF, fol. 7v.



Fig. 3. Benedetto Antelami (atribuida). Rey David. Escultura de la portada de la catedral de Fidenza, ca. 1200.

1. «*Viri fratres, liceat audenter dicere ad vos de patriarcha David, quoniam et defunctus est et sepultus est, et sepulcrum eius est apud nos usque in hodiernum diem; propheta igitur cum esset et sciret quia iure iurando iurasset illi Deus de fructu*

La segunda mitad del texto del rollo que sostiene David, hace referencia a un fragmento del Salmo 117: HAEC PORTA DOMINI, JUSTI INTRABUNT IN EAM [Esta es la puerta del Señor, los justos entrarán por ella] (Sal 117, 20). Interpretamos pues que se trata de un texto de advertencia para los que van a acceder al templo.

Esta variante del tipo conceptual de David rey-profeta se irá extendiendo a lo largo del viejo continente. También en los reinos y territorios de la Península Ibérica aparecerán imágenes de esta variante del tipo conceptual donde se destaca la faceta profética de David junto a la de rey, como se aprecia en una pintura de Pedro Berruguete (ca. 1485) [fig. 4]. Esta tabla, junto a la del rey Salomón, forma parte de un retablo dedicado a la Virgen. En la parte inferior observamos una inscripción que identifica al personaje como REI DAVID PROPHETA. La presencia de David como profeta se hace más patente si cabe en el texto que



Fig. 4. Pedro Berruguete. *Profeta David*. Retablo de la Virgen, ca. 1485, Becerril de Campos, Museo de Santa María.

aparece en la filacteria: *Veny electa mea et ponam in te thronus meus* [Ven elegida mía y pondré en ti mi trono]. Observando el fragmento, encontramos gran similitud con el texto del *Cantar de los Cantares*: *Veni de Libano, sponsa, veni de Libano, coronaveris; respice de capite Amaná, de vertice Sanir et Hermon, de cubilebus leonum, de montibus pardorum* [Ven del Líbano, esposa, ven del Líbano: serás coronada de la cima de Amaná, de la cumbre de Sanir y de Hermón, de las cuevas de los leones, de los montes de los leopardos] (Ct 4,8).

Aunque se trate de textos diferentes, no se puede dudar de su similitud. Los dos aluden de manera clara a una mujer elegida de suma importancia, la cual se puede interpretar por el cristianismo como la Virgen María, figura a la que se dedica este retablo. Por otra parte, también es un poco desconcertante el hecho de encontrar este texto acompañando a la imagen de David, puesto que, si el texto está basado en el *Cantar de los Cantares*, sería más lógico que estuviera junto a Salomón, personaje al cual se le atribuyen estos textos (Dockery, 2005: 252).

Pedro Berruguete pintó otro retablo en el que aparece una tabla en la que se representa al rey David en el retablo mayor de la iglesia de Paredes de Navas, su pueblo natal (ca. 1485) [fig. 5]. Aunque la tabla principal del retablo este dedicada a santa Eulalia, en el resto aparecen tipos iconográficos relacionados con la vida de la Virgen. A estas imágenes se ha de añadir las de la predela, donde aparecen Esdras y Ozías, Josías y Ezequías y en el centro David y Salomón. Esta disposición es la que ocupaban en origen, según los estudios realizados para una restauración en la que se devolvió al estado original los fondos de estas pinturas (Rodríguez, 1988: 373). La pintura muestra a un rey David vestido con unos ricos ropajes. Lleva los cabellos y la barba larga, y su corona adquiere una forma semejante a un turbante. Volvemos a ver la influencia oriental a la hora de representar a David como en la anterior obra del mismo pintor. En su mano lleva un cetro, indicativo de que se trata de un rey, y como novedad vemos una flauta situada de manera que crea una sensación

*lumbi eius sedere super sedem eius, providens locutus est de resurrectione Christi, quia neque derelictus est in inferno, neque caro eius vidit corruptionem».*

de profundidad, elemento que contrasta con la peculiaridad arcaizante del fondo dorado.

Dejando de lado las características formales de la flauta, debemos señalar que esta relaciona al personaje con la música. Hasta el momento en la variante del tipo conceptual de David Rey o Profeta no habíamos observado ningún instrumento como atributo, es más, es poco habitual encontrar a David junto a un instrumento de viento. Representar a David como músico era muy habitual en la Edad Media y el Renacimiento, por lo que los instrumentos musicales, principalmente de cuerda, se convertirán en uno de los atributos habituales de David<sup>2</sup>. También en esta tabla, como en el anterior caso, encontramos un texto situado en la parte inferior de la imagen, en la que podemos leer REI DAVIT.

Llegaremos a encontrarnos con algunos casos en los que la faceta de rey desaparecerá casi por completo, codificando así una nueva variante del tipo iconográfico, como es el caso del *Rey David* del retablo de san Esteban de Grannollers (ca.1500-1529). El retablo contará con muchos artífices, pero las tablas de los profetas serán ejecutadas por Juan Gascó (Garriga, 1998: 26). Esta pintura representa a David bajo una apariencia más cercana a la de un sumo sacerdote que a la de un rey. Es pintado con unos ropajes muy ricos, con gran cantidad de oro y plata. Luce una gran barba y pelo blanco, rasgos que le dan una imagen de persona anciana y sabia. Sobre su cabeza encontramos una especie de corona un tanto particular con forma de sombrero. Detrás de su cabeza se coloca un nimbo de forma estrellada y de color dorado, recurso utilizado a menudo para la identificación de los personajes del antiguo testamento. El fondo de la representación también es dorado pese a la cronología en la que nos encontramos. Lo que nos ayuda en este caso a identificar al personaje es la filacteria, que, como hemos observado en otras representaciones, incluye textos relacionados con David, generalmente salmos. En este caso tenemos primero la inscripción DAVIT PROPHEA, lo que nos da la información de que el pintor representa a David bajo el tipo conceptual de profeta. De esta manera se explica mejor el porqué de recurrir a unas vestiduras más propias a de sumo sacerdote que a la de rey. El texto continúa de la siguiente manera: *De fructu ventris tui ponam super sedem tuam* [Del fruto de tu vientre pondré sobre tu trono] (Sal 131,11). Como se observa, la inscripción tiene una clara alusión profética,



Fig. 5. Pedro Berruguete. *Rey David*. Retablo de la Virgen, ca. 1485, Iglesia de Santa Eulalia Paredes de Navas.

2. El tipo conceptual de David como músico decaerá hacia el siglo XVII, con la popularidad que empieza a alcanzar santa Cecilia (Carmona Muela, 2003: 81-83). La historia de este tipo iconográfico lo podemos encontrar en Donet (2018: 9-20).



Fig. 6. Juan Correa de Vivar. *Profeta David*. Retablo del Nacimiento, ca. 1535, Toledo, Museo de Santa Cruz, obra del MP.

la cual se interpreta por el cristianismo como una alusión a la Virgen y a Cristo, del fruto de su vientre nacerá el elegido.

Cuando se representa a David como profeta-rey, como ya se había advertido anteriormente, no solo se recurre a los atributos propios del tipo iconográfico, sino que se introducirán atributos como el arpa. Esta característica aparece en obras como el Profeta David de Juan Correa de Vivar, para el Retablo del Nacimiento (ca. 1535) [fig. 6]. En esta aparecen junto a él, en tablas separadas, los profetas Isaías, Jeremías y Habacuc. Todos ellos se encuentran dentro de un marco arquitectónico pintado que representa una hornacina con una venera en la cúpula. Según algunos estudios las tablas habrían sufrido mutilaciones en los remates vegetales y zoomórficos cuando fueron dispersadas del retablo (Ruiz Gómez, 2004: 11). Centrándonos en la figura de David, se observa un personaje de avanzada edad, como viene siendo habitual, con pelo largo y barba blanca. En sus vestiduras predomina el negro y el rojo. La corona también es un poco especial, ya que recuerda una especie de gorro frigio. Además de este atributo real, también lleva en su mano izquierda un cetro, rematado en forma de granada. La novedad importante que encontramos en esta muestra del tipo conceptual, es la aparición de un arpa a su lado derecho, posiblemente el atributo más conocido de David. El instrumento permite identificar al personaje sin necesidad de leer el

texto de la filacteria que se despliega desde su mano derecha, y que pasa por encima de su cabeza. Este texto reproduce el Salmo 97, 2: *Notum fecit Dominus salutare suum* [El Señor ha hecho notoria su salvación]. También nos permite observar que David, en este caso, es tratado como profeta que predice el nacimiento de Cristo, tema al cual está dedicado el retablo.

## EL TIPO CONCEPTUAL DE DAVID COMO REY EN EL BARROCO HISPÁNICO

Todo este recorrido por diferentes épocas y lugares nos lleva a la representación del rey David en tiempos del Barroco Hispánico. Como nos señalan algunos investigadores, durante esta época, la figura de David se convierte en uno de los símbolos para reafirmar el sacramento de la Penitencia rechazado por los protestantes (Méndez Hernán, 2004: 59). Para este menester, junto a David, también encontraremos a María Magdalena y san Pedro.

Llegados a este punto debemos mencionar un estudio llevado a cabo por Sergi Doménech 'Lamentos al son del arpa'. *La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco* (Doménech, 2015: 73-83). Se debe advertir que, aunque se trate de una temática muy semejante, en realidad son dos tipos iconográficos distintos. En el artículo de Doménech se aborda el estudio de varios tipos iconográficos en los que David aparece tañendo su arpa, todos ellos en principio de carácter narrativo. Por el contrario, en la presente comunicación se aborda el estudio de una variante iconográfica del tipo conceptual de David como rey en la que se incluyen características del tipo de David penitente.

En la sesión XIV del concilio de Trento, celebrada el 25 de noviembre de 1551 observamos en la introducción sobre el Sacramento de la Penitencia:

[...] es tanta y tan varia la multitud de errores que hay en nuestro tiempo acerca de la Penitencia, que será muy conducente a la utilidad pública, dar más completa y exacta definición de este Sacramento; en la que demostrados y exterminados con el auxilio del Espíritu Santo todos los errores, quede clara y evidente la verdad católica; la misma que este santo Concilio al presente propone a todos los cristianos para que perpetuamente la observen.

En el primer capítulo de esta sesión, *De la necesidad e institución del sacramento de la Penitencia*, se expone de manera más clara la justificación:

[...] El Señor, pues, estableció principalmente el sacramento de la Penitencia, cuando resucitado de entre los muertos sopló sobre sus discípulos, y les dijo: Recibid el Espíritu Santo: los pecados de aquellos que perdonareis, les quedan perdonados; y quedan ligados los de aquellos que no perdonareis. De este hecho tan notable, y de estas tan claras y precisas palabras, ha entendido siempre el universal consentimiento de todos los PP. que se comunicó a los Apóstoles, y a sus legítimos sucesores el poder de perdonar, y de retener los pecados al reconciliarse los fieles que han caído en ellos después del Bautismo; y en consecuencia reprobó y condenó con mucha razón la Iglesia Católica como herejes a los Novicianos, que en los tiempos antiguos negaron pertinazmente el poder de perdonar los pecados. Y esta es la razón porque este santo Concilio, al mismo tiempo que aprueba y recibe este verdaderísimo sentido de aquellas palabras del Señor, condena las interpretaciones imaginarias de los que falsamente las tuercen, contra la institución de este Sacramento, entendiéndolas de la potestad de predicar la palabra de Dios, y de anunciar el Evangelio de Jesucristo.

Estas ideas del Concilio de Trento vienen reforzadas por la aparición en la literatura de obras como las de Cristóbal Lozano, *Ejemplo de Penitentes David arrepentido* (1656). En este encontramos, por ejemplo, las siguientes palabras: «Siga todo fiel las pisadas de David: siempre que pida perdón a Dios» (Lozano, 1656: 324). Como se observa claramente en la frase, y también en el título de este texto, David ha de servir como ejemplo para los fieles penitentes en su arrepentimiento.

Otra obra con suma importancia será la publicación en 1674 del libro de emblemas morales político-cristianos *David Pecador. Empresas Morales Político-Cristianas. David Penitente* de fray Antonio de Lorea. Esta obra consta de treinta emblemas, quince en los que se muestran el deseo y la tentación hasta la consumación de pecado, y otros quince en los que observamos el arrepentimiento, el castigo y el perdón, para finalizar en la renovación que le devuelve el favor divino, tal y como afirma Víctor Mínguez en un estudio dedicado a

este libro de emblemas (Mínguez, 1985: 97). Como señala Víctor Mínguez en otro de sus estudios, se trata de un libro de emblemas políticos dirigido a la educación del príncipe, proponiendo como modelo al rey David (Mínguez, 2007: 38). Observamos, por lo tanto, el valor que le otorga fray Antonio de Lorea a la figura del rey David como modelo a seguir por los gobernantes. Esto incluye la gran importancia que adquiere el arrepentimiento por los pecados cometidos.

Todas estas ideas tendrán una notable influencia en el ámbito hispánico, donde la defensa del catolicismo será muy enérgica por parte de la monarquía. El rey David continúa siendo modelo del buen gobernante y los monarcas continuarán con su interés por considerarse descendientes de la casa de David (Mínguez, 2007: 37). La faceta del buen monarca arrepentido se podrá observar en las artes visuales hacia la mitad del siglo XVII, además de en el tipo iconográfico de David penitente (2 S 12, 13), en el tipo conceptual de David como rey, tal y como observaremos en diversas obras del ámbito hispánico.



Fig. 7. Antonio Carrillo. *Rey David*. Custodia procesional, ca. 1646, Arcos de la Frontera.

Uno de los primeros casos de esta variante lo encontramos en un detalle de una custodia procesional de Arcos de la Frontera, realizada por el platero Antonio Carrillo (ca. 1646) [fig. 7]. Si bien en esta época aún no se han escrito los textos de Lozano o Lorea, en esta cronología ya existe la influencia del Concilio de Trento, concluido casi un siglo antes. En este detalle de la custodia, observamos la representación de un hombre maduro vestido con una larga túnica que en su cabeza lleva una corona de rey. Se podría identificar con cualquier rey, aunque un atributo hoy desaparecido, el arpa, permite saber que se trata concretamente de David. Como se puede observar, aparece un pequeño agujero en la figura que indica la falta de un elemento, al igual que la posición de sus manos, representadas como si estuviera sosteniendo algún elemento. Su actitud penitente es notoria. Su cabeza y su rostro se dirigen hacia el cielo, con una mirada de respeto y humildad hacia Dios, el cual en este caso presente en el ostensorio de la custodia.

Este tipo conceptual lo encontraremos de nuevo en el *Rey David* de Ignacio de Ríes (ca. 1650) [fig. 8]. En esta obra aparece el personaje sobre un fondo neutro, vestido con unos ropajes lujosos, con piel de armiño y telas con detalles en oro. A esto debemos sumar varios elementos

dorados, como es una especie de cadena con piedras preciosas en la que cuelga su espada, unos adornos con forma de cabeza de león en su calzado, y un colgante con una piedra redonda. En su mano lleva un cetro real y en su cabeza un turbante rematado con una pequeña corona. El turbante le confiere el carácter oriental al personaje junto al lujo de sus vestiduras. Su mano derecha, junto a su rostro, es lo que delata el arrepentimiento del personaje. Bajo su rostro barbudo, observamos una expresión de culpa. David dirige su mirada hacia el cielo, mientras su mano derecha la coloca sobre su pecho. Este lienzo también podría interpretarse como un claro reflejo de la fuerte defensa del catolicismo en tierras hispanas, si tenemos en cuenta la teoría de Méndez Hernán (2004: 59), incluso más acentuado que en el caso de la custodia de Arcos de la Frontera.

Otro caso, lo encontramos en la Sillería del coro de la catedral de Cádiz. Fue realizada por Agustín de Perea (ca. 1697-1701) [fig. 9] junto con las demás que conforman la sillería de dicho coro. En este observamos una pequeña variación en el esquema compositivo. David aparece representado como un soldado romano, con una túnica corta, armadura y una capa. Sobre su cabeza luce una corona, el único de los atributos conservados, ya que la escultura ha perdido alguno de ellos. En su mano derecha probablemente llevaría un cetro de rey, si atendemos a las demás imágenes que encontramos en la historia de este tipo conceptual, y en la otra mano llevaría probablemente un arpa. La mirada de David recuerda a la del lienzo de Ignacio de Ríes, con su rostro elevado ligeramente hacia el cielo, como mostrando su arrepentimiento por sus pecados. Puede considerarse como la unión de las dos variantes del tipo conceptual de David Rey y el de David Músico, puesto que se unen varias características de ambos tipos. Por todos estos elementos, podemos pensar que se trata de la simbiosis que resumiría la imagen conceptual de David, que a partir de este momento comienza a perder fuerza en favor de las imágenes de carácter narrativo (Donet, 2018: 30).

En la Cartuja de Granada observamos también un caso de esta variante en una escultura anónima (ca. 1700) [fig. 10]. Se observa una pequeña variación en la concepción del tipo conceptual. Sus características formales recuerdan a otros casos, aunque la principal diferencia con la tradición la observamos en el gesto. David aparece vestido con complejos ropajes propios de un rey, con una túnica y sobre ella una lujosa capa. Sobre su cabeza luce una corona. Su brazo izquierdo lo apoya sobre un arpa que tiene en una de sus puntas una cabeza de león, elemento que observamos en otras representaciones de David, y que representa el león de Judá (Chevalier, 1986: 637). El brazo derecho se encuentra bastante alto, como si estuviera apoyándose en un bastón o sujetando un cetro. Este elemento en la actualidad no se conserva, aunque todo parece indicar que existiría al juzgar por la



Fig. 8. Ignacio de Ríes. *Rey David*. Óleo sobre lienzo, ca. 1650, Madrid, MP.



Fig. 9. Agustín de Perea. *Rey David*. Escultura de la sillería del coro de la catedral de Cádiz, ca. 1697-1701.



Fig. 10. Anónimo. *Rey David*. Escultura de yeso, ca. 1700, Cartuja de Granada.

posición que adopta la mano. Como se había indicado anteriormente, el gesto de David podríamos calificarlo como menos expresivo que en anteriores casos probablemente por la ruda factura de la obra, mucho menos refinada. Aparece con un rostro serio y una mirada perdida hacia el horizonte.

## CONCLUSIÓN

Como se ha podido observar en nuestro recorrido, en los tiempos del Barroco hispánico, el tipo conceptual de David como rey, en algunos casos absorberá ciertas características del tipo narrativo de David penitente. Por lo visto anteriormente, podemos interpretar que esta característica vendrá marcada por los mandatos del Concilio de Trento, que posteriormente generará una serie de obras literarias, y entre las que destaca el libro de emblemas de fray Antonio de Lorea. En esta se remarcará el carácter penitente del rey David como ejemplo a seguir para los príncipes católicos. Esto, sin lugar a duda, quedará reflejado en las artes visuales como se observado en los casos expuestos creando una variante particular en el tipo conceptual de David como rey.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARMONA MUELA, J. [2003]. *Iconografía de los santos*, Madrid, Itsmo.
- CHEVALIER, J. [1986]. *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Editorial Herdes.
- DOCKERY, D. [2005]. *Comentario bíblico conciso*, Nashville, Broadman & Hodman.
- DOMÉNECH GARCÍA, S. [2015]. «Lamentos al son del arpa». La imagen del rey David penitente en la pintura valenciana del Barroco», *Boletín de Arte*, nº 36, Departamento de historia del Arte, Universidad de Málaga, 2015, 73-83.
- DONET, L. [2018]. *Iconografía del Rey David*. Tesis Doctoral inédita, Universitat de València.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2011]. «Imagen conceptual e imagen narrativa», en R. ZAFRA y J. AZANZA (coords.), *Emblemática trascendente. Hermenéutica de la Imagen, Iconología del texto. Anejos de Imago*, 1, 65-86.
- GARRIGA, J. [1998] «L'antic retaule major de sant Esteve de Granollers dels Vergós», *Lauro: revista del Museu de Granollers*, nº 15, 15-35.
- GRABAR, A. [1994]. *Las vías de creación en la iconografía cristiana*, Madrid, Alianza.
- HACHLILI, R. [1998]. *Ancient Jewish Art and Archaeology in the Diaspora*, Leiden, Brill Academic Pub.
- LOZANO, C. [1745]. *El rey penitente. David arrepentido*, Barcelona, Pablo Campins Impresores.
- MÉNDEZ HERNÁN, V. [2004]. «El órgano grande de la catedral de Plasencia. Nuevas aportaciones para su historia», *Norba-Arte*, vol. 24, 43-66.
- MÍNGUEZ, V. [1985]. «Una historia bíblica en emblemas», *Goya. Revista de Arte*, 187-188, 97-101.
- MÍNGUEZ, V. [2007]. *Visiones de la monarquía hispánica*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- RODRÍGUEZ, M. A. [1988]. «El retablo mayor de la iglesia de santa Eulalia en Paredes de Navas», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 54, 361-375.
- RUIZ GÓMEZ, L. [2004]. «El Retablo de la Anunciación de Juan Correa de Vivar» *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXII, nº 40, 6-21.

«LA GADITANA PIEDAD, ONDAS DE LÁGRIMASVIERTE».  
ASPECTOS EMBLEMÁTICOS Y SIMBÓLICOS  
EN LAS EXEQUIAS POR FELIPE V EN CÁDIZ\*

REYES ESCALERA PÉREZ  
*Universidad de Málaga*

RESUMEN: En 1746 moría el primer rey español de la dinastía borbónica, y Cádiz, ciudad a la que había favorecido por el traslado desde Sevilla de la Casa de Contratación y del Consulado de Indias, le honró con solemnes funerales que tuvieron lugar en la catedral y en la iglesia del colegio de la Compañía de Jesús, organizados por el cabildo civil y la Real Audiencia de Contratación a Indias, respectivamente. En este texto se estudia la decoración simbólica de los túmulos que se erigieron en ambos espacios religiosos haciendo especial hincapié en los jeroglíficos, que fueron estampados en una de las relaciones que describen las honras, aspecto nada habitual en las andaluzas.

*Palabras clave:* Cádiz; Felipe V; túmulo; exequias; arquitectura efímera; emblemas; jeroglíficos fúnebres.

ABSTRACT: In 1746 the first Spanish king of the Bourbon dynasty died, and Cadiz, the city he had favoured by moving out from Seville both *La Casa de Contratación* and *El Consulado de Indias*, honoured him with solemn funeral rites. These took place in the Cathedral and the Jesuits' School Church, organized by the City Council and the Royal Council of the Indies. In this text we shall examine the symbolic decoration on the catafalque erected in each of these religious sites, paying special attention to the hieroglyphics inscribed on one of the records that describe the last honours, an unusual aspect in those of Andalusia.

*Key words:* Cádiz; King Philip V; Funeral rites; catafalque; ephemeral architecture; emblems; Funeral Hieroglyphics.

**En** la primera mitad del siglo XVIII Cádiz alcanzó un amplio desarrollo derivado del comercio con América tras el traslado desde Sevilla –dispuesto por Felipe V– de la Casa de Contratación y del Consulado de Indias en 1717<sup>1</sup>, aunque en la práctica ya se había convertido en cabecera de salida de la flota de Indias muchos años antes.

Durante su reinado la ciudad celebró numerosas fiestas, teniendo especial relevancia su proclamación.<sup>2</sup> Dicha ceremonia tuvo lugar el 19 de diciembre de 1700, día de su cumpleaños, organizándose para la misma la tradicional tremolación del pendón real, que tuvo lugar en dos tablados. El primero se dispuso en la plaza de San Juan de Dios delante de las Puertas del Mar tras haber sido bendecida la insignia en la catedral.<sup>3</sup> Tras la ceremonia, que

\* Esta publicación es parte del proyecto de investigación «Tres siglos de arte del grabado (XVI–XVIII): estampa y cultura visual en Andalucía y su impacto en el Nuevo Mundo. Nuevos enfoques» (PID2019-104433GB-100). Financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

1. Real Decreto de Su Magestad de 12 de mayo de 1717. Las causas del traslado se pueden consultar en Bustos, 2017.

2. *Aclamación del rey nuestro Señor D. Felipe V (que Dios guarde) la Muy noble, y muy leal ciudad de Cadiz, domingo diez y nueve de diciembre de mil y setecientos*. Con licencia, en Cádiz, por Chistoval de Requena, s.a.

3. Actual Iglesia de Santa Cruz, popularmente denominada como «catedral vieja». Ver: Morgado, 2010.

siguió la fórmula habitual, se arrojaron al pueblo «gran cantidad de moneda» y la «Nación Francesa», que ocupaba uno de los balcones de la plaza hizo lo propio, lanzando «reales de ocho». Aunque esta acción es bastante habitual en las ceremonias de proclamación, en esta ocasión se puede considerar un acto más de propaganda, que en este momento cobraba especial sentido tras la incertidumbre de su subida al trono tras la muerte de Carlos II (González, 2007: 204). Posiblemente una de esas llamadas «monedas» no son sino medallas en las que aparece el busto del rey en el anverso y en el reverso la imagen de Hércules flanqueado por dos leones (García, 1934: 253). Finalizó la ceremonia con una salva real a la que respondieron los navíos que se encontraban en la bahía. El segundo tablado fue montado en la plaza de San Antonio, repitiéndose idénticas ceremonias.

Los lazos de la ciudad con el monarca se estrecharon años después, durante el llamado «Lustro real» (1729-1733), época en la que la corte se traslada a Sevilla, estancia programada por la reina consorte Isabel de Farnesio y el ministro Patiño (Morillas, 1996). Aunque fue en esa ciudad donde establecieron su residencia, hacían esporádicas visitas a otros lugares, trasladándose el 21 de febrero a la Isla de León donde permanecieron hasta el 8 de abril. Desde allí viajaron a Cádiz el día 28 de febrero, donde fueron recibidos con tres salvas reales y repique de campanas. Las calles por donde pasó la comitiva desde su entrada hasta el lugar de residencia, como se puede leer en *La Gaceta de Madrid* (Torrione, 1998: 156), se engalanaron «con ricas y vistosas colgaduras», disponiéndose en ellas siete arcos triunfales. Visitaron las murallas, los baluartes y diversas instituciones, además de contemplar desde las casas consistoriales un ejercicio militar de los Guardiamarinas, volviendo a la Isla de León el 3 de marzo por la mañana (Pérez, 2010: 48-49).

Pocos años antes la ciudad había honrado la muerte de su padre, el Delfín de Francia Luis XV, con unos solemnes funerales que tuvieron lugar el día 22 de junio de 1711 en la catedral —enlutada para la ocasión—, narradas en un poema panegírico, que está ilustrado con la estampa del túmulo<sup>4</sup> (Soto, 1991: 248). Su «piramidal arquitectura» se dividió en dos cuerpos, siendo rematada la máquina por un esqueleto coronado portando una guadaña y una antorcha. En cada una de las tres caras principales se repartieron cuatro jeroglíficos, formando también parte de la decoración escudos, poemas y epitafios.

También la «nación francesa» celebró exequias por el Delfín el 6 de marzo en la iglesia de los Carmelitas Descalzos,<sup>5</sup> erigiéndose asimismo un túmulo de 23 varas de alto y dividido en tres cuerpos. En esta ocasión, los jeroglíficos se dispusieron en los intercolumnios del templo, en forma de relieves de color blanco, aunque no se describen.

Trece años después, el 27 de octubre de 1724, la catedral volvió a ser testigo de otras exequias reales, las de Luis I, construyéndose un túmulo de dos cuerpos sobre un amplio zócalo y rematado por un esqueleto con una guadaña y un reloj de arena alado sobre una gran corona (Soto, 1991: 246-247; del Castillo, 1994), conocido gracias a la estampa que se incluyó en la relación fúnebre.<sup>6</sup>

4. Panegírico fúnebre, en las magestuosas exequias, y sumptuosas Honras, que la muy Noble, Leal y Antigua Ciudad de Cadiz celebró, por la muerte del Sereni(simo) Príncipe de la Francia, Padre de N. Catholico Monarcha, y amado Señor Don Felipe Quinto... en la Santa Iglesia Cathedral... En el día 22 de junio de 1711... s.l., s.a.

5. Descripción subcinta de la fúnebre obstentosa pompa, con que la muy noble y muy leal Nación Francesa en la ciudad de Cadiz dedicó magníficas exequias a la amable, tierna, y gloriosa memoria de su difunto príncipe el Serenissimo Delphin Señor D. Luis de Borbón... Con licencia en Cádiz.

6. Libitina sagrada, real sumptuosa parentasion, que la muy noble, y muy leal ciudad de Cadiz consagro a la... memoria de... D. Luis Fernando de Bourbon..., en Cádiz. La oración en: Cepeda y Guerrero, F [1724]. Reales

Felipe V falleció en Madrid el 9 de julio de 1746. Era obligación de todas las ciudades celebrar funerales, y Cádiz hizo lo propio (De la Pascua, 1984: 181-183). Conocemos las disposiciones organizadas por el cabildo civil gracias a una anónima relación<sup>7</sup> que, sin ser excepcional en su contenido, sí lo es por la inclusión de los grabados de los jeroglíficos que se dispusieron en las columnas de la catedral, hecho nada habitual en los libros de exequias andaluces. Sólo se imprimió otra relación con estas características: la que describió las honras con las que la ciudad de Granada honró a Luis XV, que tuvieron lugar en la Capilla Real el 6 y 7 de julio de 1711 (Cuesta, 2010). Asimismo el impreso gaditano se ilustró con el escudo de la ciudad, formado por un óvalo surmontado por una corona en el que se representa a Hércules, con maza y cubierto con la piel del león de Nemea flanqueado por otros dos, rodeado de la inscripción «*Hercules fundator Gadium dominatorque*». A los lados las dos famosas columnas que el héroe dispuso en los confines de la tierra conocida con la inscripción «*Non plus ultra*».

Según la relación citada, la noticia de la muerte del monarca llegó a la ciudad el día 14, reuniéndose el cabildo para «resolver las fúnebres demostraciones, que en semejantes casos se acostumbran», dictaminando el cese de las comedias y la prohibición de toda clase de festejos y actos durante tres días. La noticia se publicó al pueblo así como los lutos a través de bandos pregonados en la puerta de las casas consistoriales y por las principales calles de la ciudad, por una comitiva, a golpe de tambores y pífanos, compuesta por los «clarineros» de la ciudad con ropones negros, ocho «ministros», dos maceros, el mayordomo, el fiscal, el escribano mayor y el teniente de «alguacil mayor», todos a caballo, que fueron acompañados del tañer de campanas de la catedral, iglesias y conventos, y salvas de artillería.

El 13 de agosto se acordó organizar las honras «con todo el magnífico Aparato» y se nombraron tres diputados que dispusieron celebrar las exequias el 6 y 7 de octubre en la catedral, así como la construcción de un catafalco que debía disponerse en el crucero de la misma. Aunque en la relación se puede leer «Mejor que la descripción lo manifestará su misma lámina que se entreoja aquí», en los ejemplares conocidos no se ha conservado.

El mismo se dividió en tres cuerpos, con una longitud de 14,5 varas «porque el techo del templo no permite mayor altura». En los ángulos se dispusieron cuatro reyes de armas, de altura natural, de luto y con rostro lloroso. En el centro del primer cuerpo se colocó el simulacro de tumba, cubierta por un paño de terciopelo negro con franjas y flecos de oro y sobre él dos almohadas donde se depositaron el cetro y la corona de plata sobredorada; al pie, una inscripción sepulcral en latín.

El segundo y tercer cuerpo eran de orden dórico, pintados de blanco y negro con los filos dorados, y estaban formados por: «Barandaje, gradas, pedestales, repisas, pyramides, columnas, angulos, triángulos, arcos, bóvedas, boquillas, lunetas, claraboyas, cornisas, horlas de laureles, escudos de armas reales y de esta ciudad», probablemente materiales reaprovechados de máquinas anteriores (Soto, 1991: 307), y estaba iluminado por 1.800 libras de cera.

A las 4 de la tarde del 6 de octubre salieron de las casas del cabildo los capitulares y otras dignidades para encaminarse hacia la catedral. En la puerta los recibieron representantes

*exequias, sentidos afectos, con que la Antiquissima Muy Noble, y muy Leal Ciudad de Cadiz, lamentó el fatal golpe de la temprana muerte del Rey nuestro Señor Don Luis Primero... en la Santa Iglesia Cathedral... , s.l.*

7. *Descripción subcinta, de la fúnebre obtentosa pompa, con que la M.N.M.L. y Excelentissima ciudad de Cadiz dedicó magníficas exequias, a la amable tierna memoria de su defuncto monarca el Sr. D. Phelipe V... , Con licencia en Cádiz, s.a.*

del cabildo eclesiástico. Ocuparon sus asientos que estaban cubiertos con bayeta negra, así como el pavimento y las columnas «de las cuales pendían, vistosamente pintados, varios targetones, que en pensamientos enigmáticos, y metricas composiciones, mezclaban con simbolicos avisos, morales desengaños», hecho nada frecuente puesto que lo habitual es incluirlos en el catafalco, aunque ya había un antecedente en la disposición de los mismos en la iglesia de los Carmelitas Descalzos para las exequias del Delfín, como hemos comentado más arriba.

El día 7 la misa funeral fue celebrada por el obispo, tras la que se predicó el sermón fúnebre, que en esta ocasión recayó en Jerónimo Ignacio Cabero, canónigo de la catedral y que se incluye en la relación.<sup>8</sup>

Los doce jeroglíficos a los que el autor también denomina «emblemas» fueron estampados por un anónimo grabador que firma con el anagrama «MB» y están conformados por la imagen enmarcada en una orla, todas diferentes, a la que le sigue un epigrama latino y una «glossa» castellana. El significado es fácilmente discernible, puesto que no sólo son símbolos muy repetidos y conocidos, sino que el anónimo autor los describe y explica su significado.

Como es habitual en estos monumentos efímeros, uno de los temas principales del mensaje que se quiere transmitir es la inexorabilidad de la muerte. Este pensamiento fue trazado en uno de los jeroglíficos en los que se representa un esqueleto sosteniendo un arco y una flecha (De la Pascua, 1984: 59) expresando cómo la muerte no respeta a las coronas de los príncipes, con el mote «*Omnibus aequa*» (Igual para todos) [fig. 1]. Sin ninguna duda el esqueleto es el elemento más repetido en estas máquinas funerarias, bien como protagonista de los jeroglíficos, dispuesto en los distintos cuerpos del monumento o en el remate. Y lo repentina que había sido se expresa a través de un río que baja de una montaña con tal ímpetu que su corriente está a punto de arrancar un gran árbol (De la Pascua, 1984: 65). El mote que le acompaña es un versículo del libro de Job (10,8): «*Sic repente precipitas me?*» (¿Tan de repente quieres destruirme?) [fig. 2].



Fig. 1. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 2. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.

La inconstancia de la gloria humana, «que quando parece está en el mayor auge; de repente se deshace, y acaba con la muerte» se transmite a través de una rosa marchita des-

8. Cabero, J.I. [1746]. *Oracion fúnebre, que en las reales exequias, que la muy antigua M.N.Y M.L. ciudad de Cadiz, decicò en su Santa Iglesia Cathedral, a la piadosa memoria del Dr. D. Phelipe V. Rey de las Españas dixo...* s.l., s.a.

hojándose (De la Pascua, 1984: 57), con el lema: «*Vitam non prorogat ostrum*» (La púrpura no proroga la vida) [fig. 3].

En otras composiciones se expresa el llanto y tristeza que «ocupó a toda España», a través del sol poniéndose y la noche ocupando parte del cielo, con el lema: «*Obitum nox indicat atra*» (La noche negra señala la muerte) [fig. 4] (De la Pascua, 1984: 63). Esta imagen es muy habitual en las decoraciones fúnebres, correspondiendo la imagen del sol al rey.



Fig. 3. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 4. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.

Para expresar el desahogo de dicho dolor «improperando a la parca» por atrevida e impía y por haber cortado el hilo de la vida del rey se pintó a la muerte con la guadaña a la puerta de un templo en cuya fachada están escritas las siguientes palabras: «*Procul hinc, procul esto, profana*» (Lejos de aquí, aléjate, profana) [fig. 5], texto inspirado en la *Eneida* de Virgilio (VI, 258).

Junto a éstos, aparecen hechos de su vida como la renuncia de la corona a favor de su hijo Luis I, «por cuya acción se hizo más digno de ella». Para ello se pintaron dos coronas con el mote: «*Non sufficit una*» (Con una no es suficiente) [fig. 6]. También se expresan los triunfos que obtuvo en las guerras en las que participó. En el jeroglífico se dispuso al dios Marte, armado y en disposición de pelear con el mote: «*Nunquam succubuit*» (Nunca sucumbió) [fig. 7], lema utilizado por Filippo Picinelli (1997: 329) para expresar el valor invicto.

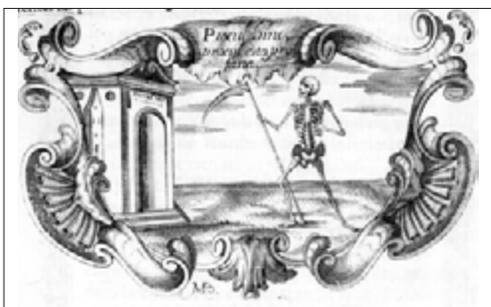


Fig. 5. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.

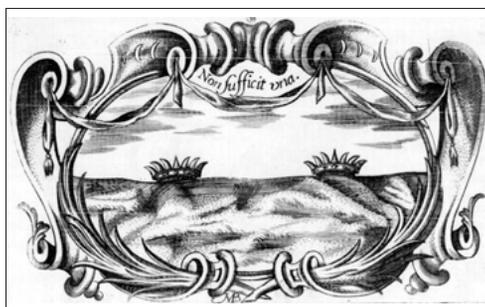


Fig. 6. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.

Se siguen ensalzando en estos jeroglíficos dos de sus virtudes, piedad y castidad. La primera «singularmente con el Augusto Sacramento del Altar» se simboliza con el toisón

de oro colgado en una rama en cuya presencia «están en ademán de caer dos, o tres Armados» que representan herejes, con el mote y la cita bíblica: «Ceciderunt coram agno. Apoc. Cap. 5, v. 8» (Se postraron ante el cordero) [fig. 8]. La castidad se representa a través de Hércules a cuyos pies está muerta la hidra de Lerna, representada con siete cabezas; en el texto se lee: «Más glorioso en haver sujetado el monstruo de la impureza, que Hércules en haver vencido a la Hydra». Le acompaña el lema: «*Non fortior umquam*» (No siempre es más fuerte) (García, 2007: 346-347). Este héroe está muy relacionado con la ciudad puesto que uno de sus doce trabajos, el robo de los toros de Gerión, se sitúa en un lugar cercano a la misma, convirtiéndose en su fundador mítico y en el protagonista de su escudo, del que deriva el de Andalucía.



Fig. 7. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 8. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.

En el siguiente se explica «el gozo» con el que vivían los vasallos cuando reinaba el monarca, y tras su muerte se mutó en pena. Para ello se pintó una «cytara con las cuerdas rotas» y una mano que «con la pluma» la iba a tocar. El mote correspondiente, junto a la cita bíblica es: «*Conversa est in luctum cythara mea. Job 38, v. 31*» (Mi cítara sólo ha servido para el duelo) [fig. 9].

Entre los jeroglíficos políticos, se encuentra uno que simboliza la concordia entre España y Francia por mediación del rey. Para ello se pintó un león y un gallo que se miran amistosamente, y entre ellos unas flores de lis con el mote «*Floribus discordia concors*» (Discordia armoniosa en las flores) [fig. 10]. Aparece el león como símbolo de la monarquía hispana y el gallo de la francesa, unificados.

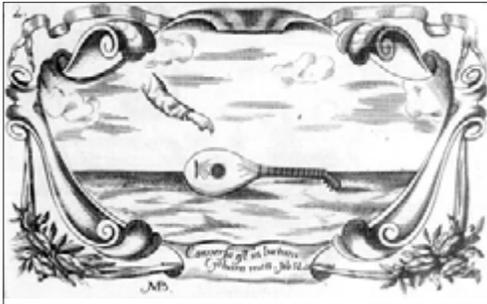


Fig. 9. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.



Fig. 10. Jeroglífico. Túmulo de Felipe V © Biblioteca Nacional de España.

Finalmente, todas estas virtudes y hazañas le hacen inmortal, durando su gloria eternamente gracias a lo heroico de sus acciones «cuya fama lo hará redivivo en la memoria de los hombres». Para expresar este pensamiento se pintó un esqueleto con la rueda vacía y el huso «hilado todo el estambre», y a su lado la fama de cuyo clarín salen las palabras *Philippus Quintus* (De la Pascua, 1984: 73; Varela, 1990: fig. 33). El mote es: «*Ultra pensum vivit*» (Vive contra todo curso natural), conocido adagio de Erasmo de Rotterdam (1508: fol. 70v).

Días después de las honras celebradas por el cabildo civil se repitieron las exequias en la iglesia de la Compañía de Jesús (actual iglesia de Santiago), en esta ocasión organizadas por la Casa de la Contratación. También se imprimió una relación escrita por un «ingenio gaditano» que oculta su nombre<sup>9</sup>, en la que se lee que llegó una Real Orden el 31 de julio en que se mandaba celebrar exequias por el rey Felipe, y «que sus gastos sean con la debida moderación [...] sin que haya exceso alguno», organizándose las mismas para el 17 de septiembre. Para ello se construyó un túmulo de 15 varas de altura y 8,5 de anchura, iluminado con 640 libras de cera. Fueron 24 jeroglíficos –denominados tarjetas– los que se dispusieron, tanto en el catafalco como en las pilastras del templo, descritos en el impreso; en cada uno de ellos se incluye el número de tarjeta, una breve descripción de la escena representada, seguida de un mote en latín –la mayoría son citas bíblicas– y un poema castellano.

La relación los cita sin distinguir en qué lugar se encontraban. En el primero se representó un templo y en él un túmulo, refiriéndose al palacio de la Granja, donde está enterrado el rey. Tiene como mote «*Haec est requies mea*» (Aquí está mi reposo para siempre; Sal 131,14). En el siguiente se dispusieron barcos, relacionados con el comercio americano, con banderas españolas a media asta para expresar su dolor, alineados y disparando hacia la costa donde se dibujó una pira. Le acompañó el lema: «*Ululate naves maris, quia devastata est fortitudo vestra*» (Ululad naves del mar, porque ha sido destruida vuestra fortaleza, Is 23, 14). En la tercera tarjeta se dibujó una palma de cuyas ramas penden coronas reales y la muerte arrancándolas, con la inscripción «*Spoliavit me gloria mea*» (Me ha despojado de mi gloria, Jb 19,9), expresando que la muerte no discrimina, sucumbiendo también los reyes a ella. Similar idea presenta el siguiente jeroglífico en el que se representó un túmulo y junto al mismo «despojos militares» y la muerte inclinada recogiendo los, con el lema: «*Sicut qui invenit spolia multa*» (Como quien halla un gran botín, Sal 118, 162), para expresar cómo el rey no estuvo exento de la muerte. Una alegoría de España en forma de matrona con manto bordado de castillos y leones enjugándose las lágrimas fue la protagonista de la siguiente composición, con el lema: «*Interdum lacrimae pondera vocis habent*» (Con frecuencia las lágrimas tienen la fuerza de la voz, Ov. *Pont.* 3, 1, 158), simbolizando que España tiene tanto dolor que sólo puede llorar, ni siquiera hablar. La misma figura se muestra en el siguiente jeroglífico, en esta ocasión acompañada de las virtudes teologales consolándola, con el mote «*Quiescat vox tua a ploratu*» (Que cese tu voz de llorar, Jer 31,16).

En el séptimo jeroglífico se pintó un río en cuyo margen había un abeto junto a un cedro derribado en el suelo y la muerte junto a él en ademán de haberlo cortado. Le acompañaba la inscripción: «*Ulula Abies, quia cecidit Cedrus*» (Gime ciprés, porque ha caído

9. *Luctuoso aparato de libitina, en la solemne magnífica parentación que a impulso de su más fina verdadera lealtad, consagró a la respectable tierna memoria de su Monarcha El Sr. C. Phelipe V... el regio tribunal, y real Audiencia de Contratación a Indias, en el templo de la siempre illustre Compañía de Jesús... el día diez y siete de septiembre de mil setecientos quarenta y seis años... s.l., s.a*

el cedro, Za 11,2), simbolizando el dolor de los miembros de la Casa de la Contratación de Indias.

La muerte llega de improviso, y así se representa en otra de las tarjetas, a través de la figura de un rey cayéndose de una silla y la muerte «acometiéndole» con la guadaña, idea resumida en el mote: «*Et sic repente praecipitas me?*» (¿Tan de repente quieres destruirme?, Jb 10,8). La diosa de la Justicia, Astrea, se figuró en el siguiente como una matrona sosteniendo una balanza y enjugándose las lágrimas con la otra mano. La inscripción decía: «*Fac luctum secundum meritum ejus*» (Haz el duelo según su dignidad, Si 38,18).

Nuevamente el esqueleto aparece en el décimo jeroglífico, en esta ocasión cortando unas azucenas, flores que simbolizan la virtud, con la guadaña, y el mote: «*Flores aparverunt in terra nostra, tempus putationes advenit*» (Han aparecido las flores en la tierra, el tiempo de la poda ha llegado, Ct 2,12). En el siguiente se dispuso una pira sobre el que se colocaron trofeos militares, con el mote: «*Ingredieris in abundantia sepulchrum*» (Llegarás a la tumba vigoroso, Jb 5,26), simbolizando las hazañas militares del monarca. Un cielo en el que se veía un brazo que salía de una nube en cuya mano sostenía un corazón fue el siguiente, con la inscripción: «*Esto fidelis usque ad mortem*» (Mantente fiel hasta la muerte, Ap 2, 10).

Un nuevo catafalco fue representado en la tarjeta decimotercera, y junto a él una de las tres Gracias, Aglaya, en figura de una matrona que se enjuga las lágrimas, y a sus pies arrojada una cítara. «*Versa est in luctum cithara mea*» (Mi cítara sólo se ha vuelto al duelo para el duelo, Jb 30,31) es el mote que le acompaña, expresando cómo se entristece la que personificaba la alegría por la muerte del rey. Lo inexorable de la muerte vuelve a representarse en la siguiente composición a través de un túmulo que era señalado por el «Desengaño», en figura de un anciano, con el lema: «*Et nunc, Reges, intelligite*» (Y ahora, reyes, comprended, Sal 2, 10).

Nuevamente una azucena cortada por un esqueleto son los protagonistas de la tarjeta decimoquinta, con el lema: «*Flos Libani elanguit*» (Y se marchitó la flor del Líbano, Na 1,49). En el siguiente se repite la imagen del túmulo sobre el que vuela la fama que toca un clarín y sostiene una banderola negra en la que hay pintada una calavera. Le acompaña la inscripción: «*Me tamen extincto, fama superstes erit*» (Después de muerto, mi fama sobrevivirá, Ov. *Trist.* 3, 7, 51) imagen usual para expresar que su fama hace inmortal al rey. Un corazón con alas, volando hacia el cielo, del que se desprendía una nube de la que salía un brazo con una corona en la mano fue lo que se representó en el siguiente, con el lema: «*Quis dabit mihi pennas sicut Columba*» (Quién me diera alas como a la paloma, Sal 54,7).

El rey sentado en una silla y a su espalda una muerte disparándole una flecha con la inscripción «*Posuit me quasi signum ad Saggitam*» ([Ha tensado su arco y] me ha fijado como blanco de sus flechas, Lm 3,12) se pintó en la siguiente tarjeta, mientras que un águila coronada que vuela hacia el sol fue la protagonista de otra de ellas, con el mote: «*Et in arduis ponet nidum suum*» (Y coloca su nido en las alturas, Jb 39,27). Nuevamente el monarca sentado con una ventana a sus espaldas por la que se asoma la muerte en ademán de entrar fue la representación del siguiente jeroglífico, con la frase «*Intravit Mors per fenestras*» (La muerte ha trepado por nuestras ventanas, Jr 9, 21).

Para expresar el fuego del amor que arde en el templo que el rey erigió en el palacio de La Granja se pintó un altar sobre el que se hallaba un corazón ardiendo y delante de él una lámpara encendida con el lema «*Non extinguetur lucerna ejus*» (No se apaga [por la noche] su lámpara, Pr 31, 18).

En el siguiente jeroglífico se representó la conocida imagen del sol poniéndose en su ocaso, con el lema: «*Sol cognovit Occasum suum*» (Conoce el sol su ocaso, Sal 103,19). Un nuevo símbolo muy utilizado en la decoración simbólica de los catafalcos es el Ave Fénix, representándose en esta ocasión uno en una hoguera y otro renaciendo y volando hacia el cielo, con el lema: «*Finitque in odoribus aevum*» (Y acaba su vida entre aromas, Ov. *Met.* 15, 398-400)<sup>10</sup>. Y el último tuvo nuevamente como protagonista la figura del monarca sentado y fuera, en el campo y a corta distancia, la muerte montada en un caballo pálido; le acompañaba la inscripción «*Et ecce Equus pallidus & qui sedebat super eum, nomen illi Mors*» (Miré entonces y había un caballo pálido y el que lo montaba tenía por nombre Muerte, Ap 6,8).

Nuevamente debemos reiterar que la intencionalidad de estas composiciones es similar a los de otros monumentos fúnebres, esto es, expresar el dolor por la pérdida del monarca al que la muerte ha llegado de improviso, pero gracias a sus virtudes y fama será inmortal y renacerá en otra vida.

Tras la descripción de los jeroglíficos se incluye la oración fúnebre<sup>11</sup> predicada por el jesuita Cristóbal de Palma, en la que destaca los aspectos más relevantes de la vida política del monarca, ensalzando sus hazañas así como sus virtudes.

A modo de conclusión, los catafalcos erigidos en honor de Felipe V en Cádiz siguen las características habituales de estas máquinas funerarias en Andalucía, formalmente retardatarias en relación con las que se realizan en la corte. En cuanto a los jeroglíficos, tanto los dispuestos en ellas como adornando las iglesias, tampoco revelan ninguna peculiaridad. No obstante, como ya afirmábamos en líneas anteriores, la novedad fue la inclusión de las estampas de los jeroglíficos en la relación que describe las honras fúnebres de Felipe V en la catedral, característica excepcional en las relaciones de exequias andaluzas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BUSTOS RODRÍGUEZ, M. [2017]. «El traslado de la Casa de la Contratación y del Consulado de Indias y sus efectos en el contexto de la nueva planta de la marina y del comercio americano», *Studia Historica: Historia Moderna*, 39, 2, 115-152. <https://doi.org/10.14201/shhmo2017392115152>.
- CUESTA GARCÍA DE LEONARDO, M.<sup>a</sup> J. [2010]. «Del túmulo de Carlos II al túmulo del Delfín de Francia: tránsito en imágenes por la Guerra de Sucesión en Granada», *Imago. Revista de Emblemática y Cultura Visual*, 2, 79-94.
- DE LA PASCUA SÁNCHEZ, M.<sup>a</sup> J. [1984]. *Actitudes ante la muerte en el Cádiz de la primera mitad del siglo XVIII*, Cádiz, Diputación Provincial.
- DEL CASTILLO UTRILLA, M.<sup>a</sup> J. [1994]. «El mausoleo de Luis I en Cádiz», en *Tiempo y espacio en el arte. Homenaje al profesor Antonio Bonet Correa*, vol. 1, Universidad Complutense de Madrid, 355-364.
- GARCÍA DE LA FUENTE, A. [1934]. «Catálogo de las Monedas y Medallas de la Biblioteca del San Lorenzo de El Escorial», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 105, 189-256.
- GARCÍA PÉREZ, F.J. [2007]. «Jeroglífico del túmulo de Felipe V. Cádiz. 1747», en R. CAMACHO MARTÍNEZ Y R. ESCALERA PÉREZ, *Fiesta y simulacro*, Madrid, Junta de Andalucía, 346-347.

10. Según la relación, la cita es de Claudiano.

11. Oración fúnebre, que en las exequias solemnes que celebró el regio tribunal de la Contratación, y Consulado de Indias, en el Colegio de la Compañía de Jesus de Cadiz, el día diez y siete de Septiembre: por la muerte de Nuestro Catholico Rey y Señor, el Sr. Phelipe V (que de Dios goce)... Con licencia en Cádiz, s.a.

- GONZÁLEZ CRUZ, D. [2007]. «Propaganda y estrategias de legitimación de la sucesión en los dominios de la Monarquía Hispánica (1700-1714)», en J. M. DE BERNARDO ARES (coord.), *La sucesión de la Monarquía Hispánica. 1665-1724*, Madrid, Cajasur, 167-208.
- MORGADO GARCÍA, A. [2010]. La funcionalidad de una catedral en la España moderna. La iglesia de Santa Cruz (Cádiz), *Semata. Ciencias sociais e humanidades*, 22, 275-292.
- MORILLAS ALCÁZAR, J. M.<sup>a</sup> [1996]. *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía. El traslado de la Corte a Sevilla (1729-1733)*, Sevilla, Padilla Libros.
- OVIDIO [1992]. *Tristes. Pónticas*, Introducción, traducción y notas de J. GONZÁLEZ VÁZQUEZ, Madrid, Gredos.
- [2007]. *Metamorfosis*, C. ÁLVAREZ y R. M.<sup>a</sup> IGLESIAS (eds.), Madrid, Cátedra.
- PÉREZ SAMPER, M.<sup>a</sup> DE LOS Á. [2010]. «Isabel de Farnesio y el Lustró Real», en N. MORALES y F. QUILES GARCÍA (eds.). *Sevilla y corte: las artes y el Lustró Real (1729-1733)*, Madrid, Casa de Velázquez, 41-58.
- PICINELLI, F. [1678]. *Mondo simbolico*, Venecia.
- [1997]. *Los cuerpos celestes, libro I (El Mundo Simbólico)*, traductor E. GÓMEZ BRAVO, Zamora (México), El Colegio de Michoacán.
- SOTO CABA, V. [1991]. *Catafalcos reales del Barroco Español. Un estudio de arquitectura efímera*, Madrid, U.N.E.D.
- TORRIONE, M. (ED), DOMERGUE, L, ESCALERA, R, MORALES, J.M. y REDER, M. [1998]. *Crónica festiva de dos reinados en la Gaceta de Madrid (1700-1759)*, París, CRIC & OPHRYS.
- VARELA, J. [1990]. *La muerte del rey. El ceremonial funerario de la monarquía española (1500-1885)*, Madrid, Turner.
- VIRGILIO [1990]. *Eneida*, Introducción y traducción de R. FONTÁN BARREIRO, Madrid, Alianza Ed.

# UNA NUEVA PINTURA DE *LA RELIGIOSA MORTIFICADA* EN EL MONASTERIO DE SANTA MARÍA DE JESÚS DE SEVILLA

249

MARÍA MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN  
*Universidad de Sevilla*

RESUMEN: La representación de *La religiosa mortificada*, imagen alegórica del camino de perfección, fue frecuente en las comunidades religiosas, especialmente en las clausuras femeninas. La presencia de estas obras, como la localizada en el convento de Santa María de Jesús de Sevilla, servían para levantar el ánimo de sus almas contemplativas pues, a través de la imagen, se facilitaba una mejor comprensión de los textos para la imitación de Cristo.

*Palabras clave:* Religiosa mortificada, clausuras, Convento de Santa María de Jesús, Sevilla.

ABSTRACT: The portrayal of *The well-mortified nun*, an allegorical representation of the path to perfection, was frequent in religious communities, especially in female enclosed convents. The presence of these artworks, such as the one located in the convent of Santa María de Jesús in Seville, was useful for elevating the mood of those contemplative souls, because, through the image, it was provided a better understanding of texts for the emulation of Christ.

*Key words:* Well-mortified nun, female enclosed convents, Convent of Santa María de Jesús, Seville.

So n varios los testimonios conservados de la representación de *La religiosa mortificada*, imagen alegórica del camino de perfección que deben practicar las comunidades religiosas, especialmente las de clausura, donde la religiosa aparece fijada a una cruz con diferentes atributos simbólicos. Existe evidencia de que esta representación fue frecuente en los conventos de diversas órdenes religiosas, pero, sin lugar a duda, fue mucho más habitual en los conventos franciscanos, especialmente en los femeninos (Cruz, 2016). El tema de la crucifixión como alegoría de la imitación a Cristo se remonta a la Edad Media, aunque también fue practicada como tal durante la Edad Moderna. La presencia de estas representaciones en las clausuras conventuales avala la función de la imagen como recurso para la propagación de la espiritualidad. Al profesar los religiosos y religiosas «morían para el mundo» y debían marcarse un camino de ascensión espiritual o camino de perfección. Así los grandes místicos del Siglo de Oro español, como santa Teresa o san Juan de la Cruz, insistían en combatir a los tres grandes enemigos: mundo, demonio y carne. Estas representaciones solían colocarse en las zonas más representativas de la clausura, como la sala capitular, la capilla *de profundis* o el claustro, con la intención de promover la necesidad de disciplinar los sentidos, pero también debieron de tener un uso privado a través grabados y pinturas.

La temática de la monja mortificada ha sido tratada desde diferentes puntos de vista. Un estudio temprano fue el de Gabriel Llopart, quien analizó el fresco de la religiosa mortificada de las Descalzas Reales de Madrid desde un punto de vista doctrinal, haciendo un amplio recorrido sobre las representaciones del tema desde el medievo (Llopart, 1973: 53). Posteriormente, Santiago Sebastián en *Contrarreforma y Barroco* (1981) aborda

el tema desde una perspectiva más amplia, como ocurre también con sendas tesis doctorales defendidas en las universidades Autónoma de Madrid y de León, las cuales abordan transversalmente el tema de la religiosa mortificada. Este es el caso de la tesis de Pedro Ortega Ventureira titulada *La mujer crucificada en el fin de siglo* (2015), y la de Andrea Durán Cingerli *La mujer bajo el hábito* (2015), donde respectivamente dedican un epígrafe a las monjas penitentes. Muy completo es el estudio que realiza Nuria Salazar Simarro (2011), donde la autora analiza la evolución y diferentes grabados sobre el tema a través de la obra impresa conservada en el convento de Jesús María de la ciudad de México. Por su parte, Ángel Peña Martín (2013) hace un recorrido sobre los orígenes del tema y analiza la pintura que se conserva en el Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador), pintura fechable en el siglo XVIII, donde, con algunas variantes nos muestra otro ejemplo de *Religiosa mortificada*. Asimismo, se han localizado similares representaciones en los conventos franciscanos de santa Clara de Montilla y Zafra y en el Museo de las Intervenciones de México, que con ligeras variantes muestran a una religiosa sobre la cruz.

La idea aparece recogida en el *Dialogus miraculorum* (1219–1223) escrito por el monje Caesarius de Heisterbach, donde el capítulo *De crucifixione religiosorum* se inspira en la carta de san Pedro a los Gálatas (2,20): «Con Cristo estoy clavado a la cruz, y ya no vivo yo, más vive Cristo en mí; y lo que ahora vivo en la carne, lo vivo en la fe del Hijo de Dios, el cual me amó y se entregó a sí mismo por mí». Este texto, presumiblemente acompañado de un grabado de un monje crucificado que no se conserva, inspiró otros a lo largo de los siglos XVI y XVII, culminando en el siglo XVIII con una serie de imágenes de monjas mortificadas en la cruz (Ortega, 2015). El tema por tanto se remonta a época medieval, en principio en comunidades religiosas masculinas, como se recoge en un grabado del siglo XV conservado en la Biblioteca Universitaria de Gottingen (Llompert, 1973: 54), donde se representa a un monje franciscano clavado a una cruz, con el corazón descubierto mordido por una serpiente. Grabados posteriores, también alemanes, repiten el tema del monje crucificado como el que se reproduce en una obra de comienzos del siglo XVII titulada *Vitae religiosae typica descriptio* de Michel Birnbaum, donde el monje está hostigado por los enemigos del alma: el demonio, el mundo y la carne. A este mismo siglo pertenece un grabado, alemán o austriaco, donde se representa a una monja crucificada con el título *Imagen de una perfecta discípula*. La religiosa está rodeada de diferentes atributos y cartelas alusivas a la práctica de la penitencia, elementos que se repetirán en otras representaciones (Ortega, 2015: 52). Asimismo, la influencia y repercusión que tuvo la obra de Benedictus Van Haefen, *Regia Via Crucis*, publicada en 1635 en Amberes (Sebastián, 1981: 326) y el seguimiento de la Cruz de la *Imitatio Christi*, tan en boga en el siglo XVI, alentaba la emulación de la pasión de Cristo y la mejor manera para ello era «crucificarse» con él, como predicaba el apóstol san Pablo (Lavrín, 2015: 517). Con esta unión espiritual sometían a los sentidos a través de la penitencia y mortificación.

En España, el ejemplo más significativo es la pintura al fresco de la Sala Capitular del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, una de las estancias más importantes para la comunidad. En ella se presenta un programa decorativo compuesto por catorce lienzos sobre la vida de san Francisco, que se integran en la decoración mural de zócalos, inscripciones y columnas. Sobre la puerta de entrada, también en pintura mural, se representó el tema de *La religiosa mortificada* con una serie de inscripciones latinas. Se desconoce la fecha de realización, pero su factura indica que ha sido repintada, fechándose en los primeros años del siglo XVII. Esta representación es también objeto de un grabado realizado por

Marcos Orozco en 1656, donde son evidentes los paralelismos, por lo que puede ser que la pintura mural se inspirase en él o que, por el contrario, el grabado se hiciera teniendo como modelo la pintura de las Descalzas (Sánchez, 2015).

El tema iconográfico, circunscrito a las clausuras conventuales, experimentó una amplia difusión tras la publicación de la obra *Manual del alma religiosa donde se recogen las obligaciones que toda buena religiosa debe cumplir*, escrito a finales del siglo XVIII por el franciscano Manuel de Espinosa, confesor del monasterio de las Descalzas Reales y predicador de su majestad. El texto publicado en 1798 y reeditado en diferentes ocasiones durante el siglo XIX tuvo una gran aceptación, tanto en España como en América siendo la última edición en Barcelona en 1911.<sup>1</sup>

Como el propio Espinosa informa, el encargo lo hizo una de las monjas del monasterio para una mayor comprensión por parte de las religiosas de la pintura al fresco que preside la Sala Capitulare de dicho monasterio madrileño. Espinosa no sólo traduce y explica las filacterias que rodean a la figura de la monja crucificada, basadas en textos del Antiguo y Nuevo Testamento, sino que redacta un compendio de comportamiento para las monjas profesas. El texto de la segunda edición se acompañaba de un grabado donde se representaba a una religiosa clavada en la cruz y rodeada por una serie de filacterias, en esta ocasión traducidas al castellano [fig. 1].

Según su autor, el grabado lo copió de otro existente en el convento de las capuchinas de Jesús María de Granada, recogido en el *Compendio Histórico Chronológico de la fundación maravillosa del Monasterio de Jesús María de Capuchinas Mínimas del Desierto de Penitencia de Granada*, escrito en 1768 por el reverendo padre Ángel Tomás Fernández Moreno. El grabado, firmado y fechado un año antes, se titula *Idea de una capuchina crucificada en las tres horas,*

*que, en memoria de las que su Divino Esposo JESUS estuvo en la Cruz, acostumbran a meditar las Capuchinas del desierto de Penitencia de Granada en su Monasterio de Jesús María* [fig. 2]. Espinosa reproduce fielmente el grabado, tanto formal como literal, en la representación de la religiosa y en la transcripción de las leyendas que copia al pie de la letra.

El padre Fernández Moreno ensalza el sacrificio de estas capuchinas y su devoción por la Cruz, afirmando que se ofrecen en forma de Crucificadas al Señor por el tiempo que le es permitido por sus «Prelados y Directores en el Santo Madero», en una estancia habilitada con una cruz donde realizaban la penitencia (Fernández, 1768). En esta posición hacían



Fig. 1. Anónimo. *La religiosa mortificada*, 1799-1800. Biblioteca Nacional.

1. La primera y segunda edición fueron publicadas en Madrid en la Imprenta Real en 1798 y 1804, y, en Barcelona, en 1878, 1898 y 1911.



Fig. 2. Laurentius de Montilla. *Idea de una capuchina crucificada*, 1767. Biblioteca Nacional.

penitencia durante tres horas en memoria de las tres que padeció el Señor en la cruz.

El lienzo de *La religiosa mortificada* que aquí se analiza se conserva actualmente en el convento de Santa María de Jesús de Sevilla, aunque probablemente proceda del monasterio de Santa Clara, convento exclaustrado en los últimos años del siglo XX, de donde se trasladaron muchos de sus bienes artísticos al de Santa María de Jesús. Gloria Centeno recoge en su estudio del monasterio de Santa Clara una alegoría de la vida religiosa que por descripción y medidas coincide con el lienzo conservado en el convento de Santa María de Jesús, que fue localizado recientemente durante las tareas del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica de dicho convento (Centeno, 2012: 104).

La presencia de la orden franciscana en Andalucía es muy temprana y se remonta a los primeros años del siglo XIII, consolidándose a medida que avanzaba la Reconquista. La conquista de Sevilla en 1248 fortaleció su presencia y en 1260 se crea la Custodia Hispalense que dependía de la Provincia de Castilla (Castillo, 1988: 13). A la primera fundación masculina le siguieron rápidamente las femeninas. La primera fue la del monasterio de Santa Clara, fundación fernandina, según se recoge en su Libro Becerro, otorgada por privilegio del rey y confirmada en 1260 por su hijo Alfonso X (Centeno, 2012: 43). A esta fundación le siguió la del convento de Santa Inés y, en 1520, don Álvaro de Portugal fundó el de Santa María de Jesús, perteneciendo los tres a la 2ª Orden Franciscana de Clarisas.<sup>2</sup> La observación estricta y rigurosa de la Primera Regla de Santa Clara guio a las monjas desde la fundación de los tres conventos. Entre las reglas más significativas estaba la de que no pudieran tener criadas o donadas sirvientes, teniendo que encargarse ellas mismas del funcionamiento doméstico del convento, así como del cumplimiento de los votos de Obediencia, Pobreza, Castidad y Clausura, lo que conllevaba los ayunos, la penitencia, la oración, etc. Aunque con algunas agregaciones y constituciones, la base de la Regla franciscana fue la otorgada por Urbano IV en 1263, cuyas disposiciones han estado vigentes a lo largo de los siglos. Las clarisas representaron el ideal de vida franciscana adaptado a los cenobios femeninos, con una vida de recogimiento y penitencia.

Como se ha señalado anteriormente, la difusión de imágenes y la práctica de penitencia de la religiosa mortificada no se debieron únicamente a la aceptación que tuvo la obra de Espinosa, pues se conservan varias representaciones, presumiblemente inspiradas en el grabado de Orozco. Menos frecuentes son las pinturas sobre lienzo como el que aquí nos ocupa donde el interés no reside tanto en la calidad pictórica de la obra sino en el programa iconográfico que presenta, donde nos muestra una interesante catequesis, muy

2. La Bula fundacional fue otorgada por el Papa Alejandro VI en 1478.

propia de la espiritualidad barroca dirigida a las monjas franciscanas clarisas. Iconográficamente el lienzo reproduce bastante fielmente el grabado que ilustra la obra del padre Espinosa, si bien, las inscripciones de las filacterias, aunque en esencia tienen el mismo significado, utilizan un lenguaje más cercano. De pequeñas dimensiones y de autor anónimo, Centeno Carnero (2012) lo fechó como una obra de finales del siglo XVII, datación que mantuvieron los redactores del Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica de Andalucía, pues, por su composición, se aproxima más a los grabados del siglo XVII que a los más divulgados de fines del siglo XVIII.<sup>3</sup> Atendiendo a estas consideraciones y teniendo en cuenta las características del cuadro, parece evidente que se trata de una obra del mencionado siglo. Otra cuestión por dilucidar es el momento y la persona que hizo llegar esta obra al convento de Santa Clara, pero, por sus dimensiones, debió ser un encargo de alguna religiosa para su contemplación individual, como parte de la espiritualidad que dominaba en las clausuras franciscanas [fig. 3].

La representación varía muy poco del fresco de Las Descalzas Reales de Madrid, si bien en esta ocasión, las didascalias o filacterias están en castellano y, aunque en muy mal estado de conservación, todas las inscripciones son legibles. La pintura está trabajada con precisión y representa a una monja de pie sobre un globo terráqueo, vestida con el hábito marrón franciscano muy largo, ocultándole los pies y ceñido por un cordón, con amplias mangas. El rostrillo blanco que enmarca la cara y cae sobre el pecho se encuentra muy oscurecido y apenas destaca sobre el hábito. A diferencia de otras representaciones, en esta ocasión no aparece con los ojos vendados, sino que presenta la mirada baja, con los ojos semicerrados, sin reflejar sufrimiento. Contrario al grabado de Espinosa y coincidiendo con la pintura mural de las Descalzas Reales y con el grabado de Orozco, en la parte superior, encima de la cruz, se sitúa una inscripción a modo de título de la obra, con una explicación general del comportamiento que debe tener una monja y su estrecha conexión con Cristo. En ella se lee: «Estar suspensa en la Cruz Gustosa eligió mi alma para vivir en el Claustro co[n] Cristo Crucificada, el estar en este lecho muy suave / me parece. Y tanto quanto me aflige, otro tanto me enriquece».

La figura de la monja parece levitar sobre la cruz, rodeada de una serie de filacterias, asociadas a elementos emblemáticos, donde se leen las obligaciones que debe cumplir una buena religiosa. Aquellas, aunque más rígidas, copian el movimiento ondulante de las otras representaciones. Estas leyendas surgen de diferentes partes del cuerpo, identificándose con los sentidos por los que puede entrar el pecado. La excepción es el sentido del olfato que,



Fig. 3. Anónimo. *La religiosa mortificada*. Convento de Santa María de Jesús, Sevilla.

3. El cuadro mide 65 x 45 cm., y se encuentra en un lamentable estado de conservación, relegado a una dependencia de la clausura que sirve de almacén.

aunque no en la cruz, el olor es importante en el imaginario religioso porque asegura una conexión con lo emocional como es el olor a santidad. Sobre la Cruz, la mano derecha no aparece fijada al madero y porta una vela encendida, que guarda relación con las que portan las religiosas el día de su profesión: «Lusca vuestra luz en presencia de los hombres para que viendo vuestras buenas obras glorifique a vuestro Padre, que está en los cielos». Por el contrario, la mano izquierda está fijada a la Cruz por un clavo que no causa herida ni crispación alguna, y dice «Crucifica Señor, con tu temor mis carnes, porque de verdad temí tus juicios». Del ojo derecho parte la leyenda «Aparta señor mis ojos no vean la vanidad porque ellos son los ladrones que robaron a mi alma». En la parte contraria, partiendo de la oreja izquierda se lee «Hablad Señor, que ya oye vuestra esclava. Vos señor me llamaréis y yo os responderé».

De la boca, cerrada por un candado, parte otra filacteria donde se lee «Poned, señor, guarda en mi boca; y en mis labios poned puertas». El silencio, uno de los aspectos más importantes de las comunidades contemplativas, es decir, silencio continuo, silencio que conduce a la meditación y a la interiorización. Igualmente, sobre el pecho aparece una cartela, ausente en otras representaciones: «Todo mi desca(n)so libro en esperar en mi Dios». El hábito de la monja está ceñido por el cordón franciscano y, a la altura de éste, del lado derecho parte otra inscripción que dice: «Estad siempre zeñidos, sujetando los apetitos de la carne con perfecta continencia». A la altura del corazón, un gusano penetra a través de una abertura en el hábito del que parte la leyenda: «Nunca morirá en los pecadores el gusano remordedor de sus conciencias; y en los que temen a Dios es gran bien temer culpa, aún en los que no la ay».

La monja está de pie sobre un globo terráqueo rodeado por una filacteria donde se lee: «Perezió para mí el mundo y sus deseos». El pie derecho se encuentra esposado por un cepo o grillete indicando: «Perfeccionad, Señor mis passos en vuestras sendas, para que no le aparten de ellas mis pissadas», el izquierdo queda libre y dice: «Correré Señor por el Camino de vuestros mandamientos, si dilatareis mi Corazón». Debajo de aquel, a modo de resumen concluye: «Así debe ser el alma para caminar a el Señor».

La presencia de estas obras en las clausuras femeninas levantaba el ánimo de sus almas contemplativas para la imitación de Cristo y por medio de la imagen se facilitaba una mejor comprensión de los textos. Asimismo, hay que señalar cómo la colocación de los objetos tiene una lectura concreta, pues lo negativo o siniestro, como el clavo, el candado, el gusano y el grillete, se disponen en el lado izquierdo, mientras que en el derecho quedan libres la mano y el pie, identificándose la diestra con la libertad y lo correcto (Salazar, 2011: 116). La alegoría sirve para transmitir una idea compleja, como es la relación entre el alma y Dios, la representación simbólica de ideas abstractas por medio de la figura de la religiosa acompañada con ciertos atributos, que son los que le dan identidad para una mayor comprensión y transmisión de las ideas y percepciones que debían de practicar las religiosas franciscanas.<sup>4</sup> No es de extrañar que *La religiosa mortificada* fuera una de las lecturas o preferidas por las monjas y que fueran éstas las que encargaran lienzos con esta representación para su devoción particular, por lo que es factible que en otros conventos

4. Todos estos deberes y obligaciones para alcanzar el modelo de perfección tienen también su paralelismo en la vida laica con el tema de *La doncella virtuosa*, donde se muestran las cualidades que una mujer honesta debía poseer para llegar al matrimonio. Al respecto, véase García, 2018: 33.

franciscanos puedan aparecer nuevos ejemplos olvidados o cuya presencia haya pasado desapercibida dentro del patrimonio oculto de las clausuras.

## BIBLIOGRAFÍA

- CASTILLO UTRILLA, M J. [1988]. *El convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial.
- CENTENO CARNERO, G. [2012]. *Real Monasterio de Santa Clara de Sevilla. Documentos para su Historia*. Tesis doctoral inédita. Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Sevilla, <https://hdl.handle.net/11441/71515> 12-08-2019.
- CRUZ LAZCANO, V. [2016]. «Muertos en vida: representaciones alegóricas de la vida monástica en Nueva España». *XIII Coloquio de Antropología de la Muerte*. Ciudad de México, [https://www.academia.edu/34356288/Muertos\\_en\\_vida\\_PONENCIA.pdf](https://www.academia.edu/34356288/Muertos_en_vida_PONENCIA.pdf) 30-08-2019.
- DURAN CINGERLI, A. [2015]. *La mujer bajo el hábito. Estudio histórico-antropológico en torno a la corporalidad en las monjas de la Hispanoamérica colonial*. Tesis doctoral inédita. León, Universidad de León.
- ESPINOSA, M. [1799]. *La religiosa mortificada. Explicación del quadro que la presenta con sus inscripciones tomadas de la Sagrada Escritura; A que se añade el Manual del alma religiosa ...* Madrid. Imprenta Real. [https://mediateca.inah.gob.mx/islandora\\_74/islandora/object/libro:604](https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/libro:604) 12-07-2019.
- FERNÁNDEZ MORENO, AT. [1768]. *Compendio Histórico chronologico de la fundación maravillosa del Monasterio de Jesús María de Capuchinas Mínimas del Desierto de Penitencia de la Ciudad de Granada, sus progresos y Vidas Admirables de las Religiosas, que en él han florecido en Virtud y Santidad*. Madrid.
- GARCIA ARRANZ, J.J. [2018]. «Mujeres y emblemas: una visión simbólica de la condición femenina en la Edad Moderna», *Imago*, 10, 7- 52.
- LAVRÍN, A. [2015]. «Santa Teresa en los conventos de monjas de Nueva España», en *Hispania Sacra*, 136, 517-518.
- LLOMPRART, G. [1973]. «El fresco de la religiosa mortificada de las Descalzas Reales de Madrid». *Traza y Baza. Cuadernos hispanos de simbología*, 3, 53-60.
- PEÑA MARTÍN, A. [2013]. «*Estoy crucificada en Cristo: En torno a la representación de la Religiosa Mortificada del Monasterio de la Concepción de Riobamba (Ecuador)*», en C. LÓPEZ CALDERÓN y otros (coords.), *Barroco Iberoamericano: Identidades culturales de un Imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela, 181-197.
- ORTEGA VENTUREIRA, P. [2015]. *La mujer crucificada en el fin de siglo*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid. <http://hdl.handle.net/10486/667607> 24-09-2019.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. L. [2015]. «La espiritualidad descalza de los monasterios reales femeninos», en *Libros de la corte*, Monográfico 3, <https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/2398> 05-04-2020
- SALAZAR SIMARRO, N. [2011]. «El papel del cuerpo en un grabado del siglo XVIII». En A. RUBIAL GARCÍA y D. BIEÑKO DE PERALTA (coords.), *Cuerpo y religión en el México Barroco*. México, INAH, 109-142.
- SEBASTIÁN, S. [1981]. *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial.



## OTTOVAENIUS COMO SEGUIDOR DE DENIS LEBEY DE BATILLY

FRANCISCO FONSECA MARTÍN  
UPV /EHU

257

RESUMEN: Otto Vaenius en su *Emblemata horatiana* (1607) utilizó al menos cinco temas iguales a los empleados por Lebey de Batilly en su *Regii mediomatricv praesidis Emblemata* (1596), aunque los compuso de otra manera, en ocasiones con similares *picturae* y parecida interpretación. El objetivo de este trabajo será señalar estos casos que parecen revelar una influencia de la obra de Lebey en Vaenius.

*Palabras clave:* Lebey de Batilly, Vaenius, calvinismo, catolicismo, Antigüedad Clásica, neoestoicismo.

ABSTRACT: Otto Vaenius in his *Emblemata horatiana* (1607) used at least five themes identical to those used by Lebey de Batilly in his *Regii mediomatricv praesidis Emblemata* (1596), although he composed them in a different way, sometimes with similar *picturae* and similar interpretation. The aim of this paper will be to point out these cases which seem to reveal an influence of Lebey's work on Vaenius.

*Key words:* Lebey de Batilly, Vaenius, Calvinism, Catholicism, Classical Antiquity, Neo-Stoicism.

La obra de Otto Vaenius, *Emblemata horatiana*, publicada en Amberes (1607), encontró una gran difusión y seguimiento entre los emblemistas y artistas europeos. A ello contribuyó la calidad de las impresiones y dibujos, así como la elección de los textos de tono estoico, entre ellos muchos de Horacio que inspiraron la mayoría de sus ciento tres emblemas –aunque también hay algunos inspirados en textos de Cicerón, Ovidio o Plutarco–. En los círculos amberinos de humanistas y editores que Vaenius frecuentaba se prestaba gran atención a determinados referentes clásicos.

La obra con textos y dibujos suyos se publicó por primera vez en latín en 1607, con unas *picturae* inusitadamente grandes, que ocupaban casi toda la página. La edición de 1612 era ya quinquelingüe y llegó a editarse más de veinticinco veces.

Entre las muchas fuentes que inspiraron a Otto Vaenius, de confesión católica, consideramos que está la obra de Denis Lebey de Batilly, un autor de formación esencialmente jurídica y cultura protestante, que estudió en París y Ginebra y partidario de los reyes Enrique III y Enrique IV<sup>1</sup>, a quienes dedicó algunos de sus emblemas. En 1596, publicó *Regii mediomatricv praesidis Emblemata* (Fráncfort), una edición muy cuidada con grabados calcográficos de buena factura que incluían sesenta y tres emblemas con *picturae*. El trabajo del diseño y el dibujo era de Jacques Boissard, la redacción del texto de Batilly y la edición de Theodoro de Bry, un activo reformista, que contaba entre sus publicaciones con libros ilustrados de las Américas, donde, entre otras cosas, exponía los capítulos más truculentos

1. Ambos mantuvieron una relación muy tensa y delicada con la monarquía española.

de la ocupación española, añadiendo algunos relatos espurios que ponían el acento en la crueldad. En 1600 Lebey publicó *Regii Apvd Mediomatricos Praesidis, Emblemata*, que incluía doscientos veintiséis epigramas, con sus motes, pero sin *picturae*.



Fig. 1. Lebey de Batilly, emblema 11, *Regii mediomatricos praesidis Emblemata*.



Fig. 2. Vaenius, emblema 71, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*.

Es reseñable que los *Emblemata horatiana* de Vaenius recoja unos cuantos relatos o temas que Lebey había utilizado en su *Regii mediomatricos praesidis Emblemata*, aunque compuestos de otra manera; a veces con similares *picturae* y con igual o parecida interpretación. Así, por ejemplo el emblema 11 de Lebey con el mote «*Nostris nosmet poenitet*» (Nadie está contento con su suerte) [fig. 1], procedente de unos versos de Terencio (*Phor.* 1, 3, 20. A. 316), representa a un buey con una silla de montar y a un caballo detrás arando. Para ilustrar el lema siguió los versos de Horacio: *Optat ephippia bos piger optat arare caballus: / quam scit uterque, libens, censebo, exerceat artem.* (Silla de montar desea el gandul buey, arar desea el jaco: / opino que ambos ejerzan de grado el arte que conocen) (*Epist.* I, 14, 43-44).

Esta misma fuente sigue Otto Vaenius para su imagen en el emblema 71, presentando al buey en primer término y tras él un corcel trabajando la tierra, en la que encontramos cierta similitud formal con la anteriormente descrita de Lebey. El mote elegido «*Sua nemo sorte contentus*» (Nadie se contenta con su suerte) [fig. 2], es un dicho sapiencial construido a partir de un grupo de versos de la primera sátira de Horacio, bastante conocida, y los versos elegidos para el epigrama de Lebey aluden inequívocamente a esta sátira.

Otro caso es el emblema 17 de Vaenius, en la *pictura* representa a un hombre dormido profundamente en su lecho [fig. 3]. A su lado hay una mesa que tiene restos de comida y bebida. Sobre el suelo se distingue rota una maza, atributo de la fortaleza del hombre virtuoso, y un escudo con la imagen de la Gorgona. Vemos también una brida o freno, como alegoría de la Templanza. Tales atributos arrojados al suelo o rotos dan a entender que el sujeto carece de las virtudes

correspondientes y que se deja dominar por los excesos. En la habitación contigua, iluminada por una vela, tenemos a un hombre aplicado al estudio, de madrugada, como imagen del que se esfuerza frente al que se deja vencer por los vicios. Esta manera de componer oponiendo un caso frente a su contrario —*a contrariis*— es frecuente en los *Emblemata horatiana*. Este emblema lleva por lema «*Crapula ingenium offuscatur*» (La embriaguez entorpece el ingenio). Este caso es similar formalmente a la *pictura* 31, «*Vigilantia Ducis*» (La vigilia

del general)<sup>2</sup> de Lebey [fig. 4]. Aquí es un rey quien se sienta en su lecho y sostiene, en su duermevela, una pequeña bola de hierro con su mano, para que, si se durmiera profundamente, la bola cayera en el caldero metálico que hay junto a su lecho y el ruido le despertara; pues los gobernantes deben estar vigilantes. Muy cerca tiene una mesa sobre la que ha dejado un libro, una espada y un yelmo, prestos a usarse. El comentario tiene una interpretación similar en ambos emblemistas.

El emblema 31 de Vaenius titulado «*Festina Lente*» (Apresúrate despacio), ilustra el capítulo del reto propuesto por el general luso Sertorio a sus soldados para advertirles de que la fuerza del ejército romano residía en su unión. A fin de ilustrar el ejemplo, Sertorio ordenó a su soldado más fuerte arrancar la cola a un caballo por la fuerza, lo que resultó imposible, y al más débil quitársela cerda a cerda. Compone la escena Vaenius con un numeroso grupo de soldados observando, haciendo así el ambiente más dramático. Este tema ya lo había utilizado Lebey en el emblema 34, con el mote «*Consilium et perseverantiam plus posse quam vires*» (Un plan y la perseverancia pueden más que las fuerzas)<sup>3</sup>. La *pictura* de Lebey<sup>4</sup> es más esquemática que la de Vaenius, incluso tosca, y subraya la diferencia entre el soldado fuerte y el débil, pero no le acompaña ningún espectador. La interpretación es igual en ambos autores.

Para el emblema 36, Lebey eligió el relato de Licurgo mostrando a un grupo de hombres el diferente comportamiento de dos perros nacidos de los mismos padres, habiendo sido uno adiestrado para buscar y cazar y el otro, no. Al primero se le ve corriendo tras una liebre, al segundo junto a una cazuela donde hay alimento; el legislador pretendía así hacer comprender a sus conciudadanos de Esparta el poder de la educación y llevarlos de una vida más delicada a otra más sobria. El lema: «*Quanto plus ad meliora vel deteriora studia conserat institutio et educatio quam genus*»<sup>5</sup> (Cuánto más lleva a mejores o peores inclinaciones la formación y la educación que el linaje)<sup>6</sup>. Vaenius recogió este relato en el emblema 25, con el lema «*Educationis et consuetudinis typus*» (La educación muda



Fig. 3. Vaenius, emblema 17, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*.



Fig. 4. Lebey de Batilly, emblema 31, *Regii mediomatriciv praesidis Emblemata*.

2. Traducción de Virginia López Graña.  
 3. Traducción de Cirilo García Román.  
 4. En este caso parece apreciarse una mano distinta a la de Boissard.  
 5. Este emblema tiene un contenido similar al XL, «*Gravissimum imperium consuetudinis*» (Gravosa es la tiranía de la costumbre), en ella trata de los hábitos de dos aves, una acostumbrada a la jaula, la otra a la libertad. (Beatriz Antón, 2014: 124).  
 6. Traducción de Virginia López Graña.

las costumbres). Compuso la *pictura* con un grupo mucho mayor de espectadores que su predecesor, formalmente no parece una copia de aquel, pero la interpretación de ambos es muy parecida.

260

En el emblema 55, Vaenius con el mote «*Amicitiam fovet munificentia*» (La liberalidad sustenta la amistad) [fig. 5], pinta unos asnos embriados que montan unos jóvenes con sus varas, pre-



Fig. 5. Vaenius, emblema 55, *Quinti Horatii Flacci Emblemata*.

tendiendo cabalgarlos. Presenta el emblema como una enseñanza contra los empeños inútiles e insensatos, pues los asnos, según nos dice, son incapaces de aprender o adiestrarse como hacen los caballos. En la *subscriptio* se nos advierte de que igual insensatez sería no cuidar de la unión y concordia de los ministros y consejeros del estado. Lebey había utilizado esta misma imagen en su emblema 41 con el mote: «*In auribus stulti non loqueris*» (No hables a los oídos del necio)<sup>7</sup> [fig. 6], pero en este caso, la *pictura* representa a un solo hombre montado sobre un asno desobediente, que no consigue dominar a pesar de la vara y el freno. Se presenta como un ejemplo de estupidez: enseñar al que no puede aprender. En la *subscriptio*, sin embargo, no llama a la unión de los consejeros, como paradigma de sensatez, tal como hace Vaenius.

La estampa 89 de Vaenius con el mote «*Tute si recte vixeris*» (Seguro podrás vivir, si con rectitud te sabes conducir) representa a Esquilo en el campo donde un águila con una tortuga en su pico le sobrevuela. Según la fábula, Esquilo evitaba quedarse en casa pues un oráculo le había anunciado que una casa se le caería encima, y temía morir así. Sin embargo, al caer sobre él la tortuga (que tiene su casa encima) murió; el relato pretende decir que no se puede escapar del destino, y que no hay otra prevención que vivir virtuosamente. Vaenius recrea la figura del sabio tal como entonces se representaban en Italia,



Fig. 6. Lebey de Batilly, emblema 41, *Regii mediomatriciv praesidis Emblemata*.

monumentales, con largas túnicas y barbas, y con toques naturalistas. Lebey sitúa al sabio en el emblema VIII, con el lema «*Praescriptum inevitabile fatum*» (Está escrito de antemano el inevitable destino), lo ilustra en una especie de pórtico, en las afueras de la ciudad, con la tortuga ya en el aire a punto de golpearlo y dos hombres observando el suceso. La interpretación es igual en ambos.

En lo visto hasta ahora, hay afinidad entre ambos emblemistas, aunque también se observan ciertas diferencias en la elección de los escenarios y los vestuarios que recrean, y se prestan a una comparación.

Los escenarios diseñados y dibujados por Boissard para Lebey, reúnen elementos arquitectónicos contemporáneos de Centroeuropa, torres y templos me-

7. *Ibidem*

dievales, donde, por ejemplo, podemos distinguir un templo gótico, con otros edificios y componentes de la Antigüedad, como obeliscos, frontones o columnas dóricas, a menudo representados sintéticamente, junto con otros elementos fantásticos. Es reseñable lo abundantes que son los fondos arquitectónicos en sus *picturae*. En realidad, a pesar de su admiración y de sus estudios sobre el terreno de la Roma Antigua, como podemos comprobar en sus *Romanae urbis topographia et antiquitates* (1597-1602), allá donde deberían aparecer arquitecturas clásicas, sus representaciones no son fieles a dicho estilo, los edificios en su mayoría ni siquiera responden a tipologías clásicas, y su urbanismo tampoco pertenece a una época determinada.

En la estampa 60, con el mote «*Antiquitas fere fabulosissima*» (Antigüedad casi fabulosa) [fig. 7], trata de mostrar un ejemplo excelso de urbanismo antiguo, pero utiliza una arquitectura fantástica, profusa y ecléctica. Cuando retrata una ciudad concreta como Atenas, en el emblema 28, Tebas, en el 25, o Gela en Sicilia, en el 8, todas ellas tienen en común esa arquitectura ecléctica indefinida que hemos descrito, donde no faltan algunos elementos clásicos, y donde suele destacar un edificio circular, como edificio referencial y carismático.

Respecto a los ropajes, los representa con detalle y fidelidad, sobre todo, los contemporáneos, a veces suntuosos; y lo mismo vemos personajes vestidos a la antigua que otros con vestimentas contemporáneas. En las escenas que relatan capítulos míticos o históricos, se dan ambos en un mismo espacio, es el caso de la estampa 3. En ocasiones algunas estampas de Lebey, como la 5, que representa escenas relacionadas con el amor y el cortejo, poco habituales en la emblemática, tienen cierto tono aristocrático.

Vaenius, en cambio, recrea los mismos relatos de otro modo, con la minuciosidad que permite la técnica calcográfica y el considerable tamaño de la estampa, que ocupa casi toda la página (292 x 253mm), haciendo énfasis en la sobriedad de las figuras y los ambientes, evocando en todos los casos a la Antigua Roma, como modelo de una *virtus* que consideraban fundamento de su poder.

Vaenius, a pesar de su conocimiento directo de la Roma del último tercio del XVII, tampoco reproduce con fidelidad las tipologías edilicias. Más bien hace memorias sumarias de los lugares. Allá donde recrea un lugar determinado, por ejemplo en la segunda estampa, la representación del camino al Capitolio, no es más que un diseño esquemático de un arco del triunfo y de los edificios del Capitolio romano. Si observamos representaciones de ciudades concretas como, por ejemplo, Cesarea en la estampa 36, la Esparta de Licurgo en la 25, la Atenas de Diógenes de Sínope con Aristipo en la 72, o Gela, la ciudad siciliana donde murió Esquilo, en la estampa 89, vemos unos edificios que difícilmente responden a un estilo y época determinados, como ocurría con Lebey; pero, a diferencia de éste, Vaenius recrea una arquitectura más monumental y austera, más acorde con la romana, aunque con elementos impropios de ese estilo, como espadañas e incluso alguna torre medieval.



Fig. 7. Lebey de Batilly, emblema 60, *Regii mediomatricv praesidis Emblemata*.

No obstante, Vaenius recoge con más fidelidad que Lebey algunos elementos de la antigua arquitectura romana, como pilastras adosadas, frontones, arcos del triunfo, hornacinas, columnas conmemorativas con relieves, etc., además respeta más las proporciones.

---

262

Las figuras de Vaenius son monumentales, musculosas, heroicas incluso, de gestos sobrios y expresiones adustas, visten ropas sencillas, sin adornos; no se pueden adscribir a un estilo o época determinada y, ocasionalmente, según el tema, se representan con vestimentas y utensilios de los tiempos de la Antigua Roma. Todo ello en correspondencia con el carácter determinado y voluntarioso que se le suponía al hombre virtuoso, en sintonía con la sensibilidad neostoica de la época.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANTÓN MARTÍNEZ, B. [2014]. «Los Emblemata (Frankfurt, 1596) de Dionysius Lebeus Batillius: Clasicismo, Neoestoicismo, Calvinismo», *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro*, 3, 115-176.
- ENENKEL, K. A. E. [2019]. *The Invention of the Emblem Book and the Transmission of Knowledge, ca. 1510-1610*, Leiden, Boston, Brill.
- BERNARDI LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. y otros (coords.). [2013]. *Virtus inconcussa, estudios en torno al Theatro moral de la vida humana de Otto Vaenius*, A Coruña, Diputación da Coruña.
- HORACIO SILVESTRE (ed.). [1996]. *Horacio. Sátiras, Epístolas, Arte poética*. Editorial Cátedra. Madrid.
- VAENIUS, Oth. [1607]. *Q. Horatii Flacci Emblemata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata, studio Othonis Vaenii Bartavolugdunensis (...)* Auctoris aere et cura, Hieronymus Verdusse, Amberes.

# LA FIGURACIÓN VISUAL DE LA ORDENACIÓN DEL ACOLITADO EN LA IGLESIA LATINA MEDIEVAL\*

PASCUAL A. GALLART PINEDA  
*Universitat de València*

263

**RESUMEN:** Los acólitos eran los encargados de servir el vino y el agua eucarísticos, además de encender y apagar las luces del templo. Este artículo analiza documentos icónicos, conceptuales y narrativos, de la ordenación de estos ministros, que constatan la trascendencia que en este ritual tuvo la concesión de su instrumento cultural característico. En el caso de escenas narrativas, se examina la vinculación que se estableció entre el lenguaje icónico y el textual, así como los recursos utilizados por los iluminadores para extraer un ciclo completo. Para llevar a cabo este estudio serán de suma importancia las indicaciones que aportan los libros litúrgicos, especialmente las rúbricas de las diversas versiones del pontifical, pero también los escritos de liturgistas medievales, que permitirán explicar tanto el simbolismo que encierran algunas imágenes, como determinados gestos y acciones presentes en ellas.

*Palabras clave:* Acólitos, ordenación, órdenes menores, liturgia, jerarquía eclesiástica.

**ABSTRACT:** The acolytes were responsible for serving the Eucharistic wine and water, as well as switching the lights on and off in the church. This article analyses iconic, conceptual and narrative documents of the ordination of these ministers, which show the importance that the granting of their characteristic cultic instrument had in this ritual. In the case of narrative scenes, the link established between iconic and textual language is examined, as well as the resources used by the illuminators to extract a complete cycle. In order to carry out this study, the indications provided by the liturgical books, especially the rubrics of the different versions of the pontifical, but also the writings of medieval liturgists, will be of great importance, as they will allow us to explain both the symbolism contained in some images and certain gestures and actions present in them.

*Key words:* Acolytes, ordination, minor orders, liturgy, ecclesiastical hierarchy.

## INTRODUCCIÓN

El acolitado constituía uno de los grados que conformaban la jerarquía eclesiástica. Aunque su origen es incierto, se cree que nació en Roma a mediados del siglo III, a juzgar por la carta que el papa Cornelio envió a Fabio de Antioquía en el año 251, considerada por la historiografía actual uno de los primeros documentos donde es citado. El pontífice enumeraba en ella la composición de la Iglesia de Roma, integrada por «cuarenta y seis presbíteros, siete diáconos, siete subdiáconos, cuarenta y dos acólitos, cincuenta y dos entre exorcistas, lectores y ostiarios, así como más de mil quinientas viudas y menesterosos» (Eusebio de Cesarea, 1973: 423). Otra epístola papal, concretamente la que en el 385 Siricio escribe a Himerio, obispo de Tarragona, apostaba por la adolescencia como la edad óptima

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación MCIN/AEI/10.13039/501100011033, liderado desde la Universitat de València.

para acceder a este ministerio: *Qui accessu adolescentiae usque ad tricesimum aetatis annum [...] acolythus et subdiaconus esse debet* («Epist. Pontif, 9, 13»; PL XIII, 1142)<sup>1</sup>.

264

No obstante, una obra clave para el objeto del presente estudio son los *Statuta Ecclesiae Antiqua* (SEA), datados entre el 476 y el 485, y atribuidos a Genadio de Marsella. Esta colección de cánones evidencia cómo eran ordenados los diversos grados eclesiásticos en la liturgia franca, pero también la importancia que esta concedía a la *traditio instrumentorum*. Este rito adquirirá tal trascendencia en los siglos venideros, que la teología medieval considerará el objeto entregado a cada uno de los miembros del clero durante su ordenación, el símbolo tangible del cargo que obtenía. En relación con el acolitado, los *Statuta* prescribían la entrega del cirial y de la vinajera vacía: *Accipiat ceroferarium cum cereo, ut sciat se ad accendenda ecclesiae luminaria mancipari; accipiat et urceolum vacuum ad suggerendum vinum in eucharistiam sanguinis Christi* (SEA, 1963: 182)<sup>2</sup>.

## DOCUMENTOS VISUALES DE LA ALTA EDAD MEDIA



Fig. 1. Jerarquía eclesiástica, *Sacramentario de Marmoutier*, ms. 19bis, ca. 850, Biblioteca municipal, Autun, fol. 1v.

La repercusión de esos instrumentos culturales fue puesta de manifiesto, a mediados del siglo IX, por el iluminador del *Sacramentario de Marmoutier* en la escena ubicada en el vuelto del folio 1 [fig. 1]. Este diagrama conceptual, que inicia el ritual de las ordenaciones en este manuscrito, no es litúrgico, pues no refleja el momento en el que los candidatos reciben del obispo su utensilio característico, sino su posesión efectiva por parte de cada uno. A pesar de ello, esta escena es interesante por dos motivos. En primer lugar, porque el rito de la entrega del objeto se remonta a la Galia del siglo V, pero su plasmación icónica se crea en la época carolingia, debido al gran aumento que el clero experimentó durante este período. Este desarrollo fue la causa de que, en pro del buen funcionamiento de los oficios eclesiásticos, se asignase a cada grado las tareas que le eran propias, siendo esta adscripción lo que simbolizaba la *traditio instrumentorum*. Quizás por ello pronto se convertiría en el rito más importante, y desde el siglo IX, en el más habitual dentro de los tipos iconográficos sobre las ordenaciones. En segun-

do lugar, esta imagen abrirá el camino a una larga tradición icónica, la de la concesión del utensilio cultural, cuyo éxito se verá en los pontificales de la baja Edad Media y de la Edad Moderna (Palazzo, 1999: 197).

1. Quien desde el comienzo de la adolescencia y hasta los treinta años ha sido acólito, también deberá ser subdiácono.

2. Reciba el candelero con el cirio, para que sepa que debe encender las luminarias de la iglesia; reciba una vinajera vacía para verter el vino para la eucaristía de la sangre de Cristo.

En esta figuración visual, el iluminador carolingio plasmó las órdenes eclesiásticas y distinguió por su ubicación las mayores, en el registro superior, de las menores, en el inferior. Además, identificó estas últimas textual e icónicamente, ya que sobre cada miembro está escrito su cargo y en sus manos colocó el objeto propio de su grado. El acólito aparece en el lateral derecho y es portador de un gran candelero desprovisto de la vela. Con esta elección se subrayaba su función de ceroferario, en detrimento de las otras que tenía encomendadas, recogiénose con ello, quizás, el sentir de la época. En este sentido, debería ser apuntado que Amalario de Metz, en su *Liber officialis*, comparaba sus tareas con las que ejecutaban los hijos de Aarón, centradas fundamentalmente en el alumbrado de la Tienda del Encuentro. Este, símil lo basó en el siguiente pasaje del Éxodo:

Mandarás a los israelitas que te traigan aceite puro de oliva molida para el alumbrado, para alimentar continuamente la llama. Aarón y sus hijos lo tendrán dispuesto delante de Yahveh desde la tarde hasta la mañana en la Tienda del Encuentro, fuera del velo que cuelga delante del Testimonio. Decreto perpetuo será este para las generaciones de los israelitas (Ex 27,20-21).

La influencia de esta escena es perceptible en el folio 2 del *Missae episcopales pro sacris ordinibus conferendis*, de 1563, donde se ha utilizado el recurso de la procesión de los postulantes para mostrar tanto los siete grados que conformaban la jerarquía como su clasificación. En este caso, el acólito, que forma pareja con el exorcista, lleva en sus manos un candelero con el cirio encendido.

El alcance adquirido por esos instrumentos puede ser observado en la imagen del folio 10v de la *Peregrinación de vida humana*, en la que se ha plasmado la ordenación de los grados inferiores. El ostiario, arrodillado ante el obispo, recibe de este la llave de la iglesia, cuyas puertas deberá abrir y cerrar. Completan la composición tres clérigos más, cada uno con su instrumento litúrgico representativo. Al fondo, el lector ojea el libro colocado sobre el atril; junto a él, el acólito porta un cirio en su mano izquierda, mientras que el subdiácono lleva un cáliz en su derecha.

En el último tercio del siglo X, concretamente hacia el 970, ve la luz en Benevento el *Rollo de Landolfo*, que está considerado el primer pontifical ilustrado del período medieval. El objetivo del obispo Landolfo era difundir en el sur de Italia el ritual de las ordenaciones tal como recogía el *Pontifical Romano Germánico (PRG)*, que acababa de ser compilado en Maguncia hacia el 960. Para ello, además de las indicaciones aportadas por las rúbricas, que describían la ritualidad, se utilizaron las imágenes. Esto motivó que el vínculo entre el lenguaje textual y el icónico fuera muy estrecho.

En este manuscrito, la ordenación de los acólitos aparece decorada con una única pintura, que evidencia la importancia concedida a la *traditio instrumentorum*, como ya lo había hecho el *Sacramentario de Marmoutier*. No obstante, si este constituye el punto de arranque de esta tradición icónica, el rollo beneventano conformaría el nexo de unión entre el manuscrito carolingio y la ilustración de los pontificales de la baja Edad Media y de la Edad Moderna, en los que la figuración visual del rito en cuestión gozará de gran interés.

A diferencia de la escena de Marmoutier, las de Landolfo guardan una estrecha relación con el texto de las rúbricas. Son, por tanto, imágenes litúrgicas del momento central de la ordenación. Esta característica, que será definitoria de los pontificales ilustrados posteriores, procede, precisamente, de esta obra italiana.



Fig. 2. Ordenación de los acólitos, *Rollo pontifical de Landolfo*, ms 724 (B I 13), 969-970, Biblioteca Casanatense, Roma.

En la representación icónica de los acólitos [fig. 2], el mitrado divide la composición en dos mitades. A la izquierda, el grupo de clérigos presentes en la celebración, entre los que sobresale el arcediano, situado tras el prelado. Todos ellos han sido potenciados por medio de la perspectiva jerárquica, siendo las figuras de mayor tamaño. A la derecha, los postulantes, flexionando sus rodillas en señal de respeto hacia el obispo, de quien reciben los objetos que usarán en sus tareas futuras. Vemos que aquel sujeta en la mano derecha un gran candelero y en la izquierda una especie de jarra, como indican las rúbricas del *PRG*:

*Acoliti [...] ab archidiacono accipia[n]t ceterarium cum cereo, dicente sibi episcopo: «Accipite ceterarium cum cereo, ut sciatis vos ad accendenda ecclesie luminaria mancipari».*

*Accipiant et urceolum vacuum dicente eis episcopo: «Accipite urceolum ad suggerendum vinum et aquam in eucharistia sanguinis Christi» (Vogel, 1963: 17-18)<sup>3</sup>.*

Estas prescripciones señalan que primero acontecía la entrega del candelero y, a continuación, la de la vinajera. No obstante, para economizar espacio, el artista fusionó ambas donaciones, dando la impresión de ser simultáneas y no consecutivas. Hay otro aspecto discordante en relación con el texto. Este manifiesta que era el arcediano el encargado de conceder los instrumentos; en cambio, dicho cometido recae en el obispo. Aunque es posible que ello se debiera a una cuestión de espacio, me inclino a pensar que vino motivado por el deseo de resaltar el poder hegemónico del prelado sobre los otros miembros del clero, objetivo este que impregna el manuscrito de Benevento y que pasará a los pontificales posteriores.

## DOCUMENTOS VISUALES DE LA BAJA EDAD MEDIA

Tras la creación del manuscrito de Benevento, el siguiente hito en la ilustración de las ordenaciones acontece a finales del siglo XIII. En estos momentos se codifica en Roma un programa visual que debía ilustrar la nueva versión del pontifical que se había creado a mediados de esa centuria, durante el pontificado de Inocencio IV. Las escenas que lo integran plasmarán alguno de los momentos de la liturgia y, en consecuencia, aparecerán muy vinculadas a las rúbricas. Ambos lenguajes, textual e icónico, serán usados por la curia romana para lograr la unificación de la ritualidad en la Iglesia occidental, pero también para poner de relieve el papel hegemónico del obispo en el seno de la jerarquía eclesiástica (Palazzo, 1999: 144). Por este motivo, muchas imágenes resaltarán su figura en el desempeño de sus quehaceres litúrgicos.

3. Los acólitos reciben del arcediano el candelero con el cirio y el obispo les dice: «Tomad el candelero con el cirio y sabed que debéis encender las luminarias de la iglesia». Reciben también una vinajera vacía y el obispo les dice: «Tomad esta vinajera para que vertáis en ella el vino y el agua para la eucaristía de la sangre de Cristo».

Antes de iniciar el análisis del programa icónico de la ordenación de los acólitos que se crea en Roma en el siglo XIII, me detendré en las escenas que decoran dicho ritual en el *Pontifical Magalonense*, un manuscrito del siglo XV, porque son sumamente interesantes.

En el vuelto del folio 8 se encuentra la rúbrica que anuncia el comienzo de la ordenación de estos ministros: *Post haec surgens episcopus vadit ad medium altaris et procedit ad ordinandos acolitos hoc modo ubi vocantur per archidiaconum fit* (*Pont. Mag.*, fols. 8v-9)<sup>4</sup>. La figuración visual que la acompaña [fig. 3] es narrativa y, fiel a esta prescripción, muestra al prelado de pie en el centro del altar. Frente a él, los postulantes arrodillados y, al fondo, el arcediano mirando hacia la derecha, donde el resto de candidatos deben aguardar su llamada: *Acedant qui ordinandi sunt ad officium acolitorum* (*Pont. Mag.*, fol. 9)<sup>5</sup>. La imagen plasma el momento en el que tras haber sido nombrados, los aspirantes se presentan ante el obispo y este les dirige la admonición. Constituiría un ejemplo de fusión de escenas, dado que el pintor ha expresado en el mismo documento visual, como si fueran simultáneas, tres acciones o momentos consecutivos. Al fondo, el arcediano llamando a los postulantes, de ahí que su índice derecho esté señalando hacia el lado opuesto del altar, donde solía encontrarse la nave del templo. En el centro, los candidatos arrodillados ante el pontífice. Y por último, a la izquierda, este explicándoles las tareas que deberían realizar en la casa de Dios, como evidenciaría el gesto de sus brazos.

En el folio 9 aparece una imagen esquemática de la mitra, colocada justo debajo de la rúbrica *Deinde admonet et instruit eos cum mitra sedens dicit* (*Pont. Mag.*, fol. 9)<sup>6</sup>, que recomienda al obispo llevarla sobre su cabeza cuando pronuncie la admonición. En el vuelto de ese folio tres nuevas figuraciones visuales esquemáticas [fig. 4]. Las dos superiores aluden al rito de la *traditio instrumentorum*. La primera de ellas, un candelero con una vela acompaña a la indicación que prescribe su concesión al aspirante:



Fig. 3. Ordenación de los acólitos: admonición, *Pontifical Magalonense*, latin 979, siglo XV, BNF, París, fo. 8v.



Fig. 4. Ordenación de los acólitos, *Pontifical Magalonense*, latin 979, siglo XV, BNF, París, fol. 9v.

4. Después, el obispo se levanta, va al centro del altar y procede a ordenar a los acólitos, desde donde son llamados por el arcediano de este modo.  
 5. Acérquense los que van a ser ordenados para el oficio de acólitos.  
 6. Seguidamente los amonesta e instruye y permaneciendo con la mitra dice: [...].

*Post haec pontifex accipit et tradit cuilibet candelabrum cum candela extincta quod singuli excessive manu dextera tangant, communiter omnibus dicente pontífice (Pont. Mag., fol. 9v)*<sup>7</sup>. Le sigue la fórmula de entrega: «*Accipite ceroferarium cum cereo...*». La segunda, que muestra una vinajera, ilustra la rúbrica según la cual el arcediano debía otorgarla a los acolitandos: *Tunc tradit etiam eis subsequenter archidiaconus cuilibet urceolum vacuum quod similiter omnes accipere debent succesive episcopus autem predicit communiter omnibus (Pont. Mag., fol. 9v)*<sup>8</sup>. A continuación, aparecen las palabras que pronunciaba el celebrante en ese preciso instante: *Accipite urceolum ad suggerendum vinum...* (Pont. Mag., fol. 9v).

El ilustrador ha hecho coincidir los dibujos de los objetos litúrgicos con sus respectivos referentes textuales, tanto de las rúbricas como de las fórmulas asociadas a estas concesiones. Estas representaciones icónicas no desvelan cómo se llevaba a cabo el rito, ni si la entrega la ejecutaba el pontífice o el arcediano, ya que lo más importante era subrayar el papel que tenían estos instrumentos. Precisamente esta donación constituía la sustancia de la ordenación, como refería Durando de Mende en su *Racional de los Divinos Oficios: Premissa igitur verba et utensilia sunt huius ordinis substantia, caetera sunt de sollempnitate* (Durando, 1995: 154)<sup>9</sup>.

La última imagen esquemática del folio es nuevamente el dibujo de una mitra. Esta acompaña a la rúbrica que ordenaba al oficiante pronunciar el prefacio mitrado y de pie: *Postea genu flexis episcopus stans cum mitra versus ad eos dicit in modum capituli hanc prefationem (Pont. Mag., fol. 9v)*<sup>10</sup>.

## PROGRAMA VISUAL DE LA ORDENACIÓN DE LOS ACÓLITOS

Ante la ausencia de un libro que contenga el programa icónico completo, lo reconstruiré utilizando escenas procedentes de diferentes medios. Como he dicho anteriormente, estas serán litúrgicas, por ello, la secuencia resultante ilustrará los distintos momentos que conformaban este ritual, como son: la admonición del obispo, la *traditio instrumentorum*, y, finalmente, la bendición de los candidatos.

### 1. Admonición del obispo

Antes de entregarles los objetos culturales, el prelado les dirigía la alocución en la que les enumeraba cuáles eran las funciones que desempeñarían en el futuro: *Acolitorum officium, pensate quod suscipitis. Acolitum etenim oportet ceroferarium ferre; luminaria Ecclesiae accendere; vinum et aquam ad Eucharistiam ministrare* (PR 1595: 27-28)<sup>11</sup>.

7. Luego el obispo toma y entrega el candelero con la vela apagada, que, sucesivamente, uno a uno irán tocando con la mano derecha, diciéndoles a todos ellos el prelado.

8. A continuación, el arcediano les entrega además la vinajera vacía, que todos deben recibir sucesivamente de forma similar; el obispo, en cambio, comunica a todos ellos.

9. Las palabras anteriores y los objetos constituyen la sustancia del orden, el resto es solemnidad.

10. A continuación, el pontífice de pie y con la mitra vuelto hacia ellos arrodillados dice este prefacio a modo de capítulo.

11. El acólito debe llevar el cirial, encender las luces de la iglesia y, servir el vino y el agua para la eucaristía.

Como ya se ha visto, la figuración visual del folio 8v del *Pontifical Magalonense* [fig. 3] plasma ese momento. El pontífice aparece ante el altar pero, a diferencia de lo que prescribe la rúbrica, no está sentado sino de pie. Al fondo el arcediano, también levantado, procede a llamar a los candidatos. A medida que van llegando se arrodillan ante el oficiante, aunque no llevan cirio alguno, sino que juntan sus manos en señal de oración. El obispo ya ha empezado a recordarles sus deberes, lo que vendría indicado por el gesto de sus brazos.

## 2. *Traditio instrumentorum*

A lo largo de los siglos, estos ministros recibieron diversos objetos durante la ceremonia de su ordenación, dependiendo de la época y de las iglesias. Esto se debió a que los cometidos que ejercieron fueron dispares, aunque todos estuvieron ligados al servicio del altar. De entre ellos, el de cerofentarios fue el más asiduo; de ahí la importancia que se le concedió en el ritual de su ordenación.

Las diversas atribuciones de este ministerio ponen de manifiesto que, a diferencia de las otras órdenes menores, no tuvo tareas autónomas sino que dependía de una autoridad superior, bien fuera la del subdiácono, diácono, presbítero o, incluso, la del obispo. Estas funciones quedarían simbolizadas, ya a mediados del siglo V, en la entrega de un cirio y de una pequeña jarra durante la ceremonia de ingreso al acolitado, como prescribía el canon 6 del IV Concilio de Calcedonia, celebrado en el 451:

Cuando se ordena un acólito, sea por el obispo adoctrinado sobre cómo ha de portarse en su oficio; del arcediano reciba el candelario con velas, para que sepa que está destinado a encender las luces de la iglesia. Reciba también la orza vacía para llevar el vino para la consagración de la sangre de Cristo (329 Dz 154).

Estos mismos instrumentos serán referidos, dos décadas más tarde, en el canon 94 de los *Statuta Ecclesiae Antiqua*, como se ha dicho antes.

De la *traditio instrumentorum* podemos encontrar diversos tipos iconográficos:

### 2.1 *Entrega del candelero con el cirio*

#### TIPO I

En general, los pontificales romanos impresos han escogido esta concesión como el momento más representativo de la ordenación de estos ministros. Sus rúbricas disponen que concluida la admonición, el obispo tome el cirio: «*Post haec Pontifex accipit et tradit cuilibet candelabrum cum candela extincta, quod singuli successive manu dextera tangant* (PR 1543: 9)<sup>12</sup>, iniciándose el rito de la *traditio instrumentorum*. Esta indicación puede ser observada en la imagen del folio 9 del *Pontifical Romano de Paulo III*, de 1543, donde el celebrante, sentado en su trono en medio del altar, acerca el candelero con el cirio a los acolitandos arrodillados ante él.

12. A continuación, el obispo toma y entrega a cada uno el candelero con la vela apagada, que sucesivamente van tocando de forma individual con la mano derecha.

La elección de esta entrega, como rito con el que resumir el conjunto de la ordenación de los acólitos, quizás esté poniendo de manifiesto que, de entre todas las numerosas tareas que tenían encomendadas, la más destacada era la de ceroferarios.

La inicial historiada del folio 7 del *Pontifical* (Latin 15619) de la BNF [fig. 5] podría ser considerada una variante del tipo anterior, puesto que en este caso, mientras el pontífice lee la fórmula en el libro que sostiene en sus manos, el arcediano otorga el cirial al postulante genuflexo. Si esta forma de proceder fue la habitual durante la alta Edad Media, en los siglos finales de este período será el prelado quien realizase esta concesión. El origen de este cambio se encuentra en el *Pontifical* del siglo XII, cuya rúbrica señala: *Acolitus cum ordinatur primum ab episcopo doceatur qualiter in officio suo agere debeat et accipiat ab eo ceroferarium* (Andrieu, 1938: 127)<sup>13</sup>. Con la representación icónica del obispo repartiendo los objetos culturales a los ordenandos se indicaba, por medio de la imagen, su poder en el seno de la jerarquía eclesiástica, dado que era el único que podía permitir el acceso a la misma y otorgar los diferentes grados.



Fig. 5. Entrega del candelero con el cirio, *Pontifical romano*, Latin 15619, s. XIV, BNF, París, fol. 7.

## TIPO 2

La escena del folio 35 del *Pontifical Romano* de Clemente VIII, de 1595, [fig. 6] es más compleja desde el punto de vista compositivo por el mayor número de personajes presentes. En ella destaca la presencia del ministro situado a la izquierda de los candidatos, que lleva entre sus manos unas hojas. Debe ser el arcediano que acaba de llamar por su nombre a cada uno de ellos, como especifican las directrices: *Acoliti vero vocantur per Archidiaconum* (PR 1595: 27)<sup>14</sup>.



Fig. 6. Entrega del candelero con el cirio, *Pontifical Romano* de Clemente VIII, Roma, 1595, fol. 35.

Vemos al obispo, coronado con la mitra, sentado en un faldistorio en el centro del altar, y a los aspirantes arrodillados a sus pies. El primero de ellos toca con su mano derecha el candelabro que el consagrante le muestra, como advierte el ritual: *Post haec Pontifex accipit, et tradit omnibus candelabrum cum candela extincta, quod successive manu dextera singuli tangant* (PR 1595: 28)<sup>15</sup>.

13. En el momento de su ordenación, el acólito, en primer lugar, es instruido por el obispo sobre la forma cómo comportarse en su oficio y recibe de él el candelero.

14. Los acólitos son llamados por el arcediano.

15. A continuación, el obispo toma y entrega a cada uno el candelero con la vela apagada, que sucesivamente van tocando de forma individual con la mano derecha.

El detalle que me lleva a considerar esta imagen como un tipo iconográfico distinto al anterior vendría conformado por la figura del clérigo que, a la izquierda del pontífice, sostiene una bandeja con dos pequeños jarros. Con ello, el grabador puso de manifiesto que tras la entrega del candelero acontecía la de la vinajera.

## 2.2 Entrega de las vinajeras vacías

Este ha sido el objeto elegido por el iluminador del *Pontifical de Calderini* [fig. 7] para resumir visualmente la ordenación de este ministerio. Los candidatos se dirigen en fila hacia el pontífice, que sentado en el faldistorio, muestra una pequeña jarra al primero de los postulantes, el cual la toca con su mano derecha, tal como dispone la rúbrica: *Tunc tradit eis urceolum vini vacuum, quod similiter omnes accipere debent successive, predicens communiter omnibus*<sup>16</sup> (Andrieu, 1940: 347). Con el adverbio *similiter* se está indicando que la donación de esta vasija debía llevarse a cabo de la misma forma que la del cirial.



Fig. 7. Biagio Sanguigni, Battista (atr.), Ordenación acólitos: entrega de la vinajera, *Pontifical de Calderini*, Ms Typ 1, c. 1380, Houghton Library-Univers. Harvard, Cambridge, fol. 47v.

## 2.3 Concesión del cirio y de la vinajera

La figuración visual del *Pontifical* ms. 60.1, del Archivo Capitular de Toledo, podría ser considerada, también, un ejemplo de fusión de escenas dentro del método cíclico, porque en ella han sido plasmadas de forma sincrónica dos acciones consecutivas en el tiempo: la entrega del cirio, que acontecía en primer lugar, objeto que el obispo sujeta en su mano izquierda y ofrece a uno de los ministros genuflexos; y la de la vinajera, que sostiene en la derecha y otorga al otro postulante. Al agrupar en la misma imagen varias secuencias, ha economizado espacio, lo cual se ha logrado sacrificando la unidad de tiempo.

Una variante de este tipo puede observarse en la imagen del folio 29 del *Pontifical de Arlés* [fig. 8]. En ella, el oficiante se encuentra sentado en el faldistorio y arrodillados ante él, tres acólitos. El primero ya ha recibido dos objetos: el cirio, que porta en su mano izquierda, alude a su tarea de ceroferario; y el incensario, en la derecha, a su misión de turiferario. Además, el prelado le está ofreciendo unas vinajeras.

Me parece interesante subrayar unos detalles presentes en este documento visual. En primer lugar, habría que apuntar que el iluminador no ha figurado una única vasija sino dos, una en cada mano del consagrante. Generalmente, las escenas suelen mostrar un único recipiente, quizás por fidelidad a las prescripciones rubricales. Los diversos pontificales,

16. Entonces les entrega la vinajera del vino vacía, que todos deben recibir sucesivamente de forma similar, diciendo en general a todos.



Fig. 8. Ordenación acólitos: *Traditio instrumentorum*, *Pontifical de Arlés*, Latin 9479, c. 1370-1378, BNF, París, fol. 29.

desde el PRG del siglo X hablan de una vinajera vacía: *accipiant urceolum vacuum* (Vogel, 1963: 18)<sup>17</sup>.

Aunque las directrices refieren la concesión de un solo frasco, la fórmula de entrega alude a los dos componentes que se transubstanciarán en la sangre de Cristo, el vino unido al agua: *Accipite urceolum, ad suggerendum vinum et aquam in Eucharistiam sanguinis Christi, in nomine Domini* (PR 1595: 29)<sup>18</sup>.

El otro aspecto a tener en cuenta es el incensario en manos del acolitando. No hay rúbrica alguna que refiera su entrega durante el

ritual de ordenación, por lo que su presencia, al igual que la particularidad de las dos vinajeras, solo podría ser explicada por las funciones asignadas a estos ministros, que el artista plasmó por observarlas en las celebraciones culturales.

### 3. Prefacio consecratorio y bendición de los acólitos

Recibidos el cirio y la vinajera acontecía la bendición de los postulantes. Este rito constaba de dos partes: se iniciaba con el prefacio consecratorio y finalizaba con la bendición propiamente dicha, que se componía de tres oraciones.

#### 3.1 Prefacio consecratorio

El *Pontifical* del siglo XIII señala que el prelado pronunciaba esta plegaria de pie y con la cabeza descubierta: *Prefatio <acoliti, quam cum hiis que sequuntur episcopus dicat stans et sine mitra>* (Goulet, 2004: 43)<sup>19</sup>. Por el contrario, de la actitud de los postulantes nada se dice. Referencias a ella aparecerán en el *Pontifical de Durando*, según el cual debían permanecer arrodillados: *Postea, eis genua flectentibus, [episcopus] stans dicit in modum capituli hanc prefationem* (Andrieu, 1940: 347)<sup>20</sup>.

No obstante, unos siglos más tarde se introduce un cambio en la ritualidad que afecta a este momento concreto, ya que el *Pontifical Romano* de Clemente VIII indica que el obispo debía pronunciar el prefacio de pie, pero, y esta es la novedad, con la mitra cubriendo su cabeza: *Postea, eis genuflexis permanentibus, Pontifex stans cum mitra versus ad eos, dicit...* (PR 1595: 29)<sup>21</sup>.

A este rito debe aludir la escena del folio 8 del *Pontifical Latin 960* de la BNF [fig. 9]. La figuración muestra a los candidatos genuflexos. Frente a ellos, el obispo de pie, con casulla

17. Reciban la vinajera vacía.

18. Recibid la vinajera para echar el vino y el agua para la eucaristía de la sangre de Cristo, en el nombre del Señor.

19. Prefacio para el acólito, que el obispo dirá de pie y sin su mitra.

20. Luego, estando ellos arrodillados, [el obispo] de pie dice este prefacio a modo de capítulo.

21. Permaneciendo arrodillados, y el obispo de pie y con mitra, vuelto hacia ellos dice: [...].

y mitra. Con la mano derecha toca la cabeza del primer postulante. No se trata del gesto de la imposición de manos, pues en las órdenes menores este rito no tenía lugar, solo se llevaba a cabo en la ordenación de diáconos y presbíteros. El celebrante lee las fórmulas en el libro que él mismo sujeta. Posiblemente, el instante plasmado sea la frase final del prefacio, pues el *Pontifical* del siglo XIII especifica que debía ser leída: <Legendo>: *Adiuvante domino Iesu Christo, qui cum eo et Spiritu Sancto vivit, et regnat Deus per omnia* (Gouillet, 2004: 44)<sup>22</sup>.



Fig. 9. Prefacio consecratorio, *Pontifical romano*, Latin 960, c. 1280-1300, BNF, París, fol. 8.

### 3.2 Bendición de los ordenandos

Finalizado el prefacio, las rúbricas del *Pontifical Romano* de Clemente VIII indican que el obispo debía quitarse la mitra para pronunciar las tres oraciones de bendición con las que concluía la ordenación: *Tum Pontifex ad altarem se convertens, deposita mitra, stans dicit: «Oremus». Et ministri: «Flectamus genua»* (PR, 1595: 29)<sup>23</sup>.

Este es el momento aludido en la escena del folio 13, del *Pontifical de Vidal de Blanes* [fig. 10]. En ella aparece el obispo, de pie y vuelto hacia los ordenandos; estos arrodillados ante él y, al fondo, un ministro sostiene la mitra que acaba de retirarle al oficiante, siguiendo las prescripciones.



Fig. 10. Bendición de los acólitos, *Pontifical de Vidal de Blanes*, sig. 119, ca. 1356-1369, Archivo Capitular, Valencia, fol. 13.

## CICLOVIRTUAL SOBRE LA ORDENACIÓN DE LOS ACÓLITOS

Para Weitzmann, la última fase en la evolución de un ciclo de escenas consiste en su descomposición completa, al concebirse cada una de ellas como un ente aislado pero que integra un programa icónico más amplio. Este aspecto diferencia el método cíclico del monoescénico, en el que cada pintura constituye en sí misma una entidad independiente. No obstante, afirma que para probar que una imagen pertenece a un discurso visual hay que buscar, en otras obras de la misma clase, tipos iconográficos diferentes que integren el mismo programa (Weitzmann, 1990: 32).

22. Leyendo: Con la ayuda de Jesucristo, que con Él mismo y el Espíritu Santo vive y reina en Dios eternamente.

23. Entonces, el obispo vuelto hacia el altar y desprovisto de la mitra, dice: «Oremus». Y los ministros: «Flectamus genua».

Las representaciones icónicas analizadas en este artículo, que proceden de diferentes pontificales, formarían parte de un ciclo icónico. Basándome en ellas, me atrevo a afirmar que, la ordenación de este ministerio podría ser ilustrada con un discurso visual integrado por, al menos, cinco imágenes, que por motivos de espacio los iluminadores tuvieron que reducir a una o dos.

Si las escenas que plasman diferentes momentos del ritual de la ordenación de los acólitos, las secuenciamos según las rúbricas del *Pontifical Romano* de 1595, el programa resultante vendría integrado por los siguientes tipos iconográficos:

1. Admonición del obispo a los acolitandos [fig. 3].
2. *Traditio instrumentorum*: entrega del cirial [fig. 5 o 6].
3. *Traditio instrumentorum*: entrega de la vinajera [fig. 7].
4. El pontífice mitrado pronuncia el prefacio consecratorio [fig. 9].
5. El prelado sin mitra proclama las oraciones de bendición [fig. 10].

## BIBLIOGRAFÍA

- AMALARIO. [1948]. *Liber Officialis*, J. M. HANSSENS (ed.). Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- ANDRIEU, M. [1938]. *Le Pontifical Romain au Moyen Âge I: le Pontifical Romain du XII<sup>e</sup> siècle*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- [1940]. *Le Pontifical Romain au Moyen Âge III: le Pontifical de Guillaume Durand*, Ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- DENZINGER, H. y SCHÖNMETZER, A. *Enchiridion Symbolorum*.
- DURANDO, G. [1995]. *Rationale divinatorum officiorum*, A. Davril y T. Thibodeau (eds.) Brepols, Turnhout.
- EUSEBIO DE CESAREA. [1973]. *Historia eclesiástica*, A. VELASCO (trad.), Madrid, B. A. C., Vol. II.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2009]. *Iconografía e iconología. Cuestiones de método II*, Madrid, Encuentro.
- GOULLET, M. y otros [2004]. *Le pontifical de la curie romaine au XIII<sup>e</sup> siècle*, París, Cerf.
- ISIDORO DE SEVILLA. [2011]. *Los oficios eclesiásticos (De ecclesiasticis officiis)*, Barcelona, Centre de Pastoral Litúrgica.
- JOUNEL, P. [1992]. «Las ordenaciones», en A. G. MARTIMORT y otros, *La Iglesia en oración*, Barcelona, Herder, 703-748.
- LAMERI, A. [1998]. *La Traditio Instrumentorum e delle insegne nei riti di ordinazione. Studio storico-liturgico*, Roma, Centro Liturgico Vicenziano-Edizioni Liturgiche.
- PALAZZO, É. [1999]. *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols. *Pontifical Magalonense*, Latin 979, s. XV, BNF.
- Pontifical Romano de Clemente VIII. 1595. Editio Princeps*, Roma.
- SEA. [1963]. «Statuta Ecclesia Antiqua» en C. MUNIER (ed.), *Concilia Galliae A. 314 – A. 506*, Turnhout, Brepols, (CCL 148), 162-188.
- SIRICIO, SAN, «*Epistola 1 ad Himerium episcopum tarraconensem*» *PL XIII*, 1131-1148.
- VOGEL, C. [1963]. *Le Pontifical Romano-germanique du dixième siècle*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana.
- WEITZMANN, K. [1990]. *El rollo y el código: un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, Madrid, Nerea.

«*EGO SUM OSTIUM OVIUM*».  
RELACIONES ICONOGRÁFICAS ENTRE  
LA PINTURA NEOGRANADINA Y ESPAÑOLA  
EN EL SIGLO XVIII

MANUEL GÁMEZ CASADO  
*Universidad de Sevilla*

RESUMEN: El presente texto pretende analizar algunas consideraciones relacionadas con el desarrollo de diversos tipos iconográficos surgidos en la pintura neogranadina, centrándonos en la recepción de ciertos modelos en el centro artístico de la Real Audiencia de Quito. Todo ello se completará con el estudio de una pintura localizada dentro de una de las clausuras de la capital ecuatoriana, dándose aquí a conocer.

*Palabras clave:* Pintura, Arte Hispanoamericano, Emblemática.

ABSTRACT: The present text tries to analyze some considerations related to the development of diverse iconographic types that emerged in Neo-Granada painting, focusing on the reception of certain models in the Quito artistic center. All this will be completed with the study of a painting located within one of the closings of the Ecuadorian capital, making itself known here.

*Key words:* Painting, Hispanic American Art, Emblematic.

Desde la conquista de América se produjo la llegada a los territorios meridionales del continente de una serie de artistas europeos que acompañaban a los primeros descubridores y viajeros. La llegada de estos creadores debe relacionarse con el interés de las órdenes religiosas por evangelizar a los pueblos nativos a través del uso de las imágenes, apareciendo dentro de las propias instituciones eclesiásticas una serie de frailes artistas preocupados no solo por la realización de esculturas y pinturas que decorasen las primeras iglesias americanas, sino también por la formación de los indígenas (Alcalá, 1998: 85-86). Ejemplo de ello fue la Escuela quiteña de San Andrés, institución fundada en el seno de la orden franciscana y destinada al aprendizaje de los indios en cuestiones relacionadas con la actividad artística. De ello derivó un importante elenco de artistas indígenas que desempeñaron un papel básico en la construcción de las ciudades americanas y en la configuración social del continente, facilitando un sincretismo cultural único en el desarrollo histórico de la Edad Moderna (Ribeiro, 1976: 50-122). Este particular contexto afectó de forma extraordinaria a las artes plásticas, sometidas a una ambivalencia de conceptos surgida del enfrentamiento entre las formas propias de la tradición local y la llegada de nuevos repertorios desde el otro lado del Atlántico. La hibridación de ambas tendencias permitió dar soluciones locales a las exigencias plásticas importadas, como reflejo inequívoco de las motivaciones sociales y culturales surgidas en el contexto americano desde el siglo XVI (Ponce, 2002: 25-28). Todo ello se mostró en distintas escuelas de pinturas surgidas en el contexto neogranadino, donde los focos quiteños y bogotanos destacaron por encima de otros gracias a la renovación técnica y estilística que experimentaron. A todo ello habría que sumarle el interesante repertorio iconográfico que manejaron los pintores locales, siendo motivo de este texto analizar algunos tipos y modelos novedosos

en el ámbito indiano y dar a conocer una nueva pintura que permita ejemplificar lo presentado en este texto.

El panorama descrito tuvo en el virreinato de la Nueva Granada un desarrollo evidente durante el siglo XVIII. Fundado en 1717 dentro de los distintos cambios políticos surgidos tras la finalización de la Guerra de Sucesión española, la Corona pretendía revitalizar la actividad económica y social de las Audiencias situadas al norte del reino del Perú, sumidas en importantes crisis que pusieron en peligro el control territorial del continente. De entre todas, la Real Audiencia de Quito destacó por su incesante actividad artística, resultado de un largo proceso de transculturación del que participaron las poblaciones nativas y los artistas europeos que abrieron taller en la capital (Escudero y Vargas, 1999: 7-8). En concreto, la llegada de destacados pintores españoles influyó decisivamente en la creación de una escuela local en paralelo a la definitiva conformación política y social de la Audiencia. Como consecuencia de estos fenómenos y gracias al permanente contacto establecido con los contextos culturales europeos, Quito se convirtió en el epicentro de la actividad artística interandina, influyendo notablemente sobre lo realizado en otras ciudades neogranadinas durante la Edad Moderna (Webster, 2012: 31).

Un factor diferenciador dentro de la escuela de pintura quiteña debe reconocerse en el particular desarrollo de los tipos iconográficos introducidos en sus composiciones. En este sentido, la utilización de modelos europeos fue un recurso fundamental en la casi totalidad de la producción artística virreinal, tanto en escultura, como en pintura y arquitectura. No obstante, algunos autores han querido ver una cierta originalidad en los modelos indianos, al ser un arte de improvisación, de variaciones sobre temas comunes y de manipulaciones surgidas a partir de modelos previamente establecidos (Bailey, 2005: 170-171). Por tanto, la originalidad de los modelos pictóricos virreinales no debe reconocerse en las fuentes utilizadas, sino más bien en la propia ejecución de las obras. De hecho, los pintores americanos utilizaron los grabados europeos como una fuente fundamental que les permitiese conocer lo que se hacía en los círculos artísticos europeos, siendo en primer lugar los flamencos e italianos y, posteriormente, los españoles, los más utilizados en los talleres locales (Justo, 2011: 191). Aún así, la parcial adaptación de estos modelos a la copia y a la técnica indiana fue paulatina, correspondiendo al siglo XVIII el periodo de mayor esplendor en este asunto.

La concepción que en la actualidad se tiene del uso de estampas ha repercutido de forma no siempre positiva en el análisis de ciertos estilos artísticos. Este juicio negativo acerca de su utilización por parte de los artistas no siempre tuvo esta consideración, pues durante la Edad Moderna se veía como una práctica habitual. De hecho, diversos teóricos legitimaron el uso de modelos como fuentes grabadas por parte de los pintores, quienes llegaron a utilizarlas de manera recurrente durante el proceso de ejecución de una pintura (Cabañas, 2006: 264-266). Es precisamente en las variaciones iconográficas introducidas donde se va a producir un avance en los modelos virreinales, que paulatinamente se irán separando de los europeos en una cierta evolución de las tendencias artísticas americanas.

Dentro de los diversos focos artísticos establecidos en la Nueva Granada, la Real Audiencia de Quito fue un punto clave en la evolución de los tipos iconográficos virreinales, al interpretar nuevas devociones con un gusto distinto y adaptarse a las funciones religiosas surgidas en ese contexto. Además, estos grabados fueron utilizados por los talleres locales como una fuente de inspiración para las nuevas representaciones iconográficas surgidas en el contexto quiteño. De hecho, son bien conocidos los casos de pintores como Miguel de

Santiago, Manuel Samaniego o Hernando de la Cruz, quienes manejaron ciertas estampas europeas a las que les añadían únicamente el color, la iluminación y una proporción diferentes de acuerdo a la estética propia de la escuela.

Como ya destacó Justo Estebaranz (2011: 205), de entre los modelos utilizados en los talleres de pintura de la Quito virreinal, los procedentes de los focos artísticos flamencos y holandeses gozaron de la mayor difusión. Así, cabe citar la profusa transmisión que tuvo el evangelionario editado por el jesuita español Jerónimo Nadal, quien publicó en Amberes en 1593 un texto repleto de tipos iconográficos grabados por los hermanos Wierix, entre otros, que sirvieron como base compositiva a pintores europeos y también indios, especialmente quiteños (Fernández Salvador, 2009: 218). De entre ellos, sobresale la pintura conservada en el convento de San Francisco de Quito en la que se representa la disputa del niño en el templo, realizada por un pintor anónimo y fechable en el siglo XVIII. Esta pintura, ejecutada sobre alabastro, usó una estampa realizada por los Wierix que recogía el mismo asunto, cambiando el formato vertical al horizontal (Justo, 2011: 208). La ordenación de las figuras dentro de la composición, el sillón e incluso el modelo de representación de la Virgen, ataviada con un manto azul, y de san José, con túnica verde, parecen coincidir.

Lo cierto es que, al repasar el catálogo de fuentes utilizadas en la pintura de época virreinal, sorprende la amplia aceptación de las imágenes grabadas por los hermanos Wierix, cuyas composiciones tuvieron especial relevancia entre los artistas quiteños. Como ejemplo de esta afirmación se puede citar un lienzo anónimo, conservado en el convento de Santa Clara y realizado a mediados del siglo XVIII, en el que se representa el lagar místico [fig. 1]. La disposición de la cruz y el Cristo, los ángeles de la parte inferior y el conjunto del paisaje coinciden con un grabado que sobre el mismo tema realizaron los Wierix, demostrando la pervivencia de los modelos iconográficos en el caso concreto de la pintura quiteña [fig. 2]<sup>1</sup>.

Además de los grabados abiertos por los hermanos Wierix, algunas series de estampas procedentes del taller de los Sadeler también sirvieron de modelo para conjuntos pictóricos realizados en la capital de la Audiencia. Tal fue el caso de la serie del *Credo*, editada en 1579 y conformada por doce estampas



Fig. 1. Anónimo. *Lagar místico*. C. 1750. Convento de Santa Clara, Quito, Ecuador.



Fig. 2. Hieronymus Wierix. *Lagar Místico*. C. 1593.

1. La utilización de este grabado como fuente para componer otras pinturas fue analizada por Navarrete, 1998: 252.

abiertas por el grabador flamenco Johan Sadeler a partir de unos dibujos del pintor Martín de Vos. Estos grabados inspiraron al pintor Miguel de Santiago para la realización de diversos cuadros realizados a fines del siglo XVII, destacando la adoración de los pastores conservada en la catedral de Bogotá (Justo, 2013: 379–383). En esta pintura Santiago eliminó las inscripciones que figuraban en el grabado y se inspiró en los modelos de figuras propuestos por el artista flamenco para componer su obra.

Más muestras de la amplia difusión de modelos europeos se encuentran en los grabados del holandés Bolswert, de cuyos tipos parte la pintura de Isabel de Santiago, hija de Miguel de Santiago, en la que representó a la Virgen del Carmen amparando a las monjas de su orden, conservada en el Monasterio del Carmen Alto. La representación de la Virgen recogiendo con su manto a distintos fieles o religiosos es un tipo iconográfico que nace en Europa en los albores de la Edad Moderna, asentándose como una de las composiciones más recurrentes, como demuestran las pinturas realizadas por Alejo Fernández, el ceramista Cristóbal de Augusta o, ya en el siglo XVII, Francisco de Zurbarán. En el caso de Santiago, es evidente que parte de los modelos difundidos por Europa, como el propuesto por Bolswert, al que modificó introduciendo un rompimiento de gloria en la parte superior que altera lo visto en la fuente original.

Los ejemplos analizados demuestran la pervivencia de una serie de modelos en la tradición pictórica quiteña procedentes de Europa, siendo los artistas flamencos los más utilizados en esta escuela. A ello habría que sumarle la aparición a partir del siglo XVIII de una serie de tipos iconográficos que generaron un desarrollo de la escuela pictórica americana y, en concreto, quiteña. Ejemplos como la *Primavera* de Miguel de Santiago, fechada en torno a 1670 y perteneciente a la serie de las Cuatro Estaciones conservada en el Museo de Arte Colonial de Quito, supusieron una novedad dentro de los modelos de representación [fig. 3]. La aparición de nuevos temas otorgó a la pintura virreinal una mayor personalidad frente a los postulados impuestos por los modelos llegados desde Europa, incrementando su originalidad y facilitando la definitiva separación entre ambos focos artísticos. Todo ello fue posible gracias a la permisividad mostrada por la Iglesia en relación a los asuntos relacionados con los modos de representación. Así, la difusión de obras en las que se mostrasen temas correspondientes a la actividad catequética permitió captar a la población indígena por medios per-



Fig. 3. Miguel de Santiago. *La Primavera*. 1670. Museo de Arte Colonial, Quito, Ecuador.

suasivos, dando como resultado la aparición de una serie de motivos retomados del arte medieval aunque recreados según la estética barroca (Wuffarden, 2014: 348). Se explica así la proliferación de temas aparentemente ortodoxos como la trinidad trifacial, que permitió representar la complejidad del misterio teológico cristiano por medio de imágenes que habían sido proscritas por la Iglesia europea.

De entre los nuevos temas difundidos por la pintura virreinal, cabe destacar la defensa de la Eucaristía, entendida como una alegoría tanto religiosa como política que se divul-

gó desde mediados del siglo XVII hasta el siglo XIX. Por norma general, en estas representaciones el rey de España aparece custodiando al Santísimo Sacramento, situado sobre una columna, frente a un grupo de sarracenos que intenta derribarlo. Las primeras pinturas sobre este tema aparecieron durante el reinado de Carlos II, quien aparece de forma recurrente como protector de la custodia. Tras la Guerra de Sucesión, los Borbones también fueron representados como protagonistas de estas composiciones, buscando a través de este medio la fidelidad de los pueblos nativos a los postulados impuestos por los principales estamentos. Es más, la adaptación de estos modelos a América se representa al situar a santa Rosa de Lima, simbolizando así el emergente papel de la sociedad criolla dentro del imperio hispánico y del cristianismo universal (Wu-ffarden, 2014: 349) [fig. 4].

Precisamente en la recuperación de estos modelos iconográficos surge el tema de la alegoría eucarística entendida como alma presa del amor divino. Este asunto ya había sido representado por diversos pintores españoles desde mediados del siglo XVII, como demuestra el dibujo del proyecto de remate para un retablo realizado por Antonio García Reinoso en 1663 conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba [fig. 5], donde situó a la personificación del alma al centro de la composición, como también hiciera el pintor anónimo que realizó la obra que con el mismo tema se conserva en la iglesia de San Francisco de Priego de Córdoba, fechada en torno a 1750 [fig. 6]<sup>2</sup>. Más allá de estos antecedentes peninsulares, esta temática tuvo una cierta proyección en América gracias



Fig. 4. Anónimo. *Defensa de la Eucaristía con Santa Rosa de Lima*. 1675. Colección Celso Pastor de la Torre.



Fig. 5. Antonio García Reinoso. *Proyecto de remate para un retablo*. 1663. Museo de Bellas Artes de Córdoba, España.



Fig. 6. Anónimo. *Alma presa del amor divino*. C. 1750. Iglesia de San Francisco, Priego de Córdoba, España.

2. Agradezco a la doctora Reyes Escalera Pérez, profesora del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, la localización de ambas piezas.

a la labor de diversos artistas anónimos, quienes pintaron interesantes ejemplos durante el siglo XVIII, destacando los casos de las piezas conservadas en el Banco de Crédito del Perú y en el Museo de Arte de Lima, ambas fechadas a mediados de la centuria (López Guzmán, 2004) [figs. 7 y 8].



Fig. 7. Anónimo. *Alegoría Eucarística con el alma presa del amor divino*. C. 1750. Banco de Crédito del Perú.



Fig. 8. Anónimo. *La parentela del niño Jesús con el alma presa del amor divino*. C. 1750. Museo de Arte de Lima, Perú.

Con este tipo iconográfico se debe relacionar el cuadro ahora localizado y dado aquí a conocer [fig. 9]. La pintura se conserva en la clausura del convento de Santa Catalina



Fig. 9. Anónimo. *Alma presa del amor divino*. C. 1750. Convento de Santa Catalina de Siena, Quito, Ecuador.

de Siena de Quito, fundado en 1593 por María de Silíceo bajo la regla y la orden de Santo Domingo, debiendo relacionarse con el convento masculino de la misma orden y todavía activo en la capital ecuatoriana. No obstante, no fue hasta 1613 cuando las monjas se instalaron definitivamente en el lugar que hoy ocupan, en un primitivo edificio reformado a fines del siglo XVII. La pintura se divide en dos registros. En la parte inferior, Cristo da de beber de su costado al rebaño místico, en una escena que recupera el sentido arcaizante de las representaciones medievales. Aparece flanqueado por dos filacterias, leyéndose en la situada a la derecha un versículo del evangelio de san Juan (10,7), «yo soy la puerta de las ovejas». En este sentido, mientras que el pueblo de Israel es llamado en el Antiguo Testamento el rebaño de Yavé, Jesús se erige como el genuino buen pastor, siendo el único mediador entre los hombres y Dios, por lo que recae en su figura la posibilidad de entrar en el redil

y acceder al Padre. En el otro lado, en la filacteria situada en el lado izquierdo, aparece la inscripción «yo soy el buen pastor», completando el mensaje a través del cual se anuncia a Jesús como un mártir, pues se ha sacrificado para salvar la vida de sus ovejas, entendidas como el conjunto de fieles. Este primer registro se completa en la zona izquierda con la representación de la Inmaculada Concepción pisando al mal personificado en un dragón, revestida de blanco y azul de acuerdo al modelo iconográfico propio del momento y sobre una filacteria en la que se puede leer el versículo en latín extraído del Génesis (3,15) «esta te aplastará tu cabeza», haciendo alusión a la mujer que vencerá al demonio, simbolizado en la serpiente, pues el triunfo de Jesús va asociado al de su madre, cuya relación con la Iglesia triunfante es evidente. En la aureola de la Inmaculada se puede leer otra inscripción que recoge un verso de los salmos donde dice «pisotearé al dragón», en evidente alusión al triunfo de la Iglesia sobre el pecado y sobre el mal.

La compleja composición de la pintura se completa con dos pequeñas escenas situadas en la zona media. En la parte derecha aparece una alegoría relacionada con la muerte de los santos, cubierta con la inscripción del salmo (116,15), «gran aprecio hace el Señor por la muerte de sus santos», refiriéndose a la salvación de las almas. Mientras que al otro lado, la personificación del alma divina es coronada por Cristo en presencia de la Virgen y san José, dispuestos a cada lado y recogidos bajo la inscripción (Sl 8,6.) «le coronaste de gloria y de honor».

El registro superior de la pintura destaca por ser un imponente rompimiento de gloria que ocupa la mitad del conjunto, apareciendo el tema principal de la pintura. Éste representa el alma presa del amor divino, personificado en una figura femenina, vestida de blanco, de rodillas, con los brazos en cruz y mirando hacia arriba tal y como es habitual en la tradición de esta temática. Además, es representada sujeta por el cuello con una serie de cadenas que la vinculan con la Virgen, situada a su derecha y vestida de jacinto y azul, y con san José, que porta la vara, situado a su izquierda. Igualmente, una tercera cinta dorada la ata al Santísimo Sacramento, custodiado en un viril y situado en la parte superior sobre la representación del cuerpo de Cristo. La composición se completa con una serie de inscripciones insertas en distintas filacterias situadas sobre los personajes descritos. Así, en la aureola de la Virgen se puede leer el versículo extraído del Génesis (29,9) «pues ella misma pastoreaba el rebaño». Al otro lado, san José aparece cubierto con la inscripción del Génesis (37,2) «José apacentaba el ganado», haciendo referencia al liderazgo ejercido por ambas divinidades en la tradición religiosa católica.

Por otro lado, en la filacteria que rodea a la custodia se advierte el texto latino sacado del libro de Ezequiel (34,15) «yo apacentaré mis ovejas», aludiendo a las palabras pronunciadas por la divinidad en relación a la evangelización de los fieles. En la parte inferior, rodeando el icono del cuerpo de Cristo y sujeto a su vez por la Virgen y san José, se contempla la inscripción «Jesús y María donan su corazón y su alma». Finalmente, la personificación del alma cristiana se flanquea por una filacteria en la que se recoge el texto «hazte unas ataduras y cadenas y las pondrás en tu cuello», haciendo alusión a las palabras escritas por Jeremías relativas a la fidelidad del creyente.

Con la publicación de esta pieza, hasta ahora desconocida al hallarse dentro de una clausura, se pretende aportar un nuevo ejemplo que enriquezca el catálogo de pinturas de época virreinal conservadas en la capital quiteña. Igualmente, supone una prueba de la importante contribución que esta escuela de pintura hizo por la difusión de nuevos modelos y tipos iconográficos, destacando por encima de otros focos artísticos americanos.

La renovación iconográfica de la pintura de la Real Audiencia de Quito debe entenderse dentro de la preocupación por adoctrinar a la población indígena que todavía pervivía en este periodo. Ello permitió una recuperación de estos modelos propios de la tradición pictórica cristiana de tradición medieval, que servían para representar los distintos pasajes bíblicos y para ejemplificar el modelo de religiosidad que debía ser acogido por la población nativa. Así, el pintor local recogía un asunto de larga tradición dentro del arte cristiano, debiendo ceñirse a lo impuesto por las estampas y modelos europeos y adaptándolo al estilo personal y propio de la escuela quiteña, lo que convierte a esta pintura en una pieza singular no solo dentro de la clausura conventual, sino también en el catálogo de pinturas virreinales. Solo con el entendimiento de estas representaciones en un contexto preciso de la historia americana se puede comprender el éxito de estas pinturas, conservadas afortunadamente como pruebas de la presencia española en el Nuevo Mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, L. E. [1998]. «...fue necesario hacernos más que pintores...pervivencias y transformaciones de la profesión pictórica en Hispanoamérica» en AA.VV. [1998], *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI*, Madrid, Pabellón España, 85-106.
- BAILEY, G. [2005]. *Art of colonial Latin American*, New York, Phaidon.
- CABAÑAS MORENO, P. [2006]. «Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias», *Anales de Historia del Arte*, 16, 264-266.
- ESCUADERO ALBORNOZ, X. y VARGAS, J. M. [1999]. *Historia y crítica del arte hispanoamericano. Real Audiencia de Quito. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Quito, Abya-Yala.
- FERNÁNDEZ SALVADOR, C. [2009]. «Palabras que pintan y pinturas que hablan: retórica e imágenes en la Quito colonial (siglos XVII y XVIII)», en A. ORTIZ CRESPO (coord.), *Las artes en Quito en el cambio del siglo XVII al XVIII*, Quito, FONSA, 209-239.
- JUSTO ESTEBARANZ, Á. [2011]. *Pintura y sociedad en Quito en el siglo XVII*, Quito, PUCE.
- [2013]. *El pintor quiteño Miguel de Santiago (1633-1706). Su vida, su obra y su taller*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla.
- LÓPEZ GUZMÁN, R. [2005]. «Los caminos del arte», en AA.VV. *Perú: indígena y virreinal*, Madrid, Ministerio de Cultura, 42-48.
- NAVARRETE PRIETO, B. [1998]. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, FAHAH.
- PONCE LEIVA, P. [2002]. «Sociedad y cultura en la Real Audiencia de Quito: siglos XVII y XVIII», en A. KENNEDY (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*, Quito, Nerea, 23-40.
- RIBEIRO, D. [1976]. *Configuraciones histórico-culturales americanas*, Buenos Aires, Arca.
- WEBSTER, S.V. [2012]. *Quito, ciudad de maestros: arquitectos, edificios y urbanismo en el largo siglo XVII*, Quito, Ediciones Abya-Yala.
- WUFFARDEN, L. E. [2014]. «Surgimiento y auge de las escuelas regionales, 1670-1750», en L. E. ALCALÁ y J. BROWN [eds.], *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Madrid, Ediciones ElViso. 307-365.

LOS EMBLEMAS ASTRALES «*ELECTA UT SOL*»,  
«*PULCHRA UT LUNA*», «*STELLA MARIS*» DEL RETABLO  
INMACULISTA DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN  
EN ESCALONA (TOLEDO)

MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ  
*Institución de Estudios Complutenses*

RESUMEN: El objetivo de este trabajo es completar la investigación iniciada hace años del *Retablo Inmaculista* del Monasterio de la Encarnación, ubicado en Escalona (Toledo) sobre el que publiqué (2018) un estudio sobre los emblemas correspondientes a arquitectura, botánica y otros ámbitos. El presente estudio interpreta iconográfica e iconológicamente los tres emblemas marianos astrales «*Electa ut Sol*», «*Pulchra ut Luna*», «*Stella Maris*». El trabajo desarrolla la descripción de cada emblema, su ubicación en el Retablo, las interpretaciones simbólicas y teológicas, a través de testimonios artísticos y escritos teológicos de diferentes siglos. El método analítico y comparativo suministra un conocimiento individual de cada emblema y, a la vez, muestra la situación que le corresponde entre otras figuraciones de su misma identidad.

*Palabras clave:* «*Electa ut Sol*», «*Pulchra ut Luna*», «*Stella Maris*», emblema, simbología e Inmaculada Concepción.

ABSTRACT: The aim of this paper is to complete the investigation, started years ago, of the Immaculist Altarpiece of the Monasterio de la Encarnación in Escalona (Toledo). In a previous study published in 2018, I focused on the emblems corresponding to architecture, botany, and other subjects. The present study focuses on interpreting iconographically and iconologically three astral maritime emblems: «*Electa ut Sol*», «*Pulchra ut Luna*», «*Stella Maris*». The project will deal with the description, location in the Altarpiece, and both the symbolic and theological interpretations of each of the emblems through artistic and written testimonies from different centuries. The analytical and comparative method will provide an individual knowledge of each emblem and, at the same time, will show the situation that corresponds to it among other figures sharing the same identity.

*Key words:* «*Electa ut Sol*», «*Pulchra ut Luna*», «*Stella Maris*», emblem, symbology, and Immaculate Conception.

## INTRODUCCIÓN: LA VILLA DE ESCALONA

Escalona es una villa perteneciente a Toledo, en la Comunidad de Castilla-La Mancha. Es una villa llena de historia y de preclaros linajes, muy significada en la Edad Media y en el Renacimiento, cuyas huellas se manifiestan en los monumentos que aún perduran y evocan lo que fueron en siglos pasados a través de lo que queda en este siglo o manteniéndose aún erguidos. Así, se hace presente en el escudo de Escalona una torre almenada mazonada de sable, sobre la que se apoya una escalera de plata, parece representar el castillo fortaleza de don Álvaro de Luna, quien recibió la villa en 1423 de manos de Juan II. El esplendor de sus fiestas aún resuena en el recuerdo histórico y sus riquezas inmensas despertaron la codicia del rey Juan II, quien, después de cortar la cabeza a don Álvaro, su fiel servidor durante treinta años, asedió su castillo. En él, resistió su viuda, doña Juana Pimentel, quien lo defendió, pero tuvo, al fin, que entregárselo al rey (Malallana, 2002: 186), pasando a ser conocida, ante tan dolorosos y graves acontecimientos, con el apodo

de «La triste condesa», nombre que hoy lleva la calle principal de la villa de Arenas de San Pedro (Ávila) donde poseía otro castillo –incluso, un delicioso hotel rural de esta villa acoge en su nombre este apodo–. Los restos de ambos esposos, don Álvaro y doña Juana, reposan en la catedral de Toledo, en la Capilla de Santiago, así llamada por ser don Álvaro de Luna además de condestable de Castilla, maestre de la Orden de Santiago. Una Capilla que, por otra parte, ha dado lugar a varias leyendas recogidas por el novelista don Benito Pérez Galdós (García Estradé, 2019: 52 y 53).

Otros elementos del escudo son: uno de la naturaleza, un río que alude al río Alberche que pasa por Escalona –población cuyo nombre completo es Escalona de Alberche–, sobre el que aparece un puente de dos ojos mazonado de sable; y otro, una corona, atendiendo a que fue villa real incorporada a la Corona.

Testimonio de los monumentos que permanecen bien conservados, sin que el tiempo y la historia hayan podido convertirlos en ruinas, es el Monasterio de la Encarnación, sólida y espléndida construcción renacentista, habitado por monjas concepcionistas desde su creación hasta el año 2015, en que pasó a ser ocupado por religiosas carmelitas.

El objetivo de esta investigación es profundizar en el *Retablo Inmaculista* conservado en su iglesia, a través del estudio de tres emblemas marianos, los emblemas astrales del Sol, la Luna y la Estrella del Mar, continuando la investigación del Retablo iniciada hace unos años donde se analizaron los emblemas marianos relativos al mundo de la naturaleza, al mundo arquitectónico, al de los objetos y al de los animales (García Estradé, 2018: 187-212). Conozcamos, pues, en primer lugar, brevemente, la historia de este Monasterio que acoge el Retablo.

## EL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN DE ESCALONA

Los fundadores del Monasterio de la Encarnación fueron los segundos duques de Escalona, D. Diego López Pacheco y su esposa, Dña. Juana Enríquez de Velasco, título nobiliario, otorgado por Enrique IV a Juan Pacheco, 1<sup>er</sup> marqués de Villena, fue ratificado por los Reyes Católicos, y su residencia habitual se estableció en el castillo de Escalona. Según la tradición, fue el segundo duque quien puso la primera piedra del Monasterio en el año de 1521, en el solar donde se encontraba la ermita de San Juan Bautista (Barbeito Carnero, 2012: 96).

En la festividad de Santiago Apóstol, 25 de julio de 1525, tomaron posesión del Monasterio diecisiete monjas concepcionistas de Escalona, entre las que se encontraban dos hijas de los duques, Francisca Pacheco, ingresada en la comunidad concepcionista en 1511 con el nombre religioso de *Francisca de la Concepción*, y su otra hija, Juana Enríquez (por haber elegido el apellido materno) en 1518, quien entró con el nombre religioso *Juana de Cristo*. Ambas contribuyeron con sus dotes al mantenimiento de mismo.

La finalidad del Monasterio fue acoger a estas diecisiete monjas concepcionistas de Escalona, orden fundada en 1484 por Beatriz de Silva y Meneses, dama portuguesa que llegó a Castilla en la comitiva que acompañó a doña Isabel de Portugal para casarse con don Juan II, matrimonio del cual nació la que sería después Isabel la Católica (Jiménez Sánchez, 2005).

El edificio de dos plantas grande y sólido, con cierto aspecto de fortaleza, tiene una variedad de estilos que van desde el Gótico tardío al Renacimiento. Destaca el claustro

gótico isabelino con elementos mudéjares o moriscos (Martínez Caviro, 1998: 40-45), alrededor del cual se organiza el conjunto. El monasterio presenta una monumental y sobria fachada con cinco contrafuertes, que la dividen en cuatro espacios verticales. En el segundo espacio, se muestra la portada de un plateresco severo [fig. 1], con una columna a cada lado de la puerta que termina en un arco de medio punto, encima del cual hay una ventana geminada con dos columnas rematada por un triángulo apoyado en aquellas y enmarcado por una moldura con dos ángulos escalonados a cada lado, unidos en el centro.

El Monasterio de la Encarnación fue declarado monumento histórico-artístico de carácter nacional por el decreto 1466/1974, del 25 de abril de 1974, firmado por Francisco Franco y el ministro de Educación y Ciencia, Cruz Martínez Esteruelas.



Fig. 1. M<sup>o</sup> de la Encarnación, Escalona (Toledo). Puerta de entrada a la Iglesia. Foto: J.J. Bernárdez, 2018.

## LOS EMBLEMAS ASTRALES DEL RETABLO INMACULISTA DEL MONASTERIO DE LA ENCARNACIÓN

Los tres emblemas astrales, Sol, Luna y Estrella del Mar pueden aparecer individualmente, como ocurre en el Monasterio de la Encarnación de Escalona o reunidos formando un mismo conjunto, según confirma Peinado (2015) que puede verse en la iglesia parroquial de la Encarnación de Loja (Granada).

Como ya se indicó en el primer estudio del *Retablo Inmaculista* (García Estradé, 2018: 187-212), no se conoce el nombre del autor ni la fecha de la obra toledana. El Retablo que se conserva en la iglesia del Monasterio de la Encarnación, ubicado frente a la puerta de entrada, es de grandes dimensiones y capta la atención del visitante desde el primer momento. La belleza de los emblemas, su colorido, su fino y elegante dibujo y el hondo contenido de su simbología muestran la evidencia de estar ante una obra artística de calidad [fig. 2]. El carácter religioso del lienzo se concentra en un motivo, el dogma católico de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, dado a conocer a los fieles iletrados por medio de estas pinturas que exponen los atributos, advocaciones y títulos de alabanza dedicados a la Madre de Cristo desde la antigüedad, para glosar su Inmaculada Concepción, presentes en la Biblia y en los escritos de los padres de la iglesia y de sus hombres santos.



Fig. 2. Retablo Inmaculista del M<sup>o</sup> de la Encarnación., Es-tepona. Foto: J.J. Bernárdez, 2018.

Los astros, el Sol, la Luna y la Estrella del Mar componen el conjunto de emblemas marianos astrales, cuyos mo-tes son «*Electa ut Sol*», «*Pulchra ut Luna*» y «*Stella Maris*», que junto a los emblemas que conciernen a otros ámbitos del mundo de la naturaleza representado por flores y árboles, el mundo de la arquitectura («*Civitas Dei*»), el mundo de los objetos («*Speculum sine Macula*») y el de los animales, y otros, configuran la iconografía de la *Tota Pulchra* extendida por Europa en cuadros, grabados y xilografías, teniendo su auge en el siglo XVI. Motivo iconográfico así denominado por las palabras dirigidas a María: *Tota pulchra es amica mea et macula non est in te*. Se observa la presencia, en estos lienzos, y en este del Monasterio de la Encarnación, de Dios Padre y del Espíritu Santo quien hizo concebir a la *Tota Pulchra* a Jesús, según lo manifiestan las palabras del Ángel Anunciador, Gabriel.

Es natural que la orden Concepcionista tenga en sus conventos e iglesias un lienzo referido a la Inmaculada Concepción de María, a cuya veneración se consagran, donde se representen sus atributos para que sirva de conocimiento y meditación a los fieles, que, en siglos anteriores, no sabían leer y mediante las pinturas podían acercarse a este Misterio. Por consiguiente, así ocurre con el *retablo inmaculista* en el Monasterio de la Encarnación habitado por monjas concepcionistas desde su fundación hasta el año 2015.

Respecto a la iconografía, una característica de gran originalidad en este *retablo inmaculista* es la figuración de un paisaje sobrenatural y natural que ocupa todo el lienzo, donde se presenta a los tres protagonistas de este Misterio: Dios Padre y el Espíritu Santo en la parte superior y una talla de la Virgen, dentro de una hornacina, en el centro, con los emblemas a su alrededor. Este paisaje se divide en dos zonas. Una arriba, simboliza el espacio sobrenatural, ocupado por Dios Padre de cuya boca sale la filacteria propia de la «*Tota Pulchra: Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*», y por el Espíritu Santo, en forma de paloma. La segunda zona ocupa, aproximadamente, dos tercios del lienzo, es la zona natural y se divide en dos partes: en la de arriba, se muestra el firmamento con los emblemas astrales y, en la zona de abajo, la terrestre, se disemina el resto de los emblemas por la ladera del monte y en el valle en torno a la Virgen.

En cuanto a la estructura de los emblemas, cada uno se compone de dos elementos: la *pictura*, que representa un concepto, y el mote o lema, inscripción que ayuda a comprender el significado simbólico del dibujo.

## EL EMBLEMA DEL SOL: «ELECTA UT SOL»

El emblema del Sol, «*Electa ut Sol*» [fig. 3], se ubica en la parte superior derecha del retablo immaculista (izquierda del espectador), debajo de las nubes entre las que aparece Dios Padre y encima de una bellísima palmera de verde ramaje, «*Quasi Palma*» (Como una Palma) enraizada, probablemente, en el monte Sinaí [fig. 4]. Está el Sol en correspondencia simétrica con la Luna, situada en el extremo opuesto.

Tiene este Sol, en cuanto a su *pictura*, una representación antropomórfica, de rostro humano con ojos, cejas, nariz, boca, rodeado por una orla de rayos dorados, rayos solares que se destacan sobre un fondo de sombras o nubes oscuras: ¿Son las tinieblas de las que se habla en los *Evangelios*, al relatar el pasaje de la Crucifixión?

«*Electa ut Sol*» es el mote en latín, escrito en letras mayúsculas negras y juntas, situado debajo de la *pictura*. Traducida al español, esta inscripción significa «Resplandeciente (o Refulgente) como el Sol», o bien, «Escogida como el Sol».

La fuente de esta inscripción se encuentra en el *Cantar de los cantares*, cuyo sexto capítulo es un canto a la belleza de la Esposa entonado por el coro y el Esposo. El capítulo sexto se inicia con el coro que, admirado por el esplendor de la Esposa, exclama: «¿Quién es esta que se levanta como la aurora, hermosa cual la luna, resplandeciente como el sol, terrible como escuadrones ordenados?» (Cap. 6,10).

Estas mismas palabras las recoge san Juan Damasceno (867-749) para referirse a la Virgen en su *Homilía I in Dormitione B. V. María* (Peinado, 2015: 176) porque, en la iconología mariana, el sol y la luna son dos símbolos que acompañan a María para manifestar que Ella es la escogida y resplandece como el sol, y para enfatizar su belleza en un doble significado corporal y espiritual.

Esta expresión, «Resplandeciente como el Sol», atribuye a María un brillo y esplendor que la sitúa por encima de todos los seres humanos. Es María como el astro Sol que ilumina la tierra y señala los caminos. La comparación de la Virgen con el Sol se deriva de su relación con Jesucristo, pues el Sol, al igual que la Luna, lo acompaña en la iconografía de su Crucifixión, en su Resurrección y en su misión de Juez, como se muestra en tantos ejemplos.

La presencia del Sol en la Crucifixión se explica a través de tres interpretaciones: la interpretación simbólica, la interpretación bíblica y la interpretación estética. Según la primera, el Sol tiene su lugar en el espacio y este se relaciona con el templo. El templo material responde, simbólicamente, a la representación de la Jerusalén Celeste, de modo que todo lo espiritual tiene su correlato



Fig. 3. *Electa ut Sol* y *Stella Maris*. Primer plano. Retablo immaculista. M° de la Encarnación, Escalona. Foto: J.J. Bernárdez, 2012.

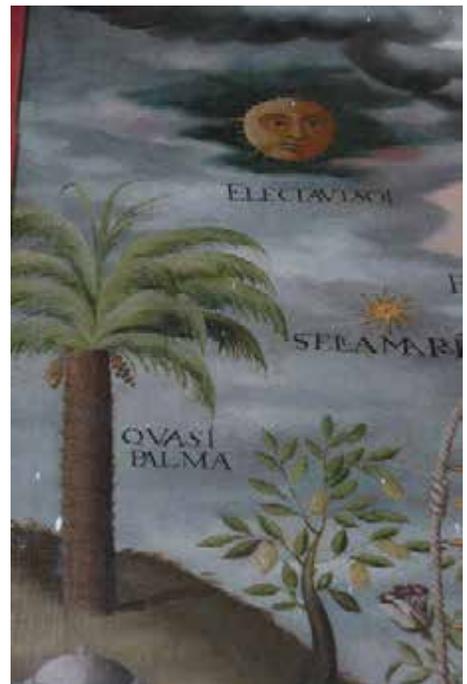


Fig. 4. *Electa ut Sol* y *Stella Maris*, Plano general. Retablo immaculista. M° de la Encarnación, Escalona. Foto: J.J. Bernárdez, 2012.

en la tierra. Además, los templos están orientados hacia el Oriente tanto por ser una huella de los antiguos cultos solares, porque los cristianos identificaron el *Sol Invictus* con el *Sol Salutis* de Cristo (Ferguson, 1955: 51 y 52; Revilla, 1995: 115, citados por Labrador, I. M.<sup>a</sup>/Medianero, J. M.<sup>a</sup>, 2004: 75), cuanto por lo que nos enseñan las Escrituras.

La segunda interpretación del Sol en la Crucifixión es la bíblica, también de hondo significado simbólico. La identificación de Jesucristo con la luz, y de ahí con el Sol, máximo astro de iluminación, se manifiesta en muchos pasajes de la Biblia. En Isaías se lee: «El pueblo que andaba en tinieblas, vio una luz grande. Sobre los que habitan en la tierra de sombras de muerte, resplandeció una gran luz» (*Isaías*, 9,2), donde es evidente que el dualismo de las tinieblas y sombras de muerte representa a un pueblo que vive en pecado y no ha conocido a Dios, y la luz simboliza a Dios que disipa la oscuridad e ilumina la vida sobre la faz de la tierra. En los versículos que siguen, después de unas metáforas sobre la liberación de los hombres, profetiza Isaías la llegada del Niño Jesús con estas palabras: «Porque nos ha nacido un niño [...] que tiene sobre los hombres la soberanía y que se llamará, maravilloso Consejero, Dios fuerte y Padre sempiterno, Príncipe de la paz» (*Isaías*, 9, 6).

La tercera interpretación del Sol y de la Luna en la Crucifixión es la estética, según la cual estos dos astros sirven para llenar el vacío producido encima de los brazos horizontales del *patibulum*. De este modo, se consigue llenar todo el espacio, dado que los artistas populares eran proclives al *horror vacui* (Hautecoeur, 1921: 21, citado por Labrador y Medianero, 2004: 75) y, además, la composición adquiriría un equilibrio de simetría entre los cuatro espacios dispuestos en torno a los brazos de la Cruz, cuya parte inferior, donde predomina el eje vertical más largo, está ocupada por las figuras humanas de la Virgen, san Juan y Longino o Stephaton. Sin embargo, parece que acudir solo a una razón estética cuando el contenido simbólico astral es tan intenso sería despreciar un valor tan ricamente expuesto en la Biblia.

En la iconografía del Resucitado, aparece Cristo con un sol de esplendor dorado detrás de su figura que simboliza su victoria sobre la muerte. Un magnífico ejemplo del Resucitado con el Sol es el denominado *Cristo de la Resurrección* del Retablo de Issenheim<sup>1</sup>, obra maestra del pintor alemán Mathias Grünewald, ahora conservada en el Museo de Unterlinden de Colmar (Alsacia), en el que Cristo, que eleva los brazos, se manifiesta con un enorme sol detrás de su figura, enmarcando este sol toda su persona hasta la altura de las rodillas y sobresaliendo un tercio aproximadamente por encima de su cabeza. Cristo está en pleno vuelo, elevándose por el cielo, recién salido de su tumba que aparece abierta debajo de sus pies. Es una apoteosis triunfal.

De igual manera, la Virgen se contagia a causa de este vínculo materno filial por el hecho de ser la Madre del que ha vencido a la muerte. Ella anuncia la victoria sobre el mal, e, iconográficamente, alcanza también esta representación solar cuando se la compara con el Sol. En el mismo *Retablo de Issenheim*, en uno de los paneles del políptico, hay una pintura, denominada *Virgen Luminosa*: la Virgen encinta se muestra también con un sol

1. El *Retablo de Issenheim* fue creado para el convento de antonianos fundado a fines del siglo XIII. La Orden de los antonianos tenía por patrón a san Antonio, el ermitaño, quien vivió en Egipto y fue un santo muy popular en la Edad Media. Los antonianos se dedicaban a cuidar a los enfermos del denominado «fuego de san Antonio», una terrible enfermedad gangrenosa. En compensación por estos servicios, recibían numerosos donativos por lo que pudieron contratar a buenos artistas para embellecer iglesias y conventos, según indica Sittler (1975: 2).

detrás de su cabeza que le llega casi a la cintura, más pequeño que el de Cristo y que recuerda a la mujer vestida de Sol del *Apocalipsis* de san Juan. Sol que, en ambos personajes, Jesús y su Madre, está formado por un disco dorado, muy resplandeciente, enmarcado por una franja más oscura, semejante al color de la yema de huevo. Este sol actúa como una corona o como un halo y su redondez y volumen hacen que se asocie con la yema de un huevo, con todo su simbolismo, como semilla de vida y de creación. El Sol está vinculado al hecho de dar vida, por esto el Sol encaja de una manera natural en la iconografía de la Virgen para simbolizar su belleza resplandeciente, al haber sido concebida sin pecado original, y su maternidad.

Otro de los significados del Sol aplicado a Dios Padre y a Cristo es el de su identificación con la Justicia: Dios Padre es el Sol de Justicia como igualmente lo es Cristo. En las profecías de Malaquías se habla de la llegada del día en que los malvados se quemarán como paja en el fuego y de que, para los justos, está reservado el Sol de Justicia: «Más para vosotros, los que teméis mi nombre, se alzaré un sol de justicia, que traerá en sus alas la salud, y saldréis y brincaréis como terneros [que salen] del establo y pisotearéis a los malvados que serán como polvo bajo la planta de vuestros pies, el día que yo preparo, dice Yavé de los ejércitos» (*Malaquías*, 4, 22-23).

En cuanto a la Virgen, se debe decir que, si bien no se le atribuye la misión de justicia que identifica a su Hijo, de este simbolismo solar, se deriva también su misión intercesora ante la Justicia divina, pues como Elegida, es guía que ilumina el camino de los hombres para llevarlos a Cristo y los protege. Es, consiguientemente, María un camino indispensable para llegar a Dios, al interceder por los seres humanos ante Él.

Este aspecto de la «luminosidad» de María es algo que se encuentra reflejado no solo en la pintura sino también en la literatura. San Bernardo, reconocido como uno de los más relevantes difusores de la devoción a María —por lo que la Virgen le recompensó con un chorro de su leche como se muestra en una obra capital de Alonso Cano, *San Bernardo y la Virgen*, conservado en el Museo del Prado— recogiendo la cita bíblica del *Apocalipsis* de san Juan, sobre la mujer vestida de Sol, discierne las causas de este símil solar aplicado a la Virgen en su escrito *Sobre las doce prerrogativas de la B. Virgen María* (citado por Peinado, 2015:176):

Con razón, pues, se nos presenta a María vestida de Sol. Por cuanto penetró el abismo profundísimo de la divina sabiduría más allá de lo que creer se puede: por donde en cuanto lo permite la condición de simple criatura, sin llegar a unión personal parece estar sumergida en aquella inmarcesible luz, en aquel fuego que purificó los labios del profeta Isaías, y en el que se abrasan los querubines.

Las palabras del santo manifiestan la importancia de la luz de María, vestida de Sol.

Por último, y como la referencia más importante, el emblema «*Electa ut Sol*» simboliza la pureza *sine macula*, de María, sin pecado original, desde el primer instante de su concepción, resplandeciente, refulgente como el Sol. Esta, sobre todo, es la causa de que en la iconografía de la *Tota Pulchra* aparezca el emblema del Sol con su correspondiente mote o inscripción en latín, «*Electa ut Sol*», como se muestra en el *retablo immaculista* del Monasterio de la Encarnación de Escalona y en tantas otras obras, por ejemplo, la Colegiata de Pastrana que presenta un retablo immaculista anónimo, actualmente ubicado en la pared izquierda de la nave, según se entra a la iglesia. Un refulgente Sol con su inscripción latina, «*Electa ut Sol*», como emblema mariano está presente junto al emblema astral, «*Pulchra ut Luna*», en la obra *Inmaculada Concepción* de Vicente Macip, pintor valenciano del siglo XVI, cuya obra

se ha convertido en un paradigma de la iconografía de la *Tota Pulchra*, con los símbolos de las letanías; no ocurre lo mismo en el cuadro *Inmaculada Concepción* de su hijo, Juan de Juanes, donde no aparece el Sol ni la Luna, ni la Estrella del Mar.

290

No solo se reproduce esta iconografía en lienzos al óleo, sino también en cerámica como constata en el *Típtico de la Inmaculada Concepción*, conservado en el *Museo de Cerámica Ruiz de Luna* en Talavera de la Reina, Toledo (González Moreno, 2005: 879).

#### EL EMBLEMA ASTRAL DE LA LUNA: «PULCHRA UT LUNA».

El emblema astral «*Pulchra ut Luna*» [fig. 5], (Hermosa como la Luna) se ubica en la parte superior izquierda del retablo, en correspondencia simétrica con el Sol, como se ha mencionado. Los emblemas marianos situados más cerca de la Luna son «*Scala Celi*» (Escalera al Cielo) y, más abajo, «*Quasi Cypressus*» (Como un Ciprés), a su derecha, y en el mismo nivel, a la izquierda de la Luna, «*Speculum sine Macula*» (Espejo sin Mancha) [fig. 6].



Fig. 5. «*Pulchra ut Luna*». Primer plano. Retablo inmaculista. M° de la Encarnación, Escalona. Foto: J.J. Bernárdez, 2012.

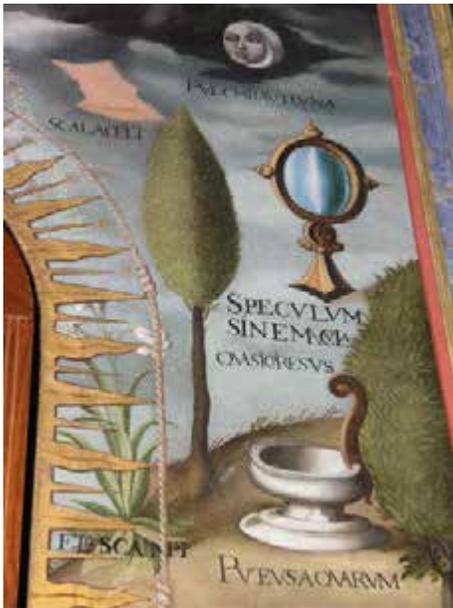


Fig. 6. *Pulchra ut Luna*. Plano general, Retablo inmaculista. M° de la Encarnación, Escalona. Foto: J.J. Bernárdez, 2012.

La Luna está representada antropomórficamente, como el Sol: es un disco blanco sobre un fondo de negros nubarrones, como ocurre con el Sol. Su cara, de una belleza femenina singular, de perfiladas cejas; sus ojos redondeados no miran de frente, dirige su mirada hacia la derecha; de mejillas redondas y labios un poco llenos, esbozando casi una sonrisa, se enmarca en el lado izquierdo con una especie de toca blanca. Es una luna redonda, pues se trata de la luna llena, en toda su plenitud. Aún sin leer el mote, la Luna desprende una belleza especial y contrasta su dulce aspecto con la seriedad emitida por el Sol.

La fuente de este emblema mariano astral, como en el caso del emblema del Sol, se encuentra en el *Cantar de los Cantares*, en el pasaje inicial del capítulo sexto, que volvemos a citar: «¿Quién es esta que se levanta como la aurora, hermosa cual la luna, resplandeciente como el sol, terrible como escuadrones ordenados?» (Cap. 6,10). Es un canto de admiración a la belleza de la Esposa, que deja a todos sorprendidos y deslumbrados con su hermosura.

El significado de este emblema lunar abarca varios conceptos: el de Hermosura, unido a su Inmaculada Concepción, el de Maternidad y los de Intermediaria y Guía, que, con su luz, muestra el camino. El primero encarece la hermosura de la Virgen, *Hermosa cual la Luna*, y se refiere a la belleza física y espiritual de María, identificada con la Esposa del *Cantar de los Cantares*. Su hermosura, unida al segundo concepto, el de su Inmaculada Concepción, es total y plena. ¿Y plena, por qué?

¿A qué plenitud de la Virgen refiere la Luna? Porque desde el momento de su concepción no tiene el pecado original: es la Virgen *sine macula*. Por tanto, esta plenitud de belleza se fundamenta en su concepción *sine macula*. Si esta faltare, no podría alcanzar esta magnitud de hermosura. Así, ha sido interpretado desde hace siglos. Fray Nicolás de la Iglesia en su libro de emblemas marianos, *Flores de Miraflores* (1659), a los que él denomina jeroglíficos o títulos de alabanza, pone a su *pictura* de la luna el mote «Luna plena in diebus suis». El autor insiste en ella en los tres versos en castellano, situados en una orla en forma de elipse, debajo de la *pictura* en que se muestra la luna, que, a modo de explicación, competan, el contenido lingüístico del emblema: «La luna llena de gracia / Ni por un mínimo instante / Tiene en sus días menguante».

En una explicación en prosa, después de la *pictura*, Fray Nicolás vuelve a insistir en que la plenitud de María es completa «llena, sin mengua ni defecto». Y añade un dato de interés sobre la mutabilidad de la Luna, pues no todas las características de este astro se trasladan a la Virgen:

La mutabilidad de este planeta [Luna] no es propia de la entereza de María. La hermosura, sí, y, por ello, si ha de ser luna María, por lo que tiene de hermosura, es forzoso que acompañe a esta hermosura el lleno de su perfecta plenitud. (N. de la Iglesia, 1659, jer. 11).

La belleza perfecta, completa de María subvierte la teoría neoplatónica, según la cual no hay belleza perfecta en la tierra, porque «en su camino a través de la región celestial «el esplendor de la bondad divina», como definen los neoplatónicos a la belleza, se ha desintegrado en tantos rayos como esferas o cielos hay. Por lo tanto, no hay belleza perfecta en la tierra» (Panofsky, 1972: 193).

Cual la Luna plena, María también es plena, llena de gracia, como reza el Ave María: «Dios te salve, María, llena eres de Gracia».

El tercer concepto resalta la importancia de su maternidad. La luna está asociada con la maternidad, la diosa romana Diana protegía los partos al igual que la griega, Artemisa. La Virgen, a través de esta relación lunar, manifiesta el valor de su maternidad en un doble sentido: Madre de Dios (así lo declaró el Concilio de Éfeso, 22 de junio - 16 de julio de 1431) y madre espiritual de los hombres. Por haber recibido el don de ser Madre de Dios, la hermosura de María, completada primero con el don de su Inmaculada Concepción, alcanza la máxima plenitud en su Hermosura. Así puede decir san Jerónimo en su carta a Eustaquio: «A los demás se les dio la gracia por partes, y a la Virgen se le infundió la plenitud de la gracia». Cita recordada por Navarro en su *Abecedario Virginal de las excelencias del santísimo nombre de María* (1604: 2) con un símil marítimo: «Donde da a entender [san Jerónimo] que así como las aguas todas entran en el mar, así en la Virgen toda la plenitud de gracia que pudo tener, en cuanto a la dignidad de ser Madre de Dios».

La misión de María, Madre espiritual de todos los hombres, se fundamenta en el Nuevo Testamento, *Evangelio de san Juan*: en el pasaje de la Crucifixión, Cristo señaló la correspondencia materno-filial entre María y Juan, como se relata a continuación, y de ahí se deriva a todo el género humano:

Estaban junto a la cruz de Jesús, su Madre y la hermana de su Madre, María de Cleofás y María Magdalena. Jesús, viendo a su Madre y al discípulo a quien amaba, que estaba allí, dijo a la Madre: Mujer, he ahí a tu hijo. Luego dijo al discípulo: He ahí a tu Madre. Y desde aquella hora el discípulo la recibió en su casa. (Jn, 19: 25-27).

El cuarto y quinto conceptos nos enseñan la misión de María, Mediadora y Guía del peregrino en la tierra. La Luna no tiene luz propia, la recibe del Sol, como la Virgen recibe su Luz de su Hijo y la transmite a los seres humanos ejerciendo su misión de Mediadora entre Dios y los hombres. María es reflejo de Dios, y resplandece con la luz de Dios, de la misma manera que en «*Speculum sine macula*», otro de sus emblemas marianos presente en la iconografía de la *Tota Pulchra*, y en el *retablo immaculista* de Escalona, es espejo en que se refleja la sabiduría divina (García Estradé, 2018). Los emblemas están interrelacionados y dialogan sutilmente entre sí. Insistiendo en esta imagen lunar, Adán de San Víctor, teólogo, músico y poeta parisino del siglo XII, considerado por el arzobispo Trench uno de los más importantes poetas sacros latinos de la Edad Media<sup>2</sup>, se refiere a la Virgen con una imagen lunar: «El sol brilla más que la luna, y la luna más que las estrellas: así María brilla entre todas las criaturas» (cita recogida por Peinado, 2012: 175).

Así, María es luz que ilumina el camino y guía con su luz, resplandeciente de virtudes y santidad, a los seres humanos, convirtiéndose en el modelo a seguir.

La iconografía del emblema mariano lunar se halla en las mismas obras citadas del emblema solar, ya que el Sol y la Luna son dos figuras simétricas y relacionadas, por consiguiente, sirven de ejemplos los ya referidos para el Sol, a excepción del *retablo de Issenheim*. Hay que añadir que la Luna puede aparecer como un disco redondo, representando la Luna llena o como Luna menguante (en forma de C) en las figuraciones iconográficas.

De este último caso, hay una representación del emblema lunar, del siglo XVII en la iglesia de *Nuestra Señora de Marvila* en Santarém (Portugal) [fig.7], donde se muestra la Luna rodeada de estrellas por su parte convexa y con una estrella en la parte cóncava, enmarcado, todo ello en una elipse. Debajo se ve la inscripción latina «*Pulchra ut Luna*» en mayúsculas. Se ha de resaltar que el material empleado es un conjunto de azulejos sobre los que se ha pintado, en amarillo y azul, este emblema y los demás referidos a la Virgen. Los emblemas marianos se presentan en las enjutas de la nave central protagonizando cada emblema una de ellas. Hay que destacar que los emblemas constituyen la única decoración figurativa, pues el resto de la azulejería es de carácter vegetal o geométrico. El emblema «*Pulchra ut Luna*» se sitúa en el lado izquierdo de la nave central, al igual que «*Stella Maris*» [fig. 8], mientras que «*Electa ut Sol*» [fig. 9] está a la derecha.

Otra representación de la luna, con Luna creciente (en forma de D) y sin mote, realizada con azulejería se encuentra en la pieza cerámica que muestra a la Inmaculada Concepción con sus atributos, posiblemente del siglo XVIII, en la Iglesia Parroquial de Santiago Apóstol en Gibraleón (Huelva). A pesar de estos ejemplos la

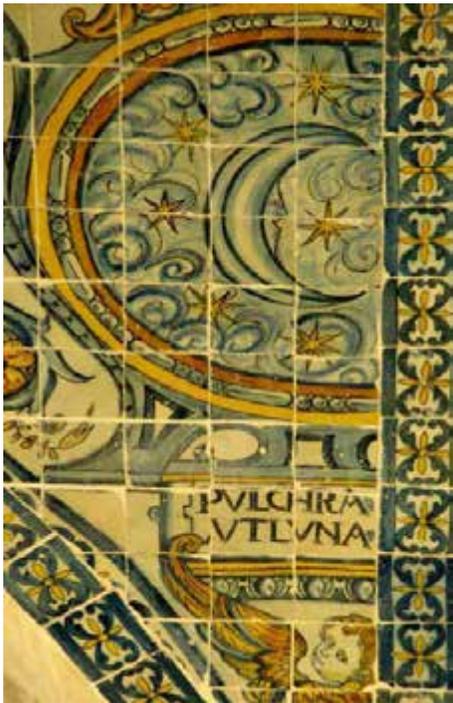


Fig. 7. *Pulchra ut Luna*. Ntra. Sra. de Marvila, Santarém (Portugal).

2. Becket así lo refiere en su artículo biográfico «Adam de San Víctor», publicado en la *Enciclopedia Católica On Line*, añadiendo que su obra fue descubierta en la Biblioteca Nacional de París por León Gautier, quien publicó a primera edición de sus obras completas en 1858.



Fig. 8. *Stella Maris*. Ntra. Sra. de Marvila, Santarém (Portugal).



Fig. 9. *Electa ut Sol*. Ntra. Sra. de Marvila, Santarém, (Portugal).

mayoría de las figuraciones del emblema lunar muestran la Luna llena, como en el lienzo de Vicente Macip, el anónimo de la Colegiata de Pastrana (Guadalajara), y el del retablo immaculista del Monasterio de la Encarnación de Escalona porque, como se ha explicado, corresponde a María la plenitud de su Gracia por ser Inmaculada desde su concepción y Madre de Dios.

#### EL EMBLEMA ASTRAL DE LA ESTRELLA DEL MAR: «*STELLA MARIS*».

El emblema «*Stella Maris*» (Estrella del Mar) [fig. 4] se configura en su *pictura* por una estrella dorada rodeada de dieciséis rayos de diferentes longitudes; tiene su mote debajo de la *pictura* escrito en latín con letras mayúsculas negras, unidas las dos palabras. Está ubicado debajo de «*Electa ut Sol*», por tanto, en la parte superior derecha del retablo: a la derecha del emblema, queda «*Quasi Palma*», y, a su izquierda, la ráfaga de rayos dorados que rodea la hornacina donde se encuentra la talla de la Virgen. El tamaño de la Estrella es más reducido que el del astro del Sol y que el de la Luna.

La advocación «*Stella Maris*» se relaciona con la orden carmelita, orden reconocida por Inocencio IV en su bula *Quae honorem conditoris* el 1 de octubre de 1247. Urbano IV –al pedir limosna a los fieles del Patriarcado Latino de Jerusalén para reconstruir el convento de los religiosos del Monte Carmelo destruido por los árabes–, indica la finalidad de esta institución: «para gloria de Dios y de la predicha y gloriosa Virgen, su Patrona» (Martínez Carretero, 212: 773). Ya era, pues, manifiesta la veneración de los carmelitas a la Virgen del Carmen, conocida también como Nuestra Señora del Monte Carmelo.

A este respecto, dos fuentes vinculan estrechamente la advocación con los carmelitas. Según la tradición, los carmelitas que habitaban en el Monte Carmelo, a fines del siglo XII y XIII, fueron perseguidos por los musulmanes y, para huir de ellos, se echaron a la mar y

allí, invocando a María, descubrieron una estrella de intenso brillo y fija que les ayudó en su navegación y les condujo a puerto seguro. Considerando que este milagro sucedió por la protección de la Virgen, en cada puerto al que llegaban, contaban la historia milagrosa extendiendo la devoción de *Stella Maris*.

Otro episodio, protagonizado por Simón Stock, figura central entre los carmelitas, en cuya orden ingresó cuando llegaron los religiosos del Monte Carmelo a Inglaterra, vincula a estos con *Stella Maris*. San Simón fue el sexto General de la Orden y a él se debe la transformación estructural de la institución que pasó de ser eremita a cenobita. Gran devoto de la Virgen, conocido con el apelativo de «el Amado de María», rezaba todos los días a la Virgen pidiendo por su Orden con esta oración: «Flor del Carmelo / [...], a los carmelitas / proteja tu nombre, “*Stella Maris*”». La promesa del escapulario de la Virgen del Carmen, según la tradición, va unida a este santo a quien a Virgen se le apareció el 16 de julio de 1251 (festividad de la Virgen del Carmen), entregándole el escapulario y otorgándole el privilegio de que quien muriese con él se salvaría del Fuego Eterno. Tomás de Vigilia pintó en 1492 el primer lienzo sobre este motivo titulado *Entrega del Santo Escapulario a san Simón Stock*, conservado en el convento de Corleone, Sicilia (Martínez Carretero, 2012: 786).

La imagen más antigua de la Virgen con una estrella se remonta al siglo II, en el cementerio de Priscila (Pons, 2001: 122, citado por Peinado, 173).

El nombre de *Stella Maris* tiene también una remota historia: es aplicado a María, por san Isidoro de Sevilla en los siglos VI-VII: «María es la que ilumina, o “estrella del mar”; pues engendró la luz del mundo» (San Isidoro de Sevilla, 1982: 677, citado por Peinado: 173). Un cartujo alemán, Ludolfo de Sajonia (1300-1337 o 1338)<sup>3</sup> confirma que «En lengua hebrea, María significa “Estrella del Mar”» (López Calderón, 2012-2013: 65). Otros escritores también relacionan a María con el mar, por la etimología de su nombre. Para Antonio Navarro, el nombre de María procede de Mare, mar, por lo que permanece la Virgen vinculada con el mar, a través de su nombre. Así lo explica: «Según el parecer de todos los Doctores, decimos que viene [el nombre de María], de Mare, que quiere decir el mar. Y esto por la mucha similitud que tiene esta Señora con el mar, como iremos probando» (Navarro, 1604: 2). Insiste también en esta etimología fray Nicolás de la Iglesia (1659, jer. 11): «El nombre de la Virgen es María, y María, como todos saben, quiere decir Estrella del Mar».

La identificación de la Virgen, en su advocación *Stella Maris*, con la Estrella Polar, que indica el Norte, y está situada en la constelación de la Osa Menor, supone que las propiedades de esta estrella, su brillo, su luz que la convierten en un faro para los navegantes, y su inmutabilidad, se trasladan a María, proporcionando las interpretaciones simbólicas de su nombre: Esperanza, Inmutabilidad y Guía. Fray Nicolás de la Iglesia<sup>4</sup>, prior de la Cartuja de Miraflores (Burgos), establece la relación de María con la Estrella Polar, en el jeroglífico 11 dedicado a la *pictura* y comentario en prosa de *Stella Maris*, explicando que

3. Ludolfo de Sajonia influyó en Ignacio de Loyola, especialmente en sus *Ejercicios espirituales*. Su obra más famosa, *Vita Christi Cartuxano*, 1474, fue traducida al castellano por fray Ambrosio Montesino y publicada en Alcalá de Henares en 1502. Quizás en esa, entonces, villa, san Ignacio conoció la obra *Vita Christi*, pues pasó una temporada trabajando en el Hospital de Antezana en Alcalá de Henares. La obra se conserva en la B.N.E. en Madrid.

4. Una pequeña biografía de fray Nicolás de la Iglesia, se puede leer en «Emblemática mariana. Flores de Miraflores de Fray Nicolás de la Iglesia» de Escalera Pérez (2009: 46 y 47).

el Creador la creó para facilitar la navegación de los hombres en el mar, donde era forzoso que encontrasen escollos de borrascas y armadas de vientos:

[Dios] fijó en el cielo una estrella que fuese el Norte de todos los navegantes y el punto fijo por donde pudiesen guiar su camino y aliviar sus penas en medio de las tormentas. Asentó a este hermoso astro junto al polo, si ya no está en el polo mismo, y por esta causa, apenas se le conoce movimiento: por lo cual se llama estrella inmóvil o fija (de la Iglesia, 1659, jer. 11).

Ante el movimiento de otras estrellas con sus ocasos y salidas, la Estrella Polar expresa la diferencia que con ellas mantiene, como sigue explicando de la Iglesia: «Pero nuestra estrella muévase solo en su quicio, y por eso nunca se pierde de vista ni se le conoce ocaso». Esta fijeza, propiedad fundamental de la estrella, se constata hasta en la obra minimalista del músico Philip Glass, titulada *Estrella Polar* y caracterizada por su ritmo musical constante, repetitivo que transmite una sensación permanente de inmutabilidad.

La Inmutabilidad de María en la gracia, siempre fija desde el primer instante de su creación, hace decir a de la Iglesia que solo a Ella le pertenece el título de estrella fija del mar: «aquella estrella inmóvil perseveró sin mudanza, en el ser de la gracia que Dios le comunicó, cuando le comunicó el ser». Y aduce el autor, citando al abad Absalón (de la Iglesia, 1659, jer. 11):

[...] y así dice [Absalón] que por haber siempre estado [María] en el ser de la gracia, cosa que a los demás hijos de Adán no les conviene, pues vemos rodaron todos, y cayeron de la cola del dragón, como las otras estrellas de que se hace mención en el Apocalipsis, por eso a sola María ajusta y conviene el título de estrella fija del Mar.

Esta Inmutabilidad en la gracia, ajena a toda clase de pecado, convierte a la Madre de Dios en una luz de esperanza, por tanto, esta Esperanza es un atributo suyo.

Si la Estrella Polar es un faro de esperanza para los navegantes en las borrascas del mar, la Virgen es un faro de esperanza en las tempestades de nuestras vidas, que lleva a los hombres al Puerto seguro del Cielo. Bien claro lo expresa Benedicto XVI en su encíclica *Spe salvi* (30.11.2007), donde llama a María, estrella de esperanza por medio de la alegoría de la navegación por mar (Benedicto XVI, 2007: 49):

Con un himno del siglo VIII/IX, por tanto, de hace más de mil años, la Iglesia saluda a María, la Madre de Dios, como «estrella del mar»: *Ave, Maris Stella*. La vida humana es un camino. ¿Hacia qué meta? ¿Cómo encontramos el rumbo? La vida es como un viaje por el mar de la historia, a menudo oscuro y borrascoso, un viaje en el que escudriñamos los astros que nos indican la ruta. Las verdaderas estrellas de nuestra vida son las personas que han sabido vivir rectamente. Ellas son luces de esperanza. Jesucristo es ciertamente la luz por antonomasia, el sol que brilla sobre todas las tinieblas de la historia. Pero para llegar hasta Él necesitamos también luces cercanas, personas que dan luz reflejando la luz de Cristo, ofreciendo así orientación para nuestra travesía. Y ¿quién mejor que María podría ser para nosotros estrella de esperanza, Ella que con su «sí» abrió la puerta de nuestro mundo a Dios mismo?

La gracia inmutable de la Virgen y su luz de esperanza convierten a María en una Guía segura para los hombres en su caminar hacia la meta celeste. Así lo afirma García Estradé

(2020: en prensa): «María simboliza nuestra guía, *Stella Maris*, el faro que ilumina nuestro camino a Jesús. Como expresa Benedicto XVI, a propósito de san Bernardo de Claraval, Bernardo no tiene dudas, “*per Mariam ad Iessum*”, a través de María somos conducidos a Jesús, según los fundamentos de la mariología».

De nuevo, el prior de la Cartuja de Miraflores, Nicolás de la Iglesia, nos orienta con las palabras de Bernardo de Claraval dirigidas a todos los hombres, a encontrar nuestra guía (de la Iglesia, 1659, jer. 11): «Oh tú, seas quien fueres, tú, que en las corrientes de este mundo, te sientes al parecer acosado, y te parece andas fluctuando entre tempestades y borrascas sin dar un paso en tierra firme, no apartes los ojos del resplandor gracioso de esta Estrella, si no quieres verte anegado en la tormenta».

Las representaciones iconográficas de *Stella Maris* aparecen de manera diversa: La más

habitual es la presencia única de la «Estrella del Mar», protagonizando el emblema. Así en el retablo immaculista del Monasterio de la Encarnación de Escalona; y en la Iglesia de Nuestra Señora de Marvila; otras veces, agrupados los tres astros, como en la Iglesia Parroquial de la Encarnación de Loja (Granada); y también, se muestra *Stella Maris* en una composición que acoge otros elementos (el mar encrespado, la nave con velas desplegadas, otra barquilla en pleno naufragio), y que da lugar a otro mote, aunque toda la figuración y el mote remitan a *Stella Maris*, como ocurre en el jeroglífico «*Ipsam sequens non devias*» (Quien la sigue no se desvía), presente en la azulejería del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia [fig. 10].



Fig. 10. *Ipsam sequens non devias*, jer.VI. En IV. Pérez Guillén *Azulejería del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia*.

## CONCLUSIONES

Los emblemas astrales «*Electa ut Sol*», «*Pulchra ut Luna*» y «*Stella Maris*» se originan en fuentes diversas: los dos primeros se recogen en la Biblia, en el libro *Cantar de los cantares* y el tercero en la tradición y escritos de santos y hombres de iglesia.

Con respecto a la iconografía, debe constatarse la importancia de la ubicación de los emblemas astrales en el espacio que les corresponde, en este caso, el firmamento, lo que significa que no están diseminados al azar, sino que cumplen la regla de coherencia espacial y están donde deben estar. Otro rasgo, de carácter cromático, es la unificación de dos emblemas astrales, «*Electa ut Sol*» y «*Stella Maris*» por un mismo color, el amarillo, dorado, mientras que «*Pulchra ut Luna*» presenta su rostro femenino blanquecino, que contrasta con los anteriores. También debe resaltarse que la representación antropomórfica del Sol y la Luna se basa en la diferenciación sexual. El rostro del Sol con aspecto masculino y el de la Luna, con carácter femenino.

Mención especial merece el emblema «*Pulchra ut Luna*», que en su representación se muestra como luna llena atendiendo a su significado principal de la plenitud de la Gracia y Hermosura de María por ser Madre de Dios y haber sido concebida sin pecado original. Existe, pues, una coherencia entre la *pictura* y su interpretación teológica y simbólica, lo

que no ocurre en todas las figuraciones, como se ha indicado. Debe resaltarse la originalidad y belleza de la Luna en su interpretación pictórica, que lleva a pensar que el artista se basaba, al hacer el rostro de la Luna, en un modelo real.

La presencia de un emblema individualizado para cada astro, Sol, Luna y Estrella del Mar, único protagonista de cada emblema, diferencia el lienzo del *retablo immaculista* del Monasterio de la Encarnación de otras figuraciones, en que aparecen agrupados los tres astros en un mismo emblema, o bien se muestra uno de ellos, «*Stella Maris*» en una composición que acoge otros elementos y otro mote. Por tanto, este lienzo privilegia la concentración del espectador en cada astro, único protagonista del emblema, y lo vincula a la tradición, con la *Inmaculada Concepción* de Vicente Macip y con otros autores que visualizan en sus obras la iconografía de la *Tota Pulchra*, también presente en la azulejería.

Respecto a la iconología, el significado principal de «*Electa ut Sol*», «*Pulchra ut Luna*» y «*Stella Maris*» manifiesta el Misterio de la Inmaculada Concepción, la Virgen María *sine macula*, proclamado oficialmente en la bula *Ineffabilis Deus*, el 8 de diciembre de 1854, pero asumido, desde siglos anteriores, por la devoción popular y las obras artísticas. Esta interpretación principal no obstaculiza la significación de otras interpretaciones simbólicas en cada emblema, derivadas o añadidas a su principal significado, sino que propicia su confirmación, obteniendo una honda interpretación simbólica del emblema que despliega la magnitud de los méritos acumulados en María, su misión corredentora junto a su Hijo, y, en consecuencia, la devoción generada por su figura a lo largo de los siglos, puesta de manifiesto en tantos escritos y en la continuidad de su veneración en los ritos litúrgicos y manifestaciones populares.

Los emblemas astrales de este *retablo immaculista* consiguen hacer más completa la exposición de los atributos de la *Tota Pulchra* y se insertan en la más ortodoxa tradición iconográfica e iconológica.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARBEITO CARNEIRO, M<sup>a</sup> Isabel. [2015]. «Ubi sunt? El Monasterio de la Encarnación (OIC), de Escalona, en espera del retorno», *AIA*, 75, n.º 280, 109-150.
- BECHET, J. «Adán de San Víctor», *Enciclopedia Católica On Line* <[http://ec.aciprensa.com/Adan\\_de\\_San\\_victor/](http://ec.aciprensa.com/Adan_de_San_victor/)> 18 – 1- 20.
- BENEDICTO XVI. [2007]. *Spe salvi*, Madrid, Editorial Palabra.
- ESCALERA PÉREZ, R. [2009]. «Emblemática mariana *Flores de Miraflores*. De fray Nicolás de la Iglesia», *Imago: revista de emblemática y de cultura visual*, 1, 45-63.
- FERGUSON, G. [1956]. *Signos y Símbolos del arte cristiano*, Buenos Aires, 51-52.
- GARCÍA ESTRADÉ, M.<sup>a</sup> del C. [2018]. «El *retablo immaculista* del Monasterio de la Encarnación en Escalona (Toledo)», en A. BONET SALAMANCA (coord.), *I Congreso Nacional de Arte, Cultura y Patrimonio*, Ávila, 187-212.
- [2019]. «La catedral gótica en su simbolismo», en *El mundo de las catedrales (España e Hispanoamérica)*, en Fco. J. CAMPOS Y HERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), San Lorenzo del Escorial, *Instituto Escorialense de Investigaciones históricas y artísticas*, 31-58.
- [2020]. «La insignia mariana de la media luna en honor de *Nuestra Señora de la Soledad de Santa María*: Simbología, Teología y Arte en su solemnidad ritual», en J. IBORRA TORREGROSA (Dir.). *Edición Conmemorativa del Bicentenario. Real y Muy Ilustre Cofradía de Nuestra Señora de la Soledad de Santa María de Alicante*, Alicante, Ed. Offibook.
- GLASS, P. [1977]. «Estrella Polar», BSO de North Star, F. de Méni (dir.), Virgin, CDV..

- GARCÍA MAHÍQUES, R. [1996-1997]. «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II). *Ab initio et ante saecula creata suum*». *Ars Longa: cuadernos de arte*. N° 7 y 8.
- GONZÁLEZ MORENO, F. [2005]. «*Tota Pulchra es amica mea et macula non est in te*: Azulejería talaverana inmaculista», en Fco. J. CAMPOS Y HERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del simposium, 1/4-IX-2005*, II vols., San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, vol. II, 869-890.
- HAUTECOEUR, L. [1921]. «Le soleil et la une dans les crucifixions», en *Revue Archéologique*, 92, vol. XIV, 21.
- IGLESIA, N. de la [1659]. *Flores de Miraflores. Hieroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del misterio de la Inmaculada Concepción de a Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra*, Diego de Nieva y Murillo. Burgos.
- JIMÉNEZ SÁNCHEZ, A.J. [2005]. «Beatriz de Silva y la Inmaculada Concepción: Orígenes de una Orden», en Fco. J. CAMPOS Y HERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.). *La Inmaculada Concepción en España*, II vols., San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina: Ediciones Escorialenses, vol. I, 691-709.
- LABRADOR GONZÁLEZ, I. M.<sup>a</sup> y MEDIANERO GONZÁLEZ, J. M.<sup>a</sup> [2004]. «Iconología del Sol y la Luna en las representaciones de Cristo en la Cruz», *Laboratorio de Arte*, 17, 73-92.
- LÓPEZ CADERÓN, C. [2012-2013]. «El Dulce nombre de María: Etimología, Anatomía Efectos y Plástica de los siglos XVII y XVIII», *NORBA, Revista de Arte*, vols. XXXII-XXXIII, 63-84.
- LÓPEZ PÉREZ, M.<sup>a</sup> J. [1995]. «Símbolos naturales asociados a la figura de María», *Ephemerides Maria-logicae*, XLV.
- LLORCA S.J.B. [2001]. *Historia de la Iglesia Católica I. Edad Antigua: la Iglesia en el mundo grecorromano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- MALALANA UREÑA, A. [2002]. *La villa de Escalona y su tierra a finales de la Edad Media*, Madrid, Fundación Felipe Sánchez Cabezero.
- MARTÍNEZ CARRETERO, I. [2012]. «La advocación del Carmen. Origen e Iconografía», en Fco. J. CAMPOS Y HERNÁNDEZ DE SEVILLA (coord.), *Advocaciones marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artística, 771-790.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. [1998]. «El claustro morisco del Monasterio de la Encarnación de Escalona (Toledo)», en *Miscelánea de Arte*, 40-45.
- NAVARRO, A. [1604]. *Abecedario virginal de las excelencias del santissimo nombre de María*. Madrid, en casa de Pedro Madrugal.
- PEINADO GUZMÁN, J. [2015]. «La simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada», en J. A. PEINADO GUZMÁN y M. RODRÍGUEZ MIRANDA (coord.), *Lecciones barrocas «aunando miradas»*, Córdoba, Edit. Hurtado Izquierdo, 159-190.
- PANOSFSKY, E. [1972]. *Estudios de iconología*, Madrid, Alianza Universidad.
- PÉREZ GUILLÉN, I.V. [2019]. *Azulejería del Hospital de Pobres Sacerdotes de Valencia*, Valencia, Universidad de Valencia.
- PÉREZ PÉREZ, M.A. [2004]. «La simbología de la Inmaculada», en A. DE LA BANDA Y BARGAS (ed.), *Inmaculada. 150 años de la proclamación del dogma*. Publicaciones, Córdoba, Obra Social y Cultural Cajasur, 71-85.
- REVILLA F. [2012]. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid, Cátedra.
- SAN ISIDORO DE SEVILLA [1982]. *Etimologías*. J. OROZ RETA y M.A. MARCOS CASQUERO (Traducción, edición y notas), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SITTLER, L. [1975]. *Le retable d'Hisenheim*. S.A.E.P., Colmar-Ingersheim.
- VV.AA. [1970]. *Sagrada Biblia*, versión de Eloíno NÁCAR y Alberto COLUNGA, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

## EL MOTIVO DE LA TORRE EN LOS LIBROS ILUSTRADOS DE EMBLEMAS HISPANOS

HUGO GARCÍA JIMÉNEZ  
*Vitruvioarte*  
<http://www.vitruvioarte.com>

299

**RESUMEN:** La torre es un elemento muy relacionado con la ciudad de Vitoria-Gasteiz. De hecho son cuatro, todas torre campanario de iglesias góticas, las que componen la imagen más representativa de la Vitoria medieval. El escudo de la ciudad, por otro lado, muestra en su eje central la representación de una torre y en el escudo de Álava también podemos encontrar este elemento arquitectónico. El carácter de la Iglesia como fortaleza, idea muy vinculada a los templos vitorianos, aparece, por ejemplo, en uno de los emblemas de Nuñez de Cepeda en conexión con la torre. Este motivo, ya desde Alciato, nos lo encontramos representado en la emblemática a través de varias tipologías con diferentes significados que analizaremos en este artículo a través de los libros de emblemas hispanos. La torre como fortaleza, pero también el campanario que hace referencia a la elocuencia a través del lenguaje de la campana.

*Palabras clave:* Torre, fortaleza, emblema, escudo, Vitoria-Gasteiz, Alciato, Nuñez de Cepeda.

**ABSTRACT:** The tower is an element closely related to the city of Vitoria-Gasteiz. In fact, there are four of them, all bell towers of Gothic churches, which make up the most representative image of the medieval Vitoria. The coat of arms of the city, on the other hand, shows the representation of a tower in its central axis and in the coat of arms of Alava we can also find this architectural element. The character of the church as a fortress, an idea closely linked to the churches of Vitoria, appears, for example, in one of the emblems of Nuñez de Cepeda in connection with the tower. This motif, as early as Alciato, is represented in the emblematic through various typologies with different meanings that we will analyse in this article through the books of Hispanic emblems. The tower as a fortress, but also the bell tower which refers to eloquence through the language of the bell.

*Key words:* Tower, fortress, emblem, coat of arms, Vitoria-Gasteiz, Alciato, Nuñez de Cepeda.

La torre, desde época Medieval, es un elemento arquitectónico con carácter defensivo que hasta el siglo IX aparece vinculado a las fronteras europeas (en nuestro ámbito geográfico con el Islam) y a partir del año mil a las guerras privadas entre linajes. El castillo era el centro de mando señorial y la torre del homenaje que se encontraba en el centro del patio del mismo, era símbolo de su poder.

En Vitoria-Gasteiz nos encontramos torres urbanas medievales como la de los Hurtado-Anda [fig. 1], la de los Gaona (conservada en el interior de la Casa del Cordón), la de los Maestu (uno de cuyos muros lo podemos contemplar hoy en el Palacio de Bendaña) o las desaparecidas de los Avendaño, los Guevara o los Ayala. Estas edificaciones son muy anteriores al fenómeno de la emblemática y, por lo tanto, no están vinculadas a esta disciplina, pero la importancia simbólica de la torre en la ciudad, nos

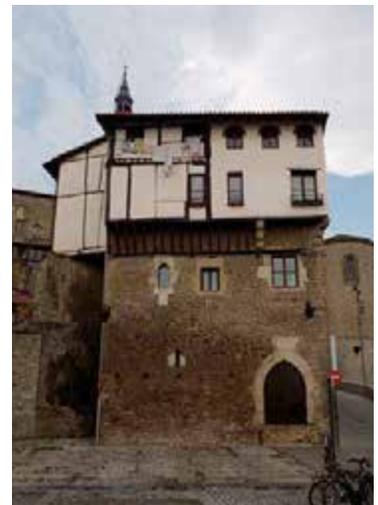


Fig. 1. Torre de los Hurtado-Anda, Vitoria-Gasteiz.

han servido de hilo conductor para hacer un recorrido a través de este motivo en los libros ilustrados de emblemas hispanos.

## LA TORRE



Fig. 2. Covarrubias Horozco, Sebastián, *Emblemas Morales*, Cent. II, Emb. 5.

Se han localizado trece emblemas que hacen referencia al motivo de la torre propiamente dicho.

En los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias Horozco, nos encontramos la torre en el que tiene como lema «Mudanza sobre firmeza» [fig. 2]. Sobre ésta aparece la veleta. Se nos advierte de que ningún hombre, por su naturaleza, puede ser perfecto, todos pecamos, pero, igual que la torre, no pierde estabilidad, aunque la veleta que la remata sea movida por el viento.<sup>1</sup> Este autor presenta la torre en el emblema «*Nec scire fas est omnia*» (No es posible saberlo todo). Se trata de la torre de Hércules con los candados que ante la curiosidad rompe el rey Rodrigo,

acción que le lleva a la desventura. En este caso la curiosidad, sobre todo en cuestiones de fe no revelada, trae consigo grandes confusiones.<sup>2</sup>

También aparece la torre en el que tiene como lema «*Arguit silentia canum*» (Vitupera el silencio de los perros) que hace referencia a la vergüenza de quienes se descuidan a la hora de cuidar un castillo, pero da mayor importancia al silencio de los predicadores ante los vicios y pecados públicos. En la ilustración aparece un ánsar sobre la torre que grazna para avisar del ataque.<sup>3</sup> Con un significado diferente, el águila con las alas desplegadas, la torre y la escalera aparecen en el escudo de Martín de Salinas, tanto en la fachada de su palacio de Villa Suso, como en su sepulcro en la girola de la Catedral de Santa María.

Otro de los emblemas de este autor nos presenta a la cigüeña llevando una culebra en el pico a sus polluelos que se encuentran sobre una torre. Estos animales cuando ya están cubiertos de plumaje van en pos de los mismos animales. Siguiendo la estela de Juvenal (Sat. 14, 76), se propone que los hijos imiten a los padres.<sup>4</sup>

El emblema de Núñez de Cepeda «*Feriant summos fulmina*» (Los rayos hieren a los más altos) vemos la torre quebrada por un rayo. Avisándonos del peligro de la soberbia y de los

1. COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN, *Emblemas Morales*, Cent. II emb. 5 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01109.gif>> 13-4-20 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01110.gif>> 13-4-20

2. COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN, *Emblemas Morales*, Cent. II emb. 58 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01162.gif>> 13-4-20 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01163.gif>> 13-4-20

3. COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN, *Emblemas Morales*, Cent. III emb. 10 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01214.gif>> 13-4-20 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01215.gif>> 13-4-20

4. COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN, *Emblemas Morales*, Cent. III emb. 88 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01292.gif>> 13-4-20 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01293.gif>> 13-4-20

puestos elevados.<sup>5</sup> En este autor encontramos en el emblema «*Si sequar assequar*» (Si sigo, lo conseguiré) un hombre sobre una torre que aguarda a dos caballos que compiten en una carrera, con lo que se señala que teniendo un modelo que imitar se consigue el triunfo de la virtud.<sup>6</sup> En otro emblema aparece una cigüeña que protege a sus polluelos en una torre. Con el lema «*Bella gerant alii*» (Otros hagan las guerras), hace referencia a que los príncipes eclesiásticos deben de ser ajenos a las guerras.<sup>7</sup>

Juan de Borja presenta dos emblemas que hacen referencia a torres desmoronándose. El primero de ellos, «*Irae Malum*» (El daño de la ira) nos habla de los daños de la ira y la venganza que son mayores para quienes lo hacen que para quienes lo reciben, siendo éstas autodestructivas.<sup>8</sup> Este autor vuelve a hacer referencia a la torre, en este caso cayendo. «*Celsa graviore casu decidunt*» (Las cosas altas dan mayores caídas). Se trata de la idea de la ambición frente a la mediocridad. Los hombres trabajan por subir y llegar más alto, pero el comentario dice que sería mejor y más seguro mantenerse en el estado en que se nació.<sup>9</sup>

En Juan Francisco de Villava, con el lema «*Vel religione timendus*» (Todavía más temible por la religión) aparece una torre sobre el lomo de un elefante. Nos habla de que las letras sin fe ni humildad son causa de muchos males. El elefante, según Plinio (NH VIII, 1, 1), era un animal religioso además de poderoso, fuerte y disciplinado.<sup>10</sup>

Nicolás de la Iglesia en su emblema «*Turris David cum propugnaculis*» (Torre de David con almenas) presenta el motivo bíblico del *Cantar de los Cantares* como referencia a María y su pureza.<sup>11</sup> Un tema que nos vamos a encontrar en la iconografía inmaculista, en un principio en el modelo de la *Tota Pulchra* y que permanece en muchas de las representaciones de las que siguen el modelo de la Mujer Apocalíptica.

El Catedrático Jesús María González de Zárate hizo referencia en su ponencia, *De la huella de los Grandes Maestros del Emblematum liber. Alciato antes de Alciato*, a las cigüeñas que cuidan a sus mayores. Con la misma idea nos encontramos el emblema de Alonso Remón con el lema «*Supra pietatem pietas*» (Piedad más allá de la piedad). En la imagen vemos una cigüeña joven que sobrevuela una torre cargando a su padre enfermo.

El tema de la Piedad de los hijos para con los padres lo encontramos representado en la huida de Eneas de la ciudad de Troya, escena que nos encontramos en Vitoria-Gasteiz en el tapiz del siglo XVI realizado en Bruselas y que actualmente se conserva en el Palacio de Villa Suso [fig. 3]. Alciato representa este tema en el emblema 194 [fig. 4].<sup>12</sup> También

5. NÚÑEZ DE CEPEDA, FRANCISCO, *Empresas Sacras*, emp. III <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/nfi01042.gif>> 13-4-20

6. NÚÑEZ DE CEPEDA, FRANCISCO, *Empresas Sacras*, emp. XIV <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/nfi01140.gif>> 13-4-20

7. NÚÑEZ DE CEPEDA, FRANCISCO, *Empresas Sacras*, emp. XXVI < <https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/nfi01231.gif>> 13-4-20

8. BORJA, JUAN DE, *Empresas Morales*, emb. 66 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/bjem0072.gif>> 13-4-20

9. BORJA, JUAN DE, *Empresas Morales*, emb. 95 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/bjem0101.gif>> 13-4-20

10. VILLAVA, JUAN FRANCISCO DE, *Empresas espirituales*, emp. 47 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/vfe01216.gif>> 13-4-20

11. IGLESIA, NICOLÁS DE LA, *Flores de Miraflores*, emb. 42 <s> 13-4-20

12. ALCIATO, ANDREA, *Los embemas*, emb. 194 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/aae01049.gif>> 13-4-20

aparece en los emblemas morales de Juan de Horozco,<sup>13</sup> en este caso, vemos la ciudad amurallada en llamas. Troya también aparece en Soto en su empresa «*Durum patientia frangit*» representando la ciudad del mismo modo que el autor anterior, es decir, ardiendo.<sup>14</sup>

302



Fig. 3. Tapiz de la Huida de Eneas. Palacio de Villa Suso, Vitoria-Gasteiz.



Fig. 4. Alciato, A., *Emblemas*, emb. 194.

## LA CIUDAD AMURALLADA

La torre también aparece en los escudos, tanto de la provincia de Álava como de la ciudad de Vitoria-Gasteiz [fig. 5], en este segundo caso en representación de la ciudad amurallada. Conocemos la existencia del blasón de la ciudad desde 1276. Algunos elementos del escudo han ido modificándose con el paso del tiempo, aunque ha habido dos que no se han modificado, la torre y las aves (De Pablo y López de Maturana, 2018: 36; Enciso, 1973).



Fig. 5. Escudo de la ciudad de Vitoria-Gasteiz.

La ciudad es el motivo más representado en el contexto de esta comunicación, lo encontramos en treinta emblemas, mientras que el de la muralla lo localizamos en doce casos.

En Ortí tenemos la representación de Valencia como una ciudad amurallada en «Lo puso en su ciudad», mostrando que una vez Jaime I vence al Islam, la fe católica permanecerá siempre. «Golpeado por el enemigo triunfa» también presenta la ciudad amurallada de Valencia ante la que aparece un elefante herido por

13. HOROZCO, JUAN DE, *Emblemas morales*, libro III, emb. XI <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/hjeb1217.gif>> 13-4-20

14. SOTO, H., *Empresas moralizadas*, emp. 8 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/shem0034.gif>>

flechas. Haciendo referencia a la herida embravecida a Jaime I. Por último, «Temieron con un gran temor» representa el miedo que los enemigos tenían a este monarca.

Juan de Horozco refleja la ciudad en su emblema «*Hic murus, aheneus esto*». En él, se alerta sobre la diligencia que no debe descuidarse si no queremos caer en el vicio y en el pecado. Aparece Minerva montada sobre un dragón que sobrevuela la ciudad. Este emblema da importancia a la vigilancia de los magistrados, tema que veremos en otros.<sup>15</sup>

En Núñez de Cepeda aparece una ciudad amurallada en el emblema «*Dubiis ne deffice rebus*». En este caso podemos ver una ciudad asediada con cinco cañones en primer término y tras las murallas unos toldos para recoger agua de lluvia por parte de los asediados.<sup>16</sup> En la empresa XIX de este autor vemos la ciudad de Jericó ante la que aparecen unas trompetas, en relación a las que hicieron sonar los sacerdotes del ejército de Josué y que son un símbolo de la predicación.<sup>17</sup>

En la entrada de San Ildefonso de la muralla de Vitoria se encontraba el denominado Cristo del Portalejo, imagen gótica del siglo XIV, o Cristo de San Ildefonso [fig. 6], hoy en la capilla con esta advocación que se construyó en el siglo XIX tras el desmontaje de la parroquia de San Ildefonso para reforzar la muralla de la ciudad durante el asedio carlista. En la empresa XXX de Núñez de Cepeda [fig. 7], se representa el Crucificado de la puerta de la cerca que rodea la localidad de Santa Olalla (Toledo). El autor habla de una paloma que acudía cada año a limpiar la imagen con el aleteo del vuelo y que recuerda al prelado la obligación de mantener los bienes eclesiásticos.<sup>18</sup>

El emblema 21 de Nicolás de la Iglesia nos presenta la idea de María como Ciudad de Refugio de lo espiritual, a quien deben acudir los que deseen librarse de la muerte.<sup>19</sup> En el emblema 23 de este mismo autor, María aparece como la *Civitas Dei*, en el monte más alto se asienta la ciudad de la Iglesia, lo que la

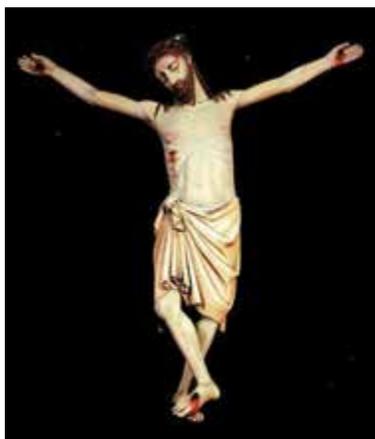


Fig. 6. Cristo de San Ildefonso, capilla de San Ildefonso, Vitoria-Gasteiz.



Fig. 7. Nuñez de Cepeda, F., *Idea del Buen Pastor*, emp. XXX

15. HOROZCO, JUAN DE, *Emblemas morales*, libro III, emb. XXII <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/hjeb1239.gif>> 13-4-20

16. NUÑEZ DE CEPEDA, F., *Idea del Buen Pastor*, emp. XXIII

17. NUÑEZ DE CEPEDA, F., *Idea del Buen Pastor*, emp. XIX <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/nfi01166.gif>> 13-4-20

18. NUÑEZ DE CEPEDA, F., *Idea del Buen Pastor*, emp. XXX <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/nfi01260.gif>> 13-4-20

19. IGLESIA, NICOLÁS DE LA, *Flores de Miraflores*, emb. 21 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/infm0092.gif>> 13-4-20

hace inexpugnable.<sup>20</sup> En el emblema 2, continuando con estas ideas, no nos encontramos la ciudad, pero sí el castillo con un simbolismo similar. El castillo se encuentra cercado por todos sus flancos, manteniéndose intacta su virginidad, siendo además un receptáculo adecuado para Jesús.<sup>21</sup>

En las *Empresas Morales* de Juan de Borja<sup>22</sup> tenemos la imagen de una fortaleza en una peña que nos enseña que con paciencia y consejo no hay tarea que no puedan desarrollar las personas.

Solórzano nos representa en su emblema «*Regis praesentia velox*» a Mercurio ante una ciudad para mostrar al príncipe que debe acudir a sus posesiones, en especial a las que cuentan con conflictos declarados.<sup>23</sup> Este autor también representa una ciudad en el emblema «*Legum munia, Urbium moenia*», en este caso con un ojo en cada torreón de la misma, aludiendo a los ojos de los magistrados que velan por el cumplimiento de la ley.<sup>24</sup>

Rojas muestra una ciudad en el emblema «*Regnum Dei intra vos est*». En este caso, se nos habla del águila que vuela bajo cerca de las alimañas que intentan apartarle de Dios. La ciudad no aporta significado al emblema. El emblema «*exquisivi manibus meis nocte, et non sum deceptus*» presenta una ciudad al fondo. En él, una niña aparece orando junto a una montaña que oculta el sol. En «*In manibus tuis sortes meae*», vuelve a aparecer una ciudad, en este caso, aparece una paloma volando hacia la mano de Dios, simbolizando, la unión del alma con Dios, mientras otra paloma se encuentra posada en el tejado de una ciudad.<sup>25</sup>

El emblema XX del libro III de Juan de Horozco representa una ciudad. Ésta se contrapone con el campo al hablarnos de los que eligen el retiro y la soledad de la vida contemplativa<sup>26</sup>.

En el *Libro de las Honras* a la majestad se muestra en uno de los emblemas al Dragón que simboliza la herejía que asedia una ciudad. El viento Austro, que se identifica con la Emperatriz, apaga el fuego del Dragón.<sup>27</sup>

Los emblemas I y II de Alciato hacen referencia a la Ciudad de Milán. El primero a través de la heráldica del ducado para ensalzar a la familia Visconti y el segundo alaba la patria de Alciato. Este tratadista representa una ciudad en el emblema CXCI, donde aparece una víbora que vomita el veneno a la orilla de un río y que atrae a una morena hacia ella para aparearse. Así, los cónyuges del matrimonio se deben respeto y favores.<sup>28</sup>

20. IGLESIA, NICOLÁS DE LA, *Flores de Miraflores*, emb. 23 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/infm0097.gif>> 13-4-20

21. IGLESIA, NICOLÁS DE LA, *Flores de Miraflores*, emb. 2 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/infm0164.gif>> 13-4-20

22. BORJA, JUAN DE, *Empresas Morales*, emp. 101 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/bjem0110.gif>> 13-4-20

23. SOLÓRZANO, J., *Emblemas Regio-Políticos*, emb. LXII

24. SOLÓRZANO, J., *Emblemas Regio-Políticos*, emb. LXVI

25. ROJAS Y AUSA, J., *Representaciones de la Verdad*, emb. 3, 11 y 12 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/rjr02057.gif>> 13-4-20 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/rjr02194.gif>> 13-4-20 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/rjr02213.gif>> 13-4-20

26. HOROZCO, JUAN DE, *Emblemas morales*, libro III, emb. XX <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/hjeb1235.gif>> 13-4-20

27. COMPAÑÍA DE JESÚS, *Libro de las honras*, emb. 25 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/hon01071.gif>> 13-4-20

28. ALCIATO, ANDREA, *Los embemas*, emb. I, II y CXCI <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/aae01009.gif>> 13-4-20

Mendo protege la ciudad tras un escuadrón que la defiende, indicando que la concordia y la unión de los vasallos es la mejor defensa contra el enemigo.<sup>29</sup>

Covarrubias nos muestra una ciudad tras una moneda del César en el emblema «*Et quae sunt Dei Deo*» que hace referencia al pago de los tributos. Otro tema que trata este autor es el de las ciudades de Jerusalén y Babilonia, sobre las que el sol brilla de igual manera.<sup>30</sup>

## EL CAMPANARIO

En el horizonte de la Vitoria Medieval podemos contemplar las cuatro torres campanario de las parroquias góticas que se conservan en la ciudad [fig. 8]. En el siglo XIX la ciudad contaba con siete iglesias góticas, pero la demolición de la parroquia de San Ildefonso, para reforzar con sus piedras la muralla de la ciudad primero, y de las iglesias de los conventos de Santo Domingo y San Francisco después, cercenaron parte del patrimonio de la ciudad. Estas cuatro torres-campanario son un icono de Vitoria-Gasteiz. El campanario lo localizamos en dos emblemas. Por una parte, en Ortí aparece el campanario de la ciudad de Valencia bajo la media luna en el emblema «*Aera sonant intus*» (Los bronces suenan en el interior). Representa las victorias del rey Jaime I sobre el islam. Antiguamente el sonido de las campanas significaba el eclipse de luna. Por otra, en Saavedra Fajardo en el emblema con el lema «*Ex pulsu noscitur*» (Conocida por su tañido), la campana simboliza al príncipe porque tiene una posición preeminente y gobierna las acciones del pueblo.<sup>31</sup>



Fig. 8. Las Cuatro Torres, imagen del horizonte de Vitoria-Gasteiz.

## LA FORTALEZA

El escudo de la provincia [fig. 9] muestra la torre del castillo de Portilla, que tendría carácter de fortaleza defensiva fronteriza, función habitual en la Edad Media, como se ha apuntado anteriormente.

29. MENDO, A., *Príncipe perfecto*, emb. 50 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/map01143.gif>> 13-4-20

30. COVARRUBIAS HOROZCO, SEBASTIÁN, *Emblemas Morales*, Cent. II emb. 6 y Cent. I emb. 8 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01110.gif>> 13-4-20 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01012.gif>> 13-4-20

31. SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, emp. 11 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/sde02050.gif>> 13-4-20



Fig. 9. Escudo de Álava.

Fig. 10. Saavedra Fajardo, D., *Empresas Políticas*, emp. 83.

Sebastián de Covarrubias Horozco representa una fortaleza sitiada en la que unas tropas de auxilio entran por un puente en el emblema «*Ad opem, brevis hora ferenda est*» (Para prestar socorro solo hay un breve instante).<sup>32</sup>

En Saavedra Fajardo nos encontramos una fortaleza en un mar agitado en el emblema «Me combaten y me defienden». Las olas la hacen inexpugnable porque la combaten y la defienden, peligrando si el mar estuviera en calma. Propone que las monarquías se mantienen más firmes y seguras si se ejercitan las armas.<sup>33</sup>

Este autor también nos propone el lema «Deleitándose enseña» en el que el joven príncipe juega en un jardín que sigue el diseño de las fortalezas abaluartadas en cuyo centro está la esfera armilar.<sup>34</sup>

## CONCLUSIONES

A través de los símbolos vitorianos en los que aparece el motivo de la torre, hemos hecho un recorrido a lo largo de los libros de emblemas en los que se representa lo que ésta simboliza. Así, hemos encontrado trece emblemas que muestran el motivo de la torre propiamente dicho. En el escudo de Vitoria-Gasteiz se ve una torre en referencia a la ciudad amurallada, la ciudad es el

motivo más representado en el contexto de esta comunicación, encontrándolo en treinta emblemas, mientras que el de la muralla se localiza en doce casos. Las cuatro torres-campanario que destacan en el horizonte vitoriano, sólo las hemos localizado reflejadas en dos libros de emblemas hispanos ilustrados. Por último, la torre que aparece en el escudo de Álava, identificada tradicionalmente con el castillo de Portilla, representa una fortaleza defensiva, elemento iconográfico que hemos identificado en tres emblemas.

Este recorrido a través de la torre en los libros de emblemas ilustrados hispanos es un punto de partida sobre el que se podrá profundizar en futuras investigaciones a las que dejamos la puerta abierta.

32. Covarrubias Horozco, Sebastián, *Emblemas Morales*, Cent. III emb. 100 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01304.gif>> 13-4-20 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/cse01305.gif>> 13-4-20

33. Saavedra Fajardo, D., *Empresas políticas*, emp. 83 <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/sde02335.gif>> 13-4-20

34. Saavedra Fajardo, D., *Empresas políticas*, emp. 5, <<https://www.bidiso.es/EmblematicaHispanica/images/pages/sde02028.gif>> 13-4-20

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO, A. [1993]. *Emblemas*, S. Sebastián (ed.), Akal, Madrid.
- BERNAT, A. Y CULL, J. T. [1999]. *Enciclopedia Akal de Emblemas Españoles Ilustrados*, Akal, Madrid.
- BORJA, J. DE [1680]. *Empresas Morales*, Bruselas.
- COMPAÑÍA DE JESÚS. [1603]. *Libro de las honras que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Madrid, a la M(ajestad) C(atólica) de la Emperatriz doña María de Austria, fundadora de dicho Colegio, que se celebraron a 21 de abril de 1603*, Madrid: Luis Sánchez.
- COVARRUBIAS HOROZCO, S. [1603]. *Emblemas Morales*, Madrid: Luis Sánchez.
- DE PABLO, S. Y LÓPEZ DE MATURANA, V. [1993]. *Álava insólita. Símbolos, mitos y lugares de memoria*, Bilbao, Ediciones Beta.
- ENCISO, E. [1973]. «El escudo de Vitoria», *Boletín de la Institución Sancho el Sabio*, nº17, 109-139.
- HOROZCO, J. DE [1591]. *Emblemas morales (1589)*, Segovia: Juan de la Cuesta.
- IGLESIA, N. DE LA [1659]. *Flores de Miraflores. Jeroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios María Señora Nuestra*, Burgos: Diego de Nieva y Murillo.
- MENDO, A. [1662]. *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*, León de Francia: Horacio Boissat & George Remeus.
- NUÑEZ DE CEPEDA, F. [1682]. *Idea de el Buen Pastor copiada por los santos doctores representada en empresas sacras*, León: Anisson & Posuel.
- ORTÍ, M. A. [1640]. *Siglo quarto de la conquista de Valencia*, Valencia: Juan Bautista Marçal, Impresor de la Ciudad.
- ROJAS Y AUSA, J. [1679]. *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid: Antonio Gonçález de Reyes.
- SAAVEDRA FAJARDO, D. [1642]. *Idea de un príncipe político cristiano (Empresas políticas)*, Milán.
- SOLÓRZANO, J. [1987]. *Emblemas Regio-Políticos*, J. M.<sup>a</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE (ed.), Tuero, Madrid.
- SOTO, H. [1599]. *Empresas moralizadas*, Madrid: Herederos de Juan Íñiguez Lequerica.
- VELASCO, E. [1924]. «Información sobre el escudo de armas de la Provincia de Álava», *Revista Internacional de Estudios Vascos*, nº 15, 667-676.
- VILLAVA, J. FR. DE [1613]. *Empresas espirituales y morales*, Baeza: Fernando Díaz de Montoya.
- VV.AA. [1997]. *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, Vitoria-Gasteiz, Gobierno Vasco.



RECOMENDACIONES PARA EL ALMA MIGRANTE.  
EL SACRIFICIO DE ISAAC  
EN LA LITURGIA PALEOCRISTIANA\*

ANDRÉS HERRAIZ LLAVADOR  
*Universidad de Valencia*

RESUMEN: Esta investigación, cuyo objeto de estudio es el tipo iconográfico del Sacrificio de Isaac, parte del análisis de una selección de sarcófagos y pinturas halladas en las catacumbas romanas pertenecientes al siglo IV d. C., las cuales atestiguan el vínculo del tipo con el ámbito funerario. El objetivo es definir el modo en el que el tema se concreta en imagen y se vincula al texto litúrgico de carácter funerario, conocido como *Commendatio Animae*, cuyas fórmulas invocan el mismo favor divino para los fallecidos que aquel que habrían gozado personajes bíblicos como Noé, David, Daniel o Isaac. Circunscrito en este compendio, el tipo se nutre, en los albores del cristianismo, de diversas fuentes literarias como los textos de los Primeros Padres de la Iglesia que, al igual que el *Ordo Commendationis Animae*, aluden a la salvación personal así como a la trascendencia de la muerte.

*Palabras clave:* Sacrificio de Isaac, *Commendatio Animae*, Padres de la Iglesia, Arte Paleocristiano

ABSTRACT: This research, whose object of study is the iconographic type of the Sacrifice of Isaac, starts from the analysis of a selection of sarcophagi and paintings from the 4<sup>th</sup> century A. D. found in the Roman catacombs as samples of their link within the funerary sphere. The aim is to define how the theme is concretized in the image and linked to the funerary liturgical text *Commendatio Animae*, whose formulas invoke the same divine favor for the deceased as that which Biblical characters such as Noah David, Daniel or Isaac would have enjoyed it. Circumscribed in this compendium, the type is nourished, at the dawn of Christianity, by various literary sources such as the texts of the First Fathers of the Church that, like the *Ordo Commendationis Animae*, allude to personal salvation as well as the transcendence of death.

*Keywords:* Sacrifice of Isaac, *Commendatio Animae*, Fathers of the Church, Early Christian Art

La Historia del Arte tiende a relegar a un segundo plano el significado que albergan los programas iconográficos paleocristianos, en especial aquellos que se disponen en los sarcófagos o recorren los muros de las catacumbas romanas. Muchos de los estudios monográficos dedicados al arte funerario, realizado en los albores del cristianismo, acceden al arte visual desde la descripción formal y se limitan a la mera constatación de aquello que es representado. Posiblemente, el escaso interés hacia el uso y la función de las imágenes en el arte paleocristiano sea debido a la dificultad de aproximarse a las fuentes patrísticas y de imbuirse en la exegética de los primeros Padres de la Iglesia, donde proliferan las lecturas tipológicas y salvíficas que nutren tanto el surgimiento de tipos iconográficos nuevos como la conformación de variantes tipológicas que tendrán continuidad en el tiempo. Con todo ello, la finalidad del estudio radica en la elaboración de un compendio de imágenes relativas al ámbito funerario paleocristiano que sustenten el vínculo entre el

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y se ha realizado gracias a la financiación de la Universitat de València y su programa de ayudas «Atracció de talent».

*Ordo Commendationis Animae* con el pasaje veterotestamentario. Partiendo de un estudio crítico de los principales autores que han abordado durante las últimas décadas temas relacionados con el arte paleocristiano y los *ordines* romanos, se procederá a un análisis iconográfico que permita identificar los principales elementos que concurren en el tipo y determinaron sus variantes tipológicas. Una vez identificadas las principales variantes se acometerá una hermenéutica iconológica consiguiente a la relación de las imágenes con los textos de los primeros Padres de la Iglesia, con el fin de comprender la función de la imagen dentro del ámbito funerario.

En primer lugar, siguiendo lo descrito en el episodio del *Génesis 22*:

Transcurridos estos acontecimientos, Dios puso a prueba a «¡Abrahán, Abrahán!» Él respondió: «Aquí estoy.» Después añadió: «“Toma a tu hijo, a tu único, al que amas, a Isaac, vete al país de Moria y ofrécelo allí en holocausto en uno de los montes, el que yo te diga.”»

Abrahán se levantó de madrugada, aparejó su asno y tomó consigo a dos mozos y a su hijo Isaac. Partió la leña del holocausto y se puso en marcha hacia el lugar que le había dicho Dios. Al tercer día levantó Abrahán los ojos y vio el lugar desde lejos. Entonces dijo Abrahán a sus mozos: «Quedaos aquí con el asno. Yo y el muchacho iremos hasta allí, haremos adoración y volveremos donde vosotros.» Tomó Abrahán la leña del holocausto, la cargó sobre su hijo Isaac, tomó en su mano el fuego y el cuchillo, y se fueron los dos juntos. Dijo Isaac a su padre Abrahán: «¡Padre!» Respondió: «¿Qué hay, hijo?» —«Aquí está el fuego y la leña, pero ¿dónde está el cordero para el holocausto?» Dijo Abrahán: «Dios proveerá el cordero para el holocausto, hijo mío.» Y siguieron andando los dos juntos. Llegados al lugar que le había dicho Dios, construyó allí Abrahán el altar y dispuso la leña; luego ató a Isaac, su hijo, y lo puso sobre el ara, encima de la leña. Alargó Abrahán la mano y tomó el cuchillo para inmolar a su hijo. Entonces le llamó el Ángel de Yahvé desde el cielo: «¡Abrahán, Abrahán!» Él dijo: «Aquí estoy.» Continuó el Ángel: «No alargues tu mano contra el niño, ni le hagas nada, que ahora ya sé que eres temeroso de Dios, ya que no me has negado tu único hijo.» Alzó Abrahán la vista y vio un carnero trabado en un zarzal por los cuernos. Fue Abrahán, tomó el carnero y lo sacrificó en holocausto en lugar de su hijo. Abrahán llamó a aquel lugar «Yahvé provee», de donde se dice hoy en día: «En el monte Yahvé se aparece». El Ángel de Yahvé llamó a Abrahán por segunda vez desde el cielo y le dijo: «Por mí mismo juro, oráculo de Yahvé, que por haber hecho esto, por no haberme negado a tu único hijo, yo te colmaré de bendiciones y acrecentaré muchísimo tu descendencia, como las estrellas del cielo y como las arenas de la playa, y se adueñará tu descendencia de la puerta de sus enemigos. Por tu descendencia se bendecirán todas las naciones de la tierra, en pago de haber obedecido tú mi voz.» Volvió Abrahán al lado de sus mozos y emprendieron la marcha juntos hacia Berseba. Abrahán se quedó en Berseba.<sup>1</sup>

1. Gn 22, 1-20: *Quae postquam gesta sunt, tentavit Deus Abraham et dixit ad eum: «Abraham». Ille respondit: «Adsum». Ait: «Tolle filium tuum unigenitum, quem diligis, Isaac et vade in terram Moria; atque offer eum ibi in holocaustum super unum montium, quem monstravero tibi». Igitur Abraham de nocte consurgens stravit asinum suum ducens secum duos iuvenes suos et Isaac filium suum. Cumque concidisset ligna in holocaustum, surrexit et abiit ad locum, quem praeceperat ei Deus. Die autem tertio, elevatis oculis, vidit locum procul dixitque ad pueros suos: «Expectate hic cum asino. Ego et puer illuc usque properantes, postquam adoraverimus, revertemur ad vos». Tulit quoque ligna holocausti et imposuit super Isaac filium suum; ipse vero portabat in manibus ignem et cultrum. Cumque duo pergerent simul, dixit Isaac Abrahae patri suo: «Pater mi». Ille respondit: «Quid vis, fili?». «Ecce, inquit, ignis et ligna; ubi est victima holocausti?». Dixit Abraham: «Deus providebit sibi victimam holocausti, fili mi». Pergebant ambo pariter; et venerunt ad locum, quem ostenderat ei Deus, in quo aedificavit Abraham altare et desuper ligna composuit. Cumque colligasset Isaac filium suum,*

El tipo iconográfico del Sacrificio de Isaac contará principalmente con seis elementos que a lo largo del arte paleocristiano devendrán en una serie de variantes tipológicas que servirán de base para el estudio de la continuidad y variación del tipo en siglos posteriores. Alison Moore en su estudio realizado a principios del siglo pasado ya advertía la configuración de cinco variantes.<sup>2</sup> Partiendo de ello, este estudio se centrará en el análisis de los relieves del sarcófago de *Junius Bassus* (s. IV a.C., Ciudad del Vaticano, Museos Pontificios) [fig. 1] como paradigma de la variante helenística vinculada al ámbito funerario.

La figura de Abrahán, identificada con la de un hombre barbado, ataviado con *pallium*, empuña una ausente pero intuible arma sacrificial<sup>3</sup> con su mano derecha, mientras que con la izquierda se aferra a la cabeza de Isaac, ya sea agarrándolo por un mechón de pelo, recurso gestual heredado de la antigüedad, o simplemente imponiendo la mano sobre su primogénito.<sup>4</sup>

Por lo que respecta a las cualidades fácticas de Isaac, este suele situarse junto a un altar de morfología ortogonal<sup>5</sup>, genuflexo sobre el suelo y maniatado por la espalda, al igual que Cristo en la versión apócrifa de la crucifixión, tal y como apunta Moore (1922: 162). Isaac ataviado con *exomis* mostrará su hombro derecho desnudo, configurando este hecho una particularidad iconográfica presente en un gran número de sarcófagos pertenecientes al siglo IV, como el sarcófago de Layos (s. IV, Museo Federico Marés), el sarcófago de



Fig. 1. Sarcófago de *Junius Bassus*, s. IV a.C., Ciudad del Vaticano, Museos Pontificios.

*posuit eum in altari super struem lignorum extenditque Abraham manum et arripuit cultrum, ut immolaret filium suum. Et ecce angelus Domini de caelo clamavit: «Abraham, Abraham». Qui respondit: «Adsum». Dixitque: «Non extendas manum tuam super puerum neque facias illi quidquam. Nunc cognovi quod times Deum et non pepercisti filio tuo unigenito propter me». Levavit Abraham oculos suos viditque arietem unum inter vepres haerentem cornibus; quem assumens obtulit holocaustum pro filio. Appellavitque nomen loci illius: «Dominus videt». Unde usque hodie dicitur: «In monte Dominus videtur». Vocavit autem angelus Domini Abraham secundo de caelo et dixit: «Per memetipsum iuravi, dicit Dominus: quia fecisti hanc rem et non pepercisti filio tuo unigenito, benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli et velut arenam, quae est in litore maris. Possidebit semen tuum portas inimicorum suorum, et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae, quia oboedisti voci meae». Reversus est Abraham ad pueros suos, et surrexerunt abieruntque Bersabee simul, et habitavit Abraham in Bersabee.*

2. Alison Moore identificó y estableció las siguientes variantes: helenística, helenística-oriental, alejandrino-copta, palestino-copta y bizantina. Inserta dentro de esta división, será la variante helenística la que predomine en las representaciones halladas en los sarcófagos y catacumbas paleocristianas. Tras un estudio en profundidad podemos concluir que estas variantes no se presentan de manera estanca y en ocasiones podemos encontrar combinaciones de elementos de una y otra variante.

3. El arma sacrificial se configura durante el siglo IV a modo de *gladius*, tal y como se aprecia en el sarcófago de Layos y en algunas de las piezas pertenecientes a las colecciones vaticanas donde todavía se conserva el brazo del patriarca incólume.

4. El estudio del tema de encuadre que vincula a Abrahán con la imagen del héroe partiendo de las cualidades expresivas del tipo iconográfico ya ha sido abordado (Herraiz, 2019: 101-116).

5. El estudio pormenorizado del tipo nos permite diferenciar la variante helenística de la helenística-oriental partiendo de si Isaac ha sido dispuesto junto o sobre el altar. Encontramos casos paradigmáticos en el sarcófago de San Ambrosio de Milán o una de las piezas que se encuentra en el Louvre donde ha sido repetido el mismo esquema compositivo.

Estilicón (ca. 380, Milan, Iglesia de San Ambrosio) o el sarcófago de san Sidonio (s. IV, Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, Basílica de Santa María Magdalena).<sup>6</sup>

Tras la figura de Abrahán la presencia de un joven imberbe de fisonomía adolescente remite directamente a los primeros ángeles configurados por el arte cristiano, aquellos que según describen las sagradas Escrituras, cobran apariencia humana al interactuar con los mortales. De este modo, y siguiendo lo establecido por García Mahiques este sería el Ángel de Yahvé, un ángel mancebo cuya presencia suele evitarse, ya sea con el fin de que no se confunda con la identidad misma de Dios, o por la lectura literal del texto sagrado, en el que podría interpretarse que la manifestación de este ser angélico se reduce a una voz que interpela a Abrahán desde los cielos (2016: 110). La presencia del plano divino se ve duplicada a través de una deteriorada *Dextera Dei* que semeja emerger de la bóveda celeste para interpelar al patriarca y detener su acción. Esta temprana representación del desdoblamiento de la intervención divina será el antecedente de una de las variantes tipológicas



Fig. 2. Cara frontal del sarcófago perteneciente ca. 325-349 a.C., Musée de L'Arles Antique.



Fig. 3. Sarcófago de Mas d'Aire s. IV a.C., Landes, Cripta de Santa Quiteria.

más representativas dentro de la continuidad y variación del tipo. Sarcófagos como el de Arles (ca. 325-349, Musée de L'Arles Antique) [fig.2] o el sarcófago de los Hermanos (ca. 325 d. C., Roma, Colecciones Vaticanas) atestiguan la consolidación de esta variante en el arte funerario paleocristiano, sirviendo como antecedentes para un posible estudio en torno a la variante tipológica en la que la figura angélica porta al carnero para sustituir a Isaac en su holocausto.

Siguiendo por tanto el texto sacro, el animal elegido para las representaciones del episodio veterotestamentario es el carnero, concretamente el macho domesticado de la especie *ovis orientalis aries*, pues las cualidades fácticas de su cornamenta permitieron a los primeros Padres de la Iglesia establecer relaciones tipológicas entre este y Cristo. En algunos casos concretos, y potenciando el valor simbólico de la cornamenta del animal, los artistas han incorporado subespecies silvestres del *ovis orientalis* como el muflón (*Ovis orientalis vignei*) o el urial (*Ovis orientalis musimon*) al tipo iconográfico. No obstante, estas cualidades expresivas ligadas a las diferentes exégesis del texto sacro han derivado en que el animal bíblico se codifique también

como cordero, es decir la cría de la especie domesticada puesta en relación con la figura del *Agnus Dei* redentor. El carnero, como testigo de la prueba de fe, se erige como uno de los elementos esenciales para la lectura salvífica del Génesis 22. Serán numerosos los

6. Todas estas piezas han sido previamente estudiadas por autores como R. Garrucci, J. Wilpert, o M. Sotomayor.

casos en los que encontremos una marcada presencia del carnero atrapado en el árbol de Sabek, descrito por Melitón de Sardes (Melit. Fragmenta in Ge.; PG 5, 1216-1218) y continuado por la literatura exegética armenia posterior, tal y como atestigua el poema de la *Staatsbibliothek* de Berlín (SBB III E MS or quart 805, fols. 279r-280r). En este manuscrito compuesto, aparentemente, por varios autores son descritos los episodios de la Teofanía de Mambré, el Sacrificio de Isaac, así como la destrucción de Sodoma. En él, siguiendo la traducción realizada por Michael E. Stone, Abraham llevó a Isaac al monte Golgotha, lugar que el autor identifica en tanto que tipo de la crucifixión, allí lo ató y lo dispuso sobre el altar y, en el momento que alzó la espada para sacrificarlo, un ángel detuvo su acción. Acto seguido, la exegética armenia incluye la presencia del árbol de Sabek en ese lugar determinado vinculándolo con el carnero que se encontraba atrapado por sus cuernos (Stone, 2012: 90-91). La marcada presencia de este animal en numerosos sarcófagos como el sarcófago de Mas d'Aire (s. IV, Landes, Cripta de Santa Quiteria) [fig. 3] o la *Tombeau de Saint-Clair* (s. IV, Toulouse, Museo Arqueológico de Saint-Raymond), evidencian la relación intrínseca entre la literatura patristica y el arte paleocristiano, en el cual la imagen del carnero sirve como refuerzo visual de la lectura salvífica del sacrificio.

Por lo que respecta al altar, este mantendrá una morfología ortogonal ya sea de manera cúbica o a modo de columna con fuego en su parte superior. Algunos ejemplos, como el anteriormente mencionado sarcófago de Estilicón [fig. 4], presentan un altar decorado con elementos heredados de la tradición funeraria pagana, adaptados al contexto cristiano, tales como rollos de pergamino, guirnaldas o bucráneos.

En el caso de los sarcófagos paleocristianos nos encontramos frente a una retícula con varios tipos iconográficos narrativos en su especificidad pero conceptuales en su conjunto –conformando un diagrama conceptual–, en los que confluyen discurso visual y textual en un mismo contexto cultural; un programa iconográfico destinado por el promotor, pero no dispuesto al público. Hablamos, por tanto, de una serie de diagramas conceptuales que tienen por objeto transmitir el mensaje salvífico que se inscribe dentro de los pasajes bíblicos anteriormente citados, concretados en un único evento que fija texto e imagen en la mente del creyente.

Una vez realizada la selección de obras y habiendo establecido la variante helenística como aquella que se encuentra más presente dentro del ámbito funerario, procedemos a adentrarnos en el contenido del *ordo* litúrgico, partiendo de una definición y ubicación cronológica del mismo. En primer lugar, la *Commendationis Animae* es una plegaria de carácter funerario mediante la cual el clérigo encomienda el alma del moribundo o del difunto a Dios<sup>7</sup>. Depen-

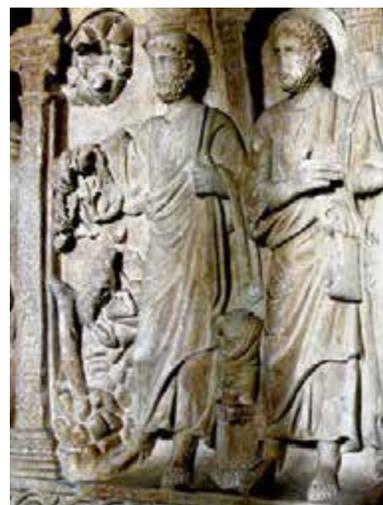


Fig. 4: Sarcófago de Estilicón, ca. 380-399 a.C. Milán, Basílica de San Ambrosio.

7. Libra, Señor, su alma, como has librado a Henoc y Elías de la muerte común, a Noé del diluvio, a Abraham de la ciudad de Ur de los Caldeos, a Job de sus males, a Isaac de la inmolación y de la mano de su padre, a Lot de Sodoma y de la llama, a Moisés de la mano del Faraón, a Daniel de la fosa de los leones, a los tres niños del fuego del horno y de la mano del rey perverso, a Susana de un crimen imaginario, a David de

diendo de la época y de la fuente textual, diversos estudios ubican esta «custodia» de las almas en distintos momentos de la liturgia. D. Sicard, en su aproximación a los *Ordines Romani*, sitúa el rezo justo antes del lavado del cuerpo del difunto y durante su disposición dentro del féretro (Sicard, 1978: 20-22), mientras que investigaciones más recientes, como la realizada por J. Gómez Narros, apuntan a la presencia de este canto litúrgico también en la asistencia a los enfermos (2005: 90). Por lo que respecta al origen del canto litúrgico, este ha sido discutido y atendido por diversos académicos, como Righetti que en 1956 advertía la posible relación del origen de la plegaria con la vida de la abadesa de Padilly, santa Austreberta ca. 630-704 d.C., recogida en el *Acta Sanctorum* y donde se menciona cierta letanía cantada a los santos agonizantes.



Fig. 5: Esquema de la copa de Podgoritza. s. IV a.C. San Petesburgo Museo Hermitage.

Los vestigios de esta letanía pueden encontrarse en numerosos sarcófagos y catacumbas así como en ciertos elementos litúrgicos como es el caso del disco realizado hacia finales del siglo III y primera mitad del siglo IV en cuyos diseños, efectuados en láminas de oro y plata, se encuentran ocho compartimentos divididos por columnas en los que se pueden identificar a Jonás y el *Kethos*, Daniel y los leones y los tres jóvenes en el horno de Babilonia; seguidos del Sacrificio de Isaac, de Daniel en los muros de Babilonia con Nabucodonosor en forma de buey y de la curación del parálitico. En el último registro la interpretación fluctúa entre el pasaje de Moisés golpeando la roca, tema especialmente presente en los sarcófagos, o la visión de los *Ossa Arida* de Ezequiel. No obstante, será la copa de Podgoritza (s. IV a.C. San Petesburgo Museo Hermitage) [fig.5] la que permitió a Le Blant sostener su teoría del uso del ordo en los albores del cristianismo (Le Blant, 1885). La hipótesis del autor francés fue criticada, tal y como referencia García Mahiques (1992, 95), por el liturgista Georges Martimort quien apuntó hacia la fragilidad de sostener la existencia de esta plegaria a partir de la inscripción de la copa de Podgoritza (Martimort 1949: 105-114). André Grabar, a caballo entre la hipótesis de Le Blant y los planteamientos de Martimort, no descartó la probabilidad de que la *Commendatio Animae* se encontrara presente en los primeros siglos del cristianismo, estableciendo paralelismos entre el repertorio de imágenes de ámbito funerario y el también presente en algunos objetos de carácter más cotidiano como la copa de Podgoritza. Con todo ello, la clasificación para Grabar quedaría en dos grandes grupos, por un lado, aquellas imágenes relativas a los sacramentos del Bautismo y la Eucaristía y, por otro, aquellas pertenecientes a temas de carácter salvífico basadas en intervenciones divinas como la salvación de Isaac del sacrificio, la liberación de Daniel en el foso, Jonás salvado del *Kethos*, la Resurrección de Lázaro, etc. (Grabar, 1979: 20).

En el canto litúrgico, introducido por la sentencia *Commendamus tibi*, encontramos los ejemplos que habrán de componer los programas iconográficos de las catacumbas y de

la mano de Saúl y de la de Goliat, a Pedro y Pablo de la prisión, y al igual que has librado a la bienaventurada Tecla, tu virgen y mártir, de atroces tormentos, dignate recibir el alma de tu fiel servidor y haz que goce contigo los bienes celestes.

los sarcófagos paleocristianos. Tras la constatación de la fuente textual, la identificación de los pasajes bíblicos dentro del arte funerario paleocristiano se torna relativamente sencilla y nos permite comprobar las relaciones de este con el *ordo* romano. Así, la figura con las manos extendidas en oración rodeada de leones es Daniel en el foso (Dn, 6, 16-22); un hombre estático inserto en un espacio cúbico junto a la presencia de una paloma es Noé (Gn, 8.1) y los tres jóvenes que rezan entre llamas son claramente los jóvenes hebreos en el horno de Nabucodonosor (Dn, 3,24). Cada una de estas historias sirvió como una alusión a la salvación personal, en ellas habitan personajes bíblicos que trascendiendo de la muerte ofrecen un paradigma de liberación divina a la familia de luto y al alma del difunto. Concretamente, el caso de Daniel, como ya aventuró McGowan (2011: 106), interesó a Padres de la Iglesia como Clemente de Roma, Orígenes o Cipriano de Cartago, quienes vieron en la historia del profeta un ejemplo del poder de oración.

Por lo que respecta al uso de estos y otros pasajes bíblicos dentro del arte paleocristiano sin duda ha sido de gran utilidad recurrir a la organización que Snyder realiza de los temas bíblicos en el arte pre-Constantiniano, donde podemos encontrar una presencia más que relevante de episodios relacionados con la salvación tales como Jonás caído al mar, los tres jóvenes en el horno, Noé en el arca o Daniel en el foso. Estos tipos no difieren del Sacrificio de Isaac sobre el cual también recae una lectura salvífica en tanto que símbolo de la salvación cristiana del acoso religioso (Snyder, 1985: 51-52). A partir del Edicto de Milán, pinturas parietales como las realizadas en la capilla número tres de San Calixto en Roma que muestran la salvación de Isaac, tienden a desaparecer. Siguiendo lo establecido por Van Woerden, esta desaparición paulatina viene motivada por la lectura tipológica de los primeros Padres de la Iglesia que verán en Isaac una prefigura del propio martirio de Cristo (Van Woerden 1961: 214-55). Este hecho se ve reforzado por las lecturas que tanto Tertuliano (*Adv.iud.* X; *PL* 2, 626)<sup>8</sup> como Ireneo de Lyon (*Adv.H.* IV; *PG* 10, 1)<sup>9</sup> realizaron del pasaje veterotestamentario, incidiendo ambos en la relación que guardan Isaac y Cristo, quien en tanto que prefiguración, facilitó la comprensión de la muerte de Cristo.

Por otro lado, sin alejarnos del estudio de las fuentes patrísticas, encontramos tanto en la exegética de Novaciano como en la de san Agustín de Hipona referencias a la asociación del Génesis 22 con otros pasajes de carácter salvífico. Inmerso en la lectura salvífica del texto sacro, Novaciano (*Trin.* VIII) incide sobre ciertos aspectos de la obra divina acontecidos en el Génesis como el árbol de la vida (Gn 2,9), la salvación de Noé y su familia en el diluvio o la de Lot de la ciudad de Sodoma, descritas ambas en la segunda epístola de Pedro (2, 1-8).<sup>10</sup> Del mismo modo, remite a la figura del patriarca, por un lado haciendo

8. *Itaque imprimis Isaac, cum a patre hostia duceretur lignum[que] ipse sibi portans, Christi exitum iam tunc denotabat in victimam concessi a patre lignum passionis suae baiulantis.*

9. *Sicut et Apostoli, filii generis Abraham, relictis retribus et patre, secuti sunt qui verbum Dei. Et sicut diximus, accipiens eius fidei quae habebat Abraham, Isaac, et quasi lignum crucis bajulationem, et secuti estis Baalim. Apud hominem enim cognovissent Abraham et facti sequi consuevit verbum Dei. Credidit Abraham praeceptum per verbum Dei virtutem suam dare filio sacrificium Deo ut Deum pro libera complacuisse ad omnia se descendere sperantibus, ut redemptionis oblatio, nisi Filius, et dilexit eum.*

10. *Fuerunt vero et pseudoprophetae in populo, sicut et in vobis erunt magistri mendaces, qui introducunt sectas perditionis et eum, qui emit eos, Dominatorem negantes superducent sibi celerem perditionem. Et multi sequentur eorum luxurias, propter quos via veritatis blasphemabitur; et in avaritia fictis verbis de vobis negotiabuntur. Quibus iudicium iam olim non cessat, et perditio eorum non dormitat. Si enim Deus angelis peccantibus non pepercit, sed rudentibus inferni detractos in tartarum tradidit in iudicium reservatos: et originali mundo non pepercit, sed octavum Noe iustitiae praeconem custodivit diluvium mundo impiorum inducens; et civitates Sodomae et Gomorrae in cinerem redigens eversione damnavit, exemplum*

referencia directa al momento en el que el patriarca es interpelado por la divinidad para que detenga el sacrificio de su primogénito (Gn 22, 12)<sup>11</sup> y, por otro, aludiendo al pacto alcanzado entre Dios y Abrahán tras el sacrificio y por el cual su descendencia es multiplicada como estrellas en el cielo o como la arena de la playa. (Gn 22, 16-18).<sup>12</sup> En este orden de cosas, la lectura de Novaciano se torna clave a la hora de ubicar cronológicamente la práctica del *ordo commendationis animae* en los albores del cristianismo primitivo, a la vez que sirve de fuente textual para los programas iconográficos desarrollados en el arte funerario paleocristiano.

Los planteamientos de Novaciano serán continuados por San Agustín de Hipona en su epistolario y comentario de los *Salmos* donde incidió sobre la lectura salvífica del *Génesis* 22, siguiendo la línea interpretativa de San Clemente de Roma, San Orígenes o San Cipriano de Cartago. Concretamente, en el comentario del Salmo (22, 2,6) el obispo de Hipona remite al concepto de «espera», aquí entendido en tanto que fe o creencia, siendo necesaria esta «espera» para la posterior liberación o salvación de los antiguos padres, aquellos que creyeron en la divinidad y fueron liberados por su fe. Tras esto, prosigue con algunos de los pasajes anteriormente mencionados y en los que alude a la liberación del pueblo de Israel, a la de los tres jóvenes de las llamas, a la de Susana del falso testimonio o a la de Daniel en el foso de los leones y concluye que fue la invocación a Dios la que los liberó de su tormento (AVG. IN PSALM. 21, ENARRAT. 2, 6; PL 36, 173).<sup>13</sup> Para el exégeta cristiano todos ellos conforman la lista de los justos, aquellos siervos dispuestos y vehementes, fieles al pacto realizado con la divinidad, en cuya fe reside la confianza de que sus acciones, obedientes al mandato divino, serán recompensadas. Finalmente, tal y como ya advirtió Dulaey (2003: 61), San Agustín irá añadiendo más pasajes veterotestamentarios al comentario del versículo, como Noé salvado del diluvio, Lot del fuego celeste o Isaac salvado de la espada suspendida sobre sus hombros.

Con todo ello, la consolidación de la idea de Abrahán como adalid de la fe se ve reforzada por la literatura bíblica, que halla en esta la justificación de la predisposición y obediencia del patriarca para sacrificar a Isaac, el hijo de la promesa realizada por Dios en el quincuagésimo capítulo del *Génesis*. La obediencia y recompensa de Abrahán a Dios es descrita también en el capítulo diecisiete del libro de los *Jubileos*: «En el séptimo septenario, en su primer año, en el primer mes, en este jubileo, el doce de este mes, se dijo en los cielos de Abrahán que era fiel en todo lo que se le ordenaba. Dios lo amaba, pues había sido fiel en la adversidad». (Jub, 17,15) y en el primer libro de los *Macabeos*, donde podemos leer: «Dios puso a prueba a Abrahán; lo encontró fiel, y lo aceptó como justo» (Mac, 2,52).<sup>14</sup>

---

*ponens eorum, quae sunt impiis futura: et iustum Lot oppressum a nefandorum luxuria conversationis eruit: aspectu enim et auditu iustus habitans apud eos, de die in diem animam iustam iniquis operibus cruciabat.*

11. *Dixitque: «Non extendas manum tuam super puerum neque facias illi quidquam. Nunc cognovi quod times Deum et non peperisti filio tuo unigenito propter me».*

12. *Per memetipsum iuravi, dicit Dominus: quia fecisti hanc rem et non peperisti filio tuo unigenito, benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellae caeli et velut arenam, quae est in litore maris. Possidebit semen tuum portas inimicorum suorum, et benedicentur in semine tuo omnes gentes terrae, quia oboedisti voci meae.*

13. *Et vide quid dicat: In te speraverunt patres nostri: speraverunt, et eruisti eos. Et novimus, et legimus quam multos patres nostros sperantes in se eruit Deus. Eruit ipsum populum Israel de terra Aegypti (Exod. XII, 51); eruit tres pueros de camino ignis (Dan. III); eruit Danielem de lacu leonum (Id. XIV); eruit Susannam de falso crimine (Id. XIII). Omnes invocaverunt, et eruti sunt. Numquid defecit ad Filium suum, ut in cruce pendentem non exaudiret? Quare autem ipse non eruitur modo, qui dixit: In te speraverunt patres nostri, et eruisti eos?*

14. *Abraham, nonne in tentatione inventus est fidelis, et reputatum est ei ad iustitiam?*

De este modo, obediencia y recompensa quedan fijadas en el vínculo establecido en el pacto entre la divinidad y la fe de los obedientes, conceptos que quedarán vinculados al tipo iconográfico desde su origen.

A modo de síntesis, este estudio centrado en la configuración del tipo iconográfico en el arte funerario paleocristiano parte de la identificación de los tipos iconográficos de los sarcófagos, las catacumbas y los objetos litúrgicos realizados durante el siglo IV d.C. Tras la realización de un análisis iconográfico en profundidad de las principales variantes tipológicas paleocristianas vinculadas a los textos patrísticos, hemos podido aproximarnos al significado y función que el tipo iconográfico del Sacrificio de Isaac, junto a otros tipos fundados en pasajes de carácter salvífico, tuvieron en el contexto cultural en que fueron concebidos. Todos ellos, dispuestos a modo de retícula sobre los laterales de los sarcófagos, de las superficies de los vasos o de los muros paleocristianos, configuran tipos narrativos en su especificidad pero conformando un diagrama conceptual. La selección de obras propuestas junto con el estudio de los textos de Padres de la Iglesia como Orígenes, Novaciano o San Agustín de Hipona han permitido ubicar cronológicamente el *Ordo Commendationis animae* mucho antes de lo que sus vestigios textuales nos indican, encontrándose esta letanía en actualización constante desde el siglo VII d. C. Supeditado a los conceptos de fe, espera y salvación, el tipo iconográfico del Sacrificio de Isaac se configura durante los primeros siglos del cristianismo siguiendo los planteamientos exegeticos de los primeros Padres de la Iglesia, dando paso la lectura salvífica a una interpretación simbólico-tipológica que verá en Isaac una prefigura de Cristo. De este modo, la tesis de Le Blant, cuyo punto de partida fue la copa de Podgoritza, sustentada por la división de los temas realizada por Grabar es continuada en este estudio por el análisis tanto del *De Trinitate* de Novaciano como del comentario al Salmo XXI del Obispo de Hipona, fuentes esenciales para la correcta comprensión y estudio de la configuración del tipo iconográfico en los albores del cristianismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMO GUINOVAR, M.<sup>a</sup> D. del [2005]. *La plegaria del Ordo Commendationis Animae letánico. Versiones escritas. Representaciones plásticas desde el s. II al s. V d. C.*, Barcelona, Editor Service.
- CHAVASSE, A. [1957]. *Le sacramentaire gélasien*, Belgique, Desclée & Cie Éditeurs.
- DULAEY, M. [2003]. *Bosques de símbolos: La iniciación cristiana y la Biblia (siglos I- IV)*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- DRESKEN-WEILAND, J. [2018]. «Christian Sarcophagi from Rome» en R. M. JENSEN y M. D. ELLISON (eds.), *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, Londres, Routledge. Taylor & Francis Group, 39-56.
- LE BLANT, E. [1885]. *Etude sur les Sarcophages Chrétiens Antiques de la Ville d'Arles*, París, Imprimerie Nationale.
- MC GOLDRICK, P. [1995]. «Liturgy: The Context of Patristic Exegesis» en Th. FINAN y V. TWONWEY (eds.), *Scriptural Interpretation in the Fathers: Letter and Spirit*, Dublin, Four Courts Press, 27-39.
- GACA, K. L. y otros [2005]. *Early Patristic Readings of Romans*, New York, T&T Clark.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [1992]. *La Adoración de los Magos. Imagen de la Epifanía en el arte de la Antigüedad*, Vitoria-Gasteiz, EPHIALTE.
- [2016]. *Los Angeles I. La Gloria y sus jerarquías*, Madrid, Ediciones Encuentro.

- GÓMEZ NARROS, J. [2015]. «Un ordo litúrgico latino convertido en literatura romance: el *Ordo Commendationis Animae* en la épica española», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, vol.33, 89-104.
- HARLEY MCGOWAN, F. [2011]. «Death is Swallowed Up in Victory. Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography». *Cultural Studies Review*, 2011 vol. 17, n. 1, 101-124.
- HERRAIZ LLAVADOR, A. [2019]. «Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo *El sacrificio de Isaac* de Espinosa» en M.<sup>a</sup> A., FERNÁNDEZ VALLE y otros (eds.). *Discursos e imágenes del barroco iberoamericano*. Vol.VIII. Santiago de Compostela, Andavira Editora, Sevilla, Enredars/Universidad Pablo de Olavide, 101-116.
- KUGEL, J. L. y GREER, R. A. [1986]. *Early Biblical Interpretation*, Philadelphia, The Westminster Press.
- MARTIMORT, A. G. [1991]. «Les ordines, les ordinaires et les cérémoniaux», en L. GENICOT (dir.), *Typologie des sources du moyen âge occidental*, Turnhout, Brepols, 8-112.
- MOORE SMITH, A. [1922]. «The Iconography of the Sacrifice of Isaac in Early Christian Art». *American Journal of Archaeology*, vol. 26, n. 2, 159-173.
- PAXTON, F. S. [1990]. *Christianizing Death. The Creation of a Ritual Process in Early Medieval Europe*, New York, Cornell University Press.
- RIGHETTI, M. [1956]. *Historia de la Liturgia II*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- SICARD, D. [1978]. *La liturgie de la mort dans l'église latine des origines à la réforme carolingienne*, Münster, Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung.
- SNYDER, G. F. [1985]. *Ante pacem. Archaeological Evidence of Church Life before Constantine*, Georgia, Mercer University Press.
- SOTOMAYOR, M. [1975]. *Sarcófagos romano-cristianos de España. Estudio iconográfico*, Granada, Facultad de Teología.
- SPEYART VAN WOERDEN, I. [1961]. «The iconography of the Sacrifice of Abraham», en C. MORHMAN (ed.), *Vigiliae Christianae a Review of Early Christian Life and Language*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1961, 214-255.
- STONE, M. E. [2012]. *Armenia Apocrypha Relating to Abraham*, Atlanta, Society of Biblical Literature.
- STÜBER, K. [1976]. *Commendatio animae: Sterben im Mittelalter*, Frankfurt, Bern, Herbert Lang.
- WALKER, S. [2018]. «Gold-Glass in late Antiquity» en R. M. JENSEN y M. D. ELLISON (eds.), *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, Londres, Routledge. Taylor & Francis Group, 124-141.
- YOUNG, F. M. [1997]. *Biblical Exegesis and the Formation of Christian Culture*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ZIMMERMANN, N. [2018]. «Catacomb Painting and the Rise of Christian Iconography in Funerary Art» en M. JENSEN y M. D. ELLISON (eds.), *The Routledge Handbook of Early Christian Art*, Londres, Routledge. Taylor & Francis Group, 21-39.

ALEGORÍAS RECURRENTE EN CUATRO TÚMULOS  
PARA LA REALEZA ESPAÑOLA  
POR CAYETANO JAVIER DE CABRERA Y QUINTERO\*

319

LETICIA LÓPEZ SALDAÑA  
*Universidad Autónoma de Zacatecas (UAZ)*

RESUMEN: Cayetano Javier de Cabrera y Quintero fue un dramaturgo y poeta novohispano prolífico, autor de sermones, túmulos funerarios, arcos triunfales, obras teatrales, poemas, y de toda clase de textos en boga durante el siglo XVIII. A él se le atribuyen varios túmulos funerarios: *Ayes de Apolo, lacrimosas quejas* [...], *El corazón rey, y rey de corazones* [...], *Lágrimas de la Regia Azucena* [...], y *Vid fecunda en la vida, al copioso riego del cielo* [...], dedicados a las exequias de los reyes de España: Luis I, Felipe V, María Bárbara de Braganza y María Amelia de Sajonia, respectivamente. Las alegorías del jacinto, el corazón, la azucena y la vid, acompañadas de otras como la plata, la serpiente, la leche, el oro, la mariposa, etcétera, sirvieron a su propósito de representar las virtudes de los reyes. De esas otras alegorías, la serpiente se encuentra en los cuatro túmulos reales. En el presente ensayo se revisarán las figuras alegóricas recurrentes en los túmulos mencionados con el propósito de encontrar alguna semejanza discursiva en ellos.

*Palabras clave:* Cayetano de Cabrera y Quintero, túmulos reales, alegorías, la serpiente.

ABSTRACT: Cayetano Javier de Cabrera y Quintero was a prolific novohispano dramatist and poet, author of sermons, burial mounds, triumphal arches, theatrical work, poems, and all kinds of texts in vogue during the 18th century. He's credited with several burial mounds: *Ayes de Apolo, lacrimosas quejas* [...], *El corazón rey, y rey de corazones* [...], *Lágrimas de la Regia Azucena* [...], and *Vid fecunda en la vida, al copioso riego del cielo* [...], dedicated to the funeral expenses of the kings of Spain: Luis I, Felipe V, María Bárbara de Braganza, and María Amelia de Sajonia, respectively. The allegories of hyacinth, the heart, the lily, and the vine, accompanied by others such as the silver, the snake, the milk, the gold, the butterfly, etc., served to their purpose of representing the righteousness of the kings. From those other allegories, the snake is found in the four royal burial mounds. The recurring allegorical figures in the burial mounds mentioned are going to be reviewed to find some discursive similarity between them.

*Keywords:* Cayetano de Cabrera y Quintero, royal burial mounds, allegories, the snake.

La extensa obra de Cayetano Javier de Cabrera y Quintero<sup>1</sup> ha sido catalogada por Juan José de Eguiara y Eguren y José Mariano Beristáin de Souza. Ya en el siglo XX Claudia Parodi edita y estudia *El Iris de Salamanca*, y registra la mayor cantidad

\* Tres de los panegíricos, excepto que se elaboró para las exequias de Luis I, fueron revisados en mi tesis de maestría (López Saldaña, 2015). También existe un artículo publicado donde se estudian los cuatro túmulos reales (López Saldaña, 2017). En el presente estudio se revisan las alegorías recurrentes en los cuatro panegíricos para identificar la intencionalidad del autor.

1. «Mexicano de nacimiento, natural de la ciudad de México, después de haber echado cimientos profundos para su fina cultura literaria, recibió filosofía en el Colegio Seminario de la Iglesia Metropolitana, llamado de San Juan y de la Purísima Concepción, y en las aulas de la Universidad, y obtenida la licenciatura y adscrito entre los alumnos de teología y destacado entre los primeros de ellos, alcanzó también el mismo grado de esta facultad [...]. Para enseñanza de la juventud, fue designado maestro de latinidad por el excelentísimo e

de obras adjudicadas al autor. Entre los túmulos funerarios dedicados a la realeza española que se le atribuyen, se encuentran: *Ayes de Apolo, lacrimosas quejas* [...], dedicado al rey Luis I;<sup>2</sup> *El corazón rey, y rey de corazones* [...], al monarca Felipe V;<sup>3</sup> *Lágrimas de la Regia Azucena* [...]; a María Bárbara de Braganza,<sup>4</sup> consorte de Fernando VI, y *Vid fecunda en la vida, al copioso riego del cielo* [...], dedicado a la reina María Amelia de Sajonia.<sup>5</sup>

Los túmulos funerarios pertenecen a un conjunto de festividades barrocas que permiten, en el caso de los monarcas, la legitimación del reino. La unificación de la arquitectura, escultura, pintura y poesía, permiten que el túmulo funerario sea recibido por la sociedad novohispana, donde el vulgo y la aristocracia se funden en el asombro y el festejo luctuoso.<sup>6</sup> Los poetas adornaban la arquitectura efímera por medio de la hipérbole y écfrasis, estas dos figuras retóricas fueron características del arte barroco, con ellas era posible representar la nobleza de la monarquía, pero también a la sociedad tan diluida en el arte que la representa. En el presente ensayo se revisarán las figuras alegóricas recurrentes en los túmulos mencionados con el propósito de encontrar alguna semejanza discursiva en ellos.

## ARTE EMBLEMÁTICA E INFLUENCIAS EN LOS TÚMULOS FUNERARIOS POR CABRERAY QUINTERO

Los orígenes de la emblemática en Europa tienen su comienzo en la época del Renacimiento, en la que el rescate de la tradición clásica es una de las tareas más importantes para los humanistas. Entre ellos destaca Andrea Alciato.<sup>7</sup> Para Aurora Egido: «La *Anthologia*

---

ilustrísimo señor don Juan de Vizarrón y Eguiarreta, arzobispo y virrey de México. [...]» (Eguiara y Eguren, 1998: 179).

2. «Luis I de Borbón era hijo de Felipe V; fue nombrado príncipe Asturias; a los 15 años contrajo nupcias con la duquesa de Orleans, de 12 años, lo que propiciaría la unión de dos dinastías y dos países: España y Francia. En 1724, Felipe V abdica a favor de Luis I, quien muere a causa de viruela meses después, a los 17 años» (Galán, 2011: 17).

3. «Felipe V (Versalles, 19 de diciembre de 1683. Madrid, 9 de Julio de 1746), hijo del delfín Luis –nieto, por tanto de Luis XIV– y de María Ana de Baviera, fue duque de Anjou hasta 1700. A partir de entonces y hasta su muerte ocupó el trono de España, como sucesor de Carlos II de Habsburgo. En enero de 1724 depuso la Corona en favor de su hijo Luis, pero la retomó en septiembre del mismo año, tras la muerte del joven.» (Sardiñas Fernández, 1997: 35).

4. «La princesa de Asturias, hija primogénita de los reyes portugueses Juan V y Mariana de Austria, nació en Lisboa el 4 de diciembre de 1711, el día de la festividad de Santa Bárbara, de quien tomó el nombre» (Franco Rubio, 2015: 159).

5. «El nacimiento de María Amalia Walburga, princesa real de Polonia, Duquesa Electriz de Sajonia, aconteció el día 24 de noviembre del año 1724, en Dresde, siendo hija de Federico Augusto III» (Oliveros de Castro, 1953: 9).

6. «La arquitectura efímera jugaba un papel esencial en tales celebraciones, ya que, independientemente de que el vulgo no entendiera los motivos iconográficos, era en sí misma el mensaje que restauraba las jerarquías [...]» (Galán, 2011: 29).

7. «(Milán 1492 - Pavía 1550) En 1507 va a estudiar a Pavía y en 1511 pasa a Bolonia. Al poco, en 1516, publica en Estrasburgo sus primeros trabajos de Jurisprudencia y, finalmente recibe en Ferrara el título de doctor en Derecho. De vuelta a Milán combina su oficio de abogado con unos nunca abandonados estudios clásicos. En 1518 es invitado como profesor a Avignon, y allí reside hasta 1522, con ausencias provocadas por las plagas. En esa ciudad conoce en 1508 a Bonifacio Amerbach, que le pone en contacto con Erasmo de Rotterdam. Entre 1522 y 1527 Alciato vive en Milán dedicado a sus propios estudios: realiza traducciones de la *Anthologia graeca* y de Aristófanes, y empieza la composición de sus *Emblemata*.» <http://www.emblematica.com/es/cd04-alciano.htm>, 11-01-19.

*palatina* que Alciato tradujo y utilizó en la confección de sus emblemas, las colecciones renacentistas de *adagia* en la línea de Erasmo, los jeroglíficos egipcios, las empresas, las medallas conmemorativas y la heráldica conforman cadenas de relaciones que deben ser tenidas en cuenta a la hora de apreciar el surgir de la emblemática renacentista» (Sebastián, 1993: 8). A partir de la publicación de *Emblematum liber* de Andrea Alciato, en el año de 1531, la tradición emblemática se fue extendiendo por todos los confines de la tierra. El modelo iconográfico triplex<sup>8</sup> fue traducido al idioma castellano, como comenta Rafael García Mahiques:

La edición en castellano fue propiciada por un librero lyonés Guillermo Rouvillet, con traducción a cargo de Bernardino Daza Pinciano en 1549. [...] También sería divulgada la obra de Alciato en España gracias a otra edición latina posterior, de 1573, con comentarios de Francisco Sánchez de Brozas, [...] Diego López, será finalmente el último comentarista de Alciato. Su *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato* aparece en 1615 en Nájera (García Mahiques, 1988: 4).

Santiago Sebastián señala la influencia que tuvo la emblemática en Europa en otras disciplinas del arte como la poesía, el teatro y la pintura (Sebastián, 1993). Para el siglo XVIII, la tradición emblemática está muy establecida en el Nuevo Mundo, gracias a la visión que tuvieron los jesuitas de implementarla en su programa de estudio, aunque antes de su llegada a la Colonia, ya había antecedentes en Nueva España de su existencia. Con la llegada de Cervantes de Salazar y los jesuitas a Nueva España, así como la creciente influencia del modelo emblemático, se fue gestando esta tradición en el Nuevo Mundo. Su empleo en arcos triunfales y túmulos funerarios fue considerable. Los panegíricos que elaboró Cabrera y Quintero se inscriben en la tradición emblemática, con matices de su propia autoría.

El primero de los panegíricos que realizó Cabrera y Quintero para la celebración de exequias de la realeza española fue para homenajear la muerte del rey Luis I,<sup>9</sup> en el año de 1725.<sup>10</sup> Ahí plantea la imagen alegórica del Jacinto como hilo conductor para representar las virtudes del soberano. El Jacinto es una flor a la que llama fénix de las flores, con ella establece una analogía entre un personaje mitológico y la muerte prematura del rey.<sup>11</sup> La alegoría del Jacinto la podemos identificar en la mitología griega. El poeta busca una

8. «El *emblema triplex* supone la concurrencia de una *pictura* o imagen impresa en la página o pintada en dos lienzos adosados a algún espacio arquitectónico con un lacónico texto que la encabeza (el mote) y otro texto de mayor expansión que se suscribe a la imagen, esto es la *declaratio*, epigrama o comentario exegético y doctrinal.» (Pascual Buxó, 2002: 123).

9. Borradores de Cabrera y Quintero, (BNM), Colección: Archivos y manuscritos, Clasificación MS. 27.

10. Lira Saucedo identifica dos textos manuscritos con diferente título y contenido similar, el primero en la Biblioteca Nacional de México, adjudicado a Cabrera y Quintero y un segundo en el Archivo General de la Nación, adjudicado a Pedro Ramírez del Castillo (Lira Saucedo, 2014: 238-239).

11. El autor parte del mito griego, donde Jacinto fue herido de muerte por un disco mientras Apolo lo instruía en una contienda atlética, al parecer Zéfiro, viento de occidente, fue quién ocasionó la muerte al desviar el disco para que cayera en la cabeza de Jacinto, pues Zéfiro y Apolo se encontraban en disputa a causa del amor de Jacinto. Al caer la sangre de Jacinto a la tierra, brotó una flor que llevaría ese nombre. En el caso de Luis I, también es la intervención del viento, pues se sabe que el aire es un elemento que favorece el contagio de enfermedades como la viruela, provocando así las epidemias, y por lo tanto la muerte del rey (Garibay, 2013: 219).

concordancia entre Atlante y Felipe V, y entre Luis I y Alcides, sólo que no es un disco el que es lanzado sino el orbe.

322

Las alegorías que se unen a la imagen del jacinto para representar la muerte del joven monarca son: Narciso, el sol, céfiro, Apolo, el arcoíris, Mercurio, el ave fénix, el lilio, la azucena, y la serpiente. El dolor del padre Felipe V está vigente en la apología, pero también el de los súbditos novohispanos, en el decir de Cabrera y Quintero, pues veían en el fenecido la esperanza de remediar los males de las constantes guerras.<sup>12</sup> Una de las virtudes que destaca en el rey fallecido es la sabiduría en la que acompaña la imagen del *Jacinto con el laurel*.

El segundo panegírico que elaboró Cabrera y Quintero fue para las exequias de Felipe V. Ahí utiliza la alegoría del corazón, que estuvo ligada a la tradición simbólica católica. En la razón de la idea, Cabrera y Quintero utilizó la alegoría del corazón para simbolizar las virtudes de Felipe V, inspirado en Cornelio a Lapide: «Ni fue tan voluntario el discurso que no se fundase en la autoridad de el grande Alápide, que desentrañando la ethymología del león del hebreo, halló llamarse león, de el Corazón, que es el proprio asiento de la fortaleza y valor» (Sardiñas Fernández, 1997: 17). Además del valor del rey, expresado en diferentes contiendas, el motivo de la elección de Cabrera y Quintero pudo ser que al revisar el cadáver del rey se descubrió una hendidura en su corazón. Una de las fuentes que sobresale en este texto laudatorio es la Biblia.

Aunque la alegoría tiene una larga tradición, Santiago Sebastián dice que «ya desde la época patristica hubo entre los cristianos una devoción hacia el corazón de Cristo» (Sebastián, 1981: 322). Rafael García Mahiques, en *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, cita *Schola cordis*, de Benedicto van Heaften, publicada en 1623 y reeditada en más de dos ocasiones (García Mahiques, 1988: 39), también existe una traducción del libro II de *Schola Cordis*.<sup>13</sup>

Otro autor que pudo influir en Cabrera y Quintero fue Daniel Cramern (1624), pues ambos autores presentan la figura del corazón con la vista dirigida al cielo, aunque en el caso de la empresa de Cabrera y Quintero el corazón es alado y mira hacia el cielo en pleno vuelo, el mote es tomado del Libro de los Proverbios, 21, 4, donde se sugiere que los ojos mirando hacia arriba indican una exaltación del corazón y el mote del emblema de Cramern fue tomado de *Mateo*, 5, 8, que dice: bienaventurados los limpios de corazón, porque ellos verán a Dios. Otros autores como Francisco de Pona (1624) y Juan de Borja (1680), tratan el tema del corazón atribuyéndole un carácter religioso.

En la empresa XIX, del panegírico a Felipe V, alude a los emblemas de Andrés Alciato:

Mejor que la cítara de Eunomo, el Corazón humano no necesita, como promueve Alciato de ficción o autoridad de Estrabón el fingido descenso de la sonora cigarra, para suplir la cuerda que le había faltado en el certamen. Bástase a sí mismo para cuerda, y aun para todo instrumento e instrumentos, como lo copió el pincel en nuestro Rey y en una cítara, en que reventada una cuerda, suplía por ella un Corazón [...] (Sardiñas Fernández, 1997: 30).

En esa empresa, la cual va seguida de una lira, el poeta representa a un rey católico glorificando a Dios con sus alabanzas.

12. Para una revisión del contexto histórico, véase Alberto Gil Novales (1980).

13. Una traducción del tomo II de *Schola Cordis* al castellano fue realizada por Fr. Diego de Mecoleta de la orden de san Benito, contiene los libros III y IV.

La figura alegórica del corazón sirve de guía o enredadera donde otras alegorías, tales como el león, el navío, la salamandra, Hércules, el ave, el oro, la plata, el corazón alado, Marte y la serpiente dan sentido al discurso del autor. Por el contenido, cada una de ellas tiene cierta independencia de las otras: mientras unas hablan de acontecimientos bélicos, otras de la sabiduría, otras más de acontecimientos personales del rey, como la abdicación del reino y su regreso a gobernar, o su devoción católica, etcétera. Cabrera y Quintero «aprovechó bien los conocimientos que tenía de Felipe V, escogió una alegoría poco explotada en Nueva España y supo vincularla a la que consideró lo más singular del difunto» (Terán Elizondo y Fernández Galán, 2014: 102).

El año de 1759, el poeta elaboró la apología para las exequias de la reina María Bárbara de Braganza, y para esa ocasión propuso como alegoría principal, la imagen de la azucena,<sup>14</sup> inspirado en Benito Jerónimo Feijoo (1753), quien hace una dedicatoria a la reina, en *Cartas eruditas y curiosas*, [...]. La alegoría de la azucena se puede encontrar en *El cantar de los cantares*, lo mismo que la palabra lirio, que es su sinónimo, representan la fortaleza, la fertilidad, la pureza, la tranquilidad, entre otras. El hecho de que sea la reina aludida como azucena o lirio permite pensar que su incidencia no se debe a la belleza de alguna de las dos palabras, sino a la grandeza de la flor.

Saavedra de Fajardo (1927) y Sebastián Covarrubias Orozco (1610) incluyen en sus repertorios la alegoría de la azucena, el primero para representar la sabiduría y el segundo, la pureza. Rafael García Mahiques<sup>15</sup> comenta que la azucena representa la fama gracias a su candor o pureza y a su olor.

La alegoría de la azucena, además de formar parte del símbolo regio de la casa de los Borbones, fue utilizada por el autor porque la flor tiene seis pétalos, y seis fueron los idiomas que dominó la reina María Bárbara de Braganza. A lo largo del panegírico se observa cómo esta alegoría cuenta con una gran tradición en la literatura, la Biblia y la emblemática. Cabrera y Quintero seleccionó otras alegorías como la abeja, la espada, el jardín, la colmena, el girasol, la leche, la mariposa, la parca, la plata, el oro y la serpiente, para que en conjunto con la de la azucena, dieran forma al texto que acompañaría el catafalco para simbolizar las virtudes de la reina al mismo tiempo que bosquejaran datos biográficos de la reina, tal es caso de su poliglotía, la construcción y subsidio del convento de las Salesas reales, su devoción por el Sagrado Corazón de Jesús, etc.

Finalmente, en 1761, el poeta novohispano se entendió con el alma del catafalco para las exequias de la reina María Amelia de Sajonia:

14. «Executòme tambien la obediencia la de la difunta Reyna, la Señora Doña Maria Barbara de Portugal: heroína verdaderam.º admirable en sus raras dotes, y prendas. Pero en ninguna mas espectable, q en la q le exaltò hasta lo summo el Ill<sup>mo</sup>. Feijoo, en la Benignidad, y Affabilidad la mas humana [...]» (AGN, Inquisición, vol. 1509, exp. 3).

15. «El lirio es blancura y, en consecuencia, da idea de virtud. La iconografía cristiana lo ha asociado tradicionalmente a la virgen María. Pero este elemento no se circunscribe sólo a la temática mariana, [...] Pierio Valeriano lo llegó a presentar como jeroglífico de los ángeles, espíritus eternamente puros. [...] Fuera del ámbito religioso, el lirio aparece como ejemplo, en un grabado francés de la segunda mitad del siglo XVI, perteneciente a la *Colección del Unicornio* de Jean Duret. La relación del lirio con la virginidad se encuentra ya en el mundo antiguo, y en la tradición cristiana debemos a P. Berchoruis su consagración definitiva. El abanico ideográfico sobre el lirio es amplio, y la emblemática se hará eco de ello. Con frecuencia aparece el lirio entre cardos, cuya fuente es el cantar de los cantares, [...]» (García Mahiques, 1988: 67).

Seà, pues, de otro afán, y otros sudores, organizar el cuerpo, y levantarlo; que me entenderè con el alma: y con la q lo es propriam.<sup>16</sup> de estas maquinas, que es la disposición, y composición intelectual; apenas la que pertenece al Author principalm.<sup>e</sup> y en que debe apurar sus afanes. Digola de una vez en las emprejsas, simbolos, ô emblemas, que deben animar, y hasta hacer hablar estas maquinas, yà con las lenguas de el Pinzel, yà con la voz de epigraphes, y Poemas.<sup>16</sup>

La alegoría que dispuso para el panegírico fue la de la vid. En la Biblia aparece en varias ocasiones, sólo por citar alguna, en el pasaje de Juan: «Mi padre queda glorificado en que vosotros llevéis mucho fruto, y seáis verdaderos discípulos míos» (Jn 15,8).

En la emblemática aparecen varios autores que retoman esta alegoría, ya sea acompañada del olmo, ya de pirámides u obeliscos, o de varas. Santiago Sebastián, en la *Edición y comentario de los emblemas de Alciato*, comenta los emblemas XXIV y XXV. El mote del emblema XXV dice: *Sobre la imagen de Baco*. Aquí: «por extraño que parezca [...] conlleva una amonestación hacia la Prudencia al proponer los daños que causa el vino cuando se bebe destempladamente, y por el contrario es manifiesto el provecho que ocasiona si se bebe con moderación» (Sebastián, 1993: 57).

Aurora Egido, en «amor constante más allá de la muerte», informa de los orígenes del lema paralelo en la emblemática:

Alciato se inspiró en las fuentes más diversas, pero fundamentalmente en la *Antología griega*. El tradicionalismo de sus imágenes es bien obvio y, respecto a la que nos ocupa, es evidente que la inscripción *Amicitia etiam post mortem durans* no decía en sí nada nuevo, como tampoco el dibujo y la explicación al pie. Pero su tono lapidario afectaría, sin duda, no sólo a la fortuna de la imagen en su conjunto, sino a la misma idea de inmortalidad amorosa que podría barajarse con otros motivos diferentes.<sup>17</sup>

El olmo, dice, nace de los ritos de fertilidad y de la tradición homérica, y las mitologías orientales conferían al árbol la expresión de la inmortalidad.

En el estudio de García Mahiques (1988) existe información sobre la tradición literaria, emblemática y bíblica de la figura alegórica de la vid junto al olmo. Cepeda simboliza el matrimonio de los Obispos con la Iglesia, también representa la fortaleza de los príncipes ante las injurias de que son objeto a causa de las envidias que provoca su poder.

Jesús María González de Zárate (1987) comenta el emblema LXXI de Juan de Solorzano, donde la vid simboliza la sabiduría y la pirámide al príncipe, quien sirve de soporte a sus súbditos para que el reino sea fructuoso. En otro emblema, el LVI, cuya figura es «un jardín cerrado donde se observan troncos en los que germinan hojas; estos troncos sirven de soporte a la vid» (González de Zárate, 1987: 176). Aquí Zárate habla de los ministros, la naturaleza sometida al orden, y el príncipe, éste tiene la responsabilidad de observar que sus ministros sirvan de soporte a su reino.

En el caso de la reina María Amelia de Sajonia, Cabrera y Quintero elige la Vid para representar la fecundidad de la soberana. Como es sabido los nacimientos de sus hijos: «se sucedían con abrumadora rapidez, pero la muerte segaba, con crueldad frecuente sus

16. Cabrera y Quintero, *Vid Fecunda* [...], Borradores de Cabrera y Quintero (BNM), clasificación, MS 31, folio 70.

17. [http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo\\_critica/p\\_amorosa/egido.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/egido.htm), 10-12-18.

vidas» (Oliveros de Castro, 1953: 44). Otras alegorías que adornaron el catafalco junto a la imagen de la vid fueron: el sepulcro, el carro triunfal, el oro, el olmo junto a la vid, la palma y la serpiente.

Las influencias de Cabrera y Quintero, en los cuatro túmulos reales que se han abordado tienen entre sus fuentes de la literatura clásica a Virgilio, Plinio, Tibulo, Ovidio, Horacio y otros. Las referencias de las fuentes bíblicas son: el Libro de Job, el Libro del Génesis, el Libro de Isaías, el Libro de los Números, y más. De los padres de la Iglesia cita a san Agustín, y los autores religiosos como Benito Jerónimo Feijoo, Juan de Loyola y Juan de Ávila. En el prólogo del panegírico para la reina María Amelia de Sajonia, Cabrera y Quintero registra a Alcibíades Lucarmo, Andrés Alciato, Juan de Solórzano, Diego de Saavedra, entre otros. Estos autores unidos a las preceptivas barrocas y la influencia de Góngora, hacen el conjunto de las referencias de Cabrera y Quintero, en lo que se refiere a túmulos reales. En lo que respecta a los autores clásicos, se desconoce si son influencias directas o de segunda mano, ya sea por poliantes o diccionarios de símbolos.

## LA ALEGORÍA DE LA SERPIENTE EN CUATRO TÚMULOS REALES POR CABRERA Y QUINTERO

Una característica en las cuatro apologías para las exequias de la realeza española es la concordancia entre la biografía del personaje homenajeado y la figura alegórica elegida por el poeta. Las virtudes teologales; fe, esperanza y caridad, así como las cardinales; prudencia, templanza, fortaleza y la justicia fueron representadas mediante diferentes imágenes alegóricas, dependiendo de las circunstancias vividas por los monarcas, sólo por citar un ejemplo; en el panegírico a María Amelia de Sajonia, la imagen de la empresa es una vid agobiada sobre el suelo, estrellada en ella sus racimos, y a cierta distancia un caballo corriendo desbocado, el lema es: «*Terræ prostrata putrescit*» [Aquello que está postrado en la tierra se pudre] simbolizando la corrupción del cuerpo fenecido. En una lira Cabrera y Quintero expresa que la vid cabalga sobre su sarmiento, de donde cae y se pudre junto con él. En esta empresa alude un hecho que vivió la reina, una caída de caballo, que sería una de las causas de su muerte prematura.

Las figuras alegóricas oro, plata, Hércules están presentes en más de un panegírico, el oro y la plata simbolizan la avaricia, según Sebastián de Covarrubias, mientras que la figura alegórica Hércules, según Alciato, simboliza la fortaleza. Sólo una figura alegórica está presente en las cuatro apologías, la serpiente. Picinelli recoge la figura alegórica de la serpiente de la tradición emblemática, así como de la católica y explica cuáles vicios y virtudes se pueden representar con esa iconografía. Entre las virtudes comenta la prudencia, la generosidad, el arrepentimiento, la humildad, la esperanza, la pureza o castidad, entre otras. Asimismo, se «pueden explicar la claridad, la ligereza, la agudeza y la gloria, los cuatro dones de un alma santa con los que normalmente se vestirán los habitantes del cielo cuando sean resucitados de sus sepulcros» (Picinelli, 1999: 130-131). Del *Oroborus*, además de la eternidad, dice que puede representar el conocimiento de sí mismo. De los vicios comenta la lujuria, la avaricia, la ambición, la envidia, etcétera. Señala que para vencer a la serpiente es suficiente el ayuno, pues al recibir la saliva del hombre en ayuno puede morir con facilidad.

Sólo en uno de los cuatro panegíricos de Cabrera y Quintero se encuentra la imagen de la serpiente defendiendo la cabeza con su cauda, ahí representa la prudencia de Felipe V. En una tarja se leía una décima en la que el poeta equipara la prudencia del rey a la prudencia de Escipión Násica: «Si Córculo, u CORAZÓN, / por la Prudencia, que explica, / se llamó Scipión Násica, / en la prudencia un Scipión: / Philipo con más razón / por lo que en toda ocurrencia / exercitó de esta ciencia / tiene aquel blasón derecho; / pues siempre tuvo en el pecho / por Corazón, la Prudencia» (Cabrera y Quintero, 1997: 33). En las tres apologías restantes el autor va a referirse a una serpiente embustera y enemiga de la fe católica. En el caso de la reina María Bárbara de Braganza el poeta comenta que ese animal tiene cizaña en su lengua, característica propia de la serpiente en el *Libro del Génesis*. La virtud que se representa es la fe. En esta empresa se ve una postura contrarreformista, Cabrera y Quintero dice: «El Religioso, fidelísimo olor de la Real lusitana Azucena era mortal veneno a los sectarios, y enemigos de nuestra fe, que perseguía, y persiguió siempre de muerte tan constante, y valiente por nuestra Religión».<sup>18</sup> Muy similares son las empresas relacionadas con la misma virtud en las apologías de María Amelia de Sajonia y Luis I, de éste, comenta: «Contra tan venenosas Serpientes està la virtud de el JACINTO que en concorde opinion de los Naturistas es seguro antidoto contra su nociva ponzoña».<sup>19</sup>

A manera de conclusión, se dirá que Cabrera y Quintero fue un poeta y dramaturgo novohispano de mediados del siglo XVIII, autor de variedad de programas iconográficos para representar las virtudes de la realeza española, su erudición y talento lo colocaron entre los favoritos para realizar este tipo de obras literarias de tal importancia para la sociedad de ese momento. Sus creaciones, para el caso de estos cuatro reyes, se inspiraron en los datos que tuvo de sus biografías, sin dejar de lado un discurso contrarreformista, cabe mencionar que fue precisamente el Santo Oficio el que solicitó la participación de Cabrera y Quintero en la construcción de los panegíricos, donde se observa la intención de representar la inmortalidad de los reyes Luis I y Felipe V. Asimismo, la insistencia de la virtud de generosidad de las reinas María Amelia de Sajonia y María Bárbara de Braganza. El poeta novohispano, pues, estaba al tanto de la tradición emblemática y poseía una copiosa erudición, fue muy prolífico, y falta mucho por hacer para rescatar su obra de los estantes de bibliotecas y archivos de colecciones especiales.

## FUENTES

*Corazón rey y rey de los corazones, el que todo fue CORAZON, nuestro cathólico rey y señor don Philippo Quinto, [...]. Año de 1747, en 28 de febrero.* AGN, Inquisición, Vol. 918, exp. 22.

*LÁGRIMAS DE LA REGIA AZUCENA; las que en la muerte de su amada consorte LA SEÑORA DOÑA MARÍA BÁRBARA DE PORTUGAL, exprimió como Real LILIO, y Flor de LIS [...],* AGN, Inquisición, Vol. 1509, exp. 3. y en: Colección: Archivos manuscritos, clasificación MS MS.31 en la Biblioteca Nacional de México, (BNM)

*VID FECUNDA, en la vida, al copio so riego de el cielo; y en su muerte, al repre sado llanto, y sentimiento de su amanti simo CONSORTE EL SEÑOR DON CARLOS III, Rey de las He s pañas, y Emperador de las Indias, al de sus chari simos Hijos, y Fideli simos Va sallos; nuestra reyna, y señora. DOÑA*

18. Cabrera y Quintero, (AGN), Inquisición, vol. 1509, exp. 3.

19. Cabrera y Quintero, (BNM), Colección: Archivos y manuscritos, Clasificación MS. 27.

- MARIA AMELIA DE SAXONIA: [...], Biblioteca Nacional de México (BNM), Borradores de Cabrera y Quintero, Ms. 31.
- AYES DE APOLO, *Lastimosas Quexas, del Sol de las Españas, Nuestro Rey y Señor Don PHILIPPO QUINTO, En la immunda muerte de el TRAGICO JACINTO, Florido Monarcha de España, DON LUS PRIMERO POMPA EXEQUIAL [...]*, (BNM), Borradores de Cabrera y Quintero, MS. 27.

## BIBLIOGRAFÍA

- BERISTAIN DE SOUSA, J. M. [1980], (1816). *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, UNAM.
- Biblia Reina Valera, [http://www.encinardemamre.com/leer\\_la\\_biblia\\_reina\\_valera\\_de\\_1960.html](http://www.encinardemamre.com/leer_la_biblia_reina_valera_de_1960.html), 22-07-19.
- BORJA, J. [1680]. *Empresas morales*, Bruselas, Impresor Francisco Foppens.
- COVARRUBIAS OROZCO, S. [1610]. *Emblemas morales*, Madrid, por Luis Sánchez.
- CRAMERN, D. [1624]. *Embletem sacrorum, prima pars*, Frankfuth, Verlegung Lucae Jennis.
- EGUIARA y EGUREN, J. J. [1998]. *Historia de Sabios novohispanos, estudio introductorio y selección de textos de Ernesto de la Torre Villar*, México, Universidad Autónoma de México, 1998.
- EGIDO, A. [2013]. «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: “Amor constante más allá de la muerte”», en S. FERNÁNDEZ MOSQUERA (ed.), *Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo*, 213- 232, [http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo\\_critica/p\\_amorosa/egido.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/egido.htm). 10-12-18.
- F. GALÁN, C. [2011], *Obelisco para el ocaso de un príncipe*, Zacatecas, TEXERE.
- FEIJOO Y MONTENEGRO, B. J. [1753]. *Cartas eruditas y curiosas, en que, por la mayor parte, se continúa el designio impugnado o reducido a dudosas varias opiniones comunes*, tomo IV, Madrid, por Pedro Marín, con las licencias necesarias de la Real Compañía de Impresores y Libreros, 1753, <http://www.filosofia.org/bjf/bjfc400.htm>. 24-04-19.
- FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR, C. [2014]. «Los jeroglíficos en el barroco novohispano», en M. Pérez y A. Ortiz, *Crónica retórica y discurso en el Nuevo Mundo*, México, Universidad Autónoma de Zacatecas, 133-144.
- FRANCO RUBIO, Gloria A. [2015]. «Bárbara de Braganza y la corte de Isabel de Farnesio», 157-180, <https://www.ucm.es/data/cont/docs/995-2015-01-09-B%C3%83%C2%A1rbara%20e%20Isabel%20de%20Farnesio.pdf>, 08-07-19.
- GARCÍA MAHIQUES R. (ed.) [1988]. *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero.
- GARIBAY K, Á. M. [2013]. *Mitología griega. Dioses y Héroe*s, México, Porrúa.
- GIL NOVALES, A. [1980]. «política y sociedad», M. TUÑÓN DE LARA (dir.), *Historia de España: Centralismo, Ilustración y agonía del antiguo régimen (1715-1833)*, Barcelona, LABOR.
- GONZÁLEZ DE ZARATE, J. M. (ed.) [1987]. *Emblemas Regio-políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero.
- HEAFTEND, B. [1635]. *Schola cordis, sive averdi a Deo Cordis ad cundem reductio, et instructio*, Antverpiaee, Apud Joannem Mevrsivm, et Hiernimvn Verdvsivm. Cum gratia et priuilegio.
- LIRA SAUCEDO DE, S. A. [2014]. *Reales exequias a Carlos II en La Nueva España*, tesis de maestría, en la Universidad Autónoma de Zacatecas.
- LÓPEZ SALDAÑA, L. [2015]. *Espejo de virtudes: Cayetano Javier de Cabrera y Quintero y los túmulos reales encargados por la Inquisición de México*, tesis de maestría, en la Universidad Autónoma de Zacatecas.
- [2017]. «Espejos de virtudes en Cayetano Cabrera y Quintero. Cuatro apologías para realeza española», C. FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR y M. I. TERÁN ELIZONDO (coord.), *In hoc tumulo... Escritura e imagen: la muerte y México*, México, UAZ, 63-84.
- OLIVEROS DE CASTRO, M. T. [1953]. *María Amalia de Sajonia esposa de Carlos III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia Moderna.

- PARODI, C. [1976]. *Cayetano Javier de Cabrera y Quintero. Obra dramática. Teatro novohispano del siglo XVIII*, UNAM, México.
- PASCUAL BUXÓ, J. [2002]. *El resplandor intelectual de las imágenes*, México, UNAM, 2002.
- PICINELLI, F. [1999]. *El mundo simbólico. Serpientes y animales venenosos. Los insectos*, R. LUCAS GONZÁLEZ y E. GÓMEZ BRAVO (trads.), México, el Colegio de Michoacán-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- PONAE, F. [MDCXXXV]. *Cardiomorfo[seos sive ex Corde, desvmta Emblemata Sacra*, Veronae.
- SAAVEDRA FAJARDO, D. [1927]. *Idea de un príncipe político cristiano*, Tomo I, Madrid, La lectura.
- SEBASTIÁN, S. [1993]. *Edición y comentario de los emblemas de Alciato*, Madrid, Akal, primera edición 1895, segunda edición 1993.
- [1981]. «Simbolismo espiritual del corazón» en *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza.
- SARDIÑAS FERNÁNDEZ, J. M. (ed.) [1997]. *El corazón rey, rey de los corazones. Cayetano Javier Cabrera y Quintero*, México, Colegio de México.
- TERÁN ELIZONDO, M. I. y FERNÁNDEZ GALÁN MONTEMAYOR, M. C. [2014]. «La literatura al servicio de la apología y legitimación del poder: Cayetano Cabrera y Quintero y sus obras poéticas para la Inquisición novohispana», en C. PARODI y R. M. PÉREZ (eds.), *No sólo con las armas, Non solum armis, Cultura y poder en la Nueva España*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.

# ÉCFRASIS EN LA ORTOGRAFÍA CASTELLANA (1609) DE MATEO ALEMÁN

CLAUDIA MESA HIGUERA  
*Moravian University*

329

La vida del hombre es milicia en tierra: no hay cosa segura ni estado que permanezca, perfecto gusto ni contento verdadero, todo es fingido y vano. ¿Quiéreslo ver? Pues oye.

Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache* (1604)

RESUMEN: En un comienzo, el «*Problema*» o último apartado de la *Ortografía castellana* (1609), se presenta como un ejercicio de retórica. En este apartado, Mateo Alemán dice poner en práctica las reglas ortográficas que ha propuesto en la obra a través de un diálogo en el que se debaten las virtudes y limitaciones del hablar y el escribir. Más allá de su función como ejercicio de academia, el «*Problema*» refuerza el ethos progresista y reformador de la *Ortografía* a través de argumentos visuales; es decir, de argumentos que se valen de écfrasis y que apelan a la imaginación visual de los lectores para ilustrar y persuadir. Este ensayo sugiere que Alemán hace uso de la écfrasis como recurso retórico para defender un pragmatismo político de corte tacitista que privilegia el gobierno democrático y participativo del príncipe prudente.

*Palabras clave:* *Ortografía castellana*, Mateo Alemán, literatura de emblemas, écfrasis.

ABSTRACT: At first, «*Problema*», the last section of Mateo Alemán's *Ortografía castellana* (1609), is presented to the reader as a rhetorical exercise. In this section, the author puts into practice the orthographic changes that he has laid out in his grammar book through a debate on the strengths and limitations of speaking and writing. Beyond its function as an academic exercise, this section reinforces the progressive and political ethos of the *Ortografía* by means of «visual arguments», i.e., of arguments that resort to ekphrasis to appeal to the visual imagination of readers in order to persuade them. This paper suggests that Alemán uses ekphrasis as a rhetorical device to defend a form of political pragmatism based on Tacitus' philosophy which favors a participatory democracy led by a prudent prince.

*Key words:* *Ortografía castellana*, Mateo Alemán, emblem literature, ekphrasis.

La *Ortografía castellana* es una obra de carácter progresista que aboga por el avance de la república a través de una reforma educativa. Mateo Alemán intenta desterrar la tiranía de una tradición incuestionable para sentar las bases de una ortografía moderna, regida por principios lingüísticos no etimológicos: «Nosotros podemos con propiedad escribir cuanto hablamos y hablar cuanto escribimos; y solo eso es lo que pretendo introducir en este trabajo» (2014a: 314). Esta reforma ortográfica busca eliminar aspectos superfluos relacionados con la escritura y en cambio propone una nueva manera de escribir guiada por la experiencia y la razón: «Muchos [...] culparán este atrevimiento—tratar de innovar lo que un viejo abuso tiene tan canonizado [...], mas, como la razón y verdad sean tan poderosas, valdreme de sus fuerzas contra inclementes lenguas que nada perdonan y de

todo murmuran solo porque no saben. Y si piensan que saben, escriban (Alemán, 2014a: 309-310)».

La consigna «Y si piensan que saben, escriban», cobra especial importancia en el «Problema» o último apartado de la *Ortografía*. Allí, y a modo de diálogo socrático, el autor se posiciona como testigo ocular de un debate que tiene lugar en la corte de Felipe II, cuya meta es determinar «cuál fuese de mayor ecelencia: ¿el hablar bien con la pluma o describir con la lengua» (2014a: 443). El «Problema» se presenta como un ejercicio retórico para poner en práctica las reformas propuestas en el tratado. En este se plantean argumentos a favor y en contra de la escritura y la oralidad, a partir de un discurso en el que se insertan ejemplos de la *Hieroglyphica* de Piero Valeriano, *Los emblemas* de Andrea Alciato, y las *Divisas heroicas* de Claude Paradin.<sup>1</sup> Pero más allá de un ejercicio de academia, el «Problema» refuerza el ethos progresista y reformador de la *Ortografía* a través de «argumentos visuales», es decir de argumentos contruidos a partir de un lenguaje figurativo para demostrar lo propuesto. Dicho lenguaje puede dirigir la atención a un contenido icónico —«mira», «observa», «pinta»— o incorporar referencias a pinturas, estatuas, jeroglíficos, empresas, o emblemas. Sugiero que por medio de argumentos visuales, y de manera oblicua, Alemán aboga por un pragmatismo político de corte tacitista que defiende el gobierno democrático y participativo del príncipe prudente. Antes de analizar tales argumentos, conviene referirse al origen y evolución del término «écfrasis» para puntualizar tanto la deuda de Alemán con la preceptiva clásica como la forma en que el uso de écfrasis contribuye a acentuar el mensaje general de la *Ortografía*.

El epígrafe que encabeza este trabajo sintetiza la cosmovisión de Alemán en términos de la vida como perpetua lucha, sujeta a las vicisitudes de la fortuna, y marcada por el desengaño. Su devenir constante hace que la experiencia vital esté signada por la carencia y el asecho: «¿Quiéreslo ver? Pues oye», anuncia el pícaro (Alemán, 2000: 204). La pregunta seguida de una orden —«oye» en vez de «mira»— desplaza el discurso al ámbito de la imaginación visual, donde el mecanismo que permite observar la gran batalla de la vida humana depende de la evocación verbal de la voz narrativa.

El uso de un lenguaje que apela a la imaginación visual y que está presente tanto en el *Guzmán de Alfarache* como en la *Ortografía*, tiene antecedentes en la preceptiva clásica.<sup>2</sup> En griego «écfrasis» significa «descripción» y figura por primera vez en los manuales de retórica atribuidos a Dionisio de Halicarnaso (c. 60-7 a.C.).<sup>3</sup> Se sabe que la écfrasis hace parte de los *progymnasmata* o ejercicios de redacción de nivel preparatorio de la Grecia del siglo II a.C. que continuarán vigentes dentro del sistema educativo romano cuando se les conoce como los *Praeexercitamina* latinos.<sup>4</sup> Los *progymnasmata* de Teón, Hermógenes, y Aftonio coinciden, con mínimas variantes, en el significado y atributos de la écfrasis. Por ejemplo, tanto Teón como Aftonio señalan que la écfrasis «es una composición que expone en detalle y presenta ante los ojos de manera manifiesta el objeto mostrado» (1991).<sup>5</sup>

1. Para una lectura complementaria de la *Ortografía* bajo las coordenadas de la emblemática ver, Mesa Higuera (2019).

2. Para la emblemática en el *Guzmán* ver, López Poza (1996), Mesa Higuera (2010), y D'Onofrio (2015).

3. Para un panorama abarcador sobre la écfrasis en el contexto de las fuentes de la antigüedad grecolatina ver, Squire (2018).

4. Dentro de los programas de curso la écfrasis aparece junto con otras composiciones, como un ejercicio asociado con la oratoria demostrativa, deliberativa y judicial.

5. La edición Kindle de los *progymnasmata* carece de paginación.

Estos autores destacan la *sapheneia* (claridad) y la *enargeia* (viveza), entre las «virtudes» más importantes de la écfrasis ya que es crucial que al describir se pueda «casi ver lo que se está exponiendo» (Teón, 1991). También se refuerza la importancia del efecto sensorial en este tipo de composiciones ya que «es necesario que la elocución, por medio del oído, casi provoque la visión de lo que describe» (Hermógenes, 1991).

Así, a través de la claridad y vigor en el discurso, la écfrasis recurre a los sentidos para persuadir y en particular, recurre al sentido de la vista. Si bien Pérez Custodio menciona la predilección por los *progymnasmata* de Aftonio en las aulas españolas del siglo XVI, por otra parte, señala que Teón, Hermógenes, Cicerón, y Quintiliano, también figuran como autoridades predilectas entre los maestros de las escuelas y universidades (2012). Aunque Quintiliano, contemporáneo de Teón, no se refiere de manera explícita a la écfrasis, en su *Institutio oratoria* señala que para involucrar al oyente de manera emotiva en el tema del discurso es recomendable acceder a su *phantasia* o imaginación visual. Para ello, el orador debe comenzar por imaginar con precisión lo que intenta comunicar. Paso seguido, debe intentar recrear verbalmente esta visión interna de modo que genere sentimientos análogos entre la audiencia y consiga que esta se convierta en testigo de lo acontecido:

Para lamentarme de un homicidio, [...] ¿No pintaré al agresor acometiendo violentamente? [...] ¿No me imaginaré con viveza el correr de la sangre, la palidez, los gemidos y las últimas boqueadas? A todo lo dicho deberá acompañar lo que llama Cicerón ilustración y evidencia, por la que no tanto parece que referimos cuanto que representamos las cosas a los ojos, a lo que siguen los mismos afectos que si las estuviésemos viendo. (Quintiliano, 2004: 325)

Para Quintiliano, el ejercicio de imaginar con lujo de detalles el asesinato de un hombre da lugar a «*enargeia*», efecto que busca la recreación de una experiencia emocional compartida. No basta con relatar lo ocurrido: es necesario ponerlo ante los ojos. Es decir, y siguiendo a Cicerón, iluminarlo, hacerlo evidente para influir en los jueces, lo más difícil, según Quintiliano, en el arte de la elocuencia (2004: 325).

Paralela a esta definición abarcadora de écfrasis como descripción detallada y capaz de mover los ánimos, corre otra que la une de manera explícita con la descripción de obras de arte, y cuyo ejemplo paradigmático se encuentra en el escudo de Aquiles forjado por Hefesto (*Iliada*, XVIII). Si bien en los *progymnasmata* del sofista Nicolao se observa una tendencia a identificar écfrasis con la descripción de un objeto artístico, la asociación del término con la esfera de las artes plásticas es más reciente (Squire, 2018: 4). Por ejemplo, Leo Spitzer en su estudio sobre una urna griega, define écfrasis como «the poetic description of a pictorial o sculptural work of art» (1955: 207). Por su parte, Heffernan en sus reflexiones acerca de las relaciones entre palabra e imagen, concluye que écfrasis es «the verbal representation of a visual representation» (2006: 40). Sin embargo, entre la écfrasis como ejercicio de «descripción» hasta su uso como «descripción de una representación visual», se hallan las descripciones epigramáticas de pinturas o estatuas del período clásico griego que consignadas en *Antología griega*.<sup>6</sup> Este último uso establece el vínculo entre la écfrasis y la literatura de emblemas.

6. Para el debate acerca de la naturaleza ecfástica de los epigramas ver, Zanker (2003: 61-62).

A propósito, recordemos que Alciato, *pater et princeps* de la emblemática, contribuye, junto con More y Erasmo, a la traducción de la *Antología palatina* de 1529. Asimismo, en una carta del 9 de enero de 1523 a Francisco Calvo, señala no sólo que ha compuesto un «libro de epigramas» al que ha titulado «*Emblemata*», sino que cada epigrama «describe algo» de la historia o de la naturaleza: «*His saturnalibus ut illustri Amrosio Vicecomiti morem gerem, libellum composui epigrammaton, cui titulum feci Emblemata: singulis enim epigrammatibus aliquid describo, quod ex hixtoria [sic.], vel ex rebunaturalibus aliquid elegans significet...*» (cit. en Drysdall, 2008: 80). Es revelador que de los 104 epigramas que figuran en la *princeps* del *Emblemata*, 31 están basados en las traducciones de Alciato del texto palatino (Drysdall). En la medida en que un epigrama contiene, aunque de manera implícita, la descripción de una imagen visual, Praz señala que al menos en su forma inicial, la diferencia entre emblema y epigrama parece ser de nomenclatura (1989: 26). Como prueba, se refiere al hallazgo de tres epigramas de la *Antología* en las paredes de una casa en Pompeya «cada uno de ellos ilustrado por una pintura» (1989: 26).

Además de identificar «emblema» con «epigrama», la carta de Alciato introduce la noción de que el emblema describe una cosa que a la vez significa otra; es decir, que tiene una función simbólica. En efecto, en *De verborum significatione* (1530), Alciato parece reforzar esta idea al sugerir que sus emblemas, siguiendo la tradición jeroglífica, deben entenderse como «cosas» que significan o representan conceptos: «*Verba significant, res significantur. Tametsi et res quandoque etiam significant, ut hieroglyphica apud Horum et Chaeremonem, cuius argumenti et nos carmine libellum composuimus cui titulus est Emblemata*» (cit. en Praz, 1986: 24). La glosa de Praz a propósito de este pasaje establece los vínculos entre la tradición epigramática que describe objetos de arte con el paso a la literatura emblemática, donde los objetos descritos tienen una función connotativa: «Los emblemas son por tanto cosas (representaciones de objetos) que ilustran un concepto; los epigramas son palabras (un concepto) que ilustran objetos (tales como una obra de arte, una ofrenda votiva, una tumba)» (1989: 24).

Una vez trazadas las relaciones entre éfrasis, epigrama, y emblema, me interesa regresar al ejercicio de academia de la *Ortografía*. El autor crea una situación retórica en la que se inserta a sí mismo como testigo de un debate sobre el manejo de la República, aunque matizado como un despliegue de agudeza. Propongo que este episodio de la *Ortografía* puede interpretarse como un comentario político en el que a través de la superposición de argumentos visuales y con el tacitismo como soporte ideológico, Alemán privilegia «el gobierno democrático de los prudentes y sabios» (2014a: 445).<sup>7</sup>

Cuenta Alemán que durante el reinado de Felipe II, y estando a su servicio en calidad de Contador de resultas, llega a la corte un personaje eclesiástico. Este «príncipe de la Iglesia» enviado por Pío V, e identificado por parte de la crítica como el cardenal Alessandrino, les encomienda a Mauricio y Favelo «dos gallardos estadistas, [y] elegantes oradores» (2014a: 443), que durante la sobremesa debatan las virtudes del escribir sobre el hablar.<sup>8</sup> En el episodio resulta significativa la elección del término «estadista», es decir, «político», dadas las asociaciones, no siempre positivas que suscitaba en la época. A propósito, Cavillac señala que «tenía por entonces una notoria connotación tacitista, e incluso maquiavélica»

7. Sobre Tácito en España, ver Maravall (1984), Tierno Galván (1971), y Piñero Ramírez (2014).

8. Sobre la identificación de este personaje ver la edición de la *Ortografía* a cargo de Ramírez Santacruz (2014a: 442 n. 3).

(1994: 590).<sup>9</sup> La filosofía política de Tácito, con su defensa del racionalismo político, había sido adoptada y con frecuencia invocada por los seguidores de Maquiavelo. En España no sólo era tema de debate, sino que se percibía como una amenaza frente a una monarquía católica que se consideraba a sí misma como empresa al servicio de la fe.

A nivel simbólico, la simpatía de Alemán por la filosofía de Tácito puede comprobarse en el retrato que acompaña las ediciones autorizadas de sus obras.<sup>10</sup> Alemán aparece de la cintura para arriba. Con el índice derecho señala la empresa de la araña y la culebra con el mote «*Ab insidiis non est prudentia*» (No hay prudencia que resista al engaño). En la mano izquierda sostiene un libro cerrado con un broche doble y en cuyo canto dice «COR.TA» (Cornelio Tácito) [fig. 1].<sup>11</sup> ¿Qué significa esto en el contexto de la *Ortografía*, obra publicada en los confines del imperio acaso en un esfuerzo por camuflar ese pragmatismo político de tendencia subversiva? Desde una perspectiva política, cabe recordar que, en el *Guzmán*, e influido por el tacitismo, Alemán abogaba por un gobierno basado en repúblicas italianas y fundado «en una Razón de Estado independiente de Roma» (Cavillac, 1994: 591). El «*Problema*» enmascara esta preocupación de índole política: se plantea como un debate intelectual en el ámbito de la corte de Felipe II y, sin embargo, por medio de un discurso figurado, parece adherirse a una concepción democrática del poder cuya estrategia retórica consiste en poner ante los ojos aquello que se intenta demostrar: «¿Quiéreslo ver? Pues oye».



Fig. 1. Retrato de Mateo Alemán. *Ortografía castellana* (México, 1609).

Las razones de Favelo a favor de la excelencia de la escritura son, por una parte, su perennidad frente a la fugacidad de lo dicho y por otra, su asociación con el paradigma del gobernante prudente más hábil en escribir que en hablar. A propósito del carácter permanente de la escritura declara: «¿Qué fuera de la elocuencia de Cicerón si no la dejara escrita?» (Alemán, 2014a: 444). La pregunta da paso al primer argumento visual. Dicho argumento se forma a partir de una variedad de imágenes en torno a la invención de la escritura y al papel de las grullas en tal empresa:

9. Como señala Ramírez Santacruz, a nivel temático, las cuestiones debatidas en el «*Problema*» tienen un antecedente en los *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir* de Pedro de Navarra (c. 1565). Dicho antecedente refuerza el deseo de separar la vida política de Roma con la mención explícita a la asfixiante ortodoxia que se vivía en ella donde no era posible ni salir ni escribir (Cátedra, 1985).

10. Según Tierno Galván, antes de que existieran traducciones en romance, la influencia de Tácito en España se comprueba a través de la difusión de la obra de Justo Lipsio y de Alciato: «Alciato tomó sentencias de Tácito –al que había comentado–, y el clásico fue rápidamente popularizado por sus emblemas, incluso en aquellas ediciones en que se suprimió la referencia marginal a los distintos autores» (1971: 14).

11. Acerca de la empresa y el retrato ver, Silverman (1959), Piñero Ramírez (2014), y Ehrlicher (2016).

Los antiguos atribuyeron las letras a las grullas, como lo dice Ulises a Palamedes en la guerra de Troya: «No pienses que tú inventaste las letras, pues volando en el aire, las grullas las van formando». También se sabe destas aves, cuando quieren pasar el monte Cáucaso, que para no ser sentidas de las águilas cada una dellas lleva una pedrezuela en el pico para ir calladas. De manera que son símbolo de la prudencia y, según dice Pierio en su *Historia jeroglífica*, significan el gobierno democrático de los prudentes y sabios, que deben ser diestros en el escribir y cautos en el hablar. (2014a: 444-445).

En el pasaje anterior se sobreponen una serie de paratextos icono-verbales entre los que sobresale la mención a la *Hieroglyphica* de Valeriano cuya *editio princeps* se publica en Venecia en 1505.<sup>12</sup> Para no llamar la atención de sus enemigos, la grulla tiene la costumbre de volar con un guijarro en el pico y de ahí que se relacione con la prudencia de quien calla (Valeriano, 1556: 128v.-129r.) [fig. 2]. Además de esto, la grulla simboliza «custodia», atributo del príncipe vigilante. Como centinela, la grulla sostiene con la garras una piedra para que, si la vence el sueño, ruido de la piedra al caer la despierte. Por otra parte, la asociación entre las grullas y el gobierno democrático que menciona Alemán, parece estar fundada en la noción de que cuando las grullas quieren deliberar sobre algo de importancia, juntan sus picos para llegar entre todas a una decisión óptima (1556, 128v.) [fig. 3]. Para Cavillac, esta última asociación es diciente. Implica la filiación intelectual de Alemán con un sistema de gobierno participativo que contrasta con la exclusión del ciudadano común en la política española del momento (1994: 590). Alemán expresa su frustración frente al sistema



Fig. 2. Piero Valeriano, *Hieroglyphica* (Basiliea, 1556). «Grus: Prudentia».



Fig. 3. Piero Valeriano, *Hieroglyphica* (Basiliea, 1556). «Grus: Custodia. Democratia».

12. Otro posible paratexto es el emblema XVII de Alciato, ¿«Πῆ παρέβην? τί δ' ἔρεξα? τί μοι δέον, οὐκ ἐτελέσθη» (¿En qué me excedo? ¿Qué he hecho? ¿Qué he omitido?). A través de una serie preguntas, el emblema anima al lector a reflexionar sobre sus actos y siguiendo el ejemplo de las prudentes aves, a obrar con moderación. Para la numeración de los emblemas de Alciato sigo la edición de Tozzi (1621).

en una carta del 12 de octubre de 1597, a su amigo el doctor Cristóbal Pérez de Herrera (Cavillac, 1994: 590). La carta aborda la cuestión de la mendicidad en España al tiempo que le comunica su profunda decepción porque a pesar de que «quisiera tener la voz de un clarín y que [sus] ecos llegaran al oído poderoso», no lo consigue (Alemán, 2014b: 30). Así y ante la imposibilidad de ser oído, Alemán escribe. En la *Ortografía*, la apología de la escritura entrelaza comentarios políticos con apelaciones directas a la imaginación visual de sus lectores. Por ejemplo, para ilustrar que los mejores se abstienen de hablar en exceso y en cambio se dedican a escribir, Favelo se refiere a una supuesta imagen de Apolo en la que es dibujado con dos pares de manos: «[¿C]ómo pintaban los lacedemonios a su dios Apolo [...]: ¿pintáronlo con cuatro alas? No, por cierto; mas pusieronle cuatro manos para que con ellas escribiese mucho» (2014a: 445).

Esta insistencia en la plasticidad como mecanismo de persuasión se manifiesta también en los comentarios acerca de la postura que adoptan los «príncipes, jueces, prelados y maestros» (2014a: 446). Éstos no sólo aparecen sentados por ser disposición propia de quien escribe, sino que con frecuencia se les pinta con los dedos sobre los labios para indicar que es oportuno guardar silencio. Así, comenta, que la famosa estatua de Tito Livio en Padua «tenía dos dedos puestos en la boca, haciendo señal a todos que callasen y enseñando con ello que [...] escribiesen y no hablasen» (Alemán, 2014a: 446). El emblema XI de Alciato, «*Silentium*» (Silencio), ilustra las ideas expuestas en esta parte del discurso de Favelo [fig. 4]. La *pictura* muestra a un hombre sentado en un estudio, con la boca cerrada, y el índice izquierdo sobre los labios. El epigrama explica que el necio no difiere del discreto cuando calla puesto que el silencio lo transforma en sabio. La mención a la estatua de Livio en la intervención de Favelo —cuyo nombre rima con el de Maquiavelo— merece atención. Maquiavelo en sus *Discursos sobre la primera década de Tito Livio*, defiende la república como sistema político idóneo fundado en el consenso popular. Esta idea resonaría con la orientación política de Alemán y su descontento frente a la falta de una democracia participativa. Como lo expresa en la citada misiva, «Poco aprovechan razones al que falta el poder con que acreditarlas» (Alemán, 2014b: 30).

Las reflexiones acerca del silencio como sintagma de la prudencia culminan con la mención directa a la empresa de Cayo Cilnio Mecenas, amigo y consejero del emperador Augusto y renombrado promotor de las artes. «Aquel famoso Mecenas», dice Favelo, «traía en su jineta por armas o enpresa una rana bermeja, que llamamos en Castilla rubeta, la cual, según escribe Paradino en los *Símbolos de Francia*, tiene propiedad natural, a donde quiera que asiste, hacer que todas las más ranas enmudescan y ninguna se oiga» (2014a: 446) [fig. 5]. Favelo se refiere a la empresa de Claude Paradin con el mote «*Mihi terra, lacus'que*» (Tanto la tierra como el agua son mías). De este fantástico anfibio dice Plinio que una vez puesta frente a una ensordecedora multitud consigue en el acto instaurar silencio (1885: 32). La empresa de la rana rubeta indi-



Fig. 4. Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato* (Lion, 1549). Emblema «D'el Silencio».

ca que Cayo Cilnio desprecia «la elocuencia de la lengua, teniéndola por parlería» (2014a: 446) y en cambio, exalta a los circunspectos cuyos escritos garantizan la inmortalidad.

Tras la exposición de Favelo, Alemán presenta los argumentos de Mauricio a favor de la lengua. Es notable que acuda precisamente a la perenne pero estática materialidad de lo escrito para desvirtuar la escritura frente al discurso oral: «La diferencia que hacen los vivos a los defuntos, los hombres a las estatuas, esa misma es la que llevan a los escritos las palabras» (2014a: 449). En contraste con la palabra hablada, a la escrita le hace falta «el vivo» es decir, la voz del orador que como los «colores [...] realzan y levantan de punto el dibujo de la pluma» (2014a: 447–448). Por ello, continúa Mauricio, cuando Sócrates ponía a prueba a un discípulo, le decía que hablara, no que escribiera (2014a: 448). Detrás de sus razones se encuentra la perspectiva medieval que le otorga preponderancia al oído como potencia cognoscitiva. Al igual que su adversario, Mauricio apela a referentes visuales concretos –como la estatua de Beroso sin manos, pero con lengua– para persuadir a sus oyentes que la verdadera ciencia radica en hablar y no en escribir (2014a: 450).

El discurso de Mauricio en defensa de la lengua contiene una enigmática referencia a un emblema que le atribuye a Alciato. Dicho emblema parece ser fruto de su propia agudeza ya que ninguno de los epigramas del jurista milanés coloca la elocuencia de Mercurio junto al amor de Venus: «Los atenienses tenían al mismo Mercurio, que alegó Favelo, puesto encima de un altar juntamente con Venus a su lado, enseñando en esto, según dice Alciato, que los amantes y devotos de Venus también lo son del hablar» (2014a: 448). Teniendo en cuenta la descripción de Mauricio, es posible que tuviera en mente el emblema IC de Alciato, «*Ars naturam adiuvans*» (El arte ayuda a la naturaleza). En la *pictura* Mercurio figura sentado sobre un cubo. A su lado, y balanceándose sobre las olas en una esfera, se encuentra Fortuna, no Venus [fig. 6].

Aunque el pasaje confirma la familiaridad de Alemán con la obra de Alciato, presenta algunos interrogantes acerca de la función de este pasaje dentro del argumento: ¿Se trata de un descuido como otros en el «*Problema*»?<sup>13</sup> ¿Se trata de un error deliberado para mostrar la falibilidad de la palabra hablada y la poca de discreción de Mauricio? Aunque el equívoco admite ambas interpretaciones, de manera indirecta, nos advierte acerca de la cautela que se debe tener en el habla.

El tema de la importancia de la elocuencia sobre la fuerza como virtud de oradores y gobernantes, queda consignada en la écfrasis que hace Mauricio a propósito del Hércules gálico: «Los franceses para pintar sabio a su Hércules no le ponían plumas en la mano, sino cadenas de oro en la lengua; con lo cual tiranizaba llevándose tras de sí los hombres atados y presos por los oídos, enseñándonos en esto que los eminentes y sabios con palabras de oro [...] rinden y cativan los



Fig. 5. Claude Paradin, *Devises heroïques* (Lion, 1557). Empresa «*Mihl terra, lacus'que*».

13. Por ejemplo, su edición de la *Ortografía*, Ramírez Santacruz, enmienda algunas erratas de Alemán en lo que se refiere a nombres propios y otros detalles.

oyentes» (2014a: 449-450). Este pasaje parece apoyarse en el «Preludio Heracles», uno de los opúsculos de Luciano de Samosata. Luciano cuenta que, estando en las Galias, halló un sorprendente cuadro con la imagen del héroe. En su descripción de la pintura, Luciano explica que Heracles aparece viejo y arrastrando a sus prisioneros. Los lleva atados de las orejas a su lengua con delicadas cadenas de oro y ámbar (Luciano, 1996). La capacidad expresiva de esta imagen ya había sido notada por el autor en un capítulo del *San Antonio de Padua* a propósito de los cinco sentidos. En este comenta que entre todos los sentidos, se ha de cuidar la lengua ya que como «dañoso loco», puede crear penosos malentendidos (2014c: 264):<sup>14</sup>

Esto se pintó muy bien con una figura o rostro, abierta la boca y la lengua descubierta, pintados en ella muchos ojos, y de cada ojo salían muchos ramales de cadenas y al fin de cada ramal estaba una oreja. Era lo mismo que decirnos que miremos lo que hablamos, poniendo los ojos en la lengua, porque hay muchos oyentes asidos de ella y cada uno juzga como quiere de lo que hablamos; y por pequeño resquicio se mete una mala intención o un ignorante a sentir de ti lo que no por el pensamiento te pasó decirlo. (2014c: 264)

En el pasaje anterior, Alemán insiste en el ejercicio de una prudencia vigilante para navegar la pluralidad de opiniones, algunas ignorantes y otras malintencionadas. Dos imágenes complementan los sendos argumentos efrásticos del autor. La primera, el emblema CLXXXI de Alciato *«Eloquentia fortitudine praestantior»* (Que la elocuencia puede más que la fortaleza) [fig.7]. La segunda, el *Hercules Gallicus* que bajo «Retórica» hace parte del programa iconográfico de la Biblioteca de El Escorial, probablemente ideado por



Fig. 6. Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato* (Lion, 1549). Emblema «Que el arte ayuda à naturaleza».



Fig. 7. Andrea Alciato, *Los emblemas de Alciato* (Lion, 1549). Emblema «Que mas puede la eloquencia que la fortaleza».

14. A propósito de este emblema ver los apuntes de Guerreiro y Vitse en su edición del *San Antonio* (2014, 264 n. 16).



Fig. 8. Pellegrino Tribaldi y colaboradores. *Hercules Gallicus* (detalle). Biblioteca de El Escorial.

Juan de Herrera y Fray José de Sigüenza [fig. 8]. En ambas representaciones Hércules aparece rústicamente ataviado con piel de león y carcaj en bandolera. En la mano izquierda lleva un arco y en la derecha un bastón. De su lengua se desprenden finas cadenas de oro que llegan hasta las orejas de una multitud. El epigrama del emblema explica que a pesar de que el héroe maduro carece de su antigua fuerza, para cautivar al enemigo y conseguir la paz, se vale de la elocuencia, la más poderosa de todas

las herramientas.

Una vez concluido el debate entre Mauricio y Favelo, es notable que, tanto el veredicto del monseñor como el de Alemán, quede inconcluso. Sin embargo, la galería de imágenes nos enseña a los lectores que las acciones de los entendidos deben estar informadas por la prudencia política guiada por la racionalidad y distanciada de la fuerza.

## CONCLUSIÓN

Los argumentos contruidos a partir de una dialéctica entre la imagen y la palabra tienen como propósito la transmisión de un mensaje informado por el tacitismo. Dicho mensaje defiende la importancia de una política inclinada al bien común que abarca desde la participación ciudadana en el manejo de la nación, hasta la prudencia que debe exhibir el gobernante en el ejercicio de su función. Si se considera que la écfrosis, como parte de los *progymnasmata*, está vinculada a la pedagogía, no tiene sentido que Alemán emplee este recurso dado su interés por el mejoramiento de la República a través de una reforma educativa. Su propósito es cultivar ciudadanos pensantes y comprometidos con el avance de la sociedad, capaces de expresarse correctamente sino también de adoptar una actitud crítica y de debate frente a los problemas de la nación. A la vez, el «*Problema*» puede entenderse como un tratado metaliterario, en el que Alemán no sólo pone a prueba su reforma ortográfica sino que además ofrece una reflexión acerca de las posibilidades y limitaciones del lenguaje en su dimensión escrita, oral, y plástica. Del diálogo entre «dos gallardos estadistas, [y] elegantes oradores» emerge esta *poética*, pero también *política* historia que se revela al que la quiera ver a través de una evocación verbal de las imágenes.

## BIBLIOGRAFÍA

- AFTONIO, HERMÓGENES, TEÓN. [1991]. *Ejercicios de retórica*, Madrid, Gredos, 1991.
- ALCIATO, A. [1549]. *Los Emblemas de Alciato traducidos en rhimas Españolas por Bernardino Daza Pinciano*, Lyon, Guillaume Roville y Macé Bonhomme, <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A49a>. 16-07-2020.
- [1621]. *Emblemata*. Padua, Petro Paulo Tozzi, <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A21a&o=>. 16-07-2020.

- ALEMÁN, M. [2000]. *Guzmán de Alfarache*, J.M. MICÓ (ed.), Madrid, Cátedra, vol. I.
- [2014a]. *Ortografía castellana*. F. RAMÍREZ SANTACRUZ (ed.), *La obra completa | Obra varia*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, vol. 1, 267-475.
- [2014b]. «Dos cartas de Mateo Alemán a un amigo». P. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), *La obra completa | Obra varia*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, vol. 1, 19-35.
- [2014c]. *San Antonio de Padua*. H. GUERREIRO y M. VITSE (eds.), *La obra completa*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, vol. 2.
- CAVILLAC, M. [1994]. *Pícaros y mercaderes en el Guzmán de Alfarache*, Granada, Universidad de Granada.
- D'ONOFRIO, J. [2015]. «Hacia el discurso figurativo del *Guzmán de Alfarache* o la acechanza de las imágenes», en M. GUILLEMONT y J.D. VILA (ed.), *Para leer el Guzmán de Alfarache y otros textos de Mateo Alemán*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 149-172.
- DRYSBALL, D. «Indexes to Alciato's Latin Emblems». *Alciato at Glasgow*, <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciatoeditions.html>. 16-07-2020.
- EHRLICHER, H. [2016]. «Ambivalencia emblemática: autorrepresentación y moral en Mateo Alemán», *eHumanista*, 34, 305-324, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/34>. 16-07-2020.
- HEFFERNAN, J.A.W. [2006]. «Speaking for Pictures: *The Rhetoric of Art Criticism*», en *Cultivating Picturacy: Visual and Verbal Interventions*, Waco, TX, Baylor University Press, 39-68.
- MARAVALL, J.A. [1984]. «Sobre Maquiavelo y el estado moderno», en *Estudios de Historia del Pensamiento Español*, serie segunda, época del Renacimiento, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 331-342.
- MESA HIGUERA, C. [2010]. «Emblematic Imagery, Free Will and Grace in Mateo Alemán's *Guzmán de Alfarache*», *Emblematica* 18, 207-238.
- [2019]. «Mateo Alemán y la cultura emblemática de Sevilla a la Nueva España: El caso de la *Ortografía castellana* (1609)», *eHumanista*, 42, 271-289, <https://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/42>. 16-07-2020.
- MIEDEMA, H. [1968]. «The Term *Emblema* in Alciato», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 234-250.
- NAVARRA, P. [1985]. *Diálogos de la diferencia del hablar al escribir*, P. M. CÁTEDRA (ed.), Barcelona, «stelle dell'Orsa».
- LÓPEZ POZA, S. [1996]. «Imágenes emblemáticas en el *Guzmán de Alfarache*», en I. AYUSO, F. SERRALTA y C. PINILLOS (eds.), *Studia aurea: Actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, Pamplona/Toulouse, GRISO/LEMSO, vol. 3, 297-303.
- LUCIANO. [1996]. «Preludio Heracles», en *Obras*, Madrid, Gredos, vol. I.
- PARADIN, C. [1557]. *Devises heroïques*, Lyons, Jean de Tournes y Guillaume Gazeau, <http://www.emblems.arts.gla.ac.uk/french/books.php?id=FPAb>. 16-07-2020.
- PÉREZ CUSTODIO, V. [2013]. «Los *progymnasmata* de Teón en la España del XVI», *Rhetorica* 31.2, 150-171, <https://doi.org/10.1525/rh.2013.31.2.150>.
- PIÑERO RAMÍREZ, P. [2014]. «Los retratos de Mateo Alemán», en P. PIÑERO RAMÍREZ y K. NIEMEYER, *La obra completa | Obra varia*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, vol.1, XXI-LX.
- PLINY THE ELDER. [1855]. *The Natural History*, RILEY, H.T. (trad.), London, H.G. Bohn. <http://data.perseus.org/catalog/urn:cts:latinLit:phi0978.phi001.perseus-eng1>. 14-05-2020.
- PRAZ, M. [1986]. *Imágenes del Barroco*, Madrid, Siruela.
- QUINTILIANO, M.F. [1887]. *Instituciones oratorias*, I. Rodríguez y P. Sandier (trads.), Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cía., tomo I, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3n214>. 14-05-2020.
- SILVERMAN, J. [1959]. «Plinio, Pedro Mejía y Mateo Alemán: La enemistad entre las especies hecha símbolo visual», *Los Papeles de Son Armadans*, 52, 30-38.
- SPITZER, L. [1955] «The 'Ode on a Grecian Urn,' or Content vs. Metagrammar», *Comparative Literature* 7, 203-225.

- SQUIRE, M. [2015]. «Ecphrasis: Visual and Verbal Interactions in Ancient Greek and Latin Literature», <DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199935390.013.58>
- TIERNO GALVÁN, E. [1971]. «El tacitismo en las doctrinas políticas del Siglo de Oro español», en *Escritos (1950-1960)*, Madrid, Tecnos, 11-94.
- VALERIANO, P. [1556]. *Hieroglyphica*, Basileae, [Michael Isengrin], <https://archive.org/details/desacrisaegyptio00vale/page/n261/mode/1up>. 14-05-2020.
- ZANKER, G. [2004]. *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison, WI, University of Wisconsin Press, 61-62.

# AMOR Y EMBLEMÁTICA. UNA SERIE DE BORDADOS DEL CANTAR DE LOS CANTARES\*

MARÍA ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ  
*Universitat de València*

341

RESUMEN: En el Palais du Tau de Reims se conserva un conjunto de cinco grandes bordados, datados ca. 1640, dedicados al *Cantar de los Cantares*. En sus cenefas, se despliega una serie de imágenes emblemáticas tomadas, mayoritariamente, de diversos libros de emblemas publicados solo unos años antes, entre los que destaca el *Pia Desideria*. Su más que probable producción en un ámbito monástico hondamente influido por la espiritualidad ignaciana es debida al matrimonio de dos hermanos de una poderosa familia parisina, en función de la asimilación judeocristiana de la unión nupcial con la espiritual alcanzada por la Iglesia de los creyentes con Dios.

*Palabras clave:* *Cantar de los Cantares*, Emblemática, *Pia Desideria*, bordado, Palais du Tau.

ABSTRACT: In the Palais du Tau in Rheims there is a collection of five large embroideries dedicated to the *Song of Songs*, dated in the 1640s. On its borders, a series of emblematic images is displayed, mostly taken from various emblem books published only a few years earlier, among which the *Pia Desideria* stands out. Their more than likely production in a monastic setting deeply influenced by Ignatian spirituality is due to the marriage of two brothers of a powerful Parisian family, according to the Judeo-Christian assimilation of the nuptial union with the spiritual union achieved by the Church with God.

*Key words:* *Song of Songs*, Emblems, *Pia Desideria*, embroidery, Palais du Tau.

**E**l Palais du Tau, antiguo palacio arzobispal de Reims, conserva una notable colección de tapices, entre los que pasa casi desapercibida una serie textil de cinco piezas sobre el *Cantar de los Cantares*. No se trata, sin embargo, de tapicería, sino de *peinture à l'aiguille*, es decir, bordados con lana, seda e hilos de oro sobre una tela de lino, una técnica característica del siglo XVII. Otros elementos de nuestro objeto de estudio, como los vestidos y peinados, de moda al final del reinado de Luis XIII, permiten fechar estas obras en la década de 1640 (Véron-Denise, 2019: 12).

También la temática de los bordados los ubica en la primera mitad del siglo XVII. Pese a la elevada carga sensual y erótica del *Cantar de los Cantares*, un poema de amor entre dos esposos (pastor y sulamita), su elección da testimonio de la espiritualidad monástica contrarreformista. En el ámbito monástico de la época que nos ocupa, el canto veterotestamentario era muy popular porque humanizaba a Dios. Aunque el autor de los cartones es desconocido, se cree que los bordados fueron realizados por las monjas benedictinas del convento de Val-de-Grâce de París, cuyos ejercicios espirituales estaban hondamente influenciados por el *Cantar*. En ellos tuvo mucho que ver una de sus abadesas, Marguerite d'Arbouze (1580-1626), atraída tanto por el poema, como por los sermones que le

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

dedicaron Orígenes y san Bernardo (Véron-Denise, 2019: 16). En sus escritos, repletos de citas del *Cantar de los Cantares*, la abadesa describe a las monjas los encantos del divino Esposo, a quien consagraban su vida, por lo que debían sentirse identificadas con la amada del poema.

Por otro lado, las religiosas obtenían ingresos bordando por encargo. Uno de ellos debió partir de Marguerite Gomyn, madre de Marguerite, que fue monja de Val-de-Grâce desde 1624, y viuda de Pierre Dufour, a cuya familia pertenecieron los bordados, según indica la documentación desde 1670. Sin embargo, el inventario realizado a la muerte de Pierre, acaecida en 1643, todavía no menciona esta serie. En realidad, a juzgar por ciertas diferencias entre las obras conservadas, Denièle Véron-Denise plantea que debieron formar parte de dos series distintas, ofrecidas a sendos matrimonios (Véron-Denise, 2019: 14-15), para los que resultaba pertinente esta historia de amor, que acaba con la unión oficial de los esposos. Una primera serie de cuatro bordados –la que vamos a tratar– debió realizarse para el matrimonio de uno de sus hijos, Achille Dufour, que se casó en 1645. Al fallecer, sin descendencia, unos años más tarde, su hermano Alexis los heredó y, con ocasión de su propia boda, en 1653, se encargaría una segunda serie de cuatro bordados más, sobre el mismo tema y con similares características, de los que solo se ha conservado uno.

#### SOBRE LOS ESPOSOS DEL *CANTAR DE LOS CANTARES*

Respecto a la fuente primaria del conjunto francés, el *Cantar de los Cantares* había tenido –y seguía teniendo– diversos niveles de lectura. Por un lado, el literal, profano y sexual, que prevalecerá en el arte contemporáneo, y por otro, el alegórico y sagrado, que remite a la unión de Dios, en particular Cristo, y la Iglesia (o la humanidad). En la exégesis cristiana, la relación entre los esposos era vista como una *Unio mystica* (Schiller, 1976: 94), aunque esta respondía a tres interpretaciones, cuyos significados podían superponerse. Los Padres de la Iglesia latina, san Ambrosio y san Jerónimo, veían en los esposos a Cristo y a su Iglesia, con la que se identificó a la sulamita casi en exclusiva hasta finales del siglo XII. Pero san Ambrosio, además, había sido el primero en Occidente –Orígenes lo había hecho antes– que vio en la esposa al alma de los creyentes y a la Madre de Dios como *typus ecclesiae* (Kirschbaum, 1970: 308), dando lugar a una triple identificación de aquella con la Iglesia y con *Maria Regina*.

En cuanto a la identificación Esposa-Ánima, desde la segunda mitad del siglo XV, el alma se muestra como una monja en series de miniaturas (Kirschbaum, 1970: 310), que culminan en su boda y coronación. Pero, en el siglo XVII, asistimos a la publicación de libros de emblemas que desarrollan esta relación entre el alma y la divinidad. Así, por ejemplo, el éxito del *Pia Desideria*, del jesuita Hermannus Hugo, responde a una simplificación del método ignaciano de contemplación divina. Se apoya en alegorías, en las que un ángel representa al amor divino, y conocidas citas bíblicas, sobre todo del *Cantar de los Cantares* y de los *Salmos*, para ofrecer varios estados del alma en su ascenso hacia Dios. Sus tres partes están dedicadas, respectivamente, a la vía purgativa, que aborda la purificación activa de cuerpo y alma mediante la oración y ascetismo; la vía iluminativa, que desarrolla el proceso de contemplación y en la que se reciben ciertas gracias divinas, y la vía unitiva, que permite gozar de la unión del alma con la divinidad. La capacidad comunicativa del *Pia Desideria*, acorde con la sensibilidad monástica, explica la reproducción de algunos de

sus emblemas en los bordados del Palais de Tau, como lo serán también en otros ámbitos conventuales (García Arranz, 2018).

Todos los bordados presentan los mismos elementos. La imagen del campo ilustra un episodio del *Cantar de los Cantares*, cuya cita, en latín, se encuentra en la parte inferior. En el centro de cada lado de la cenefa, unos cartuchos cuadrangulares presentan imágenes complementarias a la del campo, bordeadas de citas bíblicas, sobre todo del *Cantar de los Cantares* y de los *Salmos*. En los ángulos, hallamos medallones monocromos, algunos bastante desvaídos por el tiempo, también acompañados de citas latinas, bíblicas en su mayoría. Así pues, a falta de epigrama, las imágenes dispuestas en las cenefas pueden ser consideradas emblemas, pues muchas presentan la misma *pictura* y, casi siempre, el mismo mote que algunos de los publicados solo unos años antes de la realización de las obras.

### La vía purgativa

El primer bordado [fig. 1] es el que presenta una mayor uniformidad en cuanto a la procedencia de los emblemas y es el de más fácil interpretación. En la imagen del campo, es la amada la que dice al pastor, su amado: «*Indica mihi, quem diligit anima mea, ubi pascas*» [Indícame, amor de mi alma, dónde apacientas el rebaño] (Ct 1,7). Sin embargo, se dirige hacia un guardia, con alabarda y bigote, que protege una puerta y que no se parece en absoluto al pastor de las imágenes siguientes. Tengamos en cuenta que, más adelante, en el *Cantar de los Cantares*, la amada encuentra a los guardias de la ciudad<sup>1</sup> los cuales, según Gregorio Magno, son los santos Padres que guardan la Iglesia (in evang. 2, 25, 2). La amada les pregunta: «¿Habéis visto al amor de mi alma?» (Ct 3,3), y prosigue: «En mi lecho, por las noches, he buscado al amor de mi alma. Busquéle y no le hallé» (Ct 3,1). Dice Gregorio de Elvira, «ciertamente no era posible que el Dios de la luz fuera hallado en las tinieblas» (GREG. ILIB., in cant. 5, 2).

A esta cuestión remiten los emblemas de los cartuchos circulares. El de la esquina superior izquierda, concuerda en todo con el emblema I del *Pia Desideria* (Hugo, 1624): «*Anima mea desideravit te in nocte*» [Con toda mi alma te anhelo en la noche] (Is 26,9). En el lado opuesto, el lema es el siguiente: «*Paratum cor meum, Deus*» [A punto está mi corazón, oh Dios] (Ps 56,8) [fig. 2]. En este caso, la *pictura* es similar a la del emblema titulado «*Cordis Vulneratio*» (lib. III, lec. XIV) del *Schola Cordis* (Haftenus, 1629: 436), que se repite, con variantes, en el emblema XX del libro II de *Amoris divini et humani antipathia* (Leuven; Snyders, 1629: 126a).



Fig. 1. *La amada busca al amado*, primer bordado de la primera serie del *Cantar de los Cantares*, década de 1640, Reims, Palais du Tau.

1. Debido a ello, hemos optado por el título *La amada busca al amado* (Palais du Tau, s.f: 19), en lugar de *La amada encuentra al amado a la entrada del jardín* (Véron-Denise, 2019: 2), que es como aparece identificado este bordado en la sala del *Cantar de los Cantares* del Palais du Tau.



Fig. 2. «Paratum cor meum Deus», primer bordado de la primera serie del *Cantar de los Cantares* (detalle), década de 1640, Reims, Palais du Tau; «Cordis Vulneratio» (Haeftenus, 1629: 436).

san Agustín interpreta de la siguiente manera: «afirma [la amada] que está herida de amor<sup>2</sup>, es decir, que ama, que se abrasa en un incendio de amor, que suspira por el esposo, de quien ha recibido la saeta de la palabra» (AVG., in psalm. 44, 16). Respecto al corazón del lema, que no es puro todavía, continúa la amada tras haber hablado a los guardias: «Apenas habíalos pasado cuando encontré al amor de mi alma. Le aprehendí y no le soltaré hasta que le haya introducido en la casa de mi madre, en la alcoba de la que me concibió» (Ct 3,4). Esta alcoba es, según Gregorio de Nisa, el corazón «preparado para ser morada de Dios cuando haya recobrado el estado de inocencia que tuvo al principio de su vida, cuando fue creado por aquella que lo concibió».<sup>3</sup>

El tercer emblema, en la esquina inferior izquierda, concuerda con el XI del *Pia Desideria*: «Non me demergat tempestas aquæ» [¡El flujo de las aguas no me anegue!] (Ps 68,16). Por último, en el lado contrario, leemos: «Quis accepit manum meam» [Quién tomó mi mano] (AVG. soliloq. 33) [fig. 3],



Fig. 3. «Quis accepit manum tuam», primer bordado de la primera serie del *Cantar de los Cantares* (detalle), década de 1640, Reims, Palais du Tau; «Quis accepit manum meam, ut ex tenebris, quas amabam me educeret?» (Hoyer, 1629: 80).

En los libros, sin embargo, el ángel ha disparado su flecha, que se ha clavado en el corazón de la joven; mientras que, en el bordado, todavía está tensando el arco. Sin embargo, es el lema de las imágenes librarías el que dice: «Tendit arcum suum, et posuit me quasi signum ad sagittam» [Ha tensado su arco y me ha fijado como blanco de sus flechas] (Lm 3,12). También dice la amada en el *Cantar de los Cantares*: «Estoy enferma de amor» (Ct 5,8), que

san Agustín interpreta de la siguiente manera: «afirma [la amada] que está herida de amor<sup>2</sup>, es decir, que ama, que se abrasa en un incendio de amor, que suspira por el esposo, de quien ha recibido la saeta de la palabra» (AVG., in psalm. 44, 16). Respecto al corazón del lema, que no es puro todavía, continúa la amada tras haber hablado a los guardias: «Apenas habíalos pasado cuando encontré al amor de mi alma. Le aprehendí y no le soltaré hasta que le haya introducido en la casa de mi madre, en la alcoba de la que me concibió» (Ct 3,4). Esta alcoba es, según Gregorio de Nisa, el corazón «preparado para ser morada de Dios cuando haya recobrado el estado de inocencia que tuvo al principio de su vida, cuando fue creado por aquella que lo concibió».<sup>3</sup>

El tercer emblema, en la esquina inferior izquierda, concuerda con el XI del *Pia Desideria*: «Non me demergat tempestas aquæ» [¡El flujo de las aguas no me anegue!] (Ps 68,16). Por último, en el lado contrario, leemos: «Quis accepit manum meam» [Quién tomó mi mano] (AVG. soliloq. 33) [fig. 3], que procede del capítulo 33 de los *Soliloquios del alma a Dios* de san Agustín, cuyo título es «Las tinieblas proceden de nosotros, nuestra luz viene de Dios». El lema forma parte de la glosa del mencionado emblema I del *Pia Desideria* («Con toda mi alma te anhelo en la noche», Is 26,9), cuyo mote alude a la oscuridad, como las tinieblas mencionadas en el texto agustiniano y las que envuelven al alma, de las que un ángel la rescata, en la *pictura* del

que procede del capítulo 33 de los *Soliloquios del alma a Dios* de san Agustín, cuyo título es «Las tinieblas proceden de nosotros, nuestra luz viene de Dios». El lema forma parte de la glosa del mencionado emblema I del *Pia Desideria* («Con toda mi alma te anhelo en la noche», Is 26,9), cuyo mote alude a la oscuridad, como las tinieblas mencionadas en el texto agustiniano y las que envuelven al alma, de las que un ángel la rescata, en la *pictura* del

2. A diferencia de la *Biblia de Jerusalén*, san Agustín y otras versiones bíblicas leen «herida de amor», dotando de mayor sentido a la imagen. Orígenes interpreta que la herida es provocada, tras cada revelación, por el deseo de una mayor relación con Dios (Orígenes, 2000: 26).

3. GREG. NYSS., *Homilías sobre el Cantar de los Cantares*, 6.

bordado y del emblema XI del libro II de *Flammulae Amoris S. P. Augustini versibus et iconibus exornate* (Hoyer, 1629: 80), cuyos lemas también coinciden.

Por lo que respecta al resto de emblemas, cuyos lemas han sido extraídos en su totalidad del *Cantar de los Cantares*, Lorient (1876: 363) considera que dan a conocer las cualidades del esposo y las bondades de la unión que se prepara. El que centra la cenefa por la izquierda es una frase de la amada: [...] «*nardus mea dedit odorem*» [Mi nardo exhala su fragancia] (Ct 1,12), aunque la flor de la *pictura* se parece más a un narciso. Beda, el Venerable, infiere de este versículo que «el mundo se llenará del conocimiento y piedad con que mostremos que veneramos y amamos a Dios y al prójimo con corazón sencillo y puro. Así se realizará el encomio de la novia según el cántico de amor: “Mientras el rey estaba en su diván, mis nardos exhalaban su fragancia”». <sup>4</sup>

La temprana exégesis cristiana, por el contrario, no parece haber reparado en la cita que rodea al emblema de la izquierda («*Lectulus noster floridus*» [Puro verdor es nuestro lecho], Ct 1,16), aunque para Barbiero (2013: 231) la naturaleza —o el jardín, como enseguida veremos— es el lugar del amor; mientras el versículo al que pertenece el lema del emblema superior ([...] «*sicut tabernacula Cedar*» [como las tiendas de Quedar], Ct 1,5) ha sido objeto de variadas y ambiguas interpretaciones. El texto completo es el siguiente: «Negra soy, pero graciosa, hijas de Jerusalén, como las tiendas de Quedar, como los pabellones de Salmá» (Ct 1,5). Aunque en la *pictura*, las tiendas no son negras, Orígenes y Teodoreto de Ciro interpretan el nombre de este pueblo, Quedar o Cedar, como negrura u oscuridad. En cualquier caso, los Padres de la Iglesia plantean que la esposa —el alma en este contexto— es morena por culpa del pecado, la impiedad y la incredulidad, pero la penitencia y la fe, y el amor de Cristo la han blanqueado y hermozeado. <sup>5</sup> Las palabras que Gregorio de Nisa pone en boca de la esposa lo expresan con claridad: «Resplandece ahora la hermosura infundida en mí porque me amó aquel que es la perfección; pero sé que al principio no era yo ni clara ni elegante. Negra y tenebrosa me había hecho yo mi vida. Y siendo así, soy ahora como soy. Mi semejanza a las tinieblas ha sido transformada en hermosura». <sup>6</sup>

La interpretación que podemos hacer de este último emblema, a diferencia de la que ofrece Lorient (1876: 363), viene corroborada por los cuatro angulares que complementan la imagen principal y que aluden a un alma pecadora. Así pues, no es casual que los dos emblemas del *Pia Desideria* en este bordado pertenezcan a la primera parte, sobre la vía purgativa. De este modo, la noche y las tinieblas, o el agua impetuosa, impiden a la esposa llegar hasta el amado, a quien busca con desesperación en el episodio central, como el alma busca a Cristo. Este primer bordado, de hecho, se ajusta al objetivo de los ejercicios espirituales ignacianos correspondientes a la Primera semana, que tratan «de fortalecer al participante, indicarle como se puede librar paulatinamente del pecado y llevar una vida cristiana» (Loyola, 1999: 14).

4. Beda, *Homilias sobre los Evangelios* 2, 4.

5. ORIG., *Comentario al Cantar de los Cantares* 1, 5. THDT., *Comentario al Cantar de los Cantares* 1; PG LXXXI, 68-89. Hipólito de Roma, *Tratado sobre el Cantar de los Cantares*, 4-5, 1.

6. GREG. NYSS., *Homilias sobre el Cantar de los Cantares*, 2.

*El ascenso del alma a Dios*

346

No nos detendremos tanto en el resto de bordados, pues no hemos localizado todavía la procedencia de todos los emblemas. Sin embargo, algunos son suficientes para comprender el sentido general de cada pieza. En el segundo bordado [fig. 4], los esposos bajan al jardín: «*Veniat dilectus meus in hortum suum*» [Ya he entrado en mi huerto, hermana mía,



Fig. 4. *El amado entra con la amada en el jardín*, segundo bordado de la primera serie del *Cantar de los Cantares*, década de 1640, Reims, Palais du Tau.

novia] (Ct 5,1), donde las virtudes del esposo retienen a la esposa (Loriquet, 1876: 364-365), en alusión a la fidelidad de la novia a Dios y, por extensión, a la de la esposa de Achille Dufour. En este sentido, cabe recordar la meditación sobre «las tres clases de personas» correspondiente a la Segunda semana de los *Ejercicios espirituales*: «la primera deseaba verse tranquilizada ante Dios y su conciencia, la segunda quiere liberarse del apego, pero sin abandonar los bienes terrenales adquiridos, y la tercera, la única correcta, no quiere tener sino lo que es voluntad de Dios» (Loyola, 1999: 15), como se desprende de las acciones de la amada en las imágenes siguientes.

En este caso, en todos los ángulos encontramos emblemas del *Pia Desideria*, concretamente del libro segundo dedicado a la vía iluminativa. El superior izquierdo, que se corresponde con el XVI del libro, tiene como lema: «*Concup[ivit] anima mea desiderante*» [Mi alma se consume deseando...] (Ps 118,20). Aquí, el ángel que representa al amor divino conduce a la esposa al templo, mientras que el ángel del amor mundano intenta retenerla. En el lado opuesto, como en el emblema XVII del *Pia Desideria*, el ángel rescata a la esposa extraviada en el laberinto, bajo el mote «*Utinam dirigantur viæ meæ*» [¡Ojalá mis caminos se aseguren!] (Ps 118,5). El emblema del ángulo inferior izquierdo es similar al XXII: la esposa quiere llevar al esposo al campo, diciéndole: «*Veni, dilecte mi, egrediamur in agru[m]*» [¡Oh, ven, amado mío, salgamos al campo!] (Ct 7,12), lo que Loriquet (1876: 365) interpreta como que busca distracciones fuera del jardín. Por último, en el cuarto emblema, el XXI del *Pia Desideria*: «*Fiat cor meum immaculatum*» [Sea mi corazón perfecto en tus preceptos] (Ps 118,80), la esposa se arrodilla a los pies del ángel tras haber estado a punto de dejarse tentar por una mesa cubierta de objetos preciosos, pues «el enemigo de natura humana tienta más debajo de especie de bien cuando la persona se ejercita en la vida iluminativa, y no tanto en la vida purgativa» (Loyola, 1999: 24).

Los emblemas que centran las cenefas, por otro lado, refuerzan la idea de fidelidad, al recalcar la perfección del esposo: «[...] *sicut columbæ super rivulos*» [Como palomas junto a arroyos de agua] (Ct 5,12), «[...] *sicut elatae palmarum*» [Racimos de palmera] (Ct 5,11), «*Species ejus ut Libani*» [Su porte es como el Líbano], (Ct 5,15). Los exégetas cristianos ven en la paloma una imagen de pureza (AvG., de serm. dom. 2, 19, 66) y sencillez<sup>7</sup> y de

7. Beda, *Homilías sobre los Evangelios* 1, 12.

fidelidad hasta después de la muerte.<sup>8</sup> Orígenes, sin embargo, ofrece de este versículo una interpretación más acorde con la significación del bordado anteriormente expuesta, es decir, la fidelidad que supera cualquier descuido:

[...] esta clase de pájaros viene sobre las aguas y allí sufre los ataques del halcón; pero detecta en la sombra sobre las aguas el vuelo del enemigo que viene por arriba y en virtud de la visión aguda de sus ojos escapa del peligro inminente que amenaza. Así también, si tú puedes ver desde lejos las trampas del diablo y evitarlas, ofrecerás «palomas» en sacrificio a Dios.<sup>9</sup>

En el tercer bordado [fig. 5], los esposos se encuentran en el jardín, o más concretamente en un nogueral, como traduce la *Biblia de Jerusalén* el *hortum* del texto que acompaña a la imagen. Dice el esposo: «*Descendi in hortum meum, ut viderem poma*» [Al nogueral había yo bajado para ver la floración del valle<sup>10</sup>] (Ct 6,11). Responde así a la amada cuando explica: «Mi amado ha bajado a su huerto, a las eras de balsameras, a apacentar en los huertos, y recoger lirios. Yo soy para mi amado y mi amado es para mí» (Ct 6,2-3), en alusión a la fidelidad entre los esposos. A la izquierda, sobre una mesa, cestas de flores y frutos simbolizan las recompensas reservadas a un alma fiel. La esposa también le ofrece frutos al amado que, desde un punto de vista alegórico, serían sus virtudes y sus buenas acciones (Loriquet, 1876: 359).

En relación con la interpretación hecha por Loriquet de la ofrenda que hace la novia a su amado, podemos explicar dos de los emblemas. El versículo neotestamentario al que pertenece el mote («[...] *discite a me, quia mitis sum* [...]») del primero, empezando por la esquina superior izquierda («Tomad sobre vosotros mi yugo, y aprended de mí, que soy manso y humilde de corazón», Mt 11,29), coincide con las primeras líneas del epigrama del emblema XL del *Amoris divini emblemata* (Vaenius, 1615: 87); pero a diferencia de la *pictura* de este último, donde el amor divino pone un yugo en la amada, en la del bordado, Cristo le dirige estas palabras a la esposa desde un trono. Sin embargo, también el *Cantar de los Cantares* se refiere al yugo del Señor cuando dice el esposo: «Me robaste el corazón, hermana mía, [...] con uno solo de tus ojos, con una sola sarta de tus collares» (Ct



Fig. 5. *La amada en el jardín del amado*, tercer bordado de la primera serie del *Cantar de los Cantares*, década de 1640, Reims, Palais du Tau.

8. Teodoreto de Ciro, *Comentario al Cantar de los Cantares*, 1.

9. ORIG., *Comentario al Cantar de los Cantares* 1, 10.

10. Según Orígenes, «los accidentes geográficos y las horas del día sirven para trazar un camino de progreso: ser valle, colina o monte, expresa el grado de cercanía a las realidades superiores y recibir la revelación divina en lugares más alto denota una mayor perfección» (Orígenes, 2000: 23).



Fig. 6. «Rigabo hortum meum» (*Amoris divini et humani antipathia*, 1628: 181).

4,9), pues Cirilo de Alejandría compara aquel con las joyas en el cuello de la esposa.<sup>11</sup>

El emblema del ángulo opuesto comparte lema con el XLIV del *Amoris divini et humani antipathia* (1628: 181): «Rigabo hortum meum» [Voy a regar mi huerto] (Si 24,31) [fig. 6], en cuya *pictura*, ayudada del ángel, el alma cuida de un girasol que representa la conformidad con la voluntad divina, pues Dios ha de ayudar a su esposa en el cultivo de su ánima. Así pues, finalmente, el alma que escucha la voz de Dios y ha purgado sus pecados se muestra en los emblemas centrales, cuyos lemas proceden del mismo versículo: «[...] quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol» [¿Quién es ésta que surge cual la aurora, bella como la luna, refulgente como el sol?] (Ct 6,9). Recordemos que si ahora la esposa refulge es porque ha sido previamente blanqueada.

Este bordado podría ser el de la «muerte mística», por lo que se correspondería con la Tercera semana de los ejercicios ignacianos (Loyola, 1999: 15). Por el contrario, se han diluido las referencias emblemáticas al *Pia Desideria*, a cuyo tercer libro *Suspiria Animae Amantis*, dedicado a la vía unitiva, respondería —de haber algún emblema presente— el cuarto bordado de esta primera serie. Este último, como veremos a continuación, estaría más cerca de los ejercicios correspondientes a la Cuarta semana, que se cierra con la «Contemplación para alcanzar el amor» (Loyola, 1999: 15).



Fig. 7. *La unión de los esposos*, cuarto bordado de la primera serie del *Cantar de los Cantares*, década de 1640, Reims, Palais du Tau.

### *La unión de los esposos*

Para finalizar con esta serie de bordados, en el cuarto [fig. 7], asistimos a la unión de los novios, ataviados como reyes, tocados de coronas. La boda puede hacer referencia, por un lado, a la Encarnación de Cristo, pues Aponio afirma que «el pacífico, el verdadero Salomón, Cristo Rey, fue coronado por su madre que le engendró según la carne. Éste fue el día de su boda y la alegría de su corazón, cuando el inmaculado se unió a los manchados, con la idea de hacer inmaculada a la Iglesia mediante el contacto de su cuerpo y de su sangre» (APON. 5, 48). Por otro lado, según Cirilo de Alejandría, «la Iglesia [...] llama “día de boda” al día de la pasión, en el que Cristo se ha desposado con la Iglesia mediante su sangre».<sup>12</sup>

11. Cirilo de Alejandría, *Fragments del Comentario al Cantar de los Cantares*, 4, 9.

12. Cirilo de Alejandría, *Fragments del Comentario al Cantar de los Cantares*, 3, 11.

En cualquier caso, la cita inferior («*Pone me ut signaculum super cor tuum*» [Ponme cual sello sobre tu corazón], Ct 8,6), que certifica la indisolubilidad de la unión ya consumada (Barbiero, 2013: 238), se refiere a la fe, a los preceptos del Señor o al amor de Dios, según Ambrosio (AMBR., myst. 7, 41), que el *Cantar* compara con «saetas de fuego» (Ct 8,6). De hecho, el fuego del amor está presente en las lámparas sostenidas por los asistentes a la boda y en las antorchas de los emblemas centrales laterales. En el izquierdo [fig. 8], el lema «*lampades eius lampades ignis*» [Saetas de fuego, sus saetas] (Ct 8,6) rodea una *pictura*, donde las llamas de dos lámparas de oro sobre un altar convergen en una sola, cuyo humo se une y se eleva al cielo, como el de las antorchas portadas por los ángeles del emblema I, «*Amor mutuus*», del *Thronus cupidinis* (1620: 1b). Las llamas aluden aquí a la fuerza del amor de los esposos que ningún peligro puede apagar, como se desprende de la siguiente imagen.



Fig. 8. «[...] *lampades eius lampades ignis*», cuarto bordado de la primera serie del *Cantar de los Cantares* (detalle), década de 1640, Reims, Palais du Tau; «*Amor mutuus*» (*Thronus cupidinis*, 1620: 1b).

El lema del emblema opuesto («*Aquæ multæ non [potuerunt] extin[guere] charita[tem]*» [Grandes aguas no pueden apagar el amor], Ct 8,7) [fig. 9] se encuentra en *Amoris divini et humani antipathia* (Leuven; Snyder, 1629, 142a), pero la *pictura* presenta ligeras diferencias, que no dejan de ser significativas. En el bordado, la esposa sujeta una lámpara, cuya llama resiste a la lluvia; mientras que el esposo sumerge, en vano, una antorcha en el agua de una fuente. Una y otra siguen ardiendo. En el libro, el alma sola es portadora de ambos objetos, pero es indudable que este fue el emblema en el que se basó el bordado.

En conclusión, el matrimonio, como metáfora del amor de Cristo por su Iglesia,<sup>13</sup> se convierte en unión espiritual cuando el creyente, identificado con la esposa tras superar numerosas dificultades, culmina el arduo camino de superación (Orígenes, 2000: 17) visualizado en los tapices. En este sentido, las imágenes de los bordados y, en concreto, las de las cenefas, podrían ser más significativas para la hermana de los receptores de las obras, la monja benedictina Marguerite Dufour, y su comunidad, que para los propios novios. Pero tanto el libro en el que se fundamenta el conjunto de Reims, como su destino en la familia Dufour, se centran en uniones de carácter profano; aunque, entre ambos, la exégesis cristiana y la espiritualidad contrarreformista hayan mediado en la configuración de las imágenes. Así pues, más allá de la unión de los esposos ejemplificada por el *Cantar de los Cantares*, hemos de interpretar las imágenes emblemáticas de los bordados teniendo en cuenta que el amor de Dios a



Fig. 9. «*Aquæ multæ non [potuerunt] extin[guere] charita[tem]*», cuarto bordado de la primera serie del *Cantar de los Cantares* (detalle), década de 1640, Reims, Palais du Tau; «*Aquæ multæ non potuerunt [n]t extinguer[e] charitate[m]*», (Leuven; Snyder, 1629: 142a).

13. Asimilación de la exégesis judía que veía el amor de Dios por su pueblo (Schiller, 1976: 94).

su pueblo se tomaba como modelo de todo amor, incluso el conyugal, entre los hermanos Dufour y sus respectivas esposas.

## BIBLIOGRAFÍA

- Amoris divini et humani antipathia*. [1628]. Amberes, <http://emblems.let.uu.nl>.
- BARBIERO, G. [2013]. «Sulamita, la mujer “pacificada” del *Cantar de los Cantares*», en N. CALDUCH-BENAGOS y C. M. MAIER (eds.), *La Biblia Hebrea (Antiguo Testamento). Los Escritos y otros libros sapienciales*, col. La Biblia y las mujeres 3, Estella, Verbo Divino.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. [2018]. «El programa emblemático en azulejos de la sacristía del convento de Santo António de Varatojo (Torres Vedras, Portugal)», *De Arte*, 17, 77-94 <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i17.5144>.
- HAFTENUS, B. [1629]. *Schola Cordis sive Aversi a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*, Amberes, <http://hdl.handle.net/1874/33006>.
- HOYER, M. [1629]. *Flammulae Amoris S. P. Augustini versibus et iconibus exornate*, Amberes, <https://books.google.es>.
- HUGO, H. [1624]. *Pia Desideria*, Amberes, <http://emblems.let.uu.nl>.
- KIRSCHBAUM, E. [1970]. *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, vol. 2, Roma, Friburgo, Basilea, Viena, Herder.
- LEUVEN, L. v.; SNYDERS, M. [1629]. *Amoris divini et humani antipathia*, Amberes, <http://emblems.let.uu.nl>.
- LORQUET, Ch. [1876]. *Les Tapisseries de Notre-Dame de Reims*, Reims.
- LOYOLA, I. de. [1999]. *Ejercicios espirituales* (ed. y notas de Jordi Groh), Barcelona, Abraxas.
- ORÍGENES. [2000]. *Homilías sobre el cantar de los cantares*, (ed. de S. Fernández), Madrid, Ciudad Nueva.
- PALAIS DU TAU, *L'art de la tapisserie au Palais de Tau* [s.f.] <http://www.palais-du-tau.fr> (19-05-2019).
- SCHILLER, G. [1976]. *Ikonographie der christlichen Kunst. 4.2. Maria*, Guetersloh, Guetersloher Verlagshaus Gerd Mohn.
- Thronus cupidinis*. [1620]. Amsterdam, <http://emblems.let.uu.nl>.
- UTRECHT UNIVERSITY, *Emblem Project Utrecht. Dutch Love Emblems of the Seventeenth Century*, <http://emblems.let.uu.nl>.
- VAENIUS, O. [1615]. *Amoris divini emblemata*, Amberes, <http://emblems.let.uu.nl>.
- VÉRON-DENISE, D. [2019]. «La tenture brodée du Palais du Tau à Reims (XVII siècle) et l'abbaye du Val-de-Grâce à Paris», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, año 2014 (2015), 1-20.
- WRIGHT, J. R. y ODEN, Th. C. (ed.) [2008]. *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento. 10. Proverbios, Eclesiastés, Cantar de los Cantares*, Madrid, Ciudad Nueva.

# LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA PRUDENCIA\*

MARÍA MONTESINOS CASTAÑEDA  
*Universitat de València*

351

**RESUMEN:** La Prudencia ha sido considerada la principal de las Virtudes Cardinales, motivo por el que ha dado lugar a una amplia reflexión filosófica sobre el concepto. Dichas consideraciones teóricas atienden a su definición, objetivos, funciones y partes, lo que se ha manifestado visualmente de muy diversa forma. Son muchos los tipos iconográficos que representan visualmente la Prudencia, los cuales no han sido recogidos por la mayoría de las conocidas «iconologías» ni han sido contemplados por la escasa bibliografía sobre su imagen. Por lo tanto, se tratará de esclarecer los tipos iconográficos de la Prudencia así como sus variantes, atendiendo a las consideraciones teóricas que nos proporcionan las fuentes escritas, principalmente filosóficas.

*Palabras clave:* Prudencia, Alegoría, Virtudes Cardinales, Iconografía.

**ABSTRACT:** Prudence has been considered the main Cardinal Virtue, reason why it has given rise a wide philosophical discussion about it. These theoretical considerations cater to its definitions, objectives, functions and parts, which have been visually shown in different ways. Prudence has been represented visually through many iconographic types, which have not been gathered in «iconologies» or studied by the few bibliography about its image neither. Thus, this article tries to clarify Prudence's iconographic types and its variants, heeding to theoretical considerations of written sources, philosophical mainly.

*Key words:* Prudence, Allegory, Cardinal Virtues, Iconography.

La complejidad teórica de la Prudencia en cuanto a sus objetivos, funciones y partes, ha dado lugar a complejas visualizaciones que parecen inclasificables. Como entendemos por tipo iconográfico la manifestación visual del tema, cada una de las variaciones visuales que muestra esta virtud correspondería a un tipo iconográfico nuevo, dando lugar a infinitas combinaciones.

Si tomamos como referencia el sistema de clasificación Iconclass, encontramos tan solo cuatro resultados<sup>1</sup>, lo que dista bastante de la realidad. Si nos centramos en la *Iconología de Ripa*, este realiza tres propuestas visuales para la Prudencia: una con una calavera, serpiente y un ojo en el pecho; otra con aspecto bifaz, yelmo con hojas de morera, acompañada de un ciervo y sosteniendo una flecha en la que se enrosca una rémora, ofreciendo la posibilidad de ser substituida por un ancla y un delfín; y por último, una tercera opción, que conjuga y a la vez reduce las dos anteriores: con aspecto bifaz, serpiente y espejo. Más allá

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

1. El primero referente a los propios antecedentes visuales de esta virtud, dos resultados que toman a Ripa como referencia de su visualidad y un cuarto que la identifica como la Precaución, lo que no es extraño si tenemos en cuenta que la Precaución es una de las Virtudes o partes que componen a la Prudencia.

de Ripa, podemos consultar otros tratados semejantes como las *Iconologías* de Gaucher y Boudard, en las que se repite la presencia del espejo y la serpiente, aunque Gaucher le añade un yelmo a su Prudencia, y a la «Prudencia cristiana» una calavera, una lámpara y un reloj de arena. También encontramos la serpiente y el espejo en las propuestas de Comenius y Holmes, quienes completan la imagen con un telescopio y otros elementos como el aspecto bifaz o la alegoría de la Ocasión. Partiendo de estos tratados parece que ya tendríamos resuelta la visualidad de la Prudencia, pero si atendemos a las obras en las que esta virtud se representa, encontramos un sinfín de atributos que no se corresponden con los citados por estos autores, lo que algunos autores han señalado como atributos «extraños», «poco tradicionales» o incluso «monstruosos». A partir de las fuentes escritas, se ha realizado una clasificación temática de sus atributos y combinaciones obteniendo un total de nueve tipos iconográficos generales, los cuales procedemos a exponer.

| PRUDENCIA                            |  |  |  |                         |
|--------------------------------------|--|--|--|-------------------------|
| Clasificación temática               | Variantes del tipo iconográfico <sup>2</sup>                                       |  |  | Cronología <sup>3</sup> |
|                                      | Atributos <sup>4</sup> básicos   | Combinación <sup>5</sup> primaria  | Otras combinaciones  |                         |
| Tipo 1:<br><i>Prudencia sabia 1.</i> | Libro  | Libro y serpiente.<br>Libro y espejo.<br>Libro, espejo y serpiente.<br>Serpiente y espejo. | Libro y cruz.<br>Libro y Damas.<br>Libro, espejo y compás.<br>3 libros.<br>Libro y vara.   | s. IX                   |
|                                      | Serpiente  |  | 2 serpientes.<br>Serpiente, lanza y corona.<br>Se añade:<br>Antorcha.<br>Compás.<br>Cetro. | s. XII                  |
|                                      | Espejo   |  | Espejo y 3 ojos.<br>Espejo y ángeles músicos.<br>Espejo con cara y vela.                   | s. XIV                  |
| Tipo 2:<br><i>Prudencia sabia 2.</i> | Dragón   | Dragón y espejo.   | Dragón y paloma.<br>Dragón y lechuza.<br>Dragón, espejo y león.                            | s. XII                  |
| Tipo 3:<br><i>Prudencia sabia 3.</i> | Libro abierto dentro de un disco.<br>Antorcha.<br>Coronada.<br>Pisa a Sardanápalo. |  | Coronada y disco con libro.  | s. XIV                  |

2. Aunque las variantes del tipo iconográfico configuran nuevos tipos iconográficos, las clasificamos como variantes considerando que derivan del mismo tipo iconográfico.

3. Consideradas atendiendo a la frecuencia de su uso.

4. La cronología hace referencia a la primera aparición visual de los atributos básicos que conforman el tipo iconográfico.

5. Pueden aparecer solos como único atributo.

| PRUDENCIA                                 |   |   |   |                         |
|---|---|---|---|-------------------------|
| Clasificación temática                    | Variantes del tipo iconográfico <sup>2</sup>  |   |   | Cronología <sup>3</sup> |
|   | Atributos <sup>4</sup> básicos  | Combinación <sup>5</sup> primaria   | Otras combinaciones   |                         |
| Tipo 4:<br>El tiempo en la Prudencia.     | Bifaz   | Se añade:<br>Espejo (o espejo con cara).<br>Serpiente o dragón.<br>Libro.<br>Yelmo. | Bifaz, espejo, corona y compás.   | s. XIII-s. XIV          |
|   |   |   | Bifaz, espejo con cara, serpiente (Mal), Ocasión.   |                         |
|   |   |   | Bifaz, yelmo, espejo, rémora, flecha y ciervo.  |                         |
|   | Trifaz  | Se añade:<br>Serpiente.<br>Espejo.<br>Libro o 3 libros.<br>Instrumento de medida.   | Calavera trifaz.  | s. XIV                  |
| Trifaz, espejo con cara, dragón y copa.   |   |   |   |                         |
| 3 caras humanas y 3 cabezas animales.     |   |   |   |                         |
| Tipo 5:<br>Prudencia vs Imprudencia.      | Calavera.<br>Serpiente.   |   | Se añade:<br>3 ojos.<br>Espejo.   | s. XVI                  |
| Tipo 6:<br>Prudencia: «nueva visualidad». | Ataúd.<br>Espejo.<br>Criba.<br>Bolsa de monedas.<br>Escudo con emblemas de la Pasión. |   | Criba y bolsa de monedas.<br>Criba y calavera.<br>Criba, ataúd y espejo.<br>Disminución de atributos, generalmente desaparición de la bolsa de monedas.<br>Bolsa de monedas abierta en el suelo o cerrada en la mano. | s. XV-XVI               |
| Tipo 7:<br>Prudencia templada.            | Instrumento de medida.  | Se añade:<br>Serpiente.<br>Espejo.  | Reloj (Arena o mecánico).<br>Compás.<br>Vara.<br>Escuadra.<br>Cartabón.<br>Esfera armilar.<br>Balanza.  | s. XIV                  |
| Tipo 8:<br>Prudencia gubernativa.         | Cetro.  | Se añade:<br>Serpiente.<br>Espejo.<br>Globo terráqueo.                              |   | s. XVI                  |
| Tipo 9:<br>Prudencia militar.             | Armada:<br>Yelmo.<br>Coraza   | Se añade:<br>Serpiente.<br>Espejo.  |   | s. XVI                  |

La «Prudencia sabia 1» corresponde a las primeras y más comunes visualizaciones de la Prudencia, por lo que presenta los principales atributos de esta virtud, siendo los primeros

en aparecer y los que más continuación tienen en su imagen. Aunque tanto la serpiente como el espejo constituyen los atributos identificativos más frecuentes de esta virtud, como vemos no fueron los primeros en aparecer, sino el libro. Ya en el siglo IX, Teodulfo asignó atributos a cada una de las Virtudes Cardinales, siendo la Prudencia portadora de un libro (North, 1979: 199). El libro es emblema de la ciencia y de la Sabiduría (Morales, 1985: 208), así como objeto de reflexión (Barbier, 1898: 2013), por lo que es emblema del conocimiento, tal y como ya apuntaba Aristóteles al definir a esta virtud: «Corresponde a la sabiduría o prudencia (...) el tener un conocimiento hondo de todas las cosas que son útiles» (Arist. *VV* 4, 1250 a 30-40). Esto nos recuerda a la antigua identificación de la Prudencia con Atenea/Minerva, diosa de la Sabiduría, así como su sinonimia teórica con el término Sabiduría. Aunque algunos pensadores ofrecen una precisa distinción entre la Prudencia y la Sabiduría, el uso de ambos términos como sinónimos tuvo repercusiones visuales. Si en la Antigüedad una misma diosa representaba ambos términos, esto también ocurrió en el medievo, momento en que tanto la Sabiduría como la Prudencia se representan portando un libro, como vemos en una miniatura del *Somme le Roi* (París, BMaz, ms. 870-1, fol. 83v), donde en algunas versiones la Sabiduría sustituye a la Prudencia como una de las Virtudes Cardinales (1294, París, BNF, Français 938, fol. 69). Si bien el libro ofrece continuidad como atributo, es poco frecuente, quizás debido a un intento de distinción de la imagen de esta virtud respecto a la de la Sabiduría.

A partir del siglo XII el libro deja de ser el único atributo de la Prudencia, siendo acompañado por una serpiente, la cual también fue tomada de la imagen de Atenea/Minerva. Sin embargo, las fuentes bíblicas también justifican la presencia de dicho animal, pues san Mateo explica en su Evangelio: «Sed, pues, prudentes como las serpientes, y sencillos como las palomas» (Mt 10,16). La serpiente es considerada prudente por deslizarse sobre la tierra sin hacer ruido, así como ir con precaución sobre el terreno dificultoso, como bien expone la patrística al comentar el Evangelio de san Mateo<sup>6</sup>. Si bien la serpiente en alguna ocasión se manifiesta individualmente, más común es su combinación con el espejo, también atributo básico de este tipo iconográfico, como vemos en la *Prudentia* de Hans Collaert (1557, Ámsterdam, RijM) [fig. 1]. El espejo aparece a principios del siglo XIV en los frescos de la Capilla Scrovegni (1305, Padua), como emblema de la Circunspección (Woodford, 1953: 524) que caracteriza a esta virtud, pues sirve a la Prudencia para conocerse a sí misma y regular las propias acciones, ya que parte del conocimiento de los propios defectos. Aunque a lo largo del tiempo se ha codificado la combinación del espejo con la serpiente como una de las opciones más frecuentes para representar a esta virtud, cabe destacar que en



Fig. 1. Hans Collaert, *Prudentia*, 1557, Ámsterdam, Rijksmuseum.

6. Vid. TERT. adv.Val.2 (PL II,544); AVG. doctr. christ.3,25 (PL XXXIV,79); AVG. serm. 64,1-2 (PL XXXVI-II,425-426); GREG. M. epist.13,40 (PL LXXVII,765); HIER. in psalm. 83 (PL XXVI,1074).

sus primeras apariciones la serpiente acompaña al libro, siendo ambas combinaciones muy recurrentes.

La «Prudencia sabia 2» ofrece combinaciones muy semejantes a las del tipo 1 ya que la principal distinción entre ambos reside en la mala interpretación de la serpiente y su sustitución por el dragón. A pesar de que los antecedentes visuales y las fuentes bíblicas hacen referencia a la serpiente, esta fue confundida y representada como un dragón. De este modo, el dragón se configuró como atributo de la Prudencia paralelamente a la aparición de la serpiente en su visualidad, en el siglo XII, así como ofreciendo la misma continuidad que esta como vemos en una vidriera de la Catedral de Canterbury (1179-1180) y en la *Tumba del papa Clemente II* (1237, Bamberg) [fig. 2].



Fig. 2. Meister der Heimsuchung, *Tumba del papa Clemente II*, 1237, Catedral de Bamberg).

En cuanto a la «Prudencia sabia 3», la Prudencia, coronada, se representa sosteniendo un libro abierto inserto en un disco, un cirio o antorcha y pisando a Sardanápalo, como personificación del Vicio vencido sobre el que se alza triunfante. El hecho de estar coronada podría ser entendido como signo de su primacía sobre las otras Virtudes Cardinales, puesto que en la mayoría de los casos la Prudencia es considerada la primera de ellas. No obstante, tan solo podemos realizar esta deducción en los casos en que la Prudencia es la única virtud coronada, pero como en muchos otros casos otras Virtudes e incluso todas las Virtudes Cardinales aparecen coronadas, no podemos concluir que se trate de un atributo identificativo de la Prudencia. La presencia del libro no ofrece otro significado que el ya expuesto anteriormente, el cual se refuerza con la presencia de la antorcha. Thomas Hoccleve explica en su *Regiment of Princes* (ca. 1411) que la Prudencia sostiene un cirio o antorcha por ser la virtud del entendimiento que sigue la luz de la Sabiduría<sup>7</sup>. De este modo, aunque también se ha querido ver en la antorcha o cirio una alusión a la parábola de las Vírgenes prudentes y necias (Mt 25,1-13), las fuentes literarias nos llevan a relacionar este atributo como emblema de la Sabiduría, como ocurre con la presencia del libro. Cabe destacar que el tipo 3 es propio del siglo XIV, con pocas manifestaciones más allá de esta cronología, así



Fig. 3. Andrea di Bartolo Cini, *La Canzone delle Virtù e delle Scienze*, ca. 1349, Chantilly, Musée Condé, ms. 599, fol. 2.

7. «Prudence is vertu of entenment; / she makith man by resound him governe. / Who-so þat list to be wys and prudent, / and þe light folwe wole of hir lanterne, / He moste caste his look in every herne / Of þynges past, and ben, & þat schul be: / The ende seþ, and eek mesureth, sche». (Citado por: Burrow, 2000: 43).

como presenta una combinación de atributos muy concreta que no suele variar en exceso, como vemos en *La Canzone delle Virtù e delle Scienze* de Andrea di Bartolo Cini (ca. 1349, Chantilly, MCo, ms. 599) [fig. 3]. Sin embargo, el cirio o antorcha ofrecen continuidad en la visualidad de la Prudencia como variación de otros tipos iconográficos, principalmente del tipo 1, al combinarse con la serpiente y el espejo.

La «Prudencia y el tiempo» es la manifestación visual del tiempo en la imagen de la Prudencia, caracterizada principalmente por el aspecto bifaz o trifaz, al que se añade la presencia de otros atributos como el espejo, la serpiente o el libro, característicos del tipo 1. Esto nos podría llevar a considerar el aspecto bifaz o trifaz como una mera variación del tipo 1, ya que comparten el resto de atributos, pero su frecuencia nos lleva a considerarlo por separado. La principal distinción entre ambos tipos se debe a la fuente visual de la que nacen, ya que el tipo 1 toma la imagen de la diosa Atenea/Minerva, mientras que el tipo 4 deriva de la bifacialidad del dios Jano. El aspecto bifaz de la Prudencia aparece en el siglo XIII, tanto a nivel visual como literario, como fruto de su relación con los estados del tiempo, tal y como vemos en el *Roman de la rose* (1225-1240, Guillaume de Lorris, 1275-

1280, Jean de Meung)<sup>8</sup> y en los frescos de Giotto en la Iglesia superior de San Francisco de Asís (1291-1292) [fig. 4]. La bifacialidad se tornó más frecuente a partir del siglo XIV, momento en el que también se incorporó el aspecto trifaz con el que comparte significado. Como bien explica Petro Berchorius «la prudencia consiste en la recordación del pasado, la ordenación del presente y la contemplación del futuro»<sup>9</sup>. No obstante, el tiempo en la visualidad de la Prudencia, no siempre se ha manifestado de este modo. Lorenzetti, en los frescos del Palazzo Pubblico de Siena (1338-1339), optó por representar un disco en el que se inscriben los tres estados del tiempo. Mientras, otros autores sustituyeron el aspecto trifaz por la presencia de un tercer ojo, como muestra Ripa en una de sus propuestas. Sin embargo, la bifacialidad es la característica más común para manifestar la importancia del tiempo en esta virtud, siendo frecuentemente combinada con otros atributos, especialmente el espejo, en el que en ocasiones



Fig. 4. *Alegoría de la Prudencia*, 1291-1292, Giotto, Iglesia superior de San Francisco de Asís (detalle).



Fig. 5. Comenius, «Prudencia», *Orbis pictus*, 1833 (1658).

8. «De un arma de gran belleza / Prudencia franco deseo arma. / No dice el hecho que la forma, / pues tiene doble cara / la cual está abierta y cerrada / delante una y la otra por detrás» (Citado por: Maupeu, 2012: 42).

9. «in praeteritorum recordatione, in praesentium ordinatione, in futurorum meditatione».

encontramos la tercera cara (Montesinos, 2017: 505-516), como muestra la *Alegoría de la Prudencia* de Girolamo Macchietti (s. XVI, Colección Luzzetti). Fuera como fuese, lo más destacado es la importancia de conocer los errores del pasado y las consecuencias del futuro para obrar bien en el presente en el momento preciso, razón por la que Comenius personifica a la propia Ocasión en la imagen de la Prudencia [fig. 5], pues como bien explica Aristóteles: «Corresponde a la sabiduría o prudencia (...) el prestar atención a las ocasiones debidas» (Arist. *VV* 4, 1250 a 30-40). Pero, a lo lejos, la Prudencia no solo ve el futuro sino también el Mal, encarnado en una serpiente, tal y como veíamos en la imagen de Comenius y Holmes recoge<sup>10</sup>. Esta consideración nos recuerda a los Proverbios (Pr 2,11), pero sobre todo ofrece la concreción icónica de las palabras de Aristóteles: «Corresponde a la sabiduría o prudencia (...) el juzgar todas aquellas cosas que en la vida hay que desear o evitar» (Arist. *VV* 4, 1250 a 30-40).

Tan solo una Imprudencia podría llevarnos a la muerte (Montesinos, 2015: 113-120), como nos sugiere la calavera que junto a la serpiente configuran los atributos principales del quinto tipo iconográfico, como vemos en el *Sepulcro del obispo Carrillo de Albornoz* de Vasco de la Zarza (ca. 1515, Catedral de Toledo) [fig. 6]. Tal y como recoge Ripa «La cabeza de muerto nos recuerda que para adquirir el uso de la Prudencia será también de la mayor importancia atender al fin y resultado de cada cosa» (Ripa, 2007: 237). Sin embargo, antes de la propuesta de Ripa ya encontramos tal referencia en la representación de la Prudencia en el ámbito de la «nueva visualidad» (Montesinos, 2019a: 153-169), donde sostiene un ataúd sobre su cabeza [fig. 7], ofreciendo una imagen que ha sido calificada de «monstruosa» o «caprichosa» (Mâle, 1925: 322) por la poca convencionalidad de sus atributos. Además del ataúd, la Prudencia sostiene una criba con el fin de discernir entre lo bueno y lo malo (Tuve, 1963: 288), tal y como explicaba Aristóteles: «Corresponde a la sabiduría o prudencia el deliberar, el juzgar los bienes y los males» (Arist. *VV* 4, 1250 a 30-40). En cuanto a la bolsa de monedas, además de significar el rechazo de los bienes terrenales (Tuve, 1963: 283), hace referencia a la moderación y



Fig. 6. Vasco de la Zarza, La Prudencia, *Sepulcro del obispo Carrillo de Albornoz*, ca. 1515, Catedral de Toledo.

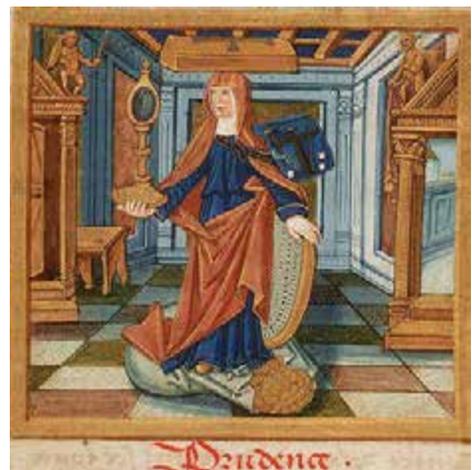


Fig. 7. La Prudencia, *Le séjour de deuil pour le trespas de Messire Philippes de Commines*, 1512, La Haya, Koninklijke Bibliotheek, ms. 76 E 13, fol. 5r.

10. «Where some would thoughtless rush, with skip and dance, / see Prudence there with cautious steps advance: / behind, the faithful mirror brings to view / the roaring lion, that would her pursue; / before, she knows, by telescopic glass, / how many things will shortly come to pass; / betimes, concealed where fragrant roses hang, / she sees the serpent with his poison'd fang: / and thus she learns, what youth should always know, / that pleasure oft with fatal snares may grow». Holmes, 1868: 111).

prudencia que debe existir en la administración de la hacienda, como muestra la alegoría de la Parsimonia cuya filacteria reza «Guarda para mejor» (Ripa, 2007: 181), o recoge Aristóteles: «Corresponde a la sabiduría o prudencia (...) emplear dignamente todos los bienes disponibles» (Arist. *VV* 4, 1250 a 30-40).

Para el fin al que se refiere Aristóteles, se requiere moderación y medida, como nos muestra el tipo iconográfico de la «Prudencia templada» [fig. 8]. La llamamos «Prudencia templada» por tener como atributos básicos los instrumentos de medida, los cuales son más frecuentes en la visualidad de la Templanza (Montesinos, 2019b: 536-608). No obstante, cabe añadir que todas las virtudes se caracterizan por la moderación, ya que provienen

en la teoría de Aristóteles sobre el justo medio, en la que cada virtud supone el punto medio entre dos extremos, en cada uno de los cuales se sitúa un Vicio (Arist. *EE*, II, 3, 5, 10). De este modo, parece que los instrumentos de medida eran los más idóneos para representar la medida que debe caracterizar a esta virtud, principalmente el compás, pero también la esfera armilar o la balanza, entre otros. Sin embargo, a partir de la concepción de una Prudencia templada, encontramos otros tipos iconográficos que la representan, como su representación llevándose el dedo a la boca como signo de silencio, o más bien, Prudencia en el hablar, como indica Aristóteles: «Corresponde a la sabiduría o prudencia (...) el utilizar el lenguaje y la acción de una manera sagaz e inteligente» (Arist. *VV* 4, 1250 a 30-40), tal y como deben actuar los gobernantes.

Desde la Antigüedad, la Prudencia ha estado asociada a la figura del gobernante como la virtud principal que este debe poseer. Dicha relación fue denominada «prudencia política» por Aristóteles (Arist. *EN* 6, 8, 1141b 25) y Macrobio (*MACR. somn.* 1, 8, 7), y más tarde recogida por santo Tomás de Aquino (S.Th. [41005] II<sup>a</sup>-IIae q. 47 a. 11 co.), quien distinguió la «prudencia gubernativa» y la «prudencia militar». La relación directa de esta virtud con el gobernante propició la interacción visual de atributos entre la imagen de ambos, adquiriendo así la Prudencia atributos propios del poder, como son el cetro y la corona (Montesinos, 2019c: 61-84), dando lugar así al tipo de la «Prudencia gubernativa» [fig. 9]. Por otro lado, los antecedentes mitológicos de la Prudencia, encarnados en la imagen de Atenea/Minerva, influyeron en la representación de esta virtud armada o portando atributos propios de un guerrero [fig. 10], particularidad que podríamos identificar con la «Prudencia militar»



Fig. 8 Lucas van Leyden, *Prudencia, Las siete Virtudes*, 1530, Ámsterdam, Rijksmuseum.



Fig. 9. Francisco de Guzmán, *El triunfo de la Prudencia, Triumphos morales*, 1565.

que santo Tomás explica: «aconsejar es propio de la Prudencia. Luego en asuntos de guerra es sumamente necesaria la especie de prudencia llamada militar» (S.Th. [41154] II<sup>a</sup>-IIae q. 50 a. 4 s. c.). Por este motivo, en ocasiones la Prudencia suele vestir yelmo y armadura, queriendo significar que el hombre prudente sabe resistir los peligros con precaución.

Una vez establecidos los tipos iconográficos generales de la Prudencia, podemos comparar con los que las «iconologías» nos ofrecen:



Fig. 10. Jean Henri Alexandre Pernet, *Resultat du pacte fédératif ou jour memorable du 14 juillet 1790...* (detalle), 1790, París, Bibliothèque nationale de France.

| PRUDENCIA |   |                                 |                       |         |   |                                      |
|-----------|---|---------------------------------|-----------------------|---------|---|--------------------------------------|
| Ripa      |   | Comenius                        | Boudard               | Gaucher |   | Holmes                               |
| 1         | Bifaz.<br>Espejo.<br>Serpiente.   | Bifaz.<br>Espejo.<br>Serpiente. | Espejo.<br>Serpiente. | 1       | Yelmo.<br>Serpiente.<br>Espejo.                                   | Telescopio.<br>Espejo.<br>Serpiente. |
| 2         | Bifaz.<br>Espejo.<br>Flecha y rémora /<br>ancla y delfín.<br>Yelmo dorado<br>con corona de<br>hojas de morera.<br>Ciervo. | Telescopio.<br>Ocasión.         |                       | 2       | Espejo.<br>Serpiente.<br>Calavera.<br>Lámpara.<br>Reloj de arena. |                                      |
| 3         | Calavera.<br>Serpiente.   |                                 |                       |         |   |                                      |

Como se puede observar en la tabla, entre las tres propuestas de Ripa, tan solo recoge los tipos 4 y 5, «El tiempo en la Prudencia» y «Prudencia vs Imprudencia». La propuesta de Boudard responde al tipo 1 («Prudencia sabia 1»), mientras que las propuestas de Gaucher responden a una combinación de tipos. La primera de ellas es una combinación de los tipos 1 y 9 («Prudencia sabia 1» y la «Prudencia militar»), y la segunda, la amalgama de los tipos 1, 5 y 7 («Prudencia sabia 1», la «Prudencia templada» y la «Prudencia vs Imprudencia»), a causa de los atributos que presenta. Por último, Comenius representa el tipo 4 («el tiempo en la Prudencia») y Holmes podría encuadrarse en el tipo 1 («Prudencia sabia 1»), siendo el telescopio una variación del tipo en ambos casos. Por lo tanto, los tipos 2, 3, 6, 7 y 8 no se contemplan en estos tratados alegóricos. Consecuentemente, cabe destacar que el hecho de que los tratados alegóricos supongan una referencia primordial a la hora de identificar alegorías y conocer sus tipos iconográficos, priva de conocer la rica visualidad que poseen los conceptos abstractos, más allá de las pocas opciones que se recogen en las «iconologías». De este modo, si en el presente estudio se hubieran tomado como principal referencia

los tratados alegóricos de este tipo, se hubiera ignorado gran parte de la visualidad de esta virtud, así como la mayoría de sus componentes teóricos.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES y SAMARANCH, F. (ed.) [1973]. *De las Virtudes y los Vicios*, Madrid, Aguilar.
- ARISTÓTELES y PALLÍ BONET, J. (ed.) [1985]. *Ética nicomáquea; Ética eudemia*, Madrid, Gredos.
- BARBIER, X. [1898]. *Traité d'iconographie chrétienne*, París, Societé de libraire ecclésiastique et religieuse.
- BOUDARD, J.B. [1759]. *Iconologie*, Parma, Philippe Carmignani.
- BURROW, I. [2000]. *Medieval Futures: attitudes to the future in Middle Ages*, Woodbridge, Boydell Press.
- COMENIUS, J. [1887]. *Orbis pictus*, Nueva York, C.W. Bardeen.
- GAUCHER, C.E. y otros [1791]. *Iconologie par figures*, París, Lattré Graveur.
- HOLMES, W. [1868]. *Religious emblems and allegories*, Londres, W. Tegg.
- MÂLE, E. [1925]. *L'art religieux de la fin du moyen âge en France: étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, París, Armand Colin.
- MACROBIO, A.T. y NAVARRO ANTOLÍN, F. (ed.) [2006]. *Comentario al «Sueño de Escipión»*, Madrid, Gredos.
- MAUPEU, Ph. [2012]. «Les aventures de Prudence, personnage allégorique, Ve-XVe siècle», en E. BERRIOT-SALVATORE y otros (eds.), *La vertu de prudence: entre Moyen Âge et âge classique*, París, Classiques Garnier, 33-53.
- MONTESINOS CASTAÑEDA, M. [2015]. «No hay Fortuna sin Prudencia», en R. GARCÍA MAHÍQUES y S. DOMÉNECH GARCÍA, S. (eds.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, València, Universitat de València, 113-120.
- [2017]. «El tiempo en la visualidad de la Prudencia», en B. BALLESTER (eds.) y otros, *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 505-516.
- [2019a]. «Variación en la imagen de la Prudencia: entre la tradición y la “nueva visualidad”», *Imago. Revista de emblemática y cultura visual*, 11, 153-169.
- [2019b]. *La visualidad de las Virtudes Cardinales*, Universitat de València, València, Tesis doctoral inédita.
- [2019c]. «Prudente gobierno: la Prudencia en el gobernante», *Potestas. Revista de Estudios del Mundo Clásico e Historia del Arte*, 14, 61-84.
- MORALES, J.L. [1985]. *Diccionario de términos artísticos*, Zaragoza, Edelvives.
- NORTH, H. [1979]. *From Myth to Icon: Reflections of Greek Doctrine in Literature and Art*, Ithaca NY, Cornell university Press.
- RIPA, C. [2007]. *Iconología*, Madrid, Akal.
- TOMÁS DE AQUINO, S. y otros (ed.) [1955-1960]. *Summa Teológica*, Madrid, Editorial Católica, vols. 5, 8, 9 y 10.
- TUVE, R. [1963]. «Notes on the virtues and vices 1: two fifteenth-century lines of dependence on thirteenth and twelfth centuries», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 26, 264-303.
- WOODFORD, A. [1953]. «Medieval iconography of the virtues: a poetic portraiture», *Speculum*, 28, 3, 521-524.

# IMAGEN Y PALABRA DE UNA PIONERA: MARGARET CAVENDISH, ESCRITORA, CIENTÍFICA Y FILÓSOFA

ELENA MONZÓN PERTEJO\*  
*Universitat de València*

**RESUMEN:** Margaret Cavendish (1623-1673) dedicó su vida a la escritura, la filosofía y la ciencia. Al compás de los estudios feministas y de la historia de las mujeres, su obra acapara cada vez mayor atención. No obstante, su imagen cuenta con muy pocos estudios. Junto al artista Abraham van Diepenbeeck (1596-1675), Cavendish proyectó tres grabados de sí misma que se convertirían en los frontispicios de sus obras, aspecto importante en una época en la que las mujeres que publicaban lo hacían de manera anónima. Así, sus retratos se convertían en vehículo para mostrar su capacidad intelectual, vinculándose a autores como Virgilio y Ovidio; además hacían explícita, a través de los esquemas compositivos empleados, su igualdad respecto a los varones en asuntos intelectuales, al tiempo que incluía elementos con una importante carga significativa. En resumen, se trata de unos retratos que, en la senda de la emblemática y su combinación de palabra e imagen, colaboran en la proyección de la figura de Cavendish como mujer y como autora. En el presente trabajo se estudiarán estos tres grabados vinculándolos con las tradiciones que recogen, así como con la obra de Cavendish, su papel como mujer en un mundo de hombres y, en definitiva, con todos los aspectos relevantes del ámbito artístico, conceptual e imaginario en el que vivió la escritora, filósofa y científica inglesa.

*Palabras clave:* Margaret Cavendish, Abraham van Diepenbeeck, grabados, emblemática, estudios de género.

**ABSTRACT:** Margaret Cavendish (1623-1673) devoted her life to writing, philosophy and science. In the wake of feminist studies and women's history, her work is gaining increasing attention. However, her image is barely studied. Together with the artist Abraham van Diepenbeeck (1596-1675), Cavendish designed three engravings of herself that would become the frontispieces of her works, an important aspect at a time when women who published did so anonymously. So, her portraits became a vehicle for showing her intellectual capacity by linking her to authors such as Virgil and Ovid. The engravings also made explicit, through the compositional schemes used, her equality with men in intellectual matters, while at the same time including elements with important significance. In short, they are portraits which, in the path of emblematics and their combination of word and image, contribute to the projection of the Cavendish's figure both as a woman and an author. This paper will study these engravings by linking them to the traditions they reflect, and to Cavendish's work, her role as a woman in a man's world and, in short, to all the relevant aspects of the artistic, conceptual and imaginary sphere in which the English writer, philosopher and scientist lived.

*Keys words:* Margaret Cavendish, Abraham van Diepenbeeck, engraving, emblematic, gender studies.

\* Elena Monzón Pertejo es profesora ayudante doctora del Departament d'Història de l'Art de la Universitat de València.

Esta investigación forma parte del proyecto PID2019-110457GB-I00 «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y del proyecto I+D+I «Los tipos iconográficos conceptuales de María», GV/2021/123 de la Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital).

En uno de sus escritos de 1655, Margaret Cavendish (1623-1673) presagiaba lo que iba a suceder a partir de finales del siglo XX: «quién sabe si tras mi honorable sepelio, tenga yo una gloriosa resurrección en los tiempos venideros, dado que el tiempo hace que sucedan cosas inusuales y extrañas». <sup>1</sup> Acertaba así Cavendish, ya que su obra y su labor de científica, escritora, filósofa y mujer que realiza dichas actividades en el siglo XVII inglés, ha pasado a formar parte importante de los estudios sobre la historia de las mujeres, entre otros campos. Tachada por muchos de loca y excéntrica en su tiempo, y alargada la sombra de este desprecio hasta el siglo XX, Cavendish es hoy una figura central en los estudios de las mujeres.

Cabe aclarar, desde el principio, que la condición de mujer de Cavendish no es lo único que la hace destacar en esta época, ya que «no es que las mujeres no escribiesen en el siglo XVII, no es que las mujeres no formularan teorías científicas [...]. Lo que había pasado es que los estudios sobre el siglo XVII habían obviado o minusvalorado o desatendido esta producción» (Martí, 2017: 11). Siguiendo a Maria Antònia Martí Escayol, lo que hace especialmente central a Cavendish es su ruptura del canon y sus infinitas posibilidades «al ser una mujer que escribe poemas, obras de teatro o biografías y plantea teorías científicas [...] e imagina viajes a otros mundos, y sus protagonistas son heroínas que desafían el liderazgo masculino» (2017: 11).

Al compás de los estudios feministas y de la historia de las mujeres, se ha ido recuperando la figura de Margaret Cavendish, estableciéndose un acuerdo entre las especialistas a la hora de afirmar que su obra y su persona son totalmente inseparables, a lo que en este texto se añaden también las imágenes que de sí misma encargó. Si bien existe ya una importante bibliografía sobre el tema, dichas imágenes cuentan con pocos estudios específicos fuera del ámbito anglosajón. Cavendish, junto al artista Abraham van Diepenbeeck (1596-1675) –discípulo de Rubens– diseñó, en la década de los cincuenta, tres imágenes de sí misma que deberían funcionar como frontispicios de sus obras.

El objetivo del presente texto reside en estudiar estas tres imágenes de la escritora a partir de unos ejes que propician el vínculo, de doble dirección, entre obra e imagen, vida y legado, propósitos y planteamientos de la escritora. Dichos ejes se concretan en la importancia de su vida en el exilio, el uso de la tradición clásica de forma subvertida y subversiva, el juego realizado con los géneros literarios, su empeño en construir su imagen como una auténtica autora, los planteamientos, desafíos y posibilidades de hibridez respecto al género (*gender*), y, por último, su papel de pionera. Son, por lo tanto, estos temas los que servirán para dar luz a las imágenes que elaboró la escritora, imágenes que al mismo tiempo colaboran en la explicación de estas temáticas en una relación recíproca.

## CAVENDISH EN EL CONTEXTO DE SU VIDA

Sin intención de realizar un recorrido exhaustivo por los momentos de su vida, es importante tener en cuenta ciertas fechas y acontecimientos para comprender a una figura cuya imagen está en íntima relación tanto con su posición como escritora como con la

1. Margaret Cavendish, «To the Two Universities», *Philosophical and Physical Opinions*, 1655, citado en Rees, 2003: 1.

coyuntura política de la Inglaterra del momento y con las normas sociales referidas a las mujeres, la ciencia y las actividades intelectuales en general.

La escritora nace como Margaret Lucas el año 1623 en Colchester (Essex). Tras el inicio de la guerra civil entre realistas y parlamentarios (1642), se une a la corte de Enriqueta María en Oxford, hermana de Luis XIII de Francia y esposa del rey inglés del momento, Carlos I. Como afirma Maria Antònia Martí (2017: 9-10), esta cercanía a la reina tendrá un importante impacto y trascendencia en Cavendish, especialmente «en su concepción del liderazgo femenino en lo político, miliar y religioso, en la definición de las relaciones matrimoniales y en la configuración del sentido del espectáculo, la propaganda política y la imagen pública». En el año 1644, huyen a París, no volviendo a pisar territorio inglés hasta la década de 1660. Durante su exilio en Francia, conoce a William Cavendish, Marqués de Newcastle, con el que se casa en 1645. William reunía en su hogar al conocido como «Círculo de Cavendish», tertulias intelectuales con personajes como René Descartes y Thomas Hobbes, a las que asistía también Margaret (Battigelli, 1998: 45-49). En el año 1648, el matrimonio se traslada a Amberes, a la que fuera la casa de Peter Paul Rubens, donde permanecen durante la década de 1650. La casa de Rubens (muerto en 1640) se convirtió en refugio de los ingleses partidarios de la realeza en el exilio, como el matrimonio Cavendish que convirtió el lugar en un foco cultural.

En 1660, con la reinstauración de la monarquía en Inglaterra, Margaret y William vuelven a la isla. Margaret pasa a ser miembro de honor en el salón literario de la poetisa Katherine Philips, a la que más adelante se volverá a hacer referencia. En 1665 al matrimonio Cavendish se les otorga el título de duques de Newcastle. Dos años después (1667) Margaret se convierte en la primera mujer en asistir a una reunión de la *Royal Society* de Londres. La presencia de Cavendish estuvo precedida de intensos debates sobre lo adecuado de aceptar a una mujer en dichas reuniones, pero, como apunta Margaret Alic (2005: 102) el debate no se centraba únicamente en el hecho de que Cavendish fuese una mujer sino también en la notoriedad que ésta había alcanzado. Así, una mujer con un alto perfil público acudió a la sesión en la que Robert Boyle exponía sus experimentos relacionados con el peso del aire. La presencia de Cavendish en la *Royal Society* supuso una apertura en la visión de algunas mujeres respecto a sus posibilidades en el terreno de la denominada filosofía natural del momento. Margaret fallecería el 15 de diciembre de 1673 siendo enterrada en la abadía de Westminster.

### TRES IMÁGENES, UN SOLO ROSTRO

Los tres grabados que Cavendish encargó [fig. 1, fig. 2, fig. 3] fueron realizados durante la década de 1650, años en los que se encontraba en el exilio en Amberes. Estos grabados han sido reproducidos en diversas ediciones de sus obras, que a su vez se publicaban en conjunto o de forma desglosada a lo largo de los años, por lo que pueden encontrarse impresos en diversas fechas. Actualmente, la British Library de Londres alberga algunas de sus primeras reproducciones, a las que acompaña de una serie de comentarios que son de utilidad en las próximas páginas. Cavendish utiliza la representación de sí misma como propio objeto de la representación, es ella, su propia imagen y la manera en que ésta es elaborada lo que se convierte en contenido principal de los grabados. De este modo, se convierte en sujeto y objeto de la obra. En una época en la que se tienen pocos referentes

de mujeres que publicaran sus textos por medio de la imprenta, Cavendish utilizó sus retratos, repletos de carga simbólica, como medio de comunicación con sus lectores.

364

A primera vista, las dos primeras imágenes [fig. 1 y fig. 2] difieren de la tercera [fig. 3] por presentar a la escritora en soledad. Ambos frontispicios insisten de manera destacada en su rol como escritora. En la primera imagen, conocida como el frontispicio de la melancolía, Cavendish aparece en soledad en sus aposentos privados, vestida de negro y con la pluma propia de los escritores. En esta voluntad de presentarse como escritora, la autora diseña su imagen en ausencia de libros, con el objetivo de resaltar que es su originalidad, su genio, su imaginación y las posibilidades de su mente lo que posibilitan la creación de sus obras, vinculando así su escritura con la soledad y la reflexión. Está siendo coronada con laurel, elemento consagrado a Apolo y relacionado, desde Grecia, con los poetas, otorgándole así el signo de eminencia en el ámbito de la escritura.



Fig. 1. Margaret Cavendish, Abraham van Diepenbeeck, Frontispicio de la Melancolía, Londres, British Library.



Fig. 2. Margaret Cavendish, Abraham van Diepenbeeck, Frontispicio Clásico, Londres, British Library.

Como mujer perteneciente a las clases altas, incluye también adornos propios de su estatus aristocrático, como la pequeña corona en la parte posterior de su cabeza y los ropajes diseñados a la moda propia de los realistas del momento, tendencia política a la que pertenecía Cavendish. Asimismo, el dosel decorativo bajo el que se encuentra funciona como encuadre de la escena pero también como distinción de los integrantes de las clases altas.<sup>2</sup> De esta forma, Cavendish enfatiza su estatus y la importancia de la solitaria contemplación para la creación de sus obras, aislada de todo aquello que no sea la imaginación y la inspiración, cuestión en la que insiste el poema incluido en el grabado:

2. <<https://www.bl.uk/collection-items/margaret-cavendishs-melancholic-frontispiece>> 10/02/2020

*Studios she is and all alone  
Most visitants, when she has none,  
Her library on which she looks  
It is her head her thoughts her books.  
Scorning dead ashes without fire  
For her own flames do her Inspire.*

Todo ello revela otro elemento característico de la tendencia de la época: el estado melancólico. La melancolía, para Cavendish, en consonancia con la tendencia del momento, era más que un término médico para convertirse en una cuestión estética relacionada con la creatividad. Cavendish incluye *puttis* en esta imagen, al igual que habían hecho Durero y Cranach con sus respectivas melancolías (Rippl, 2011: 55-58). Cavendish no sólo utilizó la melancolía en su configuración visual, sino que en su autobiografía —*A True Relation of My Birth, Breeding, and Life* (1656)— se definía a sí misma como melancólica desde edad temprana: «for I being addicted from my childhood<sup>3</sup>». En definitiva, Cavendish era especialmente cuidadosa a la hora de presentarse, en sus textos y en sus imágenes, como ese genio solitario que encuentra en su imaginación la fuerza creativa para sus obras (Fitzmaurice, 1990: 199-200).

En el frontispicio clásico, como se conoce a la segunda imagen [fig. 2], Cavendish aparece flanqueada por las estatuas de Apolo —relacionado con la música, la poesía y el conocimiento— y Atenea, vinculada con la sabiduría y la guerra, actuando ambos como los precedentes clásicos de la autora. Igualmente, el esquema compositivo empleado conlleva una carga significativa: Cavendish adopta una pose de seguridad en sí misma, con una mano en la cadera y la mirada dirigida al espectador, forma en la que solían ser representados los reyes, aristócratas y hombres de alto rango en general. El pedestal sobre el que se sitúa enfatiza su estatus, al igual que la corona, asociada a la nobleza, y el manto de armiño que conecta con los adornos de la realeza, en un momento en el que, recuérdese, la autora se encuentra en el exilio a raíz de la guerra civil entre realistas y parlamentaristas, indicando así también su orientación política.<sup>4</sup>

Por último, la tercera imagen [fig. 3] presenta un ambiente totalmente diferente: se trata de una escena tradicional de familia en el interior del hogar de los Cavendish. Margaret y William, ambos coronados con laurel, se sitúan junto a los hijos y nietos de William alrededor de la lumbre. Margaret no tuvo descendencia en un periodo en el que de las mujeres se esperaba que fuesen madres y esposas. Con este escenario, Cavendish proyecta su imagen como una autora que publica sus obras con el apoyo de su familia. En la



Fig. 3. Margaret Cavendish, Abraham van Diepenbeeck, Londres, British Library.

3. Citado en Rippl, 2011: 55-58.

4. <<https://www.bl.uk/collection-items/margaret-cavendishs-classical-frontispiece>> 11-02-20.

parte inferior, se incluyen también unas líneas que refuerzan esta idea al señalar que el hogar de los Cavendish es un espacio donde se puede hablar y pensar libremente:

366

*Thus in this Semy-Circle, wher they Sitt  
Telling of Tales of pleasure & of witt.  
Heer you may read without a Sinn or Crime  
And how more innocently pass your tyme.*

Todas estas imágenes, diseñadas por Cavendish y, por tanto, autora también de ellas, están concebidas para ser una carta de presentación de la escritora, una interpelación directa a los lectores, a los que se muestra como mujer que adopta roles, actividades y poses generalmente adjudicadas a los hombres del momento. En su combinación de imagen y palabra en los grabados, Cavendish no hace sino insistir en su vínculo con la tradición clásica al tiempo que con los ideales del genio creador de su época, trasgrediendo parte de los límites impuestos a las mujeres.

## EL EXILIO

Emma L. E. Rees (2003) plantea la obra y vida de Margaret Cavendish como la de un triple exilio: en primer lugar, atendiendo al plano político y legislativo, por ser partidaria de los realistas, estar casada con uno de ellos y mantenerse en el exilio durante el periodo en el que la monarquía no estaba vigente en Inglaterra. En segundo lugar, por tratarse de una mujer en una cultura hostil para las de su sexo, en donde los impedimentos para las actividades intelectuales eran notables. Por último, un exilio más íntimo, estrechamente relacionado con las temáticas de sus obras, por sus formas, hibridez y heterogeneidad en sí mismas y en relación al panorama del momento. Es, por lo tanto, una vida de triple exilio, aspecto éste que se evidencia también en dos de las imágenes presentadas, donde Margaret aparece en soledad, portando elementos que revelan su orientación política y su vocación intelectual y que son los que le han conducido al exilio, político y social.

No es sólo Emma Rees la que orienta su estudio de Cavendish a partir de la idea de exilio, sino que este eje aparece en diversas investigaciones sobre la autora. Así sucede también en la obra de Anna Battigelli (1998: 7) quien define la vida de Cavendish como «una serie de exilios». Esta autora señala que Cavendish «se identificaba a sí misma a través de su trabajo en el exilio, transformando su aislamiento en retórica, y utilizándolo como una ventaja para dirigirse al mundo».

## LA TRADICIÓN (SUBVERTIDA Y SUBVERSIVA) Y LOS GÉNEROS LITERARIOS

El juego que hace Cavendish con los géneros es complejo, imaginativo, moldea las estructuras, las adapta, trabaja con ellos de manera que le permiten formular temáticas difíciles de presentar si no es de manera oblicua, muchas veces con una carga política implícita. Emplea la *genera mista*, en concordancia con su deseo de adaptar las estructuras formales del pasado a nuevas situaciones y propósitos. Asimismo, «a través de su cuidadosa

manipulación de los géneros, [Cavendish] crea numerosos vínculos y continuidades con un pasado intelectual» (Rees, 2003: 9-25). En este sentido, su obra *Nature's Pictures* puede ser entendida como una adaptación novelística de los discursos socráticos. Sirva también como ejemplo su primera obra publicada, *Poems and Fancies* (1653), vinculada con Lucrecio en tema y estructura: Lucrecio ofrece un modelo a Cavendish para expresar sus propias ideas, de manera que Cavendish escribe sobre atomismo en verso. Era precisamente la poesía una actividad intelectual sí aceptada para las mujeres, posibilitando a Cavendish la expresión de sus ideas subversivas, tanto por su actividad en el terreno de la publicación como en el plano político con su crítica del *Interregnum* (Rees, 2003: 55-56).

Este juego y recurso a fórmulas del pasado sirve a Cavendish para eludir la censura, evitando la confrontación con las autoridades gracias a los paradigmas literarios de la Antigüedad, convirtiéndose el género, tal y como indica Emma Rees, en una categoría mutable, siempre en función de los propósitos de la autora, quien los altera y moldea. Para todo ello, era necesario que Margaret hubiese adquirido la suficiente cultura y conocimiento para poder transformar las estructuras pretéritas, subvertirlas y, en definitiva, lograr que «el propio uso de los géneros se convirtiera en significado» (2003: 9-10). Al igual que en este uso literario del pasado, las imágenes de Cavendish juegan con la tradición clásica del mismo modo: subvierte las posturas —físicas e intelectuales— acotadas a los hombres, expandiéndolas a sí misma, como mujer fuerte, intelectual, que se presenta como el genio solitario que mira de frente a sus lectores mientras, con su vestimenta y adornos, expone, sin tapujos, sus ideas políticas acompañada, como si de una escolta se tratara, de los dioses de la Antigüedad.

## LA AUTORÍA: MARGARET I

Junto a Cavendish, es Katherine Philips (1632-1664) la otra escritora del momento, quien también jugó con diversos géneros literarios. No obstante, las diferencias entre ambas escritoras son notables y su comparación sirve a la perfección para demostrar el gran empeño que Cavendish puso para que su autoría se viese reflejada y, en consecuencia, para erigirse como una auténtica autora en la esfera pública.

A diferencia de Cavendish, Philips eligió como modo de transmisión de sus obras la forma manuscrita. De este modo, sus textos llegaban a un pequeño círculo de lectores de la élite, limitando así su difusión, todo lo contrario que suponía la forma elegida por Cavendish, la imprenta. Asimismo, los lectores de Philips podían hacer anotaciones en los manuscritos de la escritora, aspecto que Cavendish rechazaba para que no surgieran dudas de la autoría de sus obras con anotaciones externas. Así, Cavendish estaba desafiando, una vez más, prejuicios literarios y de género, optando por un modo de transmisión para alcanzar al mayor número de lectores posible y para que su legado no sólo perdurase, sino que estuviera ausente de toda duda respecto a la originalidad y autoría. Salía de este modo del encierro femenino, creando importantes fisuras en el silencio adjudicado a las mujeres y, además, obtenía beneficios económicos con la venta de sus libros. Con todo ello, junto a las imágenes que actuaban como frontispicios que interpelaban a los lectores, Cavendish establecía su imagen como autora (Tubb, 2018). En su continua trasgresión, la propia Cavendish se definía a sí misma del siguiente modo en el prefacio de *El mundo resplandeciente* (1668): «[...] pues no soy codiciosa pero sí tan ambiciosa como haya podido ser o pueda

ser cualquiera de mi sexo. Por esta razón, aunque no pueda ser ni Enrique V ni Carlos II, me esfuerzo en ser Margaret I» (Cavendish, 1668 [2017]: 57).

## LA HIBRIDEZ: EL GÉNERO

Lisa Walters (2004: 37) destaca la importancia de Cavendish a la hora de escribir sobre filosofía natural, escritos en los que se adentraba en los debates científicos del momento, teniendo especial relevancia las teorías relacionadas con los cuerpos y la materia. Es este aspecto un punto importante en lo que refiere a cuestiones de género (*gender*), ya que dichas teorías sobre la corporalidad tenían profundas y determinantes consecuencias en lo relativo a cuestiones de organización social: con dichas premisas científicas, se reforzaban, desde la naciente ciencia moderna, las jerarquías de género y las diferencias entre sexos para dotar al sometimiento, sumisión e inferioridad de las mujeres de un discurso científico que las continuara manteniendo en la subalternidad. Las mujeres continuaban así apartadas del poder y de actividades intelectuales para quedar aisladas en la esfera del silencio y la obediencia. Cavendish, con su filosofía natural y su cuestionamiento de las ideas patriarcales presentes en los discursos científicos de la época, constituye un importante eslabón en la crítica proto-feminista de la ciencia. Walters pone como ejemplo de todo ello *Philosophical Letters*, texto en el que Cavendish, situándose, sin complejos, al mismo nivel que Henry More o Thomas Hobbes, entre otros, cuestiona y debate sus teorías. De este modo, la inglesa crea «una teoría de la Naturaleza que implícitamente desafía muchos aspectos de la cultura moderna que justificaban jerarquías sociales».

En el prefacio de su obra *The World's Olio*, Cavendish cuestiona también la noción de género entendido, al igual que los géneros literarios, como algo mutable, pensando la categoría «mujer» no como algo único sino como una construcción cultural que se propone explorar y transgredir. En esta obra, así como en *Female Orations*, destapa las construcciones de género e invita a las posibles lectoras a sobrepasarlas (Bowerbank y Mendelson, 2000: 21). Tanto de cuestiones de género en tanto que masculino/femenino como de género literario, es fundamental su obra traducida al castellano como *El Mundo Resplandeciente*. En ella, Cavendish imagina, entre otras cosas, un mundo en el que las mujeres pueden adquirir la misma educación que los varones, imaginando así todo un nuevo mundo de posibilidades. Con esta obra, Cavendish no sólo desafía estereotipos patriarcales, sino que inicia un nuevo género literario, la ciencia ficción, del cual es una de las pioneras.

## CAVENDISH, UNA PIONERA

En su sentimiento de alienación respecto a las normas sociales de su época y en su actividad como científica, Margaret Cavendish sintió un gran interés por otros mundos y por todo aquello que albergara en su interior la posibilidad de hibridez. Ante ello, Cavendish «respondió a sus sentimientos de alienación con nuevas ideas [...]. Sabía que ella misma era una “hermafrodita cultural”» (Sarasohn, 2010: 190-191). En el nuevo mundo imaginado por Cavendish, además de la trama desarrollada, se incluyen también muchos de los debates científicos de la época, como los relacionados con la fiabilidad de la visión, el papel de los sentidos para la percepción de la realidad y la creación de conocimiento, todo ello en el

contexto de los debates entre racionalistas y empiristas. En su cuidadosa elaboración de sus imágenes, Cavendish incluye este tema en el grabado destinado a acompañar a *El Mundo Resplandeciente*: el frontispicio clásico y, en concreto, el texto incluido en el grabado y que Martí Escayol (2017: 17) descifra de la siguiente manera: «El verso pide a quien observa la estatua que primero mire lo exterior –la imagen–, después pase por el interior –el alma, el juicio, el intelecto–, y, finalmente, llegue a lo escrito –la letra–. El verso pide trocar la mirada a la manera sugerida por el filósofo griego neoplatónico Plotino. El lector tiene, pues, un papel importante y debe saberlo para emprender la lectura de la novela». Asimismo, el camino que traza el verso concuerda con las diferentes partes.<sup>5</sup>

Como se ha visto a partir de las imágenes, Cavendish rompe con los prejuicios del momento presentándose como autora tanto en sus prefacios como en las imágenes de sus frontispicios, influida quizás por el impacto que tuvo su relación con Enriqueta María y que previamente se comentaba. Aun avanzando nuevos e imaginados mundos, no rompe con la tradición clásica como se ha podido ver en sus juegos con los géneros literarios y la tradición; hace visible su estatus y no esconde su orientación política; adopta poses codificadas como masculinas, tanto en su visualidad como en su quehacer intelectual, uniéndose a la tendencia de la genialidad y la melancolía, creando así un nuevo mundo no sólo en su obra sino también en su propia vida.

Un tema que surge en la mayoría de estudios sobre Cavendish es el del feminismo. Respecto a esta cuestión, hay que dejar claro que no se puede utilizar el término feminismo tal y como se conoce hoy en día, sino que se debería hablar más bien de un proto-feminismo con matices, aspecto éste que podría constituir, por sí solo, el objeto de estudio de un trabajo. En definitiva, lo que sí que es patente es que Cavendish es un personaje intempestivo, disruptivo, que juega con las cuestiones de género tanto en sus escritos como en su propia vida y en la proyección de su imagen, desafiando así los estereotipos del momento. Como señala María Antònia Martí Escayol (2017: 9): «La mirada subversiva de Margaret Cavendish desafía géneros literarios, roles de género y cosmovisiones [...]. Su mayor deseo era que los “cuerpos de papel”, como definía a sus manuscritos, resplandecieran más allá de su muerte. Sin lugar a dudas, el deseo le ha sido concedido».

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIC, M. [2005]. *El legado de Hipatia: historia de las mujeres en la ciencia desde la Antigüedad hasta fines del siglo XIX*. México, Siglo XXI editores.
- BATTIGELLI, A. [1998]. *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*, Lexington, The University Press of Kentucky.
- BOWERBANK, S. Y MENDELSON, S. (eds.) [2000]. *Paper Bodies. A Margaret Cavendish Reader*, Orchard Park N.Y., Broadview Press.
- CAVENDISH, M. [1653]. *Poems and Fancies*, London, printed by T.R. for J. Martin, and J. Allestrye.

5. «Echa un vistazo a esta figura. Pero, como si por casualidad fuera, no fijas tus ojos, pararlos no debes, pues, como durante el día las sombras, solo representa más su belleza encontrada tras la destreza del mejor pintor para abarcar esas adorables líneas de su cara. Mira la pintura de su alma, su juicio e intelecto; después lee estas líneas. Las ha escrito con el lápiz de la imaginación solo dibujadas con piezas, pero que con justicia puede poseerlas.» Traducción de Martí 2017: 50.

- CAVENDISH, M. [1655]. *Philosophical and Physical Opinions*, London, Printed for J. Martin and J. Allestrye.
- [1655]. *The World's Olio*, London, s.e.
- [1656]. *A True Relation of My Birth, Breeding, and Life*, London, s.e.
- [1656]. *Nature's Pictures*, London, Printed for J. Martin and J. Allestrye.
- [1662]. *Female Orations*, London, Printed for J. Martin and J. Allestrye.
- [1664]. *Philosophical Letters*, London, s.e.
- FITZMAURICE, J. [1990]. «Fancy and the Family: Self-characterizations of Margaret Cavendish», *Huntington Library Quarterly*, vol. 53, n° 3, 198–209.
- MARTÍ ESCAYOL, M. A. [2017]. «El Mundo Resplandeciente, una mirada entre bambalinas del siglo XVII», en M. A. MARTÍ ESCAYOL, (ed. y trad.), *El Mundo Resplandeciente*, Madrid, Siruela, 9–48.
- REES, E. L. E. [2003]. *Margaret Cavendish. Gender, Genre, Exile*, Manchester and New York, Manchester University Press.
- RIPPL, G. [2011]. «Mourning and Melancholia in England and Its Transatlantic Colonies: Examples of Seventeenth-Century Female Appropriations», en M. MIDDEKE y C. WALD (eds.), *The Literature of Melancholia: Early Modern and Postmodern*, New York, Palgrave Macmillan, 50–66.
- SARASOHN, L. T. [2010]. *The Natural Philosophy of Margaret Cavendish: Reason and Fancy during the Scientific Revolution*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- TUBB, T. [2018]. «Print and Perception: The Literary Careers of Margaret Cavendish and Katherine Philips», <<https://www.bl.uk/restoration-18th-century-literature/articles/print-and-perception-the-literary-careers-of-margaret-cavendish-and-katherine-philips>> 11–02–20.
- WALTERS, L. [2004]. *Margaret Cavendish. Gender, Science and Politics*. Cambridge, Cambridge University Press.

EL CAMINO DE LA VIRTUD EN DOCE PINTURAS  
ATRIBUIDAS A OTTOVANVEEN (C 1556-1629)  
DEL PALAZZO REALE DE NÁPOLES

371

JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA  
*Universidad de Málaga*

RESUMEN: En el Palazzo Reale de Nápoles se exponen doce tablas, atribuidas al pintor y emblematista Otto Van Veen, que representan escenas con diversas figuras mitológicas enmarcadas por bellos paisajes formados por bosques, ríos, ciudades y construcciones arquitectónicas. Los cuadros llevan en la parte inferior diversos lemas latinos con contenido moralizante, tomados de escritores de la Antigüedad como Sócrates, Petronio, Séneca, Juvenal, Salustio, Platón, Boecio, de escritores cristianos como san Jerónimo, e incluso de algunos refraneros europeos.

*Palabras clave:* Otto Van Veen, Palazzo Reale de Nápoles.

ABSTRACT: Twelve panels attributed to the painter and emblemist Otto Van Veen are on display in the Palazzo Reale in Naples, depicting scenes with various mythological figures framed by beautiful landscapes of forests, rivers, cities and architectural constructions. On the lower part of the panels are various Latin mottos with moralising content, taken from ancient writers such as Socrates, Petronius, Seneca, Juvenal, Sallust, Plato, Boethius, Christian writers such as Saint Jerome, and even from some European proverbs.

*Key words:* Otto Van Veen, Palazzo Reale de Nápoles.

La serie del Palazzo Reale de Nápoles está formada por doce óleos sobre tablas, que miden 24 x 34 cm. y están atribuidas al pintor flamenco Otto Van Veen, más conocido en España como Otto Vaenius. Las obras han sido publicadas por Europeana Collections, recogiendo tanto las imágenes como los textos, que son definidos como proverbios filosóficos. En esta página web se da como seguro autor de las obras a Van Veen, aunque no hay más información en cuanto a las referencias bibliográficas. Las obras están conformadas como si fueran emblemas, con la *pictura*, el mote y el epigrama. El conjunto carece de una denominación definitoria, al igual que cada una de las obras. En este estudio le hemos puesto un nombre de acuerdo con la imagen y el texto tanto al conjunto como a cada uno de los cuadros.

Las obras pertenecen a la Collezione Farnese, iniciada por el cardenal Alessandro Farnese y continuada por sus descendientes durante dos siglos, siendo heredada en 1731 por Carlos de Borbón, primogénito de Felipe V y de Isabel Farnesio, el primer rey borbónico de Nápoles y de Sicilia, y con posterioridad rey de España con el título de Carlos III. La colección se ha ido concentrando a partir del año 1734 en tres edificios de la ciudad de Nápoles: el Palazzo Reale, el Palazzo di Capodimonte y el Museo Archeologico. Los doce cuadros, agrupados bajo la denominación de *Serie degli Epigrammi figurati sui Proverbi dei Filosofi*, están atribuidos a Vaenius y en la actualidad se encuentran en la Sala del Gran Capitano del Palazzo Reale (Porcio, 1997: 1-2).

Los doce cuadros tienen un estilo y una composición muy parecida y no cabe duda de su relación con el pintor flamenco, aunque no están firmados<sup>1</sup>. Constan de una escena principal, situada en un primer plano, formada por una o varias figuras, algunas de las cuales son mitológicas, y representadas sobre un fondo de paisajes con una perspectiva infinita, característica de la pintura holandesa y flamenca. Algunos de los cuadros incluyen composiciones arquitectónicas y urbanas, dispuestas en torno a una lámina de agua. Hay un nexo común en los doce cuadros. Es un camino de tierra serpenteante, donde se desarrollan todas las escenas. Es el camino de la vida, en el que una serie de personajes nos aconsejan en la elección entre el bien y el mal. El tema predominante es el fomento de la actividad del hombre y el rechazo a la pasividad, la inacción y las pasiones humanas. En segundo lugar, se destaca el uso de la razón para escoger el mejor camino y el peligro de confiarse en la Fortuna, en el destino, o en la mediación divina. Este significado cuenta con precedentes como la obra de El Bosco, *El carro de heno*, Museo del Prado, fechada entre 1512 y 1515, en la que se pone de manifiesto el deseo del hombre de alcanzar la fortuna dejándose engañar por el demonio. En las tablas cerradas del tríptico se muestra el tema del camino con un anciano, que sorteja los distintos peligros que le acechan, con un fondo paisajista de colinas, árboles y construcciones en torno a una lámina de agua.

En la parte inferior, las pinturas de Nápoles tienen un texto en latín, que recoge sentencias de contenido moral, en consonancia con el mensaje de la corriente neoestoicista seguida por el propio Vaenius. Algunas de estas sentencias son breves a manera de los motes, y otras son más extensas como los epigramas. En algunos de los cuadros se pueden ver también las iniciales de los escritores de la Antigüedad, de cuyas obras están tomados los textos. En otros no se pueden ver, bien por alguna posible destrucción o bien porque estén escondidos bajo el marco inferior. Los cuadros no tienen título, pero en este trabajo les hemos dado uno relacionado con su significado.

Para analizar los doce cuadros con sus respectivas sentencias es necesario rastrear el origen concreto de los lemas en la propia literatura emblemática del siglo XVI, en la que sin duda se inspiran los cuadros de Otto Van Veen. Las fórmulas de los lemas están a menudo sacadas de citas antiguas o inspiradas en ellas, pero no siempre coinciden de manera global. Se trata, como es sabido, de un género propio, muy de moda en los siglos XVI y XVII, que tiene sus patrones específicos.

Por otro lado, estas obras muestran la variedad de los modelos utilizados para sus emblemas, que no solo se reducen a Horacio, sino que se amplían a Juvenal, Sócrates, Virgilio, Séneca, Platón, Boecio, Salustio, e incluso al refranero europeo y a algunos padres de la Iglesia Latina, como san Jerónimo.

«*Ornare cupidinem incrementum est mali*» [Alabar la pasión incrementa el mal]<sup>2</sup>

La imagen representa a un joven sentado en un porche o logia, que está coronando con un ramo de flores la cabeza de un Cupido alado que, a su vez, está clavando varias flechas

1. Esta es la catalogación de las obras realizada por el Palazzo Reale: Título: *Proverbios filosóficos inspirados en Otto Vaenius*. Autor: Escuela de Zuccari. Técnica: óleo sobre tabla. Medidas: 25 x 35 cm. Inventario del Palazzo: del número 99 al 110/50. Ubicación: Apartamentos Históricas del Palazzo Reale de Nápoles.

2. La traducción de los proverbios latinos ha sido realizada por el profesor Jesús Ureña Bracero de la Universidad de Extremadura.

en su pecho. Destaca el color rojo del manto, con el que se cubre el joven. Cupido está completamente desnudo, tiene las alas en la espalda, y una cinta terciada sobre el pecho sujeta el carcaj con las flechas de amor. La escena se sitúa a la izquierda de la composición, mientras que a la derecha se abre un paisaje de colinas y valles sin presencia humana con una pequeña lámina de agua en primer término.

El mote, ubicado en el ángulo inferior derecho, sirve de complemento a la imagen, por medio de los cuales Vaenius recomienda que no se exalte la pasión amorosa, como principal vicio de la juventud. Este proverbio puede relacionarse con el primero de los triunfos de Petrarca, el Triunfo del Amor, asociado a la juventud [fig. 1].



Fig. 1. *Renuncia a la pasión amorosa*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

«*Nosce te ipsum. Numquam aliud Natura aliud Sapientia dictat*» [Conócete a ti mismo. Nunca recomienda la Naturaleza una cosa y la Sabiduría otra distinta]

La escena incide y abunda aún más en la recomendación a los jóvenes, para que no se dejen guiar exclusivamente por el vicio. Representa en un primer término a Atenea, diosa de la Sabiduría a la derecha, y a la izquierda a una mujer vestida, aunque con los pechos descubiertos, sosteniendo entre ambas una cartela con el texto *nosce te ipsum*. Atenea va ataviada con coraza, casco con cimera y lanza en la mano izquierda. La alegoría de la Naturaleza, aunque va cubierta con un vestido rojo, muestra sus pechos, siguiendo la descripción de Ripa, ya que con su leche «nutre y sustenta todas las cosas creadas» (Ripa, 1987: II, 121-122). Detrás de ambas mujeres se abre un verde paisaje de colinas con un pequeño riachuelo y a la derecha se pueden ver dos casas pertenecientes a una villa campestre.

La cartela, que portan ambas deidades, se complementa con un breve texto en latín, en la que se destaca la contradicción entre las dos. Como se hallan al borde de un camino, podría estar relacionada con el tema de *Hércules en la encrucijada*, según el cual se ha de escoger entre el camino de la virtud y el camino del vicio. Cuenta con precedentes como los cuadros de *Hércules en la encrucijada* de Alberto Durero (1498), Rafael Sanzio (1504-1505), Lucas Cranach el Viejo (1537) y P. P. Rubens (1609), o el significado del mito *Juicio de París*, en donde el joven ha de elegir entre la vida virtuosa, que le propone Palas, o la vida concupiscible, que le ofrece Venus (Ramos Jurado 1981). Proclo Diádoco afirma que la «verdadera vida amorosa es la guiada por el intelecto y la sabiduría». Algunos emblemistas, como Joannes Sambucus en sus *Emblemata* (Amberes, 1564), se han ocupado de este tema.

El texto latino deriva de un viejo proverbio griego, adoptado entre otros por Sócrates, y utili-



Fig. 2. *Elección entre el vicio y la virtud*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

zado también por algunos autores latinos como Juvenal. Es comentado en los *Adagios* de Erasmo (I 6, 95). La frase «Conócete a ti mismo» forma parte de la sentencia n° 138 de Menandro, que dice «Conócete a ti mismo cuando quieras reprender a los demás» (*Proverbios*, 1999: 377). Pausanias afirma que el aforismo «Conócete a ti mismo» se podía leer en la pronaos del templo de Apolo en Delfos [fig. 2].

«*Amorem ratio vincit*» [La razón vence al amor]

En un primer término, sobre un camino, aparece una joven con un vestido rojo, que está pisoteando y azotando a un Cupido arrodillado en el suelo y que trata de sujetar el arco, que la joven intenta quitarle. Como fondo un bello paisaje arbolado con una construcción agrícola a la derecha, en la que destaca su alta torre cubierta por un nido. El tercer emblema avanza en la vida del joven, que ya ha elegido un camino guiado por la razón, mientras fustiga las bajas pasiones.

La imagen de la Razón, representada como una mujer azotando a Cupido está tomada de la *Iconología* de Cesare Ripa, una de cuyas representaciones de la Razón es una «Matrona de bellísimo aspecto que con la diestra ha de sostener un azote y con la izquierda un freno» (Ripa, 1987: II, 248).

Aparece como *Ratio amorem vincit* en los fragmentos espurios del *Satyricon* de Petronio en la ed. de François Nodot de 1693 (fr. 30, después del capítulo 128) (Titi Petroni, 1731: 161).

En Otto Vaenius, *Amoris divini emblemata*, 1615, nos encontramos el emblema 42 con el lema contrario al del cuadro: «*Omnia vincit amor*» [El amor todo lo vence]. Esta frase está inspirada en el libro cuatro de la *Eneida* y tomada literalmente del final de la égloga X, 69, de Virgilio, que dice: «¡Todo lo vence Amor! ¡Dejémonos llevar también nosotros por Amor!» (Sebastián, 1995: 145). Alciato se refiere al poder del Amor en los emblemas 105, 106, 107, 109, 110, y 113. Diego López habla de las cuatro coronas de Cupido, la que está en la cabeza representa a la Sabiduría, que es la que se relaciona con este cuadro de Nápoles (Sebastián, 1995: 145). Vaenius se refiere a que «solo el alma que se enamora plenamente de Dios tiene una fuerza enorme, ya que nada se opone al Amor» (Sebastián, 1985: 21).

Igualmente, Hernando de Soto (Soto, 1599: 36-38) tiene un emblema con la representación de las Tres Gracias y el lema «*Iudicium lascivia victrix*» [El amor todo lo vence]. «El amor lo vence todo, que ni dexa hazer justicia al juez, ni dexa ser al hombre señor de si, que burla los sentidos, cubre los ojos, y quita la libertad del animo» (Soto, 1599: 37).



Fig. 3. *Triunfo de la razón*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

Heinsius empieza su libro con la frase más emblemática sobre el poder de Cupido, la que ya dio Virgilio en su égloga (X, 69), *Omnia vincit amor*, que es deudor del emblema 105 de Alciato «*Potentissimus affectus amor*». Heinsius con el grabador Jacques de Gheyn representa a Cupido sobre un león, al que domina con un freno en su mano derecha y el arco y la flecha en la izquierda (Sebastián, 2001: 25-27).

Caravaggio pinta en 1602 un cuadro con este mismo título: *Amor vincit omnia* (Carrasat, 2005) [fig. 3].

«*Quandoque et ipsa stultescit Minerva*» [En ocasiones incluso la propia Minerva se comporta de manera estúpida]

En un primer término, en medio de un camino, se halla la diosa Minerva sentada, con el escudo en el suelo, y la imagen del Tiempo, viejo y con alas, que está poniendo sobre la cabeza de Minerva el disfraz de un loco. La escena aparece envuelta por un paisaje arbolado sin ninguna presencia arquitectónica. Se desprende la moraleja de que el tiempo puede llegar a ofuscar a la razón. En el ángulo inferior izquierdo aparece el proverbio, que se puede relacionar con el refrán español «A veces el sabio se hace loco, y aún lo es un poco» (Martínez Kleiser, 1986: 56.739).

La imagen del cuadro de Nápoles recuerda el emblema «*Culmen honoris lubricum*» [La cumbre de la honra es peligrosa], del *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, donde hay un hombre sentado junto a un camino y con un paisaje como fondo, donde se ve un río y un puente. Igualmente, Vaenius tiene un cuadro que representa a Hércules sentado junto a un camino y un paisaje como fondo (Sansalazar, 2017: 56-72). Asimismo, en el *Quinti Horatii Flacci Emblemata* hay un emblema, «*Stultitiam patiuntur opes*» [Nace un vicio de otro vicio], en el que una joven cubre la cabeza de Pluto con el gorro de uno de los locos de la Comedia del Arte<sup>3</sup> [fig. 4].

«*Rogatus quidam quomodo inciderit puto, resp. tu quomodo me extra: has cogita Homo in adiutorium mutuuum generatus est. Seneca*» [Preguntado uno cómo había caído en un pozo, resp[ondió]: Tú piensa cómo sacarme. Los hombres han nacido para ayudarse mutuamente. Séneca].

La imagen representa a un joven, que ha caído en un pozo, mientras que un hombre de mayor edad, vestido de rojo, que va andando por un camino sinuoso, se detiene para ayudar al joven y sacarlo del pozo.

En el ángulo inferior izquierdo hay un largo texto latino, inspirado en una cita de Séneca, *Homo in adiutorium mutuuum genitus est*: [El hombre ha nacido para ayudar al hombre] (Séneca, 2003: I, 5). La palabra *generatus* puede sustituir a *genitus* (se ha podido cambiar muy bien el perfecto del verbo *gigno* del original, más rebuscado, por el más corriente de «genero»). *Adiutorium* significa ayuda y socorro. En cualquier caso, la anécdota que precede a esta sentencia no es de Séneca. Séneca aparece al final como autoridad sobre la situación



Fig. 4. *El tiempo puede perturbar a la razón*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

3. En el año 2013 los profesores de la Universidad de Santiago Juan Manuel López Vázquez y Juan M. Monterroso Montero realizaron una reedición de la versión en español del *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, cuyo título es *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto, y la Tabla de Cebes*, que fue publicado originalmente en Bruselas en el año 1689. La obra cuenta con estudios introductorios de Víctor Mínguez, Juan Manuel López, Inmaculada Rodríguez, Rosa Cacheda y Juan M. Monterroso.



Fig. 5. *Ayuda a tu prójimo*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.



Fig. 6. *No te dejes engañar por la Fortuna*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

paisaje de suaves colinas, un lago o río en el centro, y al fondo sobre un bosque se puede ver la torre de una iglesia. El mote utiliza una máxima muy presente en el mundo antiguo, empleada entre otros por Salustio. En el mundo romano los estoicos prestaron especial atención a la Fortuna, a su inconstancia y a los cambios bruscos en su devenir. Es calificada como incierta, inconstante, inestable, voluble, etc. (Sebastián, 1995: 291), y con estas definiciones se transmite a la Edad Media, al Renacimiento y al Barroco, siendo recogido este significado también por los emblemistas Alciato, Valeriano, Juan de Borja, Sebastián



Fig. 7. *El vicio de la inactividad*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

descrita en ella. El pasaje de Séneca en su contexto es el siguiente:

*Homo in adiutorium mutuum genitus est, ira in exitium; hic congregari uult, illa discedere, hic prodesse, illa nocere, hic etiam ignotis succurrere, illa etiam carissimos petere; hic aliorum commodis uel inpendere se paratus est, illa in periculum, dummodo deducat, descendere.*

El hombre ha nacido para ayudar al hombre, la ira para aniquilarlo; éste quiere reunirse, aquélla separarse; éste beneficiar, aquélla perjudicar; éste acudir incluso en ayuda de los desconocidos, aquélla atacar incluso a los seres más queridos; éste está dispuesto hasta a entregarse al bienestar ajeno, aquélla a lanzarse al peligro con tal de arrastrar a alguien tras de sí. (trad. Carmen Codoñer) [fig. 5].

«*Unusquisque fingat se Fortunae*» [Se forja cada cual su Fortuna]

En medio de un camino un rey se sienta a descansar, mientras que la diosa Fortuna, que ha dejado caer el cuerno de la abundancia en medio del camino, se afana en colocarle una máscara. La escena se completa con un bello paisaje de suaves colinas, un lago o río en el centro, y al fondo sobre un bosque se puede ver la torre de una iglesia. El mote utiliza una máxima muy presente en el mundo antiguo, empleada entre otros por Salustio. En el mundo romano los estoicos prestaron especial atención a la Fortuna, a su inconstancia y a los cambios bruscos en su devenir. Es calificada como incierta, inconstante, inestable, voluble, etc. (Sebastián, 1995: 291), y con estas definiciones se transmite a la Edad Media, al Renacimiento y al Barroco, siendo recogido este significado también por los emblemistas Alciato, Valeriano, Juan de Borja, Sebastián de Covarrubias y Juan de Solórzano. El propio Vaenius (Vaenius, 1996: 154-155) tiene un emblema con el mote «*Fortuna non mutat genus*» [La Fortuna no cambia el linaje]. Sus atributos principales son el cuerno de la abundancia y el timón [fig. 6].

«*Nemo dormiens ulla re dignus est. Plat.*» [Nadie mientras duerme es digno de nada. Platón]

La escena recuerda el tema del *Sueño de Jacob* y la obra de José Ribera. A un lado del

camino hay un hombre acostado, con la cabeza apoyada en el brazo derecho, que duerme plácidamente. El propio Vaenius en su obra *Quinti Horatii Flacci Emblemata* tiene un emblema «*Virtus in actione consistit*» [La virtud consiste en acción], en el que se afirma que «la virtud sin oficio viene a convertirse en vicio».

El proverbio, situado en el ángulo inferior izquierdo, parece tomado de una sentencia de Platón (Diog. Laert., III, 20) y (Platón, Leg., VII, 807e-808c). Laercio afirma que Platón en sus *Leyes* decía que no le gustaba dormir mucho, porque *El hombre dormido es de ninguna utilidad* (Diog. Laert., III, 20) [fig. 7].

«*Aliquid operis facito ut te Diabolus inueniat occupatum non enim facile capitur a Diabolo qui homo vacat exercitio. Hieron.*» [Haz algo de trabajo para que el Diablo te encuentre ocupado, pues no es fácilmente cogido por el Diablo quien dedica su tiempo a una buena labor. San Jerónimo]

La composición es muy parecida al del primer emblema, con un joven trabajando en su estudio en la izquierda de la escena, mientras que el demonio lo vigila a través de una ventana al fondo.

El proverbio, ubicado en una cartela en el lado inferior izquierdo del cuadro, está tomado de una cita de san Jerónimo, Carta 125, 12, a Rústico, 11: *Facito aliquid operis, ut semper te diabolus inueniat occupatum*. En el año 411 san Jerónimo le escribe una carta a Rústico, que en el año 427 sería elegido obispo de Narbona. En esta carta le recomienda que viva en compañía en un monasterio, antes que solo en el desierto. Y que se ocupe también en algún trabajo, «de modo que el diablo te encuentre siempre con las manos en la obra» (*Cartas*, 1962: 608-609). Como en la Imagen 7, ésta también se puede relacionar con el Emblema «*Virtus in actione consistit*» [La Virtud consiste en acción] del *Quinti Horatii Flacci Emblemata* [fig. 8].



Fig. 8. *La virtud del trabajo*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

«*Sapientis est conari retinere Fortunam fugientem*» [Propio de alguien sabio es intentar retener la Fortuna que huye]

El cuadro representa a un hombre sentado en el borde de un camino con un libro abierto hablando con Minerva, mientras que al fondo del camino se ve a una mujer huyendo, la cual representa a la Fortuna. El hombre hace un gesto con la mano derecha dirigido a la Fortuna. Como fondo de la composición aparece una lámina de agua con casas a ambos lados. El tema de la *Fortuna Fugiens* o *Fortuna Fugaz* aparece recogido por Horacio (1565: 283), dándole un significado de *Fortuna adversa*.

Boecio, en su obra *La consolación de la filosofía*, libro segundo, prosa primera, 14, dice «Si no puedes sujetarla a tu arbitrio, si su huida hace desgraciados al que la tenía ¿no resulta ser esta fugitiva el presagio de futuras desventuras? [...] Si pretendieras retener o ahuyen-

tar a tu capricho a la que has elegido espontáneamente como guía, ¿no cometerías una injusticia? Tu disconformidad o tu impaciencia ¿no harían más penosa una situación que ya no puedes cambiar?» (Boecio, Cons., II, P1).



Fig. 9. *La elección entre la Filosofía y la Fortuna que se escapa*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

El cuadro de Nápoles recuerda la composición del emblema «*Minerva duce*» [Mediante la Sabiduría] del *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, en el que se ve a un filósofo acompañado por Minerva y Mercurio mientras extiende su mano derecha a varios putti, que portan atributos del amor y la fama. Igualmente, en el emblema «*Vera philosophia mortis est meditatio*» [La verdadera filosofía es pensar en la muerte], se puede ver a un hombre sentado al borde de un camino con un libro abierto y rodeado de varios personajes, que simbolizan la ira y la esperanza, cuya vida está pendiente de un hilo [fig. 9].

«*Ars non habet inimicum preter ignorantem*» [El arte no tiene enemigo excepto al ignorante]

En el suelo aparece tendida una mujer rodeada de algunos de los instrumentos de las artes liberales —la gramática, la geometría y la astronomía— mientras que un asno, que simboliza al ignorante, le lanza una coza con sus patas traseras. Como fondo un paisaje de praderas y arbolados con una estructura urbana. El asno ha estado relacionado normalmente con la ignorancia y con la pereza. En cambio, el Cristianismo le ha otorgado unos valores positivos, apareciendo en los pesebres medievales.

En la Antigüedad y, con posterioridad, en la Edad Media el asno siempre ha estado relacionado con la pereza y la falta de inteligencia. Horapolo en su *Jeroglífico III* representa la cabeza de un asno para señalar al «hombre ignorante que no conoce más allá de lo que tiene delante» (Horapolo, 1991: 216). Apolo castigó a Midas con unas orejas de burro por haber concedido la victoria a Marsias en su disputa con el protector de las musas. En cambio, los cristianos a partir del siglo IV acompañan el nacimiento de Cristo con un buey y un asno, para indicar que, a pesar de ser poco inteligentes, supieron reconocer la divinidad del Niño Jesús. El propio san Agustín afirma «Fíjate en el pesebre; no te avergüences de ser jumento para el Señor». En la Edad Media son abundantes las opiniones negativas, asociándose con la pereza por su marcha lenta. Según el *Bestiario de Oxford* «es un animal lento y desprovisto de inteligencia» (Mariño 1996, 36-37). En *El Bestiario Toscano* (1986:12) se afirma que el asno salvaje «es una bestia perezosa y deforme [...]. Por medio de este asno podemos saber cómo son los falsos hombres, que son perezosos en pensar rectamente y en hablar bien, y en el bien obrar y en tantas obras a realizar».

En el Renacimiento continúan predominando los juicios adversos. Ripa asocia el asno tanto con la *Ignorancia* como con la *Pereza*. Afirma que los egipcios para simbolizar a un *Ignorante de todas las cosas* pintaban a un hombre con cabeza de asno. Y los griegos repre-

sentaban a la *Ignorancia* como a un joven montado sobre un asno por ser este animal muy indócil y privado de la luz de la razón (Ripa, 1987: II, 503-504). La *Pereza* es representada con un «asno tumbado sobre el suelo por ser este animal considerado por muchos como extremadamente perezoso», según nos lo refiere el ya citado Pierio en su lib. XII (Ripa, 1987: II, 195-196). Valeriano también habla del asno como imagen del hombre ignorante (Horapolo, 1991: 216-218). Y Soto incluye en uno de sus emblemas el mito del castigo de Apolo a Midas con unas orejas de burro para referirse al ignorante (Soto, 1599: 86-87). La escena está también inspirada en la frase *Scientia non habet inimicum nisi ignorantem* [La ciencia no tiene enemigos, excepto los ignorantes] (Walter, 1966: vol. IV, n° 27590) [fig. 10].



Fig. 10. *El ignorante es enemigo del conocimiento*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

«*Non vocis neque suspiriis mulieribus auxilia deorum parantur, consulendo bene agendo, prospere omnia succedunt uti socordiae se atque ignaviae tradideris, nequaquam Deos implores irasi infessique sunt. Salust.*» [No con plegarias y lamentos femeninos se procura la ayuda de los dioses. Deliberando, tomando la decisión correcta, todo va bien; cuando actúas con torpeza e indolencia, nada imploras a los dioses: están furiosos y hostiles. Salustio]

En un primer plano, junto a un camino, se ve a un hombre arrodillado, rezando con las manos juntas sobre el pecho y mirando al cielo. A su lado yace un asno. De nuevo Vaenius ha utilizado la figura de este animal, que aquí simboliza la torpeza y la indolencia, para significar que la mejor decisión es actuar de forma justa e inteligente, y que no se deben abandonar las acciones en manos de la divinidad o de la dejadez y la indolencia. Como fondo una lámina de agua rodeada de diversas construcciones, praderas y arbolados.

El epigrama está tomado de la obra de Salustio, *Conjuración de Catilina*, obra que narra «la conjuración tramada por Catilina el año 63 (año del consulado de Cicerón) para apoderarse, en unión de sus cómplices, de los mandos del Estado». En el capítulo 52 se recoge el discurso que M. Porcio Catón pronuncia en el Senado, del que en el apartado 29 se expresa la siguiente sentencia: «Pero el favor de los dioses no se obtiene con plegarias ni rezos mujeriegos: cuando se tiene diligencia y actividad y se toman con tino las resoluciones, todo viene bien; mas si nos dejamos vencer de la debilidad



Fig. 11. *Hay que actuar de forma justa*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

y de la apatía, en vano invocaremos a los dioses: están coléricos y enemistados con nosotros» (Cat., 52, 29) [fig. 11].

380

«*Bona per laborem obtingencia, hereditariis gratiora sunt*» [Los bienes que se obtienen por medio del trabajo son más gratos que los heredados]



Fig. 12. *La Fortuna es fruto del trabajo*. Óleo sobre tabla. 24 x 34 cm. Palazzo Reale de Nápoles.

El último de los cuadros vuelve a destacar los valores del trabajo y de la acción. En este caso se ve un hombre parado en mitad de un camino con la pala de un agricultor en la mano derecha y el cuerno de la abundancia en la izquierda. Como fondo una lámina de agua, rodeada de praderas y arbolados, con varias chozas y una construcción acastillada.

La imagen de Vaenius recuerda el emblema «*Incipiendum aliquando*» [Quien no comienza, no acaba], del *Quinti Horatii Flacci Emblemata*, que representa a un agricultor con una pala

junto a un río, que se muestra indeciso a la hora de cruzarlo para incorporarse a un campo, donde ya hay dos hombres trabajando: uno arando la tierra y otro construyendo un muro. Luis Martínez Kleiser cita un refrán español con un significado similar: «La hacienda heredada es menos estimada que la ganada» (Martínez, 1989: 29.935).

## BIBLIOGRAFÍA

- BOECIO [2005]. *La consolación de la filosofía*, Almería, Ediciones Perdidas.
- S. JERÓNIMO [1962]. *Cartas*, D. RUIZ BUENO (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- CARRASAT, P. [2005]. *Maestros de la pintura*, Spes Editorial.
- CUADRIELLO, J. [1996]. «El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amorosos». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 17, 5-42.
- SEBASTIÁN, S. (ed.) [1986], *El bestiario Toscano*. Madrid, Ediciones Tuero.
- GARCÍA GUAL, C. [2007], *Vida de los filósofos ilustres*. Madrid, Alianza Editorial.
- GERARDS-NELISSEN, I. [1971]. «Otto van Veen's *Emblemata Horatiana*». *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 5, 1-2, 49.
- HORAPOLO. [1991]. *Hiroglyphica*. J. M. GONZÁLEZ DE ZÁRATE (ed.), Madrid, Akal.
- HORATIUS FLACUS, Q. [1565]. *Ex fide, atque auctoritate decem librorum manu scriptorum, opera Dionys. Lambini Monstroliensis emendatus: ab eodemque Commentarijs copiosissimis illustratus, nunc primum in lucem editus*. Venetiis, Apud Georgium de Caballis.
- LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M. B. y MONTERROSO MONTERO, J. M. (Coords.). [2013]. *Virtus inconcussa. Estudios en torno al Theatro Moral de la Vida Humana de Otto Vaenius*, A Coruña, Deputación Provincial da Coruña.
- MARIÑO FERRO, X. R. [1996]. *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Ediciones Encuentro.
- MARTÍNEZ KLEISER, L. [1989]. *Refranero general ideológico español*, Madrid, Real Academia Española.

- MORFORD, M. [1991]. *Stoics and Neostoics: Rubens and the Circle of Lipsius*. Princeton, Princeton University Press.
- PIERGUIDI, S. [2006]. «Sull *Amor omnia vincit* del J. P. Getty Museum e la Fortuna delle allegorie d'Amore a Roma intorno al 1600», *Bollettino d'Arte*, 137-138, luglio-dicembre, 63-76.
- PIQUER SANCLEMENTE, R. [2018]. «Amores y Venus enseñan música: a propósito de El Jardín del Amor de Rubens», *Imago*, 13, 123-142.
- PLATÓN. [1999]. *Diálogos. Obra completa. Volumen IX: Leyes (Libros-VI)*. Introducción y notas de FRANCISCO LISI. (ed.), Madrid, Editorial Gredos.
- PORCIO, A. y ANTONELLI, A. [1997]. *Palacio Real de Nápoles. Apartamento Histórico*. Guía Breve Gratuita. Traduzione rivista da Gema Hernández de Instituto Cervantes de Nápoles. Napoli, Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Napoli e Provincia.
- PROCLO. [2016]. *Teología platónica I-III*. Introducción, traducción y notas de J. M<sup>a</sup> NIEVA (trad.), Buenos Aires, Losada.
- Proverbios griegos. Menandro. Sentencias* [1999]. R. M. Mariño Sánchez-Elvira y F. García Raomero (eds.), Madrid, Editorial Gredos.
- Q. *Horati Flacci Emblemata. Imaginibus in aes incisus notisque illustrata. Studio Othoni Vaeni Batavolugdunensis. Nunc Cura et Opera Stephani Mulinari Iterum in Lucem edita*. [1777]. Florentiae.
- RAMOS JURADO, E. A. [1981]. *Lo platónico en el siglo XV p. C.: Proclo. (Análisis de las fuentes del Comentario de Proclo al Timeo platónico en su libro V. Prólogo y genealogía de los dioses)*. Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- RIPA, C. [1987]. *Iconología*, I-II, Madrid, Akal.
- SALUSTIO CRISPO, C. [1954]. *Catilina y Yúgurta*, Texto y traducción de José Manuel Pabón, Barcelona, Ediciones Alma Mater.
- SANSALAZAR, H. [2017]. «Huir del Amor. Emblemática y paisaje en una nueva pintura de Otto van Veen», *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n<sup>o</sup> 1.
- SEBASTIÁN, S. [1983]. «Teatro moral de la vida humana, de Otto Venius», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIV, 7-92.
- [1985]. «Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXI, 5-111.
- [1985]. «La visión emblemática del Amor divino según Vaenius», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, 2, Madrid, 3-35.
- [1995]. *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra.
- [2001]. *La mejor emblemática amorosa del Barroco. Heinsius, Vaenius y Hoof*, A Coruña, Colección SIELAE.
- SÉNECA, L. A. [2003]. *De la ira* C. Codoñer (trad.). Biblioteca Virtual Universal disponible en <https://biblioteca.org.ar/libros/89740.pdf>.
- SOTO, H. de [1599]. *Emblemas moralizadas*. C. BRAVO-VILLASANTE (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, edición facsímil.
- TITI PETRONI. [1731]. *Satyricon cum fragmentis albae graecae recuperatis anno 1688*, Lipsiae, Apud Casparum Fritsch.
- VAENIUS, O. *Amorum emblemata*, Antwerpen, 1608.
- [1612]. *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. Edición facsímil 1996, Universidad Europea de Madrid-CEES.
- [1701]. *Theatro moral de la vida humana en cien emblemas con el Enchiridion de Epicteto y la Tabla de Cebeas, Filosofo Platónico*. Antwerpen, por Henrico y Cornelio Verdussen.
- VIRGILIO. [1996]. *Eneida*. R. Fontán Barreiro (ed.). Madrid, Alianza Editorial.
- WALTHER, H. [1963-1967]. *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*. Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters, V vol., Göttingen.

WEBGRAFÍA

382

- ArteHistoria. *Van Veen, Otto*. <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/personajes/3657.html>
- Collezione Farnese. Museiditalia-Cultura Italia: Collezione Farnese. [www.culturaitalia.it](http://www.culturaitalia.it)
- CUADRIELLO, J. [1996]. «El poder universal de Cupido. Otto Vaenius y Jan van Kessel, emblemistas amorosos». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 17, 5-42. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.1996.68.1766>
- Universidad de Navarra. *Veen, Otto van (1556-1634)* [http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaeexp20/Deleitando\\_ensena/4.\\_Autores/Entradas/2009/10/27\\_Veen\\_Otto\\_van\\_\(1556-1634\).html](http://www.unav.es/biblioteca/fondoantiguo/hufaeexp20/Deleitando_ensena/4._Autores/Entradas/2009/10/27_Veen_Otto_van_(1556-1634).html)
- VAENIUS, O., *Amoris divini emblemata*. Emblem Project Utrecht. *Introduction to Amorum Emblemata* [http://emblems.let.uu.nl/1608\\_introduction.html#Transcription](http://emblems.let.uu.nl/1608_introduction.html#Transcription)
- [http://emblems.let.uu.nl/v1615\\_introduction.html](http://emblems.let.uu.nl/v1615_introduction.html)
- VAENIUS, O. [1615]. *Amoris divini emblemata*. Emblem Project Utrecht <http://emblems.let.uu.nl/v1608frnt1.html>

# EL QUE PARTE Y REPARTE SE QUEDA LA MEJOR PARTE... UN PASEO DIACRÓNICO POR LAS IMÁGENES SATÍRICAS DEL REPARTO DEL PASTEL TERRITORIAL

ENRIC OLIVARES TORRES  
*Universitat de València*

**RESUMEN:** En los libros de texto de historia contemporánea es habitual encontrarse con ilustraciones de carácter satírico relativas al reparto territorial de un país, un continente o incluso el mundo por parte de potencias vecinas, colonizadoras o imperialistas. Se trata de representaciones en las que sus protagonistas, exagerados en sus rasgos físicos o expresivos, son motivo de ridiculización, crítica o incluso denuncia por parte de los artífices de dichas imágenes con el fin de expresar una situación de injusticia o desamparo. Este tipo de imágenes incluidas dentro del género de las caricaturas políticas alberga, sin embargo, un potencial simbólico que puede ser analizado como un tema de encuadre, destacando el impacto que estas han tenido en la imaginación histórica a la hora de visualizar satíricamente los procesos de negociación política internacional. Dentro de la variedad de contextos que este conjunto de caricaturas políticas presenta, podemos establecer una serie de temas con suficientes características visuales comunes que nos permiten clasificarlas en tres grupos diferenciados: la imagen del reparto de un territorio a través de la división en un mapa, la metáfora del reparto de un pastel y la partición de un postre o pudding en forma de globo terráqueo.

*Palabras clave:* sátira, imagen satírica, caricatura, siglos XVIII-XX.

**ABSTRACT:** In contemporary history textbooks, it is common to find illustrations of satirical nature relating to the territorial distribution of a country, a continent or even the world by neighbouring, colonising or imperialist powers. These are representations in which the protagonists, exaggerated in their physical or expressive features, are ridiculed, criticised or even denounced by the creators of these images in order to express a situation of injustice or neglect. These types of images included in the genre of political caricatures, nevertheless harbour a symbolic potential that can be analysed as a framing theme, highlighting the impact they have had on the historical imagination when it comes to satirically visualising the processes of international political negotiation. Within the variety of contexts that this set of political cartoons presents, we can establish a series of themes with sufficient common visual characteristics to allow us to classify them into three distinct groups: the image of the division of a territory through the division of a map, the metaphor of the division of a cake and the division of a dessert or pudding in the shape of a globe.

*Key words:* satire, politics, satirical picture, caricature, XVIII-XXth centuries

## INTRODUCCIÓN

El humor es social y político. El conocimiento de las imágenes satíricas que lo generan se vuelve sumamente útil para entender no sólo las implicaciones culturales que hay tras ellas sino las diferentes reacciones que éstas provocan. Ejecutadas con una gran economía de medios, y en la mayor de las veces acompañadas de un cierto aparato textual, en ellas podemos encontrar una cierta actitud de resistencia frente a los poderes fácticos que se pretende criticar, haciéndose humor de los poderosos, por lo que se está más cerca de la sátira que de la burla.

Pero también en ocasiones, y tomamos la idea de Gombrich (2003: 195), la función de la imagen será más bien «predicar a los ya convertidos», es decir, construir un relato propagandístico, una especie de acto ritual para reforzar los valores comunes que mantienen unida una comunidad, cuyo sentido de identidad se apoya en el supuesto de superioridad sobre el contrario y se refleja a través de la sátira y el estereotipo.

Ciertamente, la caricatura es una disciplina más atractiva de lo que a primera vista pudiera parecer, puesto que, a través del dibujo grotesco, directo y contundente, así como la inclusión de convencionalismos y estereotipos, presenta una vertiente satírica con la que, desde muy antiguo, se ha pretendido criticar las costumbres sociales, la influencia de la religión y, sobre todo, la trivialidad del poder político.

Precisamente, un tema desarrollado a lo largo de los siglos XVIII y XX ha sido el del reparto de un pastel como metáfora de la división de un territorio por parte de potencias vecinas, colonizadoras o imperialistas. Su fino análisis de la actualidad política ha provocado que en los libros de texto de Historia Contemporánea tanto de Enseñanza Secundaria como de Bachillerato sea habitual encontrarse con este tipo de ilustraciones de carácter satírico.

Se trata de representaciones en las que sus protagonistas son motivo de ridiculización, crítica o incluso denuncia con el fin de expresar una situación de injusticia, desamparo o desacuerdo. En ellas se explicita visualmente que el mundo ha quedado en manos de dictadores insensibles, políticos interesados o diplomáticos aprovechados. Sin embargo, su presencia no suele ser estudiada en profundidad y mucho menos analizada desde el punto de vista de la cultura visual.

Baste decir que este tipo de imágenes albergan un potencial simbólico que puede ser analizado como un tema de encuadre, destacando el impacto provocado en el imaginario colectivo a la hora de representar visualmente los procesos de negociación política.

Dentro de la variedad de contextos que este conjunto de caricaturas políticas presenta, podemos establecer una serie de temas con suficientes características visuales comunes que nos permiten clasificarlas en tres grupos diferenciados: la imagen del reparto de un territorio a través de la división en un mapa, la metáfora del reparto de un pastel y la partición de un postre o pudding en forma de globo terráqueo.

## EL PASTEL DE LOS REYES

Un primer ejemplo de este tema es un grabado sobre cobre realizado en 1772 por el francés Noël Le Mire a partir de un dibujo de Jean Michel Moreau el Joven. En esta alegoría sobre la primera partición de Polonia<sup>1</sup> titulada *Le Gateau des Rois* o *The Twelfth Cake*<sup>2</sup> (George, 1935,V) observamos a cuatro monarcas que inspeccionan un gran mapa de

1. Llevada a cabo tras la firma en San Petersburgo de un tratado ruso-prusiano el 17 de febrero de 1772 y al que se unió posteriormente Austria en agosto del mismo año. La división del territorio tuvo lugar el 5 de mayo de 1772 y a esta seguirían en el mismo siglo otras dos en 1793 y 1795.

2. Quizá una corrupción del nombre *The Twelfth Cake*, un conocido y decorativo postre británico que se elabora para la fiesta de la Epifanía, así como *le Gateau des Rois*, el característico Roscón de Reyes que tanto en Francia como en España endulza esta típica fiesta de Navidad. Este pastel, que es repartido en pequeñas piezas entre los familiares y amigos, es alegorizado en el grabado mediante la representación del mapa de Polonia, considerado por los países vecinos como un dulce apetecible.

Polonia extendido y desgarrado por sus costados. En primer lugar, el rey polaco Estanislao Poniatowski quien, con gesto alarmado, intenta mantener con dificultad la corona sobre su cabeza. A su derecha, el archiduque de Austria y emperador del Sacro Imperio, José II Habsburgo, señalando una parte del mapa cercana a Varsovia, al tiempo que mira indisimuladamente a Federico II de Prusia, cuya espada, incluida seguramente con segundas intenciones, descansa sobre los territorios de Dantzig, entre Brandenburgo y Pomerania. Por último, y sentada cómodamente, la emperatriz Catalina II de Rusia, quien indica con su mano la parte del territorio más cercano a su frontera.

Sobre ellos sobrevuela una figura alada de gran tamaño soplando dos trompetas, interpretada en alguna ocasión como Feme, personificación griega de la fama y los rumores, pues es quien se encarga de difundirlos con inusitada rapidez sin importar si son ciertos o no. Mientras que en otros casos se ha leído como

el ángel de la paz, pues los soberanos europeos han conseguido alejar la guerra con este acuerdo, o incluso se ha señalado que dicha imagen sería una alegoría de Francia, importante al no evitar la partición de Polonia.

Es importante advertir el impacto que esta imagen ha ejercido en la imaginación histórica al crear un precedente visual satírico-alegórico de una negociación política. De hecho, esta imagen dio lugar a diferentes versiones, algunas anónimas y otras de cierta notoriedad, cuya circulación, en algunos casos, fue prohibida en algunos países europeos, especialmente en Francia.

De todas ellas quizá la más conocida sea la realizada por el alemán Johannes Nilson, de la que se conocen algunas versiones coloreadas. En ella, la secuencia es bastante similar. Sin embargo, se ha eliminado la corona del rey polaco y el gesto acalorado que ofrecía en la primera versión, así como la poco disimulada presencia de la espada sobre el mapa del rey Federico de Prusia, lo que no deja de ser significativo. Por otro lado, el rey Estanislao señala a Feme, que ahora muestra una filacteria con tres inscripciones o manifiestos de los países beneficiados con la partición.<sup>3</sup>

Más ácida que esta última es la anónima *Picture of Europe for July 1772*. Los tres monarcas protagonistas se están repartiendo el territorio ante un gran mapa de Polonia dispuesto sobre una mesita. Dos monarcas más aparecen en segundo término sin participar de la acción, el francés Luis XV, reconocible por la flor de lis, y Carlos III de España, indiferentes ante el suceso político que está desarrollándose ante sus ojos. En el extremo



Fig. 1. Noël Le Mire, *Le Gâteau des Rois*, 1772.

3. *Iura Reg. Hung. et Boh. in Polon. / Iura Imp. Russ. in Polon. / Iura Reg. Boruss. in Polon.* La imagen se sitúa sobre un pedestal con dos inscripciones, una en francés y otra en alemán en las que puede leerse: «La situación de Polonia en el año 1773».



Fig. 2. John Lodge, *The Polish Plumb-Cake*, 1774.

derecho el rey Jorge III duerme plácidamente sobre el trono inglés. Frente a ellos y representado como un cautivo con las manos atadas a su espalda y con la corona destrozada sobre su cabeza podemos ver al impotente monarca Estanislao II de Polonia. Sobre él pende una balanza como símbolo del cambio en el equilibrio de poderes europeos. Una etiqueta con el nombre de Gran Bretaña situada en uno de los platillos señala la pérdida de peso político de esta nación. Tras Estanislao aparece un hombre con barba y triple turbante, con las piernas y tobillos atados, en referencia al Gran Turco, por entonces en guerra con Rusia. Evidentemente, la escena es una velada crítica a la inacción de los países occidentales europeos y, en especial, al Reino Unido, poco interesado en los sucesos que estaban ocurriendo en la Europa oriental.

Por último, un grabado británico titulado *The Polish Plumb-Cake*, elaborado por John Lodge en 1774, representa la transformación alegórica del mapa de Polonia en una tarta redonda, dividida en cuatro partes desiguales y con los nombres de los países implicados: Rusia, Alemania, Prusia y Francia —cuya porción es mucho más pequeña—. Sentados en torno a la mesa pueden identificarse de izquierda a derecha a Luis XV con un cuchillo; a Catalina de Rusia con un hacha; a José II con una espada en su mano y, por último, a Federico de Prusia con otra espada cuya disposición crea una unión visual con la de Alemania. Tras ellos y a la izquierda, el rey Estanislao de Polonia, de pie y llorando, con la corona trastabillando significativamente sobre su cabeza, mientras que a la derecha y con gesto amenazante figura el Gran Turco, el cual tampoco participa de la división. Bajo la mesa y asomándose tras el mantel se aprecia un pequeño demonio que señala intencionadamente al rey de Prusia. En la parte inferior del grabado se incluye una inscripción de advertencia.<sup>4</sup>

## A CADA UNO SU PARTE

*Le Gateau des Rois*, en sus diferentes versiones, había inaugurado un tema de encuadre que tendría en el contexto del Congreso de Viena un especial y fecundo vivero de imágenes satíricas en torno a la idea de la negociación política y el reparto territorial entre las potencias europeas.

4. *Thy Kingdom, Stanislaus, is now at stake. To four such stomachs, 'tis a mere plumb-cake.* [Vuestro reino, Estanislao, está en juego. Para cuatro estómagos es una simple tarta de plomo]. Un texto satírico del 1 de septiembre de 1774 acompaña al grabado y explica que el rey de Prusia es más un salvaje que un indio y permite que Alemania y Rusia se alíen llevándose la mejor parte de la tarta, mientras que cede a Francia una pequeña parte de esta para que no ataque al imperio. Por último, el demonio advierte que aunque todos han llevado a cabo su plan de saqueo no gozarán por mucho tiempo de su botín.

Durante su celebración las cuestiones territoriales más espinosas y trascendentes se desarrollaron de manera informal entre los plenipotenciarios de Rusia, Austria, Prusia y el Reino Unido. De hecho, el retorno de Napoleón a Francia tras su exilio en Elba aceleró la firma de las últimas negociaciones, cerrándose estas el 8 de junio de 1815, exactamente nueve días antes de la derrota del corso en Waterloo.

En el grabado *The Congress dissolved before the Cake was cut up*, realizado por el inglés George Cruikshank el 6 de abril de 1815, se advierte tanto en la imagen como en el título la continuidad de la tradición visual del reparto del pastel. Napoleón es ahora el blanco de los ataques satíricos británicos. Este, con su gran bicornio decorado con escarapela y plumas tricolores, exagerada espada y enormes botas, entra desafiantemente en la sala donde se están realizando las negociaciones. Con desmedida fiereza, pisotea metafóricamente los documentos vieneses relativos a la paz y el restablecimiento del orden europeo. Frente al corso –caricaturizado sin ninguna pizca de majestad– y entre los representantes del resto de naciones europeas que gritan horrorizados ante su presencia, se levanta, solemne y severo, Wellington, echando mano a su espada con determinación, pues tan sólo los ingleses son los únicos preparados ante el desafío del francés.

Muy similar y del mismo autor es la litografía titulada *Twelfth Night, or What you Will*, editada por Hannah Humphrey en enero de 1815. Sobre el metafórico escenario del teatro político europeo, las cuatro grandes potencias se disputan con avidez el mapa continental en forma de tarta: Rusia adquiere Polonia; Prusia desea Sajonia; Austria pretende Lombardía; Venecia y la hegemonía sobre Alemania; y Gran Bretaña, con un gran tridente en sus manos alude a su papel de árbitro y a su deseo de controlar los océanos. En la penumbra y con gesto famélico quedan el resto de gobernantes que piden caridad mientras que en las tribunas del teatro se desarrollan otras tantas escenas alusivas. Sobre las nubes del telón de fondo una alegoría de la justicia, medio ciega y barrida por los vientos de la avaricia y la ambición, asiste indiferente al desigual reparto. Los mismos pecados se repiten en una de las partituras que posee la orquesta situada en el foso y titulada «Avaricia y ambición de una vieja canción a una nueva melodía».

Como puede observarse, tanto los esquemas compositivos como los elementos significantes resultan convencionales. No faltan en ellos la mesa con un mapa, a veces en forma de pastel, que es objeto de atención por parte de los protagonistas. La negociación política, sin embargo, es imaginada de manera poco realista, ya que se simboliza el reparto de una tarta ante la cual cada uno pretende hacerse con una porción, ya sea agarrándola con las manos o sirviéndose con un cuchillo y tenedor (Gabriëls, 2017: 131–157).

Asimismo, para un mejor reconocimiento de los protagonistas cada uno de los personajes es estereotipado mediante una serie de recursos icónicos, como por ejemplo el uso de uniformes militares, los colores nacionales o las distintivas características físicas.<sup>5</sup>

Siguiendo el tema de la partición del pastel, pero ahora desde el punto de vista francés, el anónimo grabado coloreado *Le Gateau des Rois, tiré au Congrès de Vienne en 1815*, publicado en junio de dicho año, muestra las disputas entre varias potencias mientras Napoleón, aquí imaginado de un modo más realista, con su uniforme y sin distorsiones que demonicen su figura, corta con su espada la parte de Europa que se corresponde con

5. El zar Alejandro I, por ejemplo, aparece invariablemente vestido de color verde oscuro, mientras que Austria es identificada con los colores blanco y rojo, y Prusia con el azul prusiano. Gran Bretaña por su parte es representada a través de lord Wellington con su inconfundible casaca roja.

Francia alcanzado con ella a los Países Bajos. A su lado, el pequeño rey de Roma agarra el abrigo de su padre mientras le pide que le guarde su parte. A la izquierda, Francisco I sostiene el lado italiano del mapa correspondiente a Lombardía y Venecia. A su lado Federico Guillermo obtiene Sajonia y el zar Alejandro sujeta un documento con la inscripción Polonia mientras posa su mano cerca de Lituania. En el centro de la composición, el regente levanta una balanza con un montón de monedas en un platillo y una etiqueta en la otra donde puede leerse: ¡Le prix du sang! Bajo el mapa se encuentra el ministro Talleyrand, cargado de insignias y bandas, arrastrándose por el suelo y sosteniendo un medallón con la efigie de Luis XVIII.<sup>6</sup>

La partición del mapa de Europa llevada a cabo durante el Congreso de Viena y tras el exilio de Napoleón a la isla de Elba será satirizada una vez más en la litografía anónima de 1815 titulada *La Restitution, ou Chaqu'un son compte*. Nuevamente el título nos pone sobre la pista del objeto a criticar, pues lo que se pretendía durante las sesiones celebradas en la capital austríaca era la restitución de Europa a los distintos soberanos absolutistas y el retorno a la situación política previa a la revolución y las guerras napoleónicas. Esta vuelta al orden, así como la transición de poder entre Napoleón y Luis XVIII, es denunciada por el caricaturista por el modo en que dicha restauración es llevada a cabo, pues los soberanos se reparten los pedazos del continente materializados en forma de mapas, rollos o maquetas de ciudades, siendo las diferentes actitudes de cada uno de los protagonistas significativas de su *modus operandi*. Así pues, Napoleón aparece todavía sentado en su trono, afligido y maldiciente,<sup>7</sup> y con los signos de su derrotado poder —espada y hombreras— esparcidos por el suelo. Vomita pedazos de mapa que son recogidos por las distintas potencias europeas. Junto a él, el duque de Wellington afirma satisfecho la alegría que le produce la situación e invita a Napoleón a levantarse para ceder su lugar al Borbón. En el centro de la composición

puede observarse al zar Alejandro I como devuelve la corona a Luis XVIII pero sin soltar con la otra mano el mapa de Francia e interponiéndose entre éste y el restablecido monarca absolutista.

En el nivel inferior, un irreconocible Fernando VII se lleva bajo el brazo todo el mapa de la península Ibérica mientras lamenta la mala situación de su reino. A su lado, el rey de Prusia recoge la maqueta de la ciudad de Erfurt, mientras que en su mano ya figura otra y en su bolsillo algunos mapas enrollados con nombres de otras tantas posesiones —Saissels y Rosbac—. Por su parte, el emperador de Austria tiene en su bolsillo los mapas de Venecia y el Pia-



Fig. 3. Anónimo, *La Restitution, ou Chaqu'un son compte*, 1815.

6. De manera similar, *La Paté indigeste* (fecha en marzo de 1815) muestra al monarca francés bajo la mesa, en señal de humillación, denunciando su presencia ilegal en Viena y como metáfora de la voluntad de caída de la monarquía francesa. En contra, la presencia de Napoleón dentro de la tarta con forma de fortificación expresa su derecho a sentarse en la mesa de negociaciones en sustitución del degradado Luis XVIII.

7. En la caricatura afirma: «Gracias a vosotros ya no tengo nada».



en clara alusión a las revoluciones liberales ocurridas en Nápoles y Turín en los años 1820 y 1821, respectivamente, y que junto a las de España y Portugal, caracterizan los procesos revolucionarios de 1820. A la derecha de la composición se sitúa un soldado español de pie y apoyado en un fusil que, junto con otros protagonistas, reclama la intervención de las tropas rusas sobre España y, sonriendo canta: «Ay que rica. Ah, ah, ah, ah! Dicen que vienen los rusos por las ventas de Alcorcón. Lairón, lairón» (Picón, 1878: 243-256).

En el contexto de los procesos colonialistas e imperialistas europeos del último cuarto del siglo XIX la representación metafórica del reparto territorial revestirá cierto pre-



Fig. 5. Thomas Nast, *The World's Plunderers*, *Harper's Weekly*, 1885.

dicamento a través de un buen número de caricaturas satíricas aparecidas en algunas publicaciones periódicas. *The World's Plunderers* del caricaturista americano Thomas Nast fue publicada en *Harper's Weekly* el 20 de junio de 1885. En la imagen, Alemania, Gran Bretaña y Rusia están arrancando porciones de un globo terráqueo, especialmente de Asia y África, continentes que fueron repartidos y explotados durante el proceso imperialista, para meterlos en el saco de sus ansias expansionistas. Resulta interesante advertir cómo Alemania se centra en tomar el territorio de Zanzíbar, Rusia la provincia afgana de Herat, mostrando sus intenciones imperialistas sobre Asia central, Afganistán e India y, por supuesto, el Reino Unido observa esta última, considerada la joya de su imperio colonial.

Asimismo, la Cuestión de Oriente también fue motivo de inspiración para algunos caricaturistas. Del mismo Thomas Nast es una ilustración anterior, *Peace Rumors*, también aparecida en *Harper's Weekly* el año 1877. Bajo los rumores de paz las potencias europeas –Gran Bretaña, Alemania, Austria-Hungría y Rusia– se preparan para dividirse el botín tras la guerra ruso-turca, representado en forma de mapa en el que las posesiones turcas son recortadas, con especial interés por parte de un Bismarck de aspecto furibundo y grandes tijeras, con las que se pretende visualizar sus intenciones imperialistas, y ante la atenta mirada de una Turquía impotente caracterizada en segundo término bajo la figura del sultán.

Sin embargo, una de las cromolitografías más reproducidas en los libros de texto a la hora de ilustrar el conflicto político en los Balcanes es la atribuida a Elie Spirkoff publicada el 18 de octubre de 1908 en *Le Petit Journal*. En ella podemos ver cómo el emperador Francisco José I de Austria arranca del mapa sobre el que se sitúan las provincias de Bosnia y Herzegovina, mientras que el príncipe Fernando I de Bulgaria proclama su independencia del imperio turco retirando esta parte del mapa para sí mientras se corona como zar, hecho ocurrido el 5 de octubre de 1908, pocos días antes de la publicación de la caricatura. La anexión de Bosnia por parte de Austria sucedería el día después, lo que provocaría posteriormente la escalada de tensión entre Austria y Rusia y la desestabilización política

de la región.<sup>10</sup> Mientras, el sultán otomano Abul Hamid II contempla cariacontecido la pérdida territorial frente a sus enemigos, mostrando los efectos de la política de debilidad de su gobierno.

## EL MUNDO ES UN PASTEL APETECIBLE

La imagen de la tarta sobre la mesa partida en varias porciones y codiciada por diversas potencias sentadas en torno a una mesa, y cuyos orígenes hemos visto que pueden situarse en la caricatura de John Lodge (1774), a partir del precedente de Nicolás Noël Le Mire (1772), tuvo su continuidad a inicios del siglo XIX en la conocida litografía del gran caricaturista inglés James Gillray, *The Plumb-pudding in danger* (1805) y, posteriormente, a pesar de no ser una tradición visual muy extendida a mediados de ese siglo, en las caricaturas sobre *La Conferencia de Berlín* (1885) y *El reparto del pastel chino* (1898).

*The Plumb-pudding* es una conocida caricatura editada por Hannah Humphrey en febrero de 1805 en la que se representa al primer ministro británico William Pitt y al emperador francés Napoleón Bonaparte cortando la esfera terrestre en forma de pastel.<sup>11</sup> La imagen, de gran impacto visual gracias a la sencillez y eficaz economía de los elementos significantes empleados,<sup>12</sup> así como la reducción de los rasgos fisionómicos de los protagonistas a fórmulas convencionales (Gombrich, 1998: 127-142), resulta altamente significativa puesto que revela las intenciones geopolíticas de ambas naciones, y así mientras que el inglés, con gesto tranquilo y confiado, se reserva la parte del mar océano y las Antillas, trinchándola con su tenedor en forma de tridente, en alusión a la supremacía naval británica, el «pequeño» Napoleón se levanta de su sillón llevado por la excitación, con rostro ávido y ojos muy abiertos, y corta con su gran espada una porción más reducida correspondiente a Europa.<sup>13</sup>



Fig. 6. James Gillray, *The Plumb-Pudding in danger*, 1805.

10. La situación política de los Balcanes queda reforzada por la inscripción inserta en la parte inferior de la ilustración satírica: *Le reveil de la question d'Orient. La Bulgarie proclame son indépendance. L'Autriche prend la Bosnie et l'Herzégovine.*

11. Resulta tentador proponer como precedente visual de esta famosa caricatura un grabado poco conocido de T. Porter y Vinegar titulado *England, Roast Beef & Plumb Pudding / France, Toad Stools & Garlics* (1775).

12. Esta brillante composición ha sido revisitada y versionada en los últimos años por numerosos caricaturistas sustituyendo a Pitt y Napoleón por mandatarios contemporáneos como Trump o Putin (vid. portada de *The Spectator*, diciembre 2016).

13. La leyenda incluida en la imagen completa el título añadiendo *State Epicure staking un Petit Souper* y continúa diciendo «*the Great Globe itself and all wich it inherit* [expresión extraída de la obra de Shakespeare, *The Tempest*, IV, 1] *is too small to satisfy such insatiable appetites*», en alusión al voraz e implacable apetito de ambos protagonistas.

Los pecados de la gula y la avaricia se identifican claramente a través de la imagen del pastel, el cual en alguna ocasión puede volverse realmente indigesto.<sup>14</sup>

392

No en un pastel de carne sino en un asado se convierte metafóricamente España en manos del dibujante José Chaves en la ilustración satírica de la portada del periódico republicano sevillano *La Zurra*, aparecida en mayo de 1869 y bajo el título: «Después de la restauración». Una porción de este asado con el nombre de las «provincias vascongadas» es cortado por la reina Isabel II y entregada a su sobrino y pretendiente carlista, Carlos VII, mientras le dice: «Tomad, querido primo, vuestra parte prometida» (Méndez Paguillo, 2017: 1-36).

La metáfora del pastel fue usada en las caricaturas de finales del siglo XIX para expresar la codicia imperialista de las potencias europeas, tal como puede verse en publicaciones periódicas como el *Punch, or The London Charivari*, revista británica ilustrada de carácter satírico y humorístico. En *Hot pies!*, aparecida en el 5 de abril de 1879, se muestra a un grupo de políticos de diferentes países devorando pasteles con el nombre de algunos territorios insertos en ellos, como Turquía o Afganistán. El virrey de la India, lord Lytton, vestido como camarero, trae otra tarta, en este caso Birmania, a lo que el primer ministro británico, Benjamin Disraeli, responde: *Thank You, no more at present! We've quite as much as we can manage, Thank You!*, en referencia a los numerosos problemas de política internacional a los que debían enfrentarse y la inconveniencia de tener que lidiar con otro «pastel».

La codicia de algunos países o políticos es habitualmente caricaturizada de este modo, como en *The Greedy Boy*, ilustración de John Tenniel publicada el 10 de enero de 1885 en el londinense *Punch* y en la que se critica la política colonialista alemana. Sentados en una mesa, un horrorizado John Bull, representación alegórica del Reino Unido, observa cómo el canciller Otto von Bismarck se lleva una porción de la tarta con el nombre de Nueva Guinea mientras que en el otro plato ya tiene la de Angra Pequeña, protectorado alemán proclamado el 7 de agosto de 1884 por Alemania y que se convirtió en la punta de lanza del expansionismo alemán por la actual Namibia. También Nueva Guinea se convirtió en protectorado alemán el mismo 1884, al que posteriormente se agregaron algunas islas y archipiélagos de la Micronesia, ante el desinterés británico en la zona.

En los libros de texto de historia contemporánea suele ser frecuente la presencia de una célebre caricatura sobre el reparto colonial de África perpetrado durante la Conferencia de Berlín titulada *Découpage de l'Afrique à la conférence de Berlin*, cuyo subtítulo es *La Conférence de Berlin -A chacun sa part si l'on est bien sage*, dibujo de Draner aparecido en el periódico *L'Illustration* el 3 de enero de 1885, poco antes de la finalización de dicha conferencia. En la imagen, sin necesidades de caricaturizaciones grotescas, una gran tarta titulada *África* es cortada en porciones por Bismarck quien, cual director de orquesta de la política internacional blande un cuchillo y, situado en un nivel superior al resto de presentes, reparte porciones de tarta a sus atónitos acompañantes, sentados en torno a la

14. Dicho recurso visual fue ciertamente potenciado por un cierto número de caricaturistas ingleses que no dudaron en incluirlo a la hora de satirizar ciertas situaciones políticas, como por ejemplo en el anónimo *The Commercial Treaty, or John Bull changing beef and pudding for frogs and soup maigre* (1786) o *John Bull taking a lunch, or Johnny's purveyors pumpering his appetite with dainties from all parts of the world*, de Charles Williams (1798), en los que la crítica va dirigida hacia el insaciable apetito territorial del Reino Unido, alegorizado a través de la figura de John Bull. También las escenas de Isaac Cruikshank, *Sancho alias Ioe Butt's entertainment or taking possession of his new government!* (30 de agosto de 1808) y Thomas Rowlandson, *The Spanish Pye, a ditty for Young patriots* (3 de septiembre de 1808), en las que la referencia es la llegada al trono de España de José Bonaparte.

mesa y ávidos de territorios y riquezas. Los representantes de estas potencias occidentales esperan recibir su parte del continente africano, considerado poco más que un apetecible y deseado objeto a explotar.

Otra de las caricaturas más conocidas y recurrentes en los libros de texto es el referido al reparto imperialista de China, titulada originalmente *En Chine. Le Gâteau des Rois et... des Empereurs*, obra del ilustrador Henri Meyer y publicada en *Le Petit Journal* el 16 de enero de 1898. En ella, el territorio chino es representado como un pastel cortado en porciones alrededor del cual se han sentado un grupo de potencias imperialistas, alegorizadas a través de las figuras de la reina Victoria de Inglaterra, el káiser Guillermo II, el zar Nicolás II, la francesa Marianne y el emperador japonés Meiji Tenno, cuyo máximo interés es quedarse con un trozo del país. Tras ellos, el acalorado emperador chino Guangxu levanta los brazos enfurecido ante el espectáculo político que a lo largo de aquella década le obligó a abrir puertos al libre comercio o ceder algún territorio temporalmente a las potencias occidentales.



Fig. 7. Anónimo, *Le Gâteau chinoise*, 1901.

Del mismo año y bastante relacionable con la caricatura anterior debemos señalar una menos conocida publicada en la revista satírica *Puck* el 25 de mayo de 1898 (vol. 43, nº 1107). Se trata de una cromolitografía de Louis Dalrympe titulada *No chance to criticize*, que muestra en primer término al Tío Sam, famosa alegoría masculina de los EE. UU., con uniforme militar y armado con una espada en la que puede leerse: «U.S.», mientras que en su otra mano sostiene un pequeño tenedor. Está sentado frente a una mesa sobre la que se ha colocado un pequeño pastel sobre un gran plato con el nombre: «CUBA», con un decantador de vino etiquetado como «PHILIPPINE ISLANDS» y junto a la mesa, una botella sobre un cubo de hielo también identificado como «PORTO RICO», en referencia a las antiguas colonias españolas que en 1898 pasaron a la órbita norteamericana tras la guerra entre estos dos países. Todas ellas se situaban en las áreas de influencia estadounidense, puesto que dicho país no participaba del reparto de África y Asia, y tanto unas como otras resultaron presa fácil debido a la prolongada crisis política, económica y militar que atravesaba España desde el reinado de Isabel II. Dicho desinterés, en concreto por China, queda explicitado visualmente al aparecer el Tío Sam separado del resto de potencias protagonistas, quienes en segundo término están repartiéndose el pastel del país oriental. Reino Unido, alegorizado a través de John Bull, pretende arrancar una



Fig. 8. Louis Dalrympe, *No chance to criticize*, Puck, 1898.

porción con su tenedor, el zar Nicolás II, vestido con el simbólico uniforme de color verde, el francés Felix Faure, el káiser Guillermo II y el emperador japonés Meiji Tenno, emplean sus propias espadas, cada una de ellas etiquetada con el nombre de su propio país. Los territorios chinos que ambicionan aparecen inscritos en el pastel: Wei-Hai-Wei,<sup>15</sup> las minas de carbón de Shan-Si, Ta-Lien-Wan,<sup>16</sup> Port Arthur, Hainan, Kai Chau y la isla de Formosa.<sup>17</sup> Tras un muro, y en último término, miran el reparto de China con expresión enojada el rey Humberto I de Italia y el emperador de Austria Francisco José I.<sup>18</sup>

Igual de explícito, aunque menos narrativo y algo ingenuo se presenta un fotomontaje anónimo de origen francés en forma de postal de 1901 titulado una vez más *Le Gâteau Chinoise*. Con similares elementos significantes, vemos a los diferentes representantes de las potencias coloniales: el káiser Guillermo II, el presidente francés Émile Loubet, el zar Nicolás II, el emperador japonés –formalmente citado como «*Le Mikado*»–, el presidente americano Theodor Roosevelt y, por último, el rey inglés Eduardo VII.

Otro acontecimiento político que ha dado pie en el siglo XX a la metáfora del pastel ha sido la conocida Crisis de Marruecos y, en concreto, la Conferencia de Algeciras. Son interesantes algunas imágenes alusivas, como la postal alemana de 1912 titulada *Die Sozialdemokratie gegen Weltpolitik, gegen Kolonien, gegen Heer und Flotte*, una crítica a la política internacional del partido socialdemócrata alemán. En ella, los representantes de Francia, Italia, EE. UU. y Reino Unido cortan distintas porciones del pastel mundial, mientras que Alemania, alegorizada bajo la figura de un enfurecido Guillermo II, obstaculizado por

los políticos Liebknecht y Ledebur, se ve impotente para participar de dicho reparto. En la parte inferior derecha una inscripción patriótica desvela la filiación comunista de la postal.

De signo contrario es una caricatura francesa algo anterior titulada *La diplomatie allemande a Algeriras*, de 1906, en la que precisamente será el emperador alemán quien, pistola en mano y amenazando a un buen número de políticos rivales, pretenda quedarse todas las porciones de la tarta que es Marruecos. En otras ocasiones el territorio queda convertido no en una tarta, sino en una liebre de la cual tiran las diferentes po-



Fig. 9. Anónimo, *En la fonda de Europa*, 1904.

15. Ciudad portuaria china conocida también como Weihai o Port Edward y situada en la provincia de Shandong, fue una colonia inglesa entre 1898 y 1930.

16. Ta-Lien-Wan es una bahía situada al sudeste de la península de Liaodong, al noroeste de China, y que en 1898 fue alquilada por Rusia junto con la fortaleza naval de Port Arthur, trasladándose este contrato de arrendamiento al Japón en 1905.

17. La isla de Taiwán (la antigua Formosa portuguesa) fue cedida al Japón por China el 17 de abril de 1895 por el Tratado de Shimonoseki, que ponía fin a la guerra entre estos dos países. A pesar de una revolución taiwanesa de ciento ochenta y cuatro días en que declararon la República de Formosa, Japón ocupó esta isla durante cincuenta años.

18. En la parte inferior se incluye una inscripción: *John Bull (to the Powers): -What are you mad about? We can't grudge him a light lunch while we are feasting!* [¿Por qué estáis enojados? ¿No podemos guardarle rencor por un ligero almuerzo mientras nosotros estamos dándonos un banquete!].

tencias interesadas en quedarse parte del país, o en diferentes naranjas, con el nombre de las más importantes ciudades, como en la viñeta *En la fonda de Europa*, de 1904, protagonizada por la alegoría de Francia, Marianne, y rodeada de otros estados como Alemania, quien tiene en su plato varias naranjas con el nombre de Tánger, Fez o Rabat, que devora vorazmente, mientras España, Reino Unido y EE. UU., los miran con rostros circunspectos. A ellos, se dirige Marianne con un irónico tono amable: «Con permiso de ustedes, voy a tomar también esta naranja», en referencia a la ciudad de Casablanca cuando en su plato ya tiene servida la de Oujda.

La gula y la codicia son siempre el motivo último de crítica de esta temática satírica que llega al extremo finalmente en el caso de representaciones en las que, tomando como idea original la caricatura clásica de Gillray, el mundo se convierte en una fruta a la que apetece hincarle el diente. La voracidad del imperialismo alemán, en la figura del káiser, es la imagen elegida en una famosa postal propagandística de la Triple Entente fechada hacia 1915 y realizada por el dibujante italiano Eugenio Colmo, alias Golia, en la que el líder germánico intenta morder el globo terráqueo. Sin embargo, el título inserto en la imagen incidirá en la vanidosa incapacidad de su propósito: *L'ingordo, trop dur*.



Fig. 10. Anónimo, *Die Sozialdemokratie gegen Weltpolitik*, 1912.

## CONCLUSIONES

A partir del análisis diacrónico de un buen número de caricaturas políticas que tienen como eje común la representación de la división de un pastel como metáfora del reparto de un territorio, hemos podido realizar una aproximación a los mensajes políticos y las cadenas de relaciones simbólicas cuya continuidad atraviesa contextos diferentes y etapas históricas distintas. Los esquemas compositivos, elementos significantes, estereotipados y convencionales, así como las imágenes usadas para su transmisión presentan una evidente continuidad en la ordenación de los elementos visuales y sus significados, manteniendo similitudes respecto a la función y «situación espiritual» respecto del tema de procedencia, aunque variando su contenido crítico y satírico, no siempre en tono humorístico, según el contexto histórico y político en el que estas imágenes fueron producidas y se pusieron en conocimiento del público.

Este tipo de imágenes satíricas desarrolladas desde finales del siglo XVIII y agrupadas bajo el paraguas temático del reparto del pastel como metáfora de la división territorial sirvieron para denunciar las codicias de las grandes potencias y el desprecio hacia las demandas del pueblo, siempre desatendido y nunca representado en ellas, y cuya opinión nunca es requerida. Pero también fueron usadas como arma arrojada contra los enemigos territoriales o políticos, reducidos al estereotipo y la burla, en alguna ocasión apoyada sobre un supuesto sentido de superioridad moral.

Este arte popular permitió a través de la metáfora política, expresada mediante recursos formales sencillos como las fórmulas convencionales, la simplificación, la exageración de los rasgos y situaciones y la distorsión expresiva de lo sucedido, la alusión a una realidad política contemporánea que se quiere denunciar o criticar, en este caso, y como indicaba Gombrich, aplicando un objeto o relato conocido por el público a un acontecimiento que es noticia, vinculando así una idea familiar con un acontecimiento político a veces complejo. De hecho, es la propia contemporaneidad del suceso, la distancia temporal con el mismo, así como el papel efímero de algunos de los políticos que protagonizan dichos sucesos, lo que puede dificultar la total comprensión o interpretación actual de la crítica.

En cambio, la complejidad del sentido narrativo y su evidente temporalidad se configuran como uno de los principales atractivos de la sátira política. La atención a estos detalles será, precisamente, la que permita apreciar plenamente su contenido satírico e irónico, así como las alusiones políticas e históricas contenidas en estas imágenes.

El mensaje último de todas ellas queda metaforizado hábilmente al recurrir a un esquema compositivo convencionalizado y a unas imágenes estereotipadas, en las que mayoritariamente se advierte de los riesgos que conlleva la avaricia y la gula de quienes detentan el poder. Estos peligros quedan claramente indicados en la propia representación del mapa recortado, la tarta troceada o el pastel desigualmente repartido y no siempre al alcance de todos los participantes.

## BIBLIOGRAFÍA

- CARRETE PARRONDO, J. [1988]. *El Grabado en España: siglos XIX y XX. Summa Artis*, vol. 32, Madrid, Espasa-Calpe.
- DOMINGO, J. [1988]. *Un siglo de prensa satírica española*, Madrid.
- GABRIËLS, J. [2017]. «Cutting the Cake: the Congress of Vienna in British, French and German political caricature», en *European Review of History / Revue Européenne d'histoire*, nº 24-1, 131-157.
- GEORGE, M. D. [1935-1954]. *Catalogue of political and personal satires in the British Museum*, vol.V-IX, Londres, British Museum.
- GOMBRICH, E. H. [1998]. «El arsenal del caricaturista», en E. H. GOMBRICH, *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Madrid, Debate, 127-142.
- GOMBRICH, E. H. [2003]. «Magia, mito y metáfora», en E. H. GOMBRICH, *Los usos de las imágenes*, Barcelona, R. H. Mondadori, 48-79.
- LAGUNA PLATERO, A. [2003]. «El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social», en *IC Revista científica de Información y Comunicación*, nº 1, 111-132.
- MÉNDEZ PAGUILLO, J. C. [2017]. «Caricaturistas y revistas satíricas en la Sevilla del siglo XIX», en *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, nº 9, 1-36.
- PICÓN, J. O. [1878]. «Apuntes para la historia de la caricatura.VII (continuación)», en *Revista de España*, vol. 62, 243-256.
- TORRE DEL RÍO, R. de la [2011]. «El falso tratado secreto de Verona de 1822», en *Cuadernos de Historia contemporánea*, vol. 33, 277-293.

# ALEGORÍAS CARTUJANAS

MARÍA JESÚS REY RECIO  
*Universidad de Barcelona*

397

RESUMEN: El lenguaje alegórico codificado por Cesare Ripa en su obra *Iconología* (Roma, 1593), fue incorporándose de forma progresiva a la cultura visual europea en los siglos posteriores, convirtiéndose en una fuente literaria de referencia para las diferentes manifestaciones artísticas. Nuestro objetivo es mostrar como la Orden Cartujana fue pionera en incorporar dicho lenguaje en las decoraciones pictóricas de sus conventos proyectándose hasta la pintura española del siglo XVIII.

*Palabras clave:*

ABSTRACT: The allegorical language codified by Cesare Ripa in his work *Iconology* (Rome, 1593) was progressively incorporated into European visual culture in subsequent centuries, becoming a literary source of reference for the different artistic manifestations. Our aim is to show how the Carthusian Order was a pioneer in incorporating this language into the pictorial decorations of its convents, projecting itself into 18th century Spanish painting.

*Key words*

## LAS PINTURAS ALEGÓRICAS DE *LA CERTOSA DI SAN MARTINO* (NÁPOLES)

En la Cartuja napolitana cristalizó el uso del lenguaje de Cesare Ripa (h. 1555-1622) desde su primera publicación gracias a Giuseppe Cesari, *il cavalier d'Arpino* (1568-1640). Su contribución a la difusión de la obra de Ripa la descubrimos en una doble vertiente: de pintor y de ilustrador. Como pintor realizó los frescos de la bóveda de la sacristía en la *Certosa di San Martino*, h. 1596-97. En el techo situó cuatro medallones de las virtudes (justicia, fortaleza, fe y caridad); mientras que, en las escocias, realizó otras diez figuras, cuya temática estaba en relación con la vida monástica, utilizando como fuente la edición prínceps de la *Iconología* (Roma, 1593) sin imágenes, y de la cual supo extraer y transferir las ricas descripciones a las pinturas alegóricas, a las que nos referiremos posteriormente [fig.1]. Estas imágenes serían el embrión o prefiguraciones de su aportación como ilustrador<sup>1</sup> a la primera edición con estampas de la *Iconología* (Roma 1603)<sup>2</sup>. A partir de este momento, la obra de Ripa tuvo una gran fortuna crítica, gracias a las numerosas imágenes

1. Cavalier d'Arpino ilustrador. Su aportación como diseñador de parte de las ilustraciones de la *Iconología*, 1603, ha sido estudiado por Mandowsky (1939, vol. II: 232): «che deve aver fornito i disegni per la maggior parte delle incisioni nell'edizione dell'Iconologia del 1603». L. de Girolami Cheney. 2014. *Cavalier d'Arpino and Cesare Ripa's Iconologia: ut pictura poesia*. Para analizar la influencia que el pintor y el escritor tuvieron en las obras del otro, la investigadora analiza tres pinturas alegóricas del Cavalier D'Arpino, ahora en la colección Tosio-Martianengo de la Pinacoteca Brescia: la alegoría de la justicia, la alegoría de la liberalidad y la alegoría de la magnanimidad, todas ellas pintadas entre 1595 y 1600, en <http://lianacheney@earthlink.net>. 14-1-2015.

2. <https://archive.org/details/iconologiauerod00Ripa>. 14-1-2015.

que la ilustraban y pasó a ser una obra de referencia de la que se realizaron numerosas ediciones, enriquecidas con nuevos conceptos alegóricos, así como traducciones a las diferentes lenguas europeas, lo que favoreció su difusión por toda la cultura occidental<sup>3</sup>. Por otra parte, no hay que olvidar la fama y prestigio reputacional de que gozaba Arpino como pintor del papa y miembro de la Academia de San Lucas en Roma desde 1599 y príncipe de esta en tres ocasiones: 1600, 1616 y 1629.



Fig. 1. Giuseppe Cesari, *il cavalier d'Arpino*. Escocia: alegorías de a. la humildad, b. la prudencia, c. el silencio, d. la castidad/ virginidad, e. la templanza, f. la perseverancia, g. la religión, h. la plegaria a Dios, i. la Pureza o Inocencia y j. la Vigilancia. Techo: k. la Justicia y l. la Caridad. Nápoles, sacristía de la Cartuja di San Martino. Fotos de la autora.

3. Ripa, C. 2007, véase en especial la introducción.

La huella de Arpino, la encontramos en la misma Cartuja de San Martino, en la Sala del Capítulo, en la decoración realizada pocos años después por en un seguidor suyo Belisario Corenzio (1558-1643), quien utilizó el mismo esquema compositivo que su predecesor, con la diferencia que introduce las figuras de los cartujos más ilustres y las alterna con las figuras alegóricas, a las que añadió el título [fig. 2].



Fig. 2. B. Corenzio. Pinturas alegóricas de la a. castidad, b. humildad, c. prudencia, d. obediencia, e. penitencia, f. compunción, g. abstinencia, h. asiduidad, i. soledad, j. pureza, k. contrición y l. religión. Nápoles. Sala Capitular, Cartuja de San Martino. Fotos de la autora.

Hay que destacar que la mitad de estas alegorías ya habían sido pintadas por Arpino, como la Religión, la Castidad, Pureza/Inocencia o la Prudencia. La aportación de Cozenzio fue tomar como modelo para sus figuraciones las ilustraciones a partir del *cavalier* de la edición de 1603, tal como podemos observar en la alegoría de la Religión en la que sustituye el edificio de la iglesia por la llama en la mano [fig. 3a]; o la Humildad con las manos sobre el pecho [fig. 3b]; o en las nuevas alegorías de la Obediencia [fig. 3c] y la Compunción [fig. 3d] donde su referente han sido dichas estampas.



Fig. 3. C. Ripa, Estampas ilustradas de las alegorías: a. la religión b. la humildad, c. la obediencia, d. la compunción, y e. la asiduidad. Todas fueron ilustradas por Arpino en la edición de 1603 y copiadas en la edición de 1613 traducida al español a la que corresponden estas imágenes; excepto la asiduidad que pertenece a la edición de Padua, 1611.

## LA INTERNACIONALIZACIÓN Y LA RECEPCIÓN DEL LENGUAJE DE RIPA EN LAS CARTUJAS ESPAÑOLAS

La difusión e internacionalización del lenguaje *ripiano* se debió básicamente a la armonización de intereses entre comitentes y pintores. Respecto a la comunidad cartuja, la vida intramuros representaba un microcosmos, debido al poder unitario de la Orden Cartuja, fundamentado en la centralidad organizativa, con un epicentro de decisión único en Grenoble (De Cunzo, 1988, I: 139). El padre prior, una vez al año, iba a visitar el resto de las cartujas y estos viajes que atravesaban toda Europa eran vehículos de intercambio cultural y de transmisión de las fuentes literarias y visuales como la *Iconología*. La permanencia de las normas cartujas a lo largo del tiempo permitió la existencia de este orden unitario.

En cuanto al conjunto de cartujas en España se independizaron en 1784 con la creación de la *Congregatio Hispana monachorum Ordinis Carthusiensis* o Congregación de la Cartuja española. Como tal, solo se celebraron dos capítulos generales, en 1787 y 1794 (Linaje, 1988, I: 181), y en estas fechas las decoraciones cartujanas en nuestro país estaban ya realizadas o en proceso, como veremos posteriormente. Esta comunicación transeuropea de las propias cartujas pudo ser una semilla para las españolas, y como había sucedido en Italia, la penetración e implantación de Ripa en España fue muy temprana, y se remonta al siglo XVII en la Cartuja de *Aula Dei* (Esteban Lorente, 1981: 39-57), aunque era aún minoritaria. Fue a lo largo del s. XVIII cuando se produjo una verdadera eclosión en la recepción de la obra de Ripa que impregnó la cultura visual en nuestro país (Rey, 2019); y en el ámbito religioso, tuvo su más paradigmática expresión en tres grandes cartujas, de ámbitos geográficos distintos: Granada, Valencia y Huesca, decoradas por tres importantes pintores Antonio Palomino, Luis Antonio Planes y Fray Manuel Bayeu respectivamente,

los cuales disponían de la obra de Ripa<sup>4</sup>. Por otra parte, también hemos comprobado que las comunidades religiosas contaban con dicha obra<sup>5</sup>.

#### ANTONIO PALOMINO: EL SILENCIO Y LA SOLEDAD, BASES DE LA ESPIRITUALIDAD EN LA CARTUJA DE GRANADA

En el segundo volumen de *la Práctica de la Pintura*, Palomino compiló algunas de las ideas o programas iconográficos de las obras que consideró más importantes, entre ellas «Idea para la pintura de la cúpula de la capilla del sagrario en el Real Monasterio de la Santa Cartuja de la ciudad de Granada, año de 1712». A continuación, describe el programa: «[...] donde con el principal fundamento de la Fe, se erige el sagrado edificio de la religión monástica; y especialmente es un panegírico mudo de la sagrada religión cartujana, fundándose con singularidad en el silencio, soledad, contemplación y doctrina; [...] que se expresa en todo el ámbito de la cúpula» (Palomino, 1947: 732-735). En este párrafo ha ido enumerando todos los elementos alegóricos de la composición. A partir de esta idea programática analizaremos su traslación a las pinturas [fig. 4].

Inicia el texto con la alegoría de carácter doctrinal: la Fe [fig. 4c] «[...] donde con el principal fundamento de la Fe». La describe como una modesta virgen vestida de blanco, símbolo de la sinceridad y la pureza. Tiene los ojos vendados significando que no es necesario ver lo que se ha de creer. En la mano derecha, tiene el libro de los evangelios; y en la mano izquierda: el cáliz, símbolo de la Fe (Palomino, 1947: 733), y cita como fuente: «Ripa Iconol» (Ripa, 2007, TI: 401-406).

Prosigue con la fidelidad a la religión católica «Panegírico mudo de la sagrada religión cartuja [...]» y lo ilustra con la alegoría de la Religión monástica, que refiere como una matrona grave y modesta. Vestida con túnica blanca, y ceñida, para denotar en lo uno la candidez y pureza del alma, y en lo otro cuan ceñidos y ligados hemos de tener nuestros afectos y pasiones [...]. Manto: color ceniciento amoratado. La cabeza cubierta por un velo. Como atributos en la mano derecha lleva un crucifijo, unas disciplinas y un cilicio. En la mano izquierda porta una lucerna (Palomino, 1947: 734) y cita «Ripa Iconol.» (Ripa, 2007, TII: 259). Esta alegoría había sido representada en Nápoles, por Arpino [fig. 1g] y por Corenzio [fig. 2l]; sin embargo, Palomino, en la búsqueda de la adecuación al contexto

4. Rey, M. J., 2014, *Antonio Palomino como experto en pintura. Estudio de las ideas recogidas en la práctica de la pintura*. TFM <http://hdl.handle.net/2445/59890>. pp. 36-37. En esta investigación demostramos que Palomino usó la edición de Padua, 1611. L.A. Planes, como pintor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos (RABASC), tenía a su alcance dos ejemplares, una edición italiana y una francesa según consta en RABASC [Inv. 1797, n° 19], Fol. 133: «Iconología de Cesare Ripa. Un tomo en cuarto en italiano, impreso en Padua», 1625. [Inv. 1797, n° 65], Fol. 138: «Nueva explicación de muchas imágenes, emblemas y otras figuras jeroglíficas, de las virtudes, de los vicios, de las artes, de las ciencias, de las causas naturales, de los humanos diferentes, de las pasiones humanas, sacados de las figuras de Cesare Ripa y moralizadas por Vaudouin [sic] de la Academia Francesa, en París, 1677, un tomo en francés». Respecto a Fray Manuel Bayeu, según Ansón (Ansón, 2012: 113-134) estaba familiarizado con dicho lenguaje a través de su hermano Francisco Bayeu que contaba en su biblioteca con dos ediciones, una italiana y otra francesa y también contó con su ayuda de su cuñado Goya.

5. Órdenes religiosos. Gracias a parte del fondo antiguo que custodia la unidad de reserva de la Biblioteca de la Universidad de Barcelona, cuya procedencia se remonta a la exclaustación, una edición prínceps de Roma de 1593 en el convento de San Francisco de Asís; otra de Siena de 1613 (no consta procedencia) y la tercera de Padua de 1625, en el convento de San Joseph.

de los cartujos y a la religión monástica ha enriquecido la figuración mediante los instrumentos de penitencia: el cilicio y las disciplinas [fig. 4a]. La cita continúa con la alegoría del Silencio «Panegírico mudo de la sagrada religión cartuja, fundándose con singularidad en el silencio, [...]», y la define como «Hombre viejo que pone sobre sus labios un dedo [...] avisándonos con ello de que guardemos silencio, mientras se ve cómo mantiene en la siniestra un albérrchigo repleto de follaje [...]. Tendrá al lado siniestro un patillo con una piedra en la boca, o el pico, [...] lo cual le impide graznar» (Palomino, 1947: 734). También en este caso cita «Ripa ibi». (Ripa, TII: 314–315). Este tema se remonta a la *Emblemata* (Alciato, 1993:53); y Arpino la había representado de forma simple, con el dedo en los labios. Nuevamente Palomino adapta la elección de la alegoría a la vida de los cartujos, y añade los atributos descritos por Ripa: la rama de albérrchigo y el patillo [fig. 4d], que confirman el uso de la fuente literaria.



Fig. 4. Antonio Palomino, Alegorías: a. la religión, b. la soledad, c. la fe y d. el silencio, 1712, frescos de la Cúpula de la Cartuja de Granada. Fotos de la autora.

Por último, menciona la Soledad «[...] fundándose con singularidad en el silencio, soledad, la contemplación y doctrina», y que figura en «Mujer vestida de blanco que lleva en la cabeza un pájaro solitario. Ha de coger además bajo su brazo diestro una liebre y en la siniestra un libro». «Ripa Iconol» (Ripa, 2007, TII: 320). El cordobés describe la soledad en los mismos términos *ripianos* y para completar su idea subraya «Tendrá asimismo un libro [...] para denotar que el fin del hombre solitario debe ser el estudio, la doctrina y la contemplación» (Palomino, 1947: 735) [fig. 4b]; pintada igualmente por Corencio en la Cartuja napolitana [fig. 2i].

En suma, Palomino como tratadista riguroso, incorpora y hace referencia explícita a las fuentes de Ripa. Aunque ha sido muy parco en el uso de las alegorías, en ellas ha condensado la esencia del espíritu de la orden cartuja. Por un lado, la Fe y la Religión monástica como principios básicos doctrinales en los que se sustenta la religión católica post-tridentina, al tiempo que el silencio y la soledad son signos de identidad de la orden.

## LA CARTUJA DE *PORTA COELI*<sup>6</sup> (VALENCIA)

La Iglesia de la Cartuja de *Porta Coeli*, acorde a la tipología cartuja, es de una sola nave cubierta por una bóveda de cañón decorada por Luis Antonio Planes. El componente alegórico está situado en las grandes escocias con ventanales. Observamos cierto paralelismo compositivo en las escocias con la Sala del capítulo de la cartuja napolitana. Ambas están decoradas con alternancia de las efigies de los cartujos y las alegorías. En este caso, en la parte superior de cada luneto se muestra el retrato de los cartujos más preeminentes y en los vanos laterales o enjutas: dos alegorías que responden a conceptos complementarios. [fig.5].

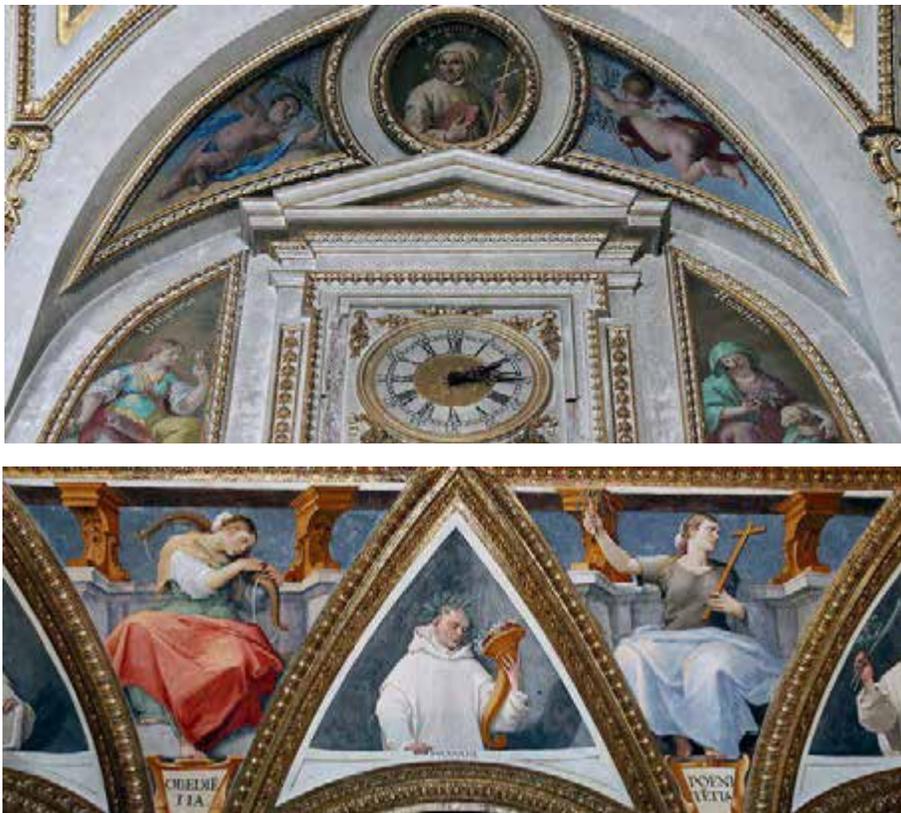


Fig. 5. Luis Antonio Planes. a. En la parte superior: alegorías de *la diligencia y la humildad*, fresco, h. 1773. Cartuja de *Porta Coeli*. b. En la parte inferior, Belisario Corenzio. Nápoles. Detalle de la escocia de la sala del capítulo, Cartuja de San Martino.

Existe un gran despliegue de figuras alegóricas, con un total veinticuatro imágenes simbólicas, veintiuna corresponden a virtudes cartujanas, que al igual que en Nápoles llevan título<sup>7</sup>. En el lado del Evangelio. En la parte superior del primer luneto, Planes dedicó el

6. Mi agradecimiento más profundo a la comunidad Cartuja de *Porta Coeli*, que nos ha facilitado de forma absolutamente desinteresada y generosa todas las fotografías. Su aportación ha sido un verdadero regalo para todos.

7. En el análisis comparativo, entre la fuente literaria y la pintura, cuando exista concordancia entre ambas omitiremos reiterarla y solo haremos referencia, si existe, a la estampa ilustrada que sirvió de modelo.

tondo a su fundador: San Bruno, flanqueado por las alegorías de la Diligencia y la Humildad [fig.5]. La Diligencia «Mujer vestida de rojo, con una espuela en la diestra y un reloj en la siniestra» (Ripa, 2007, TI: 28). En enjuta contralateral: La Humildad «Mujer con traje blanco; lleva los ojos bajos, mientras sostiene en brazos un tierno corderillo» (Ripa, 2007, TI: 499). Llama la atención que el pintor utilizara una de las acepciones que Ripa compila en este concepto menos habitual, aquella que va acompañada del cordero, un atributo que comparte con la pureza o inocencia; a diferencia de la tipología más común, con los brazos plegados sobre el pecho y la bola del mundo, como en la cartuja napolitana en Corenzio [fig. 2b], y que también es la ilustrada en la propia obra literaria [fig.3b].

Segundo luneto: La Virtud y la Gracia [fig. 6]. La Virtud «Joven graciosa y bella con alas en las espaldas, que ha de coger una asta con la derecha y con la izquierda una corona



Fig. 6. L. A. Planes: alegorías de a. la virtud, b. la gracia, c. la fe, d. la esperanza, e. la religión, f. la oración, g. la justicia, h. la prudencia, i. anunciación, j. la virginidad, k. la obediencia, l. la caridad, m. el desprecio del mundo, n. la perfección, ñ. la fortaleza y o. la templanza.

de laurel, llevando dibujada sobre el pecho la figura del sol» (Ripa, 2007, TII: 424-430) [fig. 6a]. La Gracia «Mujer hermosa y sonriente que ha de estar con el rostro vuelto hacia el cielo, donde se ha de ver el Espíritu Santo [...] en forma de paloma. Con la diestra sostendrá una rama de olivo junto a un libro, sujetando además con la siniestra un cáliz» (Ripa, 2007, TI: 465) [fig. 6b].

Un tercer luneto muestra: la Fe cristiana y la Esperanza. La Fe cristiana (Ripa, 2007, TI: 401-406) [fig. 6c], igual a la utilizada por Palomino [fig. 4c]. La Esperanza «Figura vestida de verde [...] mientras sostiene un ánora con la siniestra» (Ripa, 2007, TII: 353-354) [fig. 6d]. En ambos casos la estampa que ilustra estas alegorías no corresponde con la acepción que el pintor ha elegido para figurar sus alegorías, y se ha basado en la descripción de otra de las acepciones compiladas en cada uno de estos conceptos.

Cuarto luneto: La Religión y la Oración. La Religión (Ripa, 2007, TII: 259) [fig. 6e]. Repetición de la alegoría de la cartuja napolitana y granadina. La Oración «Mujer vestida de verde, puesta sobre el suelo de hinojos y con la vista vuelta hacia el cielo [...] y sosteniendo con la diestra un incensario encendido» (Ripa, 2007, TII: 158-160) [fig. 6f] y [fig. 7b]. Arpino había utilizado como equivalente la Plegaria ante la Divinidad (Ripa, 2007, TII: 216) [fig. 1h].



Fig. 7. C. Ripa, Ilustraciones de las alegorías de: a. la virtud, b. la oración, c. la prudencia, d. la caridad, e. el desprecio del mundo y e. la perfección.

Luneto quinto: la Justicia y la Prudencia. La Justicia divina de Ripa «Mujer de singular belleza que ha de ir vestida de oro, llevando en la cabeza una corona de lo mismo. Sostendrá con la diestra una espada desnuda, sujetando con la siniestra una balanza» (Ripa, 2007, TII: 9) [fig. 6g]. La Prudencia «Mujer con yelmo de color dorado que le cubre la cabeza, [...], sosteniendo una flecha con la diestra en torno a la cual se ha de pintar un pez [...]. Por fin y con la izquierda sujetará un espejo, mirándose [...]» (Ripa, 2007, TII: 233-234) [fig. 6h] [fig. 7c].

Lado de la epístola. En el sexto luneto: la Santificación y el Vaticinio no forman parte de los códigos *ripianos*. En el luneto séptimo, la Anunciación, haciendo tándem con la alegoría de la Virginidad, en la acepción «Joven delgada y pálida de hermosísimo rostro y coronada de flores, que vestida de blanco y tañendo una cítara, sigue un cordero por un prado» (Ripa, 2007, T II: 422) [fig. 6j]. Planes ha tomado como referencia una acepción que difiere de Arpino [fig.1d] y Corencio [fig. 2a] titulada como la Castidad, y que sin embargo ambos pintores habían representado con el unicornio, descrito por Ripa también en la Virginidad (Ripa, 2007, TII: 422).

Luneto octavo: la Obediencia y la Caridad. La Obediencia «Mujer de rostro noble y muy modesto revestida de hábito religioso, que sostendrá con la izquierda un crucifijo y con la diestra un yugo» (Ripa, 2007, TII: 136-137) [fig. 6k], igualmente figurada por Corenzio [fig. 2d]. La Caridad: «Mujer vestida de rojo, sobre cuya cabeza se verá una llama

que representa su corazón ardiente. Sostiene a un niño con el brazo izquierdo, mientras lo está amamantando, mientras otros dos chiquillos aparecen a sus pies» (Ripa, 2007, TI: 161-164) [fig. 6l] [fig. 7d.], como Arpino la pintó en la bóveda de la sacristía napolitana [fig. 1l].

Luneto noveno: El Desprecio del mundo y la Perfección. El Desprecio del Mundo «Hombre de edad madura que va armado y con una palma en la siniestra mano. Sostiene una lanza con la diestra, teniendo la cabeza vuelta hacia el cielo. Va coronado de laurel, y aplasta con los pies un cetro y una corona de Oro» (Ripa, 2007, TI: 272) [fig. 6m] [fig. 7e]. La Perfección «Mujer vestida de oro que ha de mostrar los senos descubiertos, apareciendo la Esfera del Zodíaco, donde estará dibujando, mientras sujeta el compás con la siniestra, un círculo que ha de verse casi del todo acabado» (Ripa, según Pier Lione Casella, T II: 196) [fig. 6n] [fig. 7f].

Luneto décimo, dos virtudes cardinales: la Fortaleza y la Templanza. La Fortaleza: «Mujer armada [...]. Se apoya en una columna, porque de los elementos de un edificio éste es el más fuerte y el que sostiene a los otros. A los pies de la figura que decimos se ha de ver un León en posición yacente» (Ripa, 2007, TI: 437). La Templanza: «Mujer de hermoso aspecto, con los cabellos rubios y muy largos, llevando con la diestra una tenaza con un hierro encendido y puesto al rojo, mientras con la siniestra sujeta un recipiente, lleno de agua hasta el borde, donde estará templando otro hierro que hierve» (Ripa, 2007, TII: 354). En ambos casos, Planes, ha elegido acepciones singulares y poco frecuentes, que no corresponden con las ilustraciones.

Hay que destacar que Planes reservó el espacio más íntimo del trasagrario, para las alegorías que hacen referencia explícita a los preceptos de los cartujos. Al Silencio y la Soledad de Palomino suma la Penitencia y la Abstinencia [fig. 8].



Fig. 8. L.A. Planes. Alegorías tras el sagrario: a. *la penitencia*, b. *la soledad*, c. *el silencio* y d. *la abstinencia*. Foto de la autora.

La alegoría del Silencio (Ripa, 2007, TII: 314-315) [fig. 8c] cuya tipología se repite en Arpino [fig. 1c] solo con el gesto. Hay que subrayar que Planes también disponía como referente de la pintura de San Bruno realizada por Francisco Ribalta, situada en el altar

de esta Iglesia y con el dedo índice en los labios exhortando al silencio (García Mahiques, 2010: 55-56). Sin embargo, al incluir el atributo del albérchigo, como en Palomino [fig. 4d], la referencia es sin duda Ripa.

También la Soledad, con el pájaro en la cabeza, la hemos visto en Corenzio [fig. 2 i] y Palomino [fig. 4b]; e igualmente, la Abstinencia o la Penitencia con las disciplinas o cilicios habían sido figuradas por Corenzio [fig. 2 g] y [fig. 2 e].

Finalmente podemos concluir que el amplio repertorio de figuraciones realizadas por Planes responde a una temática común respecto a las cartujas precedentes de Nápoles y Granada. En todas ellas hemos constatado la fidelidad a la fuente tanto literaria como visual. Su contribución se centró básicamente en sumar nuevas alegorías que contaban con ilustración; además de las figuraciones basadas en la descripción. Su impronta artística la hemos observado en la elección de acepciones poco comunes, que al tiempo que nos muestra la flexibilidad y versatilidad de la obra de Ripa, denotan el carácter académico del autor como profesor de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

#### FRAY MANUEL BAYEU. LA CARTUJA DE NUESTRA SEÑORA DE LAS FUENTES, SERIÑENA (HUESCA)

La Iglesia presenta la tipología habitual de las cartujas, planta basilical de una sola nave. Contiguo a la Iglesia se encuentra el claustro de capillas, decorado con un ciclo iconográfico de pinturas alegóricas común al resto de las cartujas analizadas. En una de estas capillas, la dedicada a San Bruno, aparece el autorretrato de Fray Manuel y una cartela con el texto que indica su datación: «Año 1784 y se acabó de pintar en el de 1796, a 3 o 4 [...] Meses por año». La composición pictórica mantiene, como en el resto de las cartujas, la alternancia del homenaje a los cartujos y las alegorías. La particularidad reside en las escocias donde dispuso dos tondos con los retratos de los cartujos más ilustres, a diferencia de la cartuja napolitana y de *Porta Coeli*, que solo era uno el efigiado. Las alegorías, doce en total, las situó en la bóveda y aparecen identificadas mediante una filacteria o cartela [fig. 9].

En primer lugar, hay que destacar la presencia de una de las alegorías más emblemáticas de la orden cartuja, el Silencio (Ripa, 2007, TII: 314-315) [fig. 9 a], que se repite desde Arpino, y tal como la habían figurado Palomino y Planes.

Asimismo, existe cierto paralelismo entre la cartuja de *Porta Coeli* y las Fuentes. Ambas comparten la mitad de los temas, aunque con su sello personal. Por ejemplo, la alegoría de la Obediencia (Ripa, 2007, TII: 136-137). Fray Manuel ha hibridado esta alegoría con la alegoría de la velocidad sumando pequeñas alas que coloca en los pies y en las manos con las que se representa la Velocidad (Ripa, 2007, TII: 389), lo que confiere la necesidad de actuar con prontitud [fig. 9 f].

En la alegoría de la Pureza «Se pintará jovencita vestida de blanco, que cubre su cabeza con un velo [...], con la diestra sostendrá un lirio blanco. El lirio viene a ser la flor más propia de la virginidad y del pudor, según se canta de la esposa celestial en el Cantar de los Cantares» (Ripa, 2007, TII: 239-240) [fig. 9h]. Sin embargo, como modelo visual lo encontramos en Baudard (1759, TIII: 86), que muestra el sol sobre el pecho [fig. 10b]. La diferencia respecto a Arpino, es que la Pureza o Inocencia porta como atributo el cordero [fig. 1i]; mientras que para Corenzio es una paloma [fig. 2j]. Otras de las alegorías más repetidas y compartidas con Nápoles y Valencia son la Humildad (Ripa, 2007, TI: 499-500)

[fig. 9 k]; y la Oración: (Ripa, 2007, TII: 158-160) [fig. 9 b]; o la alegoría de la Perfección (Ripa, según Pier Lione Casella, TII: 196) [fig. 9g].



Fig. 9. Fray Manuel Bayeu, Alegorías a. *el silencio*, b. *la oración*, c. *la generosidad*, d. *la fidelidad*, e. *la vigilancia*, f. *la obediencia*, g. *la perfección*, h. *la pureza*, i. *la pobreza*, j. *el amor a la virtud*, k. *la humildad y e. la penitencia*. Claustro de la Cartuja de las Fuentes, Serriñena (Huesca). Fotos de la autora.

Además, encontramos dos alegorías que podemos considerar relacionadas entre ambas cartujas. Planes había utilizado la Virtud, mientras que Bayeu utilizó El Amor a la Virtud, «Muchacho desnudo y alado. Lleva en la cabeza una corona de laurel y otras tres en las manos. Corona de laurel como símbolo del amor» (Ripa, 2007, TI: 88), [fig. 9j] [fig. 10c].

En relación con la alegoría de la Penitencia (Ripa, 2007, TII: 190-192), que ya hemos visto en Corenzio [fig. 2e], Bayeu la personaliza utilizando como modelo la ilustración [fig. 10a] y suma el atributo de la calavera y la parrilla, enfatizando dicha virtud en la co-

munidad cartuja; o la Alegoría de la Vigilancia (Ripa, 2007, TII: 419), [fig. 9e], igual que en Nápoles, ya había sido prefigurada por Arpino [fig. 1j] [fig. 10g].

Fray Manuel enriquece el repertorio temático introduciendo nuevos conceptos vinculados a la espiritualidad cartujana, como la Pobreza «Mujer mal vestida, que ha de tener la diestra atada a un gran pedrusco que en la tierra reposa, la izquierda levantada, y un par de alas abiertas y sujetas entre esta mano y el brazo [...]. Las alas que sujeta en la izquierda simbolizan el deseo de algunos pobres, de ingenio destacado [...]» (Ripa, La pobreza en los dotados de ingenio (Ripa, 2007, TII: 218) [fig. 9i]. La ilustración corresponde a la edición de (Roma, 1603: 410) o de (Padua, 1611: 435) [fig. 10d], sin embargo, no está ilustrada en la española.

Incluye también la alegoría de la Fidelidad: «Mujer vestida de blanco, que con dos dedos de la diestra sostiene un anillo o sello. A su lado se pondrá un perro del color de su traje. El sello es símbolo de fidelidad. El perro animal fidelísimo [...]. Sostiene una llave con la diestra [...]» (Ripa, 2007, TI: 415-416) [fig. 9d]. Como en el caso anterior, la estampa [fig. 10e], procede de ediciones de (Roma, 1603), (Padua 1611: 165), o de Orlandi, (Perugia, 1765, III: 56) pero no en la española.

Completa la serie la Generosidad «Mujer hermosa [...] que va vestida de oro, llevando corona imperial en la cabeza. Ha de pintarse sentada encima de un león [...] la mano derecha sujeta un collar de oro, joyas y otras cosas de gran estima, en acto de donar» Ripa, en la edición de Orlandi (Perugia, 1765, III: 169) [fig. 9c] [fig. 10f].

En suma, en la cartuja de las Fuentes, Bayeu transfirió a sus pinturas los contenidos de Ripa de forma literal. Su aportación ha consistido en enriquecer la temática alegórica con la incorporación de nuevas virtudes morales en relación con la vida de la comunidad; y en otros casos, mediante la hibridación o adición de otros elementos simbólicos que acentúan y refuerzan el significado de la alegoría. En cuanto a las referencias de las ilustraciones, hemos constatado que algunas de ellas corresponden específicamente a las ediciones italianas citadas; y que ocasionalmente pudo tener también presente la edición bilingüe francés-italiano de Baudard, Parma, 1759.



Fig. 10. C. Ripa. Ilustraciones de las alegorías de la: a. la penitencia, b. la pureza, c. el amor a la virtud, d. la pobreza, e. la fidelidad, f. la generosidad y g. la vigilancia.

## CONCLUSIONES

El análisis iconográfico de las pinturas alegóricas que decoran las cartujas españolas, realizadas a lo largo del siglo XVIII, nos ha permitido desvelar que la fuente literaria de referencia, en sus dos vertientes literaria y visual, ha sido la obra *Iconología*.

La temática de las alegorías se reitera en todas ellas articulándose en dos ejes fundamentales: por un lado, las alegorías de la religión y la fe simbolizan los parámetros doctrinales en las que se inserta la orden cartujana; mientras que, el resto, corresponden a reglas y

principios morales de la vida monástica: el silencio como signo de identidad, la soledad, la humildad, la oración, la obediencia, la penitencia, la pureza /castidad/virginidad, o la prudencia.

410

Esta homogeneidad fue posible gracias a la armonización de intereses comitente-pintor, al servicio de una idea común: expresar en imágenes la vida espiritual de la comunidad, y a través de la comunicación visual establecer un diálogo: pintura alegórica-receptor que indujera a la introspección a los miembros de la comunidad.

Para facilitar la lectura de las figuraciones alegóricas se les dotó de título, cuya inclusión vino determinada por el concilio de Trento y a cuya normativa Ripa se adhirió en su afán pedagógico y moralizante. En este sentido se pronuncia Ponz, al hablar de las alegorías «[...] Si las pinturas son libros que enseñan [...] a todas las personas ignorantes de las letras, ¿cómo han de enseñar unos libros enigmáticos? Bueno fuera que hubiera una explicación en las mismas paredes, y techos donde están, y en donde fácilmente pudiera leerse cuál fue la idea del pintor, o del dueño que le empleó». (Ponz, 1793,VI:14-16), de forma que estas alegorías se comportarían como un libro o una estampa para la reflexión.

A esta faceta se une otra vertiente más amable en la vida de la comunidad, que cita Ponz al referirse a la falta de comunicación de las reglas del silencio y la soledad «Los PP. Cartuxos han encontrado, al parecer mío, un remedio que supla tan notable falta; procurando una *aparente compañía*, que, sin quebrantar las reglas de su santo instituto, *les recree los ánimos*, con la vista de los  *fingidos personajes*, y de sucesos devotos vivamente representados en las pinturas: así sus monasterios las tienen numerosas y muy buenas, [...] escogiendo para hacerlas, hábiles profesores» (Ponz, 1787, X: 73-74). Suscribimos esta idea y parafraseando sus palabras, esta visión de cercanía y de mitigar la austeridad de la vida cartuja, fue posible gracias a hábiles profesores, tres pintores al servicio de un ideario común canalizado y mediado a través de la *Iconología*. Señalar además de la fidelidad a la fuente, su versatilidad, en cuanto que cada artista ha optado por opciones distintas dentro del mismo concepto alegórico, lo que permitió a los pintores mostrar su impronta personal diversificando sus figuraciones.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCIATO A. [1985]. *Emblemas*, A. SEBASTIÁN (ed.), Madrid, Akal.
- BAUDARD, J.B. [1759]. *Iconologie tirée des divers auteurs, ouvrage utile aux gens de lettres, aux poëtes, aux artistes et généralement à tous les amateurs des Beaux-Arts*, Parma, 3 vols.
- DE CUNZO, M. A. [1988]. «La Certosa de San Martino», en A.A.V.V. (ed.), *Certose e Certosini in Europa*. Atti convegno alla Certosa de San Lorenzo Padula, 22,23,24 settembre, vol. I., 139-146.
- ESTEBAN LORENTE, J. F. [1981]. «El programa simbólico del sagrario de la Cartuja de *Aula Dei*, realizado en 1599». *Seminario de Arte aragonés*, XXXIV: 39-57.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2010]. «Las imágenes conceptuales de San Bruno. *Salve Chartusiarum lux et forma*» en V.M. MINGUEZ Y V. F. ZURIAGA (eds.), *Memoria y Arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas*: 29-56.
- GIROLAMI CHENEY, L. [2014]. *Cavalier d'Arpino and Cesare Ripa's Iconologia: ut pictura poesia*. <http://lianacheney@earthlink.net> 13-2-215.
- LINAGE CONDE, A. [1988]. «Las cartujas españolas ante la supresión napoleónica», en A.A.V.V. (ed.), *Certose e Certosini in Europa*. Atti del convegno alla Certosa de San Lorenzo Padula, 22,23,24 settembre, vol I. [PP?:?]

- MANDOWSKY, E. [1939]. *Ricerche intorno all'iconologia di Cesare Ripa*. Firenze, Olsky.
- MINGUEZ V.M. Y ZURIAGA, V. F. [2010]. (Eds.) *Memoria y Arte del espíritu cartujano. Las cartujas valencianas. Catálogo exposición* Museo de Bellas Artes de Valencia, marzo-mayo 2010, Museo de Bellas Artes de Castellón, junio-septiembre 2010. Generalitat Valenciana.
- PALOMINO, A. [1947]. *Museo Pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar.
- REY RECIO, M.<sup>a</sup> J. [2013]. *Palomino como experto en pintura. Estudio de las Ideas recogidas en la Práctica de la Pintura*. TFM, UB. <http://hdl.handle.net/2445/59890>.
- [2019]. *La huella de Cesare Ripa en la pintura alegórica española del siglo XVIII*. Universidad de Barcelona. Tesis doctoral. <http://hdl.handle.net/10803/666893>.
- RIPA, C., [2007]. *Iconología*, J. BARJA Y Y. BARJA (trad.) y A. ALLO MANERO (intro.), Madrid, Akal, 4<sup>a</sup> ed.



# IMAGEN Y PALABRA EN MATERIALES *EPHEMERA*. DE LO CULTO A LO POPULAR

SONIA RÍOS-MOYANO  
*Universidad de Málaga*

---

43

**RESUMEN:** Durante siglos la imagen y el texto han tenido una apacible convivencia. Esa relación siempre ha estado condicionada por factores externos, políticos, culturales, de estado o religiosos, además, de otros propios del medio como la evolución de las técnicas de impresión. Con esta aportación queremos acercarnos a las relaciones que durante siglos han tenido esos tres elementos, la imagen, la tipografía y el soporte. Trataremos desde el arte culto al popular. Con la aparición de la imprenta y el periodo industrial, estos materiales *ephemera* gozaron de una gran popularidad además de ser poseedores de un mensaje directo que continuaba los preceptos formales y estéticos del arte y la cultura dominante. Hoy disponibles en numerosas colecciones privadas y públicas que muestran miles de esos materiales.

*Palabras clave:* *Ephemera*, iconografía, cultura visual.

**ABSTRACT:** For centuries, image and text have coexisted peacefully. This relationship has always been conditioned by external, political, cultural, state or religious factors, as well as by others specific to the medium itself, such as the evolution of printing techniques. This paper will take a closer look at the relationship that these three elements, image, typography and support, have had for centuries dealing with all of them, either cult or popular. Since the invention of the printing press and, specially, since the industrial period, these ephemeral materials enjoyed great popularity, as well as being the bearers of a direct message that continued the formal and aesthetic precepts of the dominant art and culture, nowadays available in numerous private and public collections that display thousands of these materials.

*Key words:* *Ephemera*, iconography, visual culture.

## UNA RELACIÓN QUE VIENE DE LEJOS

La relación entre la imagen, los signos y los primeros grafismos es tan antigua como el hombre y la cultura material que se conserva sobre las distintas sociedades. Las primitivas culturas idearon formas de transmisión de ideas basadas en la imagen, luego llegarían las antiguas formas de escritura, con sus alfabetos resultantes. «De las primeras letras caligráficas hasta la invención de los caracteres móviles para la imprenta, hay un sinfín de familias tipográficas normalizadas que conviven con la imagen en el libro, ya sea manuscrito o impreso». (Tubaru, 1994: 8). Según la disciplina que estudie estas relaciones, podemos hacer una determinada aproximación que va de su aspecto formal al contenido, deteniéndonos en la imagen representada, –imagen simbólica o imagen metafórica–, su relación con el texto descriptivo, y las múltiples maneras de transmitir el conocimiento o de persuadir a la sociedad a través de éstas. En última instancia, y de gran protagonismo en los años recientes, nos encontramos los estudios sobre «*lettering*, [...] la materia que estudia la morfología de las letras y, en particular, de los caracteres de la prensa, proveyendo las nociones

necesarias para su conocimiento y los elementos para el diseño correcto de sus variadas formas» (Tubaru, 1994: 6).

414

Los estudios de los vestigios del pasado siempre están supeditados a los medios de comunicación visual que cada sociedad dispuso. Muchos de esos mensajes e imágenes fueron trascendentales o efímeros, pero, sin embargo, han llegado hasta nuestros días. Antes de la aparición de los procedimientos de impresión más arcaicos, allá por la mitad del siglo XV, cada etapa histórica y sociedad consiguió crear su propio sistema para informar, persuadir y convencer, haciendo una combinación de ambos elementos, texto e imagen, de la manera más idónea y acorde a la evolución y dominio de la tecnología de su momento concreto. Pero para ello, fue necesaria una correcta ejecución, materializada por parte de una serie de artesanos, artistas y otros oficios que convirtieron el mensaje en una imagen poderosa y eficaz. La historiografía del diseño gráfico, es imprecisa en la época anterior a la invención de la imprenta y del «arte de imprimir», pero desde el siglo XV a los orígenes del siglo XX, debe construirse analizando detenidamente los impresos de cada época histórica en sus numerosas tipologías. No obstante, desde sus orígenes, se puede atender a tres variantes tipológicas: La *identidad* (lo que evolucionó en el diseño de identidad corporativa, señalética y diseño para la información); la *edición*, refiriéndonos con ello a la industria editorial en general); y en último lugar la *publicidad* (Checa, 2014: 17) (donde se encontrarían todos los impresos con fines comerciales, muchos de ellos de corta duración y vida efímera, que es donde se clasifican los materiales *ephemera* (con sus distintas tipologías que tienen una gran difusión con el advenimiento de la imprenta) (Dahl, 1972: 93-96).

Ese «arte de imprimir», necesitó diferentes especializaciones desde su mecanización: dibujantes, grabadores, tipógrafos, componedores e impresores, estrechamente unidos durante cinco siglos hasta que, a mediados del siglo XX, la fotocomposición primero, y la autoedición después, acabaron por descomponer el trabajo conjunto de varias profesiones a lo largo de cinco siglos (Martínez, 2012: 17-18).

Pero hasta llegar a este grado de calidad a partir del Renacimiento, tuvo que perfeccionarse, siglo a siglo, toda una serie de avances estéticos y técnicos que procedían de ámbitos distintos: las marcas comerciales, signos o símbolos muy esquemáticos, ya se usaron desde la época antigua, hay ejemplos muy conocidos de época romana, tanto de esas marcas como de la calidad en el diseño de la letra y su tipología, lo que se llamará *epigrafía* (después lo conoceremos por tipografía) «el estudio de la belleza del tipo, la relación de forma y proporción entre las letras, la alienación y el espacio, la interlinea y la composición del bloque del texto» [fig. 1]. Mientras también se desarrollan los primeros libros manuscritos que debieron seguir ciertos criterios estéticos, concretamente, sobre la composición del bloque caligráfico y la armonía de los signos y símbolos entre sí (Satué, 1999: 14). Por tanto,

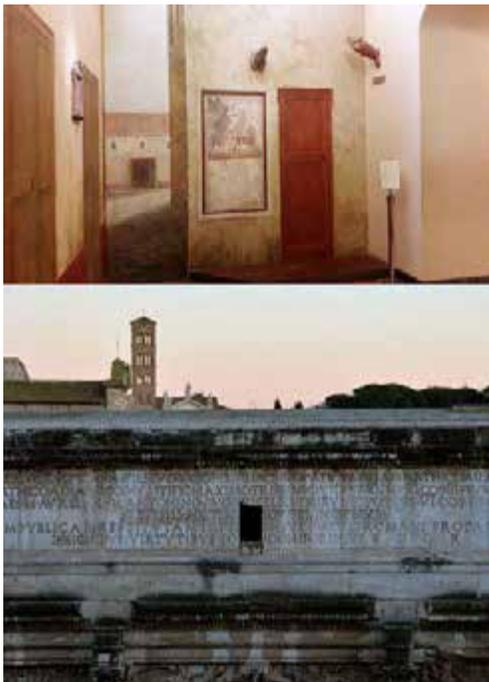


Fig. 1. Imagen superior. Entrada a lupanares de Pompeya (reconstrucción), Museo Arqueológico Nacional de Nápoles (fotografía: autora). Imagen inferior: Ejemplo de inscripción lapidaria en el arco de Septimio Severo. Foro de Roma (fotografía: Fco. M. Ríos).

«uno de los elementos más importantes en los materiales impresos, ya sea libro, periódico, magazine, cartel, folleto comercial, etc. son los tipos o las letras» (González Díez, 2004: 1), «ya que la perfección métrica del diseño del tipo, su armonía, proporción, y su grado de percepción, lo que se ha llamado principio de agudeza visual, imprescindibles para leer una página, y por tanto, para comunicar un mensaje» (Peña, 2015: 1).

## SÍMBOLOS, TIPOGRAFÍAS E IMPRESOS

### Monogramas

Los primeros monogramas datan del siglo V a.C. en Grecia, eran esquematizaciones de ciudades, y se acuñaron en las primeras monedas, aludiendo con ello a la ciudad a la que pertenecían, pero será el monograma que representa a Cristo, el primero que utilizó el cristianismo de forma inteligente. Esta habilidad gráfica de trasladar a símbolos todo lo que significaba el cristianismo y sus artífices a lo largo de los siglos, se puede ver desde sus primeras representaciones en las catacumbas, en los mosaicos que aún se conservan en Rávena [fig. 2]. Durante la Edad Media, un anagrama relevante fue el que se realizó a partir de la firma de Carlomagno en el siglo IX, o el que utilizó Federico III de Habsburgo, haciendo un monograma, una divisa simbólica con las letras A.E.I.O.U. *Austria est imperium optime unita* (Austria domina el mundo entero) (Satué, 1999: 22-23). A nivel particular, también resulta singular el nacimiento de los primeros monogramas personales de artistas como el realizase Alberto Durero en 1496, tras sus viajes a Italia, y asumir la teoría renacentista por completo. Fue un monograma rápidamente imitado y copiado por otros artistas e impresores, creó un símbolo personal, individual y único, que permite una clara asociación con el pensamiento humanista, la racionalización de la tipografía y los tratados sobre la proporción en los alfabetos. Durero, con su monograma, expresa a la perfección la métrica de la letra, su proporción, insertándolas en cuadrados iguales que explica en su tratado *Unterweisung der Messung*, un tratado sobre medición del año 1525 que estaba destinado a todos aquellos oficios a los que la medición fuese útil [fig. 3].

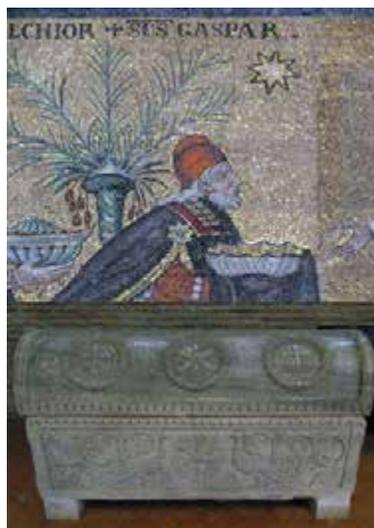


Fig. 2. Imagen superior: Detalle de mosaico, rey Gaspar. Basílica de San Apolinar Nuevo, Ravena. Imagen inferior: Detalle de sarcófago de la Basílica de San Apolinar in Classe, Ravena (fotografías: autora).



Fig. 3. Imagen superior izquierda: monograma de Carlomagno / monograma de Alberto Durero. (Wikipedia) Imagen inferior: página del tratado *Unterweisung der Messung* de Durero, (Biblioteca Estatal de Baviera Munich).

## EL LIBRO

*Las tipografías y el libro*

416

A partir de los siglos VIII y IX, los libros litúrgicos estarán ricamente adornados, tendrán un gran auge en los monasterios, donde se realizarán los *códices* según el sistema de trabajo colaborativo y división del trabajo (Satué, 1999: 22; Dahl, 1972: 32-36). La primera tipografía empleada por la iglesia fue la *Capitalis Monumentalis*, (la mayúscula cuadrada romana) principalmente en textos religiosos o literarios, así como capitulares, luego surgió la *Capitalis Rustica* [fig. 4], empleada en textos oficiales, políticos y avisos o anuncios propios de la época (Martínez Leal, 1990: 30). La época de Carlomagno, fue una auténtica edad de oro para el libro manuscrito, también dio pautas para la reforma de la tipografía, la diagramación de las páginas y su decoración (Dahl, 1972: 62-63). El manuscrito era una labor de equipo que se componía de las siguientes especializaciones: los copistas, los iluminadores, los correctores o los encuadernadores (Pérez Priego, 2018: 17-18). Se popularizó el uso de la tipografía *uncial*, con ella pretendía dar una unidad formal a las creaciones, una unidad que fuese más allá de Europa. «La Iglesia busca un nuevo tipo de escritura para la difusión del pensamiento cristiano; la demanda de manuscritos religiosos es considerable, pero caligrafías tales como la rústica y la libresca no pueden adoptarse porque han sido utilizadas muy a menudo en el pasado en los textos paganos» (Tubaru, 1994: 17). La *uncial* introdujo las primeras ligaduras entre las letras, facilitaron los movimientos propios de la escritura, también



Fig. 4. Tipografía *Capitalis rústica* (Wikipedia).

era más legible, lo que permitía una lectura veloz, esta característica la hizo muy popular y permitió una rápida expansión en los textos de la Iglesia (Tubaru, 1994: 17). La *uncial* está en el origen de nuestra letra minúscula. Más tarde daría origen a dos tendencias opuestas: por un lado, la a llamada letra *gótica*, y por otro, a la *caligráfica* o *cancilleresca*.

De los siglos XI al XIII, los monasterios tendrán un gran desarrollo y expansión, los benedictinos serán claves en este proceso. «Cada comunidad deberá poseer al menos un misal, los evangelios, un salterio, un antifonario, un martirologio y un leccionario» (Pérez, 2018: 19). A partir del siglo XIII, cuando decae la fundación de los monasterios, muchos *scriptoria* desaparecen, trasladándose a las ciudades o universidades. En la Edad Media el libro tiene muchos puntos en común con las obras artísticas, se necesitaba un conocimiento del medio específico, de las técnicas, se rubricaban los títulos y encabezamientos, se iluminaban las capitulares y se ilustraba el texto con miniaturas (Pérez, 2018: 22). La miniatura pues, adquiere unas cotas de artísticidad y calidad, que hacen de este periodo uno de los más prolíficos de la historia del libro. La cultura gráfica desarrollada en los libros es, sin duda, un lugar excepcional para conocer la retórica simbólica dominante, a pesar de que el índice de lectores era muy bajo, pero el poder de la imagen y la lectura de esta no era un obstáculo para conocer el mensaje cristiano y sus artífices (Satué, 1990: 23). Los Beatos y los Libros de Horas fueron muy populares, destacamos, por ejemplo, el *Beato de Liébana*, (1047), [fig. 5] (Pérez, 2018: 23). A finales del XIX, autores como William Morris y el *Arts & Crafts*, se afanarán por recuperar la calidad de esos libros medievales, páginas ornamentadas, tipografías móviles inspiradas en las góticas, encuadernaciones clásicas.

En la primera mitad del siglo XIV aparece la xilografía, y con ella, otro de los procesos más importantes para la reproducción de la imagen y la palabra: la estampación. La xilografía supuso un primer impulso hacia la multiplicación de la imagen, proporcionaba copias idénticas a partir de un original, lo que llevó a que se reprodujesen multitud de imágenes, muchas de ellas cristianas. Unos de los libros de imágenes más populares fue la *Biblia Pauperum*, un libro de estampas, casi sin texto, dedicado a una sociedad en el que la comunicación se realizaba preeminentemente de forma oral (Satué, 1990: 26). Este tipo de distribución de imágenes en páginas con muy poco texto será muy utilizado con el advenimiento de la imagen comercial a partir del XIX.

A partir del siglo XV la edición de libros se convierte en una de las principales formas de transmisión de la cultura occidental. Alrededor de 1440 se inventa en Alemania un método de impresión a base de tipos móviles que revoluciona la forma de transmitir el conocimiento. El invento causó un gran impacto en Italia, su carácter combinable, proporcionado, modular y armónico, pronto entusiasmó a los impresores, quienes vieron el potencial de estas pequeñas piezas que no solo podían contener las letras, sino también, toda una serie de elementos tipográficos, tales como: signos de puntuación, orlas, viñetas, filetes o espacios, que se circunscribirán en un espacio único, cuadrado o rectangular, que venía condicionado por el marco de la prensa y que pronto se convirtió en un lugar más de expresión basado en reglas matemáticas (Satué, 1990: 32).

Será Venecia, la que se convierta en el principal centro impresor de Europa. El primer impresor importante fue Johannes Spira. Por el mismo periodo el grabador francés Nicolas Jenson, también establecido en Venecia, usó los tipos romanos. Para conseguir un alfabeto equilibrado cogió como modelo la letra mayúscula de la inscripción de la columna de Trajano, y la minúscula de la carolingia, creando una de las letras romanas de mayor calidad y legibilidad (Satué, 1990: 37).

Aldo Manuzio fundó su imprenta Aldina en Venecia, aproximadamente en 1494. Se conoce que Francesco Griffo de Bologna (Dahl, 1972: 123), trabajó para él como grabador de tipos romanos, griegos, hebreos e itálicos, los primeros, por cierto, para las ediciones aldinas. Su primera obra donde aparece el tipo romano es en *De Aetna*, de Pietro Bembo, en 1495. Unos años más tarde, en 1499, el tipo romano conocido como Bembo aparece en *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. El tipo itálico se constata en el libro de poemas de Virgilio impreso en 1501 (Dahl, 1972: 122-127). Volviendo al libro de Colonna, hay que destacar su carácter experimental, puesto que quiso desvincularlo de su parecido con el manuscrito, para ello incorporó áreas de textos no inscritas a formas rectangulares (Martínez, 2012: 196-197). Además, incorporó 171 grabados realizados en madera, de ligeros perfiles, muy lineales que establecían un claro equilibrio entre los dibujos y la caja



Fig. 5. Página del libro *Beato de Liébana*, (1047) (Biblioteca Nacional de España).

de texto, un equilibrio visual y tonal que fue copiado en numerosos libros a partir de esta obra (Satué, 1990: 37).

En el año 1509, Luca Pacioli, publicó *De divina proportione*, obra ilustrada por Leonardo da Vinci, donde trata, «la arquitectura gráfica del libro impreso, una de las cosas más relevantes del libro es la valoración del *punto aureo* y el establecimiento de la *sección aurea*, como la de máxima visibilidad e importancia». Desde entonces, *la divina proporción tipográfica ternaria* será útil para resolver cualquier composición, haciendo uso de la métrica, del número 3 y sus múltiplos (Satué, 1990: 36).

El siglo XVI fue el siglo de oro de la tipografía francesa. Henri y Robert Estienne de una parte, y Simon de Colines de otra, serán los impresores y el grabador más destacado en este periodo (Dahl, 1972: 150). Entre sus tipos destacan los romanos y las portadas e iniciales inspiradas en los tipos venecianos. Garamond fue el primer fundidor de tipos que trabajó de forma independiente, gracias al uso de los tipos romanos. Sus obras tienen una gran legibilidad y belleza. Realizó ajustes, de modo que se redujo la distancia entre las palabras y aumentó la armonía entre las mayúsculas, minúsculas e itálica (Martínez, 2012: 198). En 1737 Pierre Simon Fournier publicó su *Primera Tabla de Proporciones*, unos años más tarde abrió su propia fundición en París y publicó su libro de modelos tipográficos titulado *Modèles des caracteres de l'imprimerie et des autres choses nécessaires au dit art*, donde mostró 4600 caracteres que diseñó en seis años (Dahl, 1972: 190). Unos años más tarde publicó *Manuel typographique* (Martínez, 2012: 213), que será uno de los libros más relevantes de la tipografía moderna, en él se explica «el sistema de puntos», una manera de armonizar todos los elementos tipográficos de la página, a la vez que hablar del concepto de «familia tipográfica» (Satué, 1990: 60).

En Inglaterra, destaca la figura de William Caslon (Martínez, 2012: 207). Primero en grabar un tipo etrusco *sans serif*, basado en letras antiguas. Giambattista Bodoni (Dahl, 1972: 210-211), estuvo a cargo de la *Stamperia Reale*, en Parma. A finales del XVIII rediseñó las letras romanas, adaptándola a esquemas matemáticos y geométricos, inspirados posiblemente en Didot (Dahl, 1972: 209-211). Diseñó más de 300 tipos y los publicó en *Manuale Tipográfico*, editado en 1818 (Satué, 1990: 68).

Con la llegada de la Revolución Industrial, las artes gráficas y la tipografía sufrieron la rápida expansión de esta adaptación, de modo que los tipos realizados por Bodoni y Didot (Martínez, 2012: 221) se engrosaron, pero la caja de texto se hacía muy densa y poco legible, de modo que esas letras gruesas se dejaron para los títulos. Los títulos se van a convertir en el lugar idóneo para incluir novedades tipográficas. Y aunque las letras romanas se engrosaron, las que sin duda cobraron un gran auge fueron las tipografías *sans serif*, lo que supuso también, que la imprenta en sí, cambiase, se adaptase a las nuevas necesidades de la industria, del comercio, de los nuevos inventos y la necesidad de publicitarlos, por lo que la letra, se fue haciendo cada vez más autónoma y libre en el espacio formato (Martínez, 2012: 219).

En 1891, Morris fundó la *Kelmscott*, encargando a Edward Prince que grabase los tres tipos diseñados por Morris: *Golden Type*, inspirado en los tipos venecianos de Jensen, *Troy Type*, inspirado en la letra gótica, y la *Chaucer*, una versión más pequeña de la *Troy*, pero de clara inspiración gótica (Satué, 1990: 70). Fue la última vez que un movimiento artístico, desde el *Arts & Crafts* al *Modernismo*, se inspirase en las ediciones y tipos de épocas pasadas, en los libros miniados, orlas, frontispicios y demás ornamentos que embellecían la página de una manera equilibrada y proporcionada (Hollis, 2000: 11).

En 1892 se fundó a *American Type Founders* (AFT), y a partir de aquí, comenzará el encargo y creación de nuevos tipos, a veces basados en las romanas, y en otras ocasiones, novedosos por completo, surgidos de las necesidades de los impresos modernos. Cabe destacar que la introducción de la fotocomposición a finales del XIX, con la introducción del linotipo y el monotipo, va a convivir con otras técnicas de reproducción de las imágenes, que, desde la xilografía, había pasado a la litografía, y estará a muy poco para la introducción de la fotografía en los procesos de edición. Habrá que esperar al Offset a mediados del XX, y a los procesos de autoedición a finales del XX, para que ya de forma definitiva se produzca una democratización en los procesos de edición, y la última de las evoluciones del sector, es decir, cuando el libro deja de ser un objeto físico y puede ser únicamente un archivo digital que no necesite la impresión, solo la reproducción a través de soportes digitales.

## IMPRESOS Y OTROS EPHEMERAS

En las calles medievales, el lenguaje visual cobró gran protagonismo y difusión, tanto para venta comercial de productos, como para engalanar la calle como lugar donde se desarrollaban los festejos sociales; gallardetes, estandarte, blasones, banderas y escudos, etc. La heráldica convivirá con la ciudad gracias a los edificios que jalonan. Los gremios y las corporaciones les imitan con sus símbolos y herramientas. Este hecho, de distinguir la ciudad con símbolos dio lugar a la numeración de las casas y a disponer los nombres de las calles en el siglo XVIII (Satué, 1990: 24).

La enseña comercial ya se dio en el mundo antiguo, para diferenciar comercios, actividades, etc. En la Edad Media se continúa esta práctica, disponiendo en principio los productos reales, y más tarde, se realizan los primeros rótulos pintados o recortados en hierro que reproducen el objeto de venta a una mayor escala, buscando una mayor presencia y visibilidad para el comprador. La imagen comercial, que puede ser símbolo o rótulo, cobrará un gran auge y protagonismo, perfeccionándose poco a poco a largo de los siglos hasta la actualidad, donde el rótulo y anuncio en la ciudad han vuelto a cambiar de soporte, desde el papel a la imagen digital en movimiento.

En el siglo XVI, se producen etiquetas de todo tipo, sobre todo las que están ligadas al consumo de productos de farmacias o boticas, y posteriormente tabaco y especias. Muchas de esas etiquetas y libros de bolsillo, de baja calidad, tamaño y costo, guardan una estrecha relación con la arquitectura, tanto en su forma como en la analogía arquitectónica propia de la letra, del tipo, que goza de unas características específicas que las hace reconocibles en cada época, basada siempre en una estructura geométrica. Así va a perdurar hasta el siglo XIX, momento en el que la propia tipografía se vuelve más decorativa, libre y ornamentada, incluso la propia caligrafía se convierte en una imagen en sí misma (González Martín, 1999: 10). Será en esta época cuando se produzca una nueva evolución, de modo que el texto, la ilustración, y el ornamento empiezan a cobrar protagonismo, puesto que la imagen no será un mero complemento del texto, cada vez se irán cohesionando mejor esos tres elementos, surgiendo así, con más fuerza que nunca, la idea de identidad corporativa que refleja los valores e ideas de un producto, marca, comercio, etc., será pues, el nacimiento de una nueva época para el diseño gráfico y la publicidad, popularizándose aún más algunos de los soportes que ya habían aparecido con la imprenta, pero que tienen una

gran expansión en el XIX como el cartel, sumado a los *magazines* que ya habían irrumpido en el siglo anterior (Checa Godoy y Garrido Lora 2017: 43). Todo ello suma, así pues, el rótulo, los panfletos, las tarjetas comerciales, las facturas, las cartas, las tarjetas comerciales, las tarjetas de visita, las figuras-reclamo, los anuncios, las columnas de anuncios, sellos de correos, billetes de banco, etc., son soportes que se expanden con gran rapidez por Europa, naciendo todo una nuevo lenguaje comercial y publicitario del que somos deudores en el siglo XXI (Satué, 1990: 72).

## COLECCIONES *EPHEMERA*, PRESERVANDO LO TRANSITORIO

Con la llegada de la imprenta, a la misma vez que se prodigaba el libro culto y la ilustración, surgieron una serie de materiales perecederos, efímeros que pronto tuvieron una rápida aceptación. Si intentamos trazar la historia de los *ephemera*, nos tenemos que remontar hasta el siglo XVII, con Samuel Pepys, quien recopiló una gran cantidad de documentos, diarios, invitaciones, etiquetas, cartas y crónicas, por lo que puede ser considerado uno de los primeros coleccionistas de materiales *ephemera* en sentido moderno. Todas estas colecciones están disponibles en la web de *Magdalene College* de la University of Cambridge. John Bagford ayudó a muchos coleccionistas, interesado por ejemplo como Pepys en los romances y *ephemera* londinenses. Coleccionó estos materiales desde la segunda mitad del siglo XVII, publicando además algunos libros sobre imprenta, tipografía o papel. Su colección está integrada en la Harleian Collection<sup>1</sup>, disponible actualmente online en la British Library.

En Estados Unidos, aproximadamente desde finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, encontramos a coleccionistas como Isaiah Thomas, renombrado impresor que cuando se retiró, a comienzos del siglo XIX, comenzó a adquirir periódicos, romances, partituras, etc. iniciando así una de las más antiguas colecciones de materiales *ephemera* de Estados Unidos. Tuvo una importante actividad, publicando la *History of Printing in America* en 1810, y unos años más tarde, en 1812 fundó la *American Antiquarian Society*. En Francia destacan Jean Louis-Antoine Coste, otro gran bibliófilo y coleccionista que consiguió recopilar una gran cantidad de materiales *ephemera*. Su colección está integrada en la colección de la Biblioteca Municipal de Lyon<sup>2</sup>. Otra de las figuras importantes en Francia, en la segunda mitad del siglo XIX, es el barón de Rothschild (Twyman, 2009: 29), quien va a crear una grandísima colección formada por tarjetas comerciales, actualmente se conservan en el Waddesdon Manor<sup>3</sup>.

A principios del siglo XX veremos cómo es el momento del nacimiento de las grandes colecciones de *ephemera*, la de Bella C. Landauer en Nueva York (en la década de los años veinte entregó parte de su colección a la *New York Historical Society*<sup>4</sup>, más tarde, haría otras

1. *Collections of Printed materials. John Bagford*, <<https://www.bl.uk/collection-guides/harleian-manuscripts>> 11-4-20.

2. *Bibliothèque Municipale de Lyon. Les collections. Jean-Antoine-Louis Coste*/, <<https://cutt.ly/RtFmwuW>> 11-4-20.

3. *Waddesdon's collections*/, <<https://cutt.ly/yfFmrGi>> 11-4-20.

4. *New-York Historical Society*/, <<https://cutt.ly/1tFmyRK>> 11-4-20. *Bella C. Landauer Collection of Business and Advertising Ephemera*/, <<http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/nyhs/landauer/>> 11-4-20.

donaciones a instituciones como el *Metropolitan Museum of Art*<sup>5</sup> y a la *Harvard University Library*<sup>6</sup>, la John Johnson en Oxford (durante los años sesenta, su colección pasó a integrarse en la Bodleian Library de la Universidad de Oxford), y la de Marius Audino a Lyon, (su colección forma parte del *Museo de la Imprimerie de Lyon*), este último quizás, menos popular que sus anteriores, pero no por ello menos relevante. Así de nuevo, los tres países, Estados Unidos, Inglaterra y Francia vuelven a liderar el campo del coleccionismo de este tipo de objetos y materiales impresos.

Las colecciones ya estaban creadas principalmente en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, pero carecía de un marco teórico. Tras un pionero estudio de Lewis, en 1962, se inició un importante debate sobre la clasificación, variedad y tipos de estos materiales. Y a éste, le siguieron otros estudios, como el de Alan Clinton (1981), *Printed Ephemera. Collection Organisation and Access*, quien recogía el debate producido en Gran Bretaña, durante los años sesenta y setenta, entre los principales autores que han investigado sobre el tema y los diferentes bibliotecarios, archiveros, historiadores y coleccionistas (Ramos Pérez, 2003: 11). Estos dos estudios vinieron a dar un poco de luz a este nuevo trabajo, que, aunque interesante prometía ser lento, arduo y complejo, por la variedad de las tipologías y la cantidad de impresos, los cuales se podían contar por miles. En España, Rosario Ramos coordinó el proyecto de digitalización y clasificación de los materiales *ephemera* para la Biblioteca Nacional de España, accesible a partir del año 2003. Y aunque algunas colecciones se pueden remontar al siglo XVI, la mayoría se inicia en el siglo XVIII y llega hasta mediados del siglo XX.

#### DE LO CULTO A LO POPULAR. BREVE MUESTRA DE LA RELACIÓN ENTRE MARCA-EDICIÓN-PUBLICIDAD EN LA COLECCIÓN DE *EPHEMERA* DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA<sup>7</sup>

Las colecciones *ephemera*, son colecciones muy ricas y variadas, con un gran poder visual, un lugar donde las múltiples combinaciones de papel impreso, imagen y palabra, se desarrollan siguiendo las pautas de la estética imperante, del gusto colectivo y los avances de la imprenta, la reproducción de la imagen y la tipografía. Son colecciones con un gran potencial, siendo pues, la disciplina que hace la aproximación metodológica la que marca el enfoque y resultados del estudio. Se entiende por *ephemera* el conjunto de materiales, mayormente impresos, que se realizaron para transmitir un mensaje de poca durabilidad temporal, un mensaje efímero que no fue concebido para ser conservado en el tiempo como otro tipo de materiales más artísticos y lujosos. No obstante, este tipo de colecciones es deudora del coleccionismo privado y la labor de los anticuarios. En ellas podemos encontrar desde panfletos, anuncios, carteles, cromos, álbumes, envoltorios, etiquetas, abanicos de papel, canciones callejeras, alerías, papeles de carta, invitaciones, conciertos, entradas, recordatorios, tarjetas postales, calendarios de bolsillo, felicitaciones de oficios, prospectos, carnés de baile, folletos electorales, entre otros materiales.

5. *Metropolitan Museum of Art* <<https://metmuseum.org/art/collection/search/352831>> 11-4-20.

6. *Harvard University Library* <<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~sch00688>> 11-4-20.

7. Colección de *Ephemera* de la Biblioteca Nacional de España <<http://www.bne.es/es/Colecciones/Ephemera/>> 11-4-20.

La colección de *ephemera* de la Biblioteca Nacional de España (BNE), consta aproximadamente de 100.000 imágenes, muchas de ellas son accesibles a través de la web de la institución (Biblioteca Digital Hispana). El grueso de la colección abarca un periodo comprendido entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, hasta que apareció la Ley de Depósito Legal en 1958. Durante muchos años, este tipo de material solía acompañar o ilustrar otras investigaciones, puesto que son portadores de mensajes concretos, efímeros, o muestran aspectos estéticos de una determinada época, lo que las hace valedoras de unos datos que no se pueden encontrar en otro tipo de documentos. Por tanto, la revaloración de este ejemplo de colecciones nos lleva a una gran variedad de posibles acercamientos a la colección, de múltiples narrativas que pueden atender a factores estéticos o formales. Muchos de esos materiales ya no se editan, su soporte ha sido sustituido por otro más moderno, por ejemplo, las felicitaciones de oficios, mientras que otros siguen teniendo plena vigencia, aunque han cambiado, tanto las tipografías utilizadas como las imágenes, siendo la imagen fotográfica la que haya ganado un mayor protagonismo a lo largo de las últimas décadas. Con el paso de los años los *ephemera* han diversificado sus soportes para adaptarse a los nuevos canales de difusión y entretenimiento, imágenes digitales que se comparten por los nuevos canales de difusión y comunicación de nuestra era, tales como redes sociales o App de mensajería instantánea.

Si retomamos las tres clasificaciones que aludíamos al principio del texto: *identidad, edición y publicidad*, podemos encontrar algunos ejemplos en la colección propuesta de la BNE. En primer lugar hemos escogido una publicidad para productos farmacéuticos, químicos o agrícolas, etc. de la empresa alemana *Bayer*, fundada en 1863. En ella podemos ver la relevancia de su *isologotipo*, el que se actualizó en el año 1929, escogiendo la tipografía arial para su identidad. El nombre escrito en forma de cruz, e inscrito dentro de un círculo, lo hacen fácilmente reconocible. La reproducción por medios fotomecánicos ofrece la posibilidad de retocar la imagen religiosa. Una imagen que ya ha dejado atrás los soportes de siglos anteriores, pero que se le incluye, como es el caso de santa Teresa de Jesús, esa alusión a las tipografías góticas, de poca legibilidad, pero que rompe con la modernidad de la

propuesta. Con este anuncio se quiere potenciar el carácter sanador y beneficioso del producto. Ya no es un santo o el Sagrado Corazón el que obra milagros, ahora será la medicina la que contribuya a la mejora de la salud de individuo. El resto del texto que aparece en el anuncio sigue utilizando la tipografía arial, pero el texto no se inscribe en una caja rectangular, como vemos en algunos libros de siglos precedentes, recordemos el *Hypnerotomachia Poliphili* comentado anteriormente, esta composición le da un toque



Fig. 6. Anuncios publicitarios de Bayer. Santa Teresa de Jesús / Sagrado Corazón (Biblioteca Nacional de España).

de originalidad al anuncio, separándolo de la rígida caja de texto rectangular del libro impreso [fig. 6].

Con respecto a la edición, los materiales que se inscriben en esta tipología suelen ser pequeños folletos o dípticos, también algún álbum, pero por lo general los motivos que imitan son las ornamentaciones modernistas y eclécticas que el *Art Nouveau* trajo a toda Europa y Estados Unidos. Destacamos en primer lugar una *Felicitación de Navidad* que consta de cuatro láminas fotolitografiadas sobre cartulina. Tiene escenas de *Don Quijote de la Mancha*, forma de díptico, y están sujetas por un cordón de seda de color azul. Este tipo de pequeñas ediciones eran muy habituales, económicas, y de gran popularidad, y aunque el papel y el acabado se cuidan con pulcritud, son objetos pensados para algo muy concreto, de hecho, el dibujante es M. Gracia, y carece de ningún otro texto, dejando al usuario la posibilidad de completar la felicitación con su propia caligrafía, bien sea para Navidad o para cualquier otro evento a lo largo del año [fig. 7].

Siguiendo con las felicitaciones, fueron muy populares las felicitaciones de oficios. Algunas de ellas nos recuerdan esa herencia de adornar la portada de los libros con frontispicios como si de arquitecturas se tratasen. En esta ocasión, la que hemos escogido tiene un singular protagonista, un pavo ocupa el lugar central que tiempos atrás se dedicaba para la escena religiosa si era una estampa, o para el título si era un libro. Desconocemos más datos sobre su autor, algo habitual en este tipo de impresos, pero nos ha llamado la atención por el bodegón creador para hacer estar particular felicitación, en la que no faltan los típicos y tópicos de la alimentación navideña. Sobre el pavo se puede leer: «Felicita a V» y debajo de el mismo «las Pascuas de Navidad», s/f. Está realizada con la técnica de la cromolitografía, utilizando medios fotomecánicos para incorporar el texto e impresa sobre cartulina. Hay que decir, que ni los soportes, ni las tintas son de una gran calidad, la porosidad del papel y la baja calidad de las tintas repercuten en el acabado final, cuando menos satinado sea el papel más difuminado y menos nitidez tendrá la ilustración, dando ese carácter de difuminado que se acrecienta año a año por el envejecimiento natural del papel. [fig. 8]

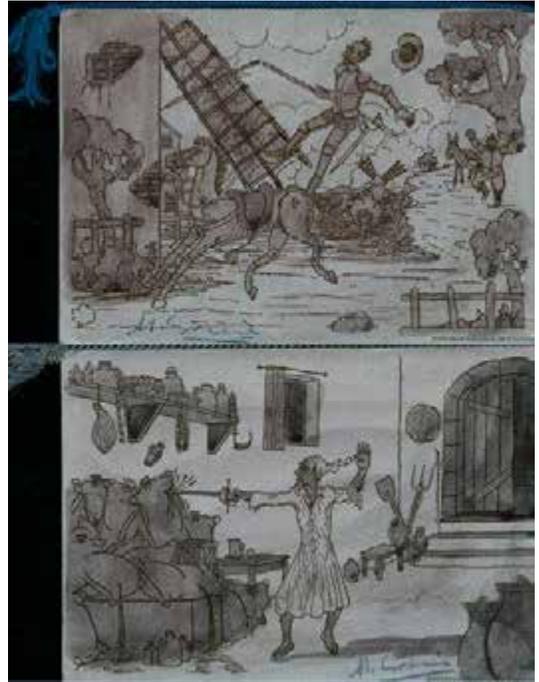


Fig. 7. Díptico Felicitación de Navidad. *Don Quijote de la Mancha* (Biblioteca Nacional de España).

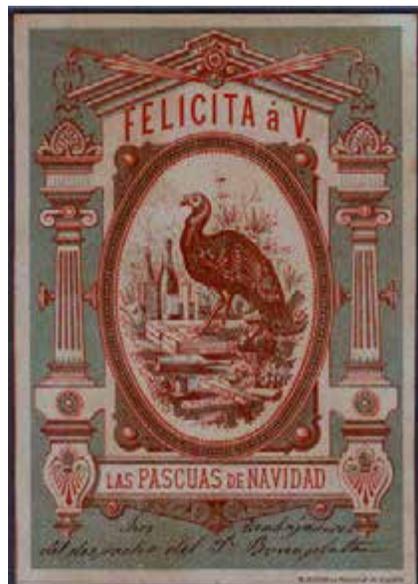


Fig. 8. Felicitación de Navidad (Biblioteca Nacional de España).

Entre las colecciones de invitaciones de la BNE destacamos una que nos presenta una figura femenina que cubre su rostro con una máscara, situada en el lado derecho, y ocupando casi todo el formato. El resto de la invitación se rellena con letras y adornos variados, tanto ornamentales como grecas. Algunas recuerdan el estilo modernista, otras a grecas popularizadas en la época ecléctica debido a la profusión de manuales de tipos y ornamentos. En esta invitación, nos llama la atención el uso ecléctico de todo, de los tipos de letras, la desigualdad de estilo, incluso, el recuerdo a las letras capitulares que se dispone en la parte superior del formato para remarcar lo más importante, la mascarada, e introducir el texto «Grandes Bailes de Máscaras/ para los días 24 y 31 de Enero/ 7 y 14 de Febrero/ Sociedad La Giralda, San Ramón, 6, pral./ escogidos a los trajes más artísticos/caprichosos/ y humorísticos/ se suplica el disfraz /INVITACIÓN» [fig. 9]. En último lugar, ponemos un ejemplo de envoltorio. Los nuevos inventos requerían de una imagen visual y potente que resultase atrayente para el público, y qué mejor que usar nombres o motivos iconográficos conocidos. Para hacer más fácil la venta, se recurrió al uso de la imagen mitológica. Nos fijaremos en la tipografía, textos escritos con letra romana condensada, en el caso de «La Mercantil», y otra *bold* para la marca «Troya» s/f. *La Mercantil* escoge un esquema muy sencillo que, por su tamaño, nos recuerda incluso a las composiciones de los sellos de correos, combinando una imagen que cubre casi todo el espacio y un breve texto que alude a la marca en sí. La imagen de Hermes está rodeada por motivos industriales, se sitúa en el centro y está enmarcada por una orla decorada con motivos florales muy esquematizados. En la parte inferior, el nombre de la marca se desenvuelve sobre una filacteria. Por otro lado, la marca *Troya* utiliza una tipografía de la familia romana, engrosada y en mayúscula. Los dibujos son muy esquemáticos, se sitúan en la parte central de la composición sobre un fondo de color uniforme [fig. 10].



Fig. 9. Invitación a baile de Máscaras (Biblioteca Nacional de España).



Fig. 10. Envoltorios de cuchillas de afeitar. *La Mercantil* / *Troya la selecta* (Biblioteca Nacional de España).

## CONSIDERACIONES FINALES

El tema que aquí se trata, es una pequeña muestra del potencial que tiene las colecciones de *ephemera* y la multiplicidad de enfoques que pueden abordar sus tipologías. Son numerosos los materiales catalogados y las tipologías disponibles, en una cada vez mayor,

cantidad de bibliotecas y repositorios de archivos de libre disposición para su difusión y conocimiento. Lo que aquí se presenta es una pequeña muestra que forma parte de un proyecto mayor, en el que se analizan las relaciones entre las técnicas y soportes de los materiales cultos, libros impresos y los materiales, soportes y trasvase de imágenes, motivos y estilos, desde lo culto hacia lo popular. En esa traslación hacia lo efímero es donde se encuadran estas colecciones *ephemera*. No obstante, con este texto, hemos querido evidenciar las posibilidades que tienen esos temas transversales, los que se fijan en aspectos formales o estéticos, y la importancia de conocer la teoría e historia de la tipografía y los impresos desde sus orígenes, además de analizar los libros, ilustraciones y obra impresa realizada por artistas, grandes impresores, imprentas reales, etc. para comparar cómo se van tomando esos modelos en lo popular. La democratización de la imagen tiene su lado positivo, pero también tiene un lado negativo. Muy lamentable, hemos podido ver en algunos de los ejemplos propuestos, —como la felicitación de Navidad cuyo protagonista es un pavo, o la composición tipográfica de la invitación al baile de máscaras—, cómo hay una popularización del frontispicio arquitectónico en uno, mientras que el otro, el impreso carece de orden, proporción, equilibrio o armonía.

Por tanto, hay un largo camino por considerar, es cómo si pesar del arduo trabajo de siglos, por normalizar y medir los tipos y la página de forma matemática. Llegó un momento en la historia, que al igual que en otros sectores industriales, se produce una eclosión de material que no atiende a normas ni principios de diseño. Ya a ese momento llegamos hace un par de siglos, pero al que hemos llegado ahora, es aún peor. Momento en el que la autoedición, y las múltiples posibilidades informáticas que ofrecen los medios, evidencian aún más el desconocimiento de las normas en muchos casos. Impresos por doquier, donde el resultado no es del todo loable, y eso puede verse en multitud de impresos comerciales, carteles o memes, —nuestros *ephemera* actuales—, que adolecen de orden, armonía o proporción, o de esa adecuada relación entre texto e imagen que los impresos cultos nos brindaron tiempo atrás.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bella C. Landauer Collection of Business and Advertising Ephemera/, <<http://dlib.nyu.edu/findingaids/html/nyhs/landauer/>> 11-4-20.
- Bibliothèque Municipale de Lyon. Les collections. Jean-Antoine-Louis Coste/, <<https://cutt.ly/RtF-mwuW>> 11-4-20.
- CHECA GODOY, A. [2014]. *El cartel. Dos siglos de publicidad y propaganda*. Sevilla, Advook.
- CHECA GODOY, A. y GARRIDO LORA, M. [2017]. *Teoría e y historia del cartel publicitario*, Madrid, Editorial, Síntesis.
- CLINTON, A. [1981]. *Printed Ephemera. Collection, organisation and Access*. London, Clive Bingley.
- Collections of Printed materials. John Bagford, <<https://www.bl.uk/collection-guides/harley-manuscripts>> 11-4-20.
- DAHL, S. [1972]. *Historia del libro*. Madrid, Alianza.
- GONZÁLEZ DÍEZ, L. [2004]. «La influencia de las nuevas tecnologías en la tipografía», *Información Pública*, II, Escuela de Periodismo. Universidad Santo Tomás. Noviembre. <[https://www-researchgate.net/publication/270902885\\_La\\_influencia\\_de\\_las\\_nuevas\\_tecnologias\\_en\\_la\\_tipografia](https://www-researchgate.net/publication/270902885_La_influencia_de_las_nuevas_tecnologias_en_la_tipografia)> 11-4-20.

- GONZÁLEZ MARTÍN, R. [1999]. «Arte y publicidad entre objetos e imágenes», en AA.VV. *100 años de Arte Comercial en España*, Segovia, Obra Social y Cultural de Caja Segovia.
- Harvard University Library <<http://oasis.lib.harvard.edu/oasis/deliver/~sch00688>> 11-4-20. Colección de *Ephemera* de la Biblioteca Nacional de España <<http://www.bne.es/es/Colecciones/Ephemera/>> 11-4-20.
- HOLLIS, R. [2000]. *El diseño gráfico*. Barcelona. Ediciones Destino.
- LEWIS, J. [1990]. *Printed Ephemera. The Changing Uses of Type and Letterforms in English and American Printing*, Suffolk, Woodbridge. [1962]
- MARTÍNEZ VERA, F. de P. [2012]. *Typographica. La historia del arte de imprimir*. Madrid. Libros del Entorno 1, Entorno Gráfico Ediciones.
- Metropolitan Museum of Art <<https://metmuseum.org/art/collection/search/352831>> 11-4-20.
- New-York Historical Society, <<https://cutt.ly/1tFmyRK;>> 11-4-20.
- PEÑA, E. [2015]. «Agudeza visual en la didáctica de la tipografía», *Tipografía*, 09, Ciudad de México, Universidad La Salle.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. [2018]. *Historia del libro y edición de textos*, Madrid, UNED.
- RAMOS PÉREZ, R. [2003]. *Ephemera. La Vida sobre papel. Colección de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Biblioteca Nacional. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- RICKARDS, M. [2000]. *The Encyclopedia of Ephemera. A Guide to the Fragmentary Documents of Everyday Life for the Collector, Curator and Historian*. London, The British Library.
- SATUÉ, E. [1999]. *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días*, Madrid, Alianza Forma.
- TUBARO, A. e I. [1994]. *Tipografías. Estudios e investigaciones sobre la forma de la escritura y del estilo de impresión*. Milán Universidad de Palermo, Colección del Instituto Europeo de Diseño.
- TWYMAN, M. [2009] «La notion d'imprimés éphémères: comparaison des approches anglo Saxonnnes et françaises», en *Éphémères et curiosités: un patrimoine de circonstances, Actes du colloque* (Chambéry, 23 et 24 de setembre 2004), 29/, <<https://cutt.ly/DtFWKJg>> 11-4-20.
- Waddesdon's collections, <<https://cutt.ly/ytFmrGi>> 11-4-20.

# THE VITRUVIAN MAN AS AN EMBLEM OF THE RENAISSANCE

MARCEL HENRIQUE RODRIGUES  
*Universidade Federal de Juiz de Fora*  
*Brazil. CNPq PhD fellowship*

---

427

ABSTRACT: Leonardo da Vinci's famous drawing *The Vitruvian Man* is much more than one of the countless works of this Renaissance genius. This drawing represents the archetype of the Renaissance man and, therefore, it can be seen as an important emblem. I present this statement not without foundation as in the period, the end of the 15th century and beginning of the 16th, man, as a thinking subject, is conceived as the «measure of all things», like a microcosmic mirror of a macrocosmic universe. This work aims to point out how this drawing can be associated with all Renaissance culture, especially that one of the 16th century. *The Vitruvian Man* brings together religious elements, mainly hermetic ones, with scientific allusions from one of the most fascinating periods in history. In this case, to discover the emblematic meaning contained in the drawing, is necessary a historical-cultural review of the period.

*Key words:* Renaissance; Emblem; *The Vitruvian Man*.

RESUMO: O famoso desenho *O Homem Vitruviano* de Leonardo da Vinci é muito mais que uma das inúmeras obras desse gênio do Renascimento. Esse desenho representa o arquétipo do homem renascentista e, por isso, pode ser encarado como um importante emblema. Apresento essa afirmação não sem embasamento, já que no período, o final do século XV e início do XVI, o homem, enquanto sujeito pensante, é concebido como a «medida de todas as coisas», como um espelho microcósmico de um universo macrocósmico. Esse trabalho tem como objetivo apontar como o referido desenho pode ser associado a toda cultura renascentista, sobretudo à do século XVI. *O Homem Vitruviano* congrega em si elementos religiosos, sobretudo herméticos, com alusões científicas de um dos períodos mais fascinantes da história. Nesse caso, para descobrir o significado emblemático contido no desenho, é necessário um resgate histórico-cultural do período.

*Palavras-chave:* Renascimento; Emblema; *Homem Vitruviano*.

## INTRODUCTION

The present study is the result of my participation in the *XII Congreso Internacional de La Sociedad Española de Emblemática* that took place on December 2-4, 2019 at The Faculty of Arts of the Universidad del País Vasco in Vitoria-Gasteiz, Spain. The approached subject was related to Leonardo da Vinci's image of *The Vitruvian Man*, which, after a study of the cultural context in which it was produced, can be understood as an emblematic image for the European Renaissance. That is why I present this article with the proposal to support such an idea through an understanding of the cultural scenario that permeated the end of the 15th century in Europe, in the same period in which da Vinci's work was produced.

## EUROPE IN THE END OF 15TH CENTURY AND BEGINNING OF 16TH CENTURY: A CULTURAL AND PARADIGMATIC CRISIS

428

It is commonly said that the Renaissance was marked by a return to Classical Antiquity and, above all, by placing (again) the man as the Center of the Universe. Thus, when speaking of the Renaissance period, Leonardo da Vinci's famous *The Vitruvian Man* (1452-1519) is commonly considered as a symbol or emblem of this period. This idea is not mistaken. In fact, the figure of a naked man with his extended arms and legs in an apparent pentagram shape, gives us the impression that the human figure is the center of everything, especially when superimposed on two geometric figures so important to mathematicians: the circle and the square that are also present in this drawing.

However, some questions arise: is this picture just a matter of the man as the Center of the Universe, or there would be other reasons, perhaps found in the culture of the time, for da Vinci to produce the famous drawing? The answer can be given at that time from a careful reading of the main religious, political and cultural events of the Renaissance. One realizes that there is much more to this work than the «simple» notion of man as the center of the world. One started by taking a quick look at the cultural context of the late 15th and early 16th centuries.

### BACKGROUND: RELIGION AND PHILOSOPHY IN THE TURMOIL OF RENAISSANCE CULTURE

One must start by agreeing with Kristeller (1995) that exposes the notion that there was no sudden break between the Middle Ages and the Renaissance –and consequently with the beginning of the Modern Era–. In the same way, one cannot say that the Middle Ages were totally Aristotelian whereas the Renaissance would have been Platonic. Both the Medieval and the Renaissance knew Plato and Aristotle; however, we know that in the medieval period there was a preference for Aristotelian physics, the notion of «prime mover» and, above all, of a finite and geocentric universe. The Renaissance, on the other hand, with the retrieving of the ancient authors of Classical Antiquity and, above all, the dissemination of the study of Greek, Plato's works are widely studied and commented on, mainly by the Neoplatonic circle of Florence headed by Marsilio Ficino (1433-1499).

The old notion of micro and macrocosms –popular in Greek culture– returned to be in evidence, but this idea was not unknown in medieval astrology. The man began to receive a centrality hitherto unknown. The ancient symbol of the pentagram, gained notoriety, especially for being a symbol worshiped by the Pythagoreans. [fig. 1]

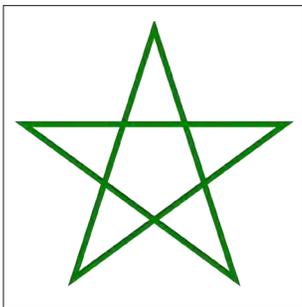


Fig. 1. Pentagram.

The pentagram, without any doubt, was not the only symbol brought from Antiquity to the Renaissance. Although it was already known in the Middle Ages, it was only in the Renaissance that its spread gained breadth. The metaphysical notions of the pentagram, as referred to by Panofsky (2014), were already found even in the period preceding the Renaissance. Coming from a Pythagorean past, the five-pointed star was a reference to perfect geometric

proportions. Heath (2010) brings us important information about the pentagram, as one of the first symbols worshiped by ancient civilizations. The ancients believed that the number five had come from the heavens. Venus, which was represented by a five-pointed star, was the most visible planet of all; this number was soon associated with perfect proportions, since it was composed of the four elements of nature: water, earth, fire and water, plus a fifth element that, according to the author, would be ether for the ancients. Thus, it did not take long for this symbol –as also the number five– to receive a kind of «sacralized cult».

It didn't take long for the number five to be explored mathematically –it is worth remembering that, at least in Antiquity, Mathematics was considered a «sacred science», as it directly manipulated the elements that formed the Cosmos and matter, this was the old conception of micro and macrocosms–. As Heath tells us, another «powerful» mathematical symbol, the *Phi* number (1: 1.618), was extracted from the pentagram. This number was composed from the five of the Pentagram, after complex mathematical calculations. Soon this number was called the Golden Ratio or the Golden Number. Any construction that referred to this proportion would be in deep correlation with the Cosmos, with the Universe and, therefore, with the Divine. Soon, several monuments were built in this numerical segment in their proportions, the classic example is in the Athenian Pantheon.

In fact, studies during the Middle Ages led by Leonardo de Pisa (or better known as Fibonacci (circa 1170-1250)), found that the golden number is present in several segments of nature, as in mollusks found in the oceans as in the various monuments built in the Antique. This Fibonacci «discovery», as mentioned by Kinney (2006), reinforced the concept of the sacredness of Mathematics and, consequently, of Geometry; this moment that Geometry began, not infrequently, to serve in the construction of churches and palaces in a sacred manner, which formed the well-known and widespread the Sacred Geometry.

Returning to the theme of the Renaissance, the idea of a Sacred Geometry –or a language of Nature that could be expressed by figures– gained strength with the advent of Florence's Neoplatonism. This postulate was also directly correlated with the moment when man is placed as the Center of the Universe. Cuianu (1999) mentions in his research that the change in mentality that took place at the end of the 15th century and throughout the following century, must be taken into account for the understanding, for example, of the arts and sciences that arose at that time. In the same sense, as pointed out by Cuianu, one must investigate the historical background –supported by the history of ideas– that undoubtedly influenced da Vinci to execute his famous drawing, *The Vitruvian Man*.

The effervescent cultural center of the late 15th century showed that Western culture was about to be changed in its most important sectors, especially in the religious and scientific fields. Garin (1989) shows that the Renaissance culture had faced an exhaustion of Aristotelian physics, which conceived an immobile and finite universe. This idea prevailed in the field of medieval scholastic almost as a dogma. Dare to question it could cost them life. Garin mentions that the revival of ancient Greek texts –it is worth reinforcing that the Greek that had been very little studied in the Middle Ages– paved the way for new styles of philosophical thought that, until then, the Christian Western civilization knew little about. In this sense, we find the important figure of Cardinal Nicholas of Cusa (1401-1464) who greatly influenced the Neoplatonism of Florence. Lyra (2012) points to the figure of the cardinal as one of the most prominent in the history of Western thought. Nicholas' ideas, largely influenced by Plato's philosophy (428-348 BC) and medieval mystics, put Aristotelian Theory of Knowledge in doubt. Thus, slowly and gradually, Cusa's

ideas gained prominence –despite the great danger of falling into heresy– to the point that the man would assume a central position in his speech. In the words of Garin (1989), with the studies of Lyra (2012) around the figure of the cardinal, they show that the resurgence of Greek, and the translation of several works of this «forgotten» language into Latin, surprised western civilization at the end of 15th century because they proposed a new cosmological interpretation.

Nicholas' vision, as well as that of the later Neoplatonic, approached a centrality and an importance given to man not yet seen before. It soon became notable that, especially in Plato's philosophy, man became the most divine of the creatures, worthy of praise. In the same way man was considered by the Bible as «the image and likeness of God» (Gn1,26), the Platonists reinforced this idea, but did not instill the idea of a sinful man victim of the sin of the first parents Adam and Eve, and who would be condemned to a Valley of Tears whose location is the World, full of demonic temptation. In this way it would be up to man to be responsible for only trusting in God, say your prayers, belong to the Church and do good. The audacious Greek philosophical theses, now translated into Latin, paved the way for new philosophical-theological questions that, without a doubt, were seen, at least initially, with great suspicion and fear by the one who had both secular power and power religious, the Catholic Church, which held «the keys that turn on and off, both the things of the world and the things of heaven».

#### RENAISSANCE ANTHROPOCENTRISM AND THE NEW VIEW OF MAN FROM NEOPLATONISM

From what one has exposed so far, it is possible to say that the environment at the end of the 15th century was quite atypical for a society that until then was following strict ecclesiastical dogmas, although many mystics and intellectuals of the Middle Ages have, challenged the Roman Catholic-dogmatic tradition to a certain extent. The strength that Greek learning gained in this period led to the discovery of the secrets of ancient philosophers who were found in ancient medieval monasteries or were often brought from the East to the West, especially during the period of the Council of Ferrara-Florence (1431-1445) in which cultural exchanges were even more pronounced. From the studies of Nicholas of Cusa, several groups of intellectuals interested in studying and deepening differing from Aristotle. Undoubtedly his writings, with further studies of Plato and his successors, brought to Nicholas, as Cassirer (2001) mentions, the idea of the need for peace among religions, since each of them has a different view of the world, of God and man, even says that «what is heresy for one, is not for another».

It would be impossible to describe here all the assumptions of Nicholas of Cusa's philosophy which, as already mentioned, were viewed with concern by the Church. Tyson (2012) commentator of Agrippa's *The Three Books of Occult Philosophy* mentions that at the beginning of the 16th century there was the following adage «learn Greek and become a heretic». This saying reveals a lot about the troubled scenario of that moment and the difficulties that the new discoveries were about to bring to the Holy See.

Plato's philosophy started to be rediscovered and with it the Florence Neoplatonic Academy arose, led by Ficino under the patronage of the wealthy Medici family. From that erudite center, many Platonic texts and their followers were translated. It is worth

remembering that it is at this same time –and at this same Academy– that the famous *Corpus Hermeticum* was brought to light and translated by Ficino. This collection of texts of a philosophical and religious character was probably written in the first centuries after Christ, under strong influence from sources of Platonic philosophy with a bias, even if not very accentuated, of Gnosticism. At the time of its discovery by Westerners (*Corpus Hermeticum* was brought along with other texts from the East) it was believed that its author was the mythical Hermes Trismegistus, who had been a contemporary of Moses and would have prophesied the coming of Christ. This information is precious to understand how this legendary figure, as well as the writings attributed to him, were, to some extent, tolerated by the Church. [fig. 2]

This image, as Yates (1995) recalls, has been present in the cathedral of Siena since 1480, a period marked by the rediscovery of ancient Greek texts. This artistic representation of the legendary Hermes is a clear indication of the Christianization of his figure. Yates (2016) shows that the emergence of the so-called Hermetic texts led Europe to a real frenzy on the subject of hermeticism or esotericism. The texts that make part of *Corpus Hermeticum* are full of Platonic philosophy in addition to a



Fig. 2. Low-relief in the cathedral of Siena with the mythical image of Hermes Trismegistus next to Moses.

close relationship with Gnosis. But what interests us here is precisely the relationship that these texts make regarding the centralization of man, as the center of an ordered cosmos. Hermes proclaims that «man is the great miracle of nature». From this adage a lot can be concluded about Renaissance culture, as well as a new cosmological vision that was being instituted, with a greater tendency towards Platonic ideals. Contrary to a view prevalent in the Middle Ages, one can say that, in general –since there are hermetic texts in which matter is strongly neglected– human nature assumed a much more positive and central character in these texts than the ancient medieval theology he saw in man’s image as much inferior to the divine image. This was because scholastic theology had human nature as extremely corrupted due to original sin –caused by Adam and Eve– man was already born as a sinner, only his faith in Christ (and consequently in the Church) together with his good works, would be able to free you from eternal condemnation.

Platonic texts, especially the hermetic ones, placed man as the Center of the Universe which, now, was given the possibility of not being the result of an immobile world or a finite universe. Man as the Great Miracle has its explicit centrality, he regains consciousness of the power of his intellect. Your nature no longer has that weight of a fallen, sinful nature. The man more than the Center, he is a miracle. From this new role of the human species, new paradigms were beginning to form, mainly in the field of «knowledge theory», man was at the center of this new theory with a strong influence from Nicholas of Cusa’s question: «Why is the mind taken so eagerly to the measure of all things? And the answer that accompanies it is: “So it can reach the measure of itself”» (Cusa *apud* Lyra, 2012: 187).

The resumption of the study of Greek did not cause only Plato’s works to reappear, but also texts with the ideas of Pythagoras, who greatly influenced hermetic circles. With the

Pythagoreans, the pentagram gains new importance. It came to represent the very structure of the human body, the Golden Number that was found in nature itself, as Fibonacci proved. The proportion of the human body, which was now the Miracle of Nature, would become the center of geometric proportions.

Panofsky (2014) is the one who calls our attention to this fact, which, probably comes from Classical Antiquity. The pentagram had a religious character for the Pythagoreans, who now, in the Renaissance, could be revived with values aimed mainly at the human being, as the Center of the World, of the ordered Universe, of the miracle of Nature. It is in this figure that man can expose his totality, his perfectly symmetrical limbs, as the most perfect creature raised by Nature. His two arms and two legs provided the idea of four elements of nature (water, earth, fire and water) and a fifth element, symbolized by the head, seat of the mind, of thought, which connects man with the transcendent, with that which is beyond the sensitive world, representing by the Ether. However, unfortunately we lack more space here to examine each of these symbolic characteristics that form the pentagram with connotations to the human body itself. However, it is enough to know that this notion is intrinsically related to Neoplatonism and its new worldview.

#### THE VITRUVIAN MAN AS AN EMBLEM OF THE RENAISSANCE

It was around 1490 that Leonardo da Vinci created *The Vitruvian Man* since then, at least in the Brazilian scenario, this image started to serve as one of the main representations when the subject of study is the Renaissance. Paired with Michelangelo's *The Creation of Adam* (1475-1564) in the Sistine Chapel in Rome, *The Vitruvian Man* gained prominence above all in school textbooks in schools throughout Brazil when the Renaissance was being analyzed by thousands of students. For this reason, I decided to choose the mentioned drawing as one of the main representatives of one of the most fascinating times in the history of the West civilization, the Renaissance. And, not without reason, I found solid arguments, which attested to the veracity of my statement, as I have tried to demonstrate.

Here is the famous print, largely influenced by Florence's Neoplatonism. However, I do

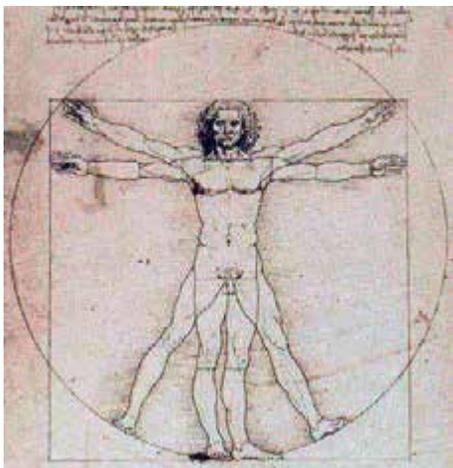


Fig. 3. *The Vitruvian Man* by Leonardo da Vinci, 1490.

not have the precise information that Leonardo came into direct contact with the philosophy that was developing at the Florentine Academy. But it would probably be impossible for the artist of da Vinci's importance not to have read the Platonic, Neoplatonic and Hermetic texts that abounded in Florence. Even with the suspicions that fall on da Vinci and its possible relationship with Neoplatonism, our statement will not be based on this suspicion, but will be based on the iconographic elements present in the drawing, precisely with what we studied in the previous item. «Man as the miracle of nature», man as the Center of the Universe and the appreciation of geometric proportions were elements discussed and

valued by the followers of Ficino and his school. It is not necessary to be an expert in symbology, it is enough to know a little of the aforementioned philosophy, which made up the background of that moment, and to analyze Leonardo's drawing with a simple look.

Dubois (1995) calls attention to some technical details of the man who composes the image of da Vinci's; details that reveal a little of the Renaissance imaginary. First, we perceive the resignified of the nude. Until that period, late 15th century, the arts hardly exposed nudity, in the name of Christian morality. Sex, as is known, as well as the genitals, were reasons for scorn, symbol of the sin of lust. *The Vitruvian Man*, supposedly supported by the Neoplatonic philosophy, rescued the dignity of the nude, not directing towards the notion of sin, but as part of the human anatomy. In the same way, Chastel (2012) mentions the geometric character of the drawing. The geometry composed there shows that this technique of beautiful proportions, so appreciated by the ancients, could be found in the anatomical features of the human body, which is now the Miracle of Nature. Thus, *The Vitruvian Man* is the symbol of the Microcosm inserted in a Macrocosmic reality, nature. Da Vinci tells us that we must relate the natural proportions (Macrocosmic) in the human body itself (Microcosms).

One cannot fail to mention the intimate relationship between the artist's drawing and the author of the book *De Divina proportione* by his friend Luca Pacioli (1445-1517). The very name of his treaty *On the Divine Proportion*, refers to the lessons of the ancient Greeks regarding the «sacredness» of numbers. Pacioli's treaty was very important for artists like Leonardo himself, especially in terms of geometric perspective applied to the arts. From these unquestionable qualities attributed to Geometry and proportions, the problem of the «quadrature of the circle» –*quadratura circuli*– arose a mathematical problem, transposed to the theological field by Nicholas of Cusa. This Cardinal's idea was to show that the union of opposites, square and circle –could be a kind of tool to understand the Divine Essence–. The geometry of the square (elements of nature) and the circle (representing the universe and the divine) were also inserted in the question of micro and macrocosms.

The famous *The Vitruvian Man* becomes for us westerners, a representative of the nature of the scientific studies carried out by Leonardo in the field of Physiology, with his dissections of corpses. This representation is important to understand Delumeau's (1983) thesis that the Renaissance was divided between a respect for the old and the march towards scientific progress with new discoveries. Da Vinci's drawing alludes to the ancient, and still widely used at the time, geometric proportion of the Roman architect Vitruvius who lived around the 1st century BC. The drawing aligns a singular and perfect geometric proportion together with the measurements of the human body.

Another interesting point is that in this famous drawing one can already find the sacredness of the numbers already mentioned; so appreciated by the Ancient and Medieval eras. In the Middle Ages, the study of the so-called Sacred Geometry predominated in the construction, especially of churches. Medieval masons, as Rodrigues (2020) observed, shared the idea that when building a church, for example, they would be working on earthly matter, therefore, the Microcosm, at the same time that they represented in the architectural structure itself a macrocosmic Universe, through numerology obtained by the Golden Ratio and complex calculations obtained through astrological knowledge. Generally, the structure was built from a cross, to represent what had united the divine (Macrocosm) in the human (Microcosm), Jesus Christ. From this parallel one can, albeit at the risk of error, of this ancient tradition in the construction of churches that united

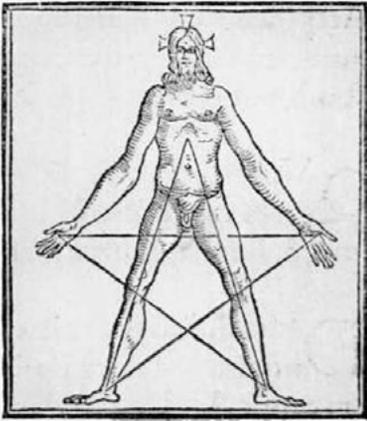


Fig. 4. Christ as a pentagram, *Hieroglyphica* by Pierio Valeriano, 1557.

the sacredness of numbers and the geometric perfection from the cross, which had in the crucifixion of Christ, the most perfect of men, with his arms open and extended, in proportion, but only in proportion, to *The Vitruvian Man*. [fig. 4.]

The frenzy around hermeticism, brought about mainly by Ficino, caused books like the enigmatic *Hieroglyphica* to be translated. This book, which contains, according to the belief of the time, the meaning of the enigmatic Egyptian hieroglyphic writing, received illustrations, as we can see in figure 4, in the edition of Pierio Valeriano (1477-1558). In it, we see the pentagram with the image of the naked Christ. It is interesting to point out some questions. First of all, we find again the five-pointed star, the pentagram,

representing the question of perfect measurements, together with the human body that, in reality, is now divine and human, because the image that is there is of Jesus Christ, the man-God. An interesting way to Christianize a typically pagan element. We refer to the book to the content of the treatise *Hieroglyphica* as well as the origins of the pentagram and the famous Golden Number.

An infinity of precise concepts from Classical Antiquity is embedded in the important design studied here. More than a drawing, it represents the paradigm of a world in transition: in which man, even if slowly, takes over the reins of his life, promulgated in the famous Renaissance anthropocentrism.

## CONCLUSIONS

The fact is that the centrality given to the figure of man, in the respective work of Leonardo da Vinci's, together with the anthropocentric philosophy of the Renaissance, means that *The Vitruvian Man* can, in fact, be a precious emblem to represent Renaissance culture.

Leonardo's passion for Geometry and the search for the most beautiful and harmonious proportions, was not only characteristic of this genius of the Renaissance; on the contrary, this search was already considered quite old, going back to Classical Antiquity and, in a way, the Medieval period, through the methods of building cathedrals in the Gothic style.

As I have discussed here, it is very likely that da Vinci came into contact with the Neoplatonic philosophy of Florence, together with the studies related to the Hermeticism that arose there, with the enigmatic writings attributed to Hermes Trismegistus. We

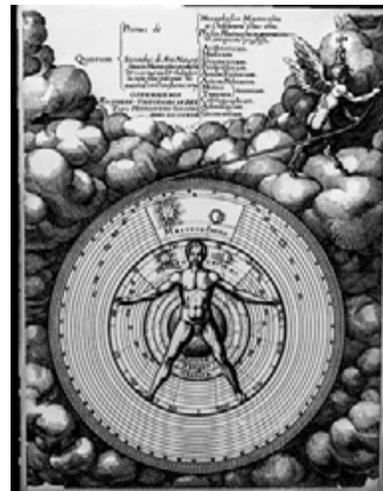


Fig. 5. Illustration of Man the Microcosm within the Universal Macrocosm, Robert Fludd, 1617 in *Utriusque Cosmi Historia*, Oppenheim

believe, therefore, that the legacy of *The Vitruvian Man*, together with the anthropocentric ideals of Neoplatonism and the belief that man –Microcosms– would be the reflection of a larger reality –Macrocosms– passed on to posterity, influencing the esoteric culture that continued with great force in the 17th century, as can be seen in fig. 5 by Robert Fludd (1574–1637). This work represents a parallel with the drawing of da Vinci, having the same meanings. [fig. 5]

The famous *The Vitruvian Man* had left a legacy that was perpetuated in the religious and philosophical history of the Western civilization.

## REFERENCES

- AGRIPPA, C. [2012]. *Três livros de filosofia oculta*, D. TYSON (com.), São Paulo, Madras.
- CASSIRER, E. [2001]. *Indivíduo e cosmos na filosofia do Renascimento*, São Paulo, Martins Fontes.
- CHASTEL, A. [2012]. *Arte e Humanismo em Florença*, São Paulo, Cosac Naify.
- CULIANU, I. [1999]. *Eros y magia en el Renacimiento*, Madrid, Siruela.
- DELUMEAU, J. [1983]. *A civilização do Renascimento*, VI, Lisboa, Editorial Estampa.
- DUBOIS, Cl. [1995]. *O imaginário da renascença*, Brasília, UNB.
- GARIN, E. [1989]. *Idade Média e Renascimento*, Lisboa, Editorial Estampa.
- HEATH, R. [2010]. *Geometria sagrada*, São Paulo, Pensamento.
- KINNEY, J. (org). [2006]. *Esoterismo e magia no mundo ocidental*, São Paulo, Pensamento.
- KRISTELLER, P. [1995]. *Tradição Clássica e pensamento do Renascimento*, Lisboa, Edições 70.
- LYRA, S. [2012]. *Nicolau de Cusa visão de Deus e teoria do conhecimento*, Curitiba, Ichthys.
- PANOFSKY, E. [2014]. *Significado nas artes visuais*, São Paulo, Perspectiva.
- RODRIGUES, M. [2020]. *Maçonaria e Simbologia: uma análise do preconceito através da História e da Psicologia*, Rio de Janeiro, Multifoco.
- YATES, Fr. [2016]. *A arte da memória*, Campinas, Editora Unicamp.
- YATES. [1995]. *Giordano Bruno e a Tradição Hermética*, São Paulo, Cultrix.



# LA IMAGEN POLIÉDRICA. CONTINUIDAD Y VARIACIÓN DE LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA BENDICIÓN DE JACOB\*

437

PAU MARÍA SARRIÓ ANDRÉS  
*Universitat de València*

**RESUMEN:** El engaño de Jacob y Rebeca a Isaac ganó al joven la bendición divina y con ella, el derecho a encabezar la siguiente generación en su linaje. Aquellos controvertidos sucesos, asentados sobre el engaño de una madre y su hijo al cabeza de familia, aportaron, sin embargo, una nutrida nómina de imágenes artísticas a la visualidad artística cristiana, que acogió los tipos iconográficos emanados del *Génesis 27* gracias a la estabilidad que a aquel pasaje proporcionó la exegética. Durante la Edad Media las imágenes de la bendición de Jacob poblaron un sinfín de ciclos visuales, bajo expresiones narrativas dispares, que son aquí objeto de estudio.

*Palabras clave:* historia de Isaac, bendición de Jacob, Esaú, Rebeca, *Antiguo Testamento*, arte medieval.

**ABSTRACT:** Jacob and Rebecca's deception of Isaac earned the young man the divine blessing and with it, the right to lead the next generation in his lineage. Those controversial events, based on the deception of a mother and her son to the head of the family, contributed, however, a large number of artistic images to the Christian artistic visuality, which welcomed the iconographic types emanating from *Genesis 27* thanks to the stability that exegetics gave to that passage. During the Middle Ages the images of Jacob's blessing populated an endless number of visual cycles, under different narrative expressions, which are here the object of study.

*Key words:* history of Isaac, blessing of Jacob, Esau, Rebecca, the *Old Testament*, Medieval Art.

**En** la primera mitad del siglo XVI el dramaturgo Diego Sánchez de Badajoz compuso un conjunto de nueve farsas –dramas litúrgicos en honor del Santísimo Sacramento– para la solemnidad del *Corpus Christi*. Entre ellas se encontraba la *Farsa de Ysaac*, una obra que narra la riña entre dos hermanos de la tradición veterotestamentaria, Jacob y Esaú, hijos de Isaac y Rebeca, por el derecho a la sucesión. En la escena inicial de la farsa, un personaje caracterizado como un pastor versa, siguiendo unas palabras de Isidoro de Sevilla (Ruffer y Baron, 2016: 187-190):

Dentro en el vientre riñeron  
con envidias muy ardiles;  
y cuantos dellos vinieron,  
que nunca bien se quisieron,  
son judíos y gentiles.

\* Esta investigación forma parte de los resultados del proyecto PID2019-110457GB-I00 «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana» financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033.

La inclusión, a manos de Sánchez de Badajoz, de la historia de Isaac<sup>1</sup> entre los dramas de la fiesta del Corpus debió partir —como evidencian estos versos— del vasto conocimiento de las interpretaciones que, desde fechas tempranas, los Padres de la Iglesia superpusieron sobre la familia del hijo de Abraham. El *Génesis* narra que ya en el seno de Rebeca, en el parto y durante su juventud, los hijos de Isaac vivieron permanentemente enfrentados. Confrontación que sirvió de pretexto a exégetas como Isidoro para observar, desde una óptica decididamente antisemita, que en la familia de Isaac estaban conviviendo en realidad dos mundos opuestos: el judío, representado por el incivilizado Esaú, y el cristiano, encarnado por el gentil Jacob, a quién insistentemente se lo identifica como una prefigura de Cristo, analogía tipológica que justifica su presencia en la fiesta de la exaltación de Jesucristo Sacramentado y que —en lo que a este trabajo concierne— bien pudo subyacer en la construcción visual de su historia.

En estas permanentes rivalidades entre un hermano y el otro, la Biblia cuenta que un día, regresando del campo, Esaú vendió sus derechos de primogenitura a su hermano menor a cambio de un plato de lentejas. Pero desconocedor de ello, años más tarde Isaac, invidente y conocedor de la cercanía de su muerte, decidió enviar a Esaú a cazar al campo para, alimentado con un guiso, bendecirlo antes de morir y pasarle así el relevo generacional. Sin embargo Rebeca, conocedora de la verdadera voluntad divina<sup>2</sup>, urdió un plan para que recayera en manos del pequeño Jacob la bendición de su padre. Mientras Esaú cazaba, la madre preparó el guiso solicitado por Isaac y con la piel del cabrito sacrificado disfrazó a su hijo, para imitar el velludo de Esaú. Y llegado ante su padre, Jacob consiguió la bendición divina. De regreso a casa, el hermano mayor descubrió el engaño y Jacob, por recomendación de su madre, huyó hacia Jarán, para evitar las represalias anunciadas por su hermano.

A partir del siglo IV la visualidad artística cristiana comenzó a acoger las imágenes que emanaban de este episodio, narrado en el capítulo 27 del *Génesis*, hasta fijarse entrada la Edad Media la visualización de sus versículos en, al menos, siete tipos iconográficos distintos, que se corresponden respectivamente con los versículos que narran el envío de Esaú al campo, la caza de este, la preparación del engaño por parte de Rebeca, la bendición de Jacob, el regreso de su hermano, el enfrentamiento posterior entre ambos y la huida del bendecido.

En cualquier caso, estos tipos presentan una peculiaridad que se va a manifestar ya en sus primeros exponentes y que se acrecentará en el devenir de cada uno de ellos. El tipo icónico de la bendición de Jacob es un tipo polarizador, es decir, el resto de imágenes del pasaje no adquieren pleno sentido sin la presencia entre ellas de la representación de los momentos centrales del episodio. Así, en líneas generales las representaciones del pasaje bien van a sintetizarse en la mera narración visual de la bendición, sin referencia alguna al resto de tipos; o esta se presenta como el eje entorno al cual se desarrolla una narración más extensa, ya esté dispuesta de manera cíclica o panorámica.

1. Entendemos como ciclo o historia de Isaac al conjunto de pasajes bíblicos que narran los principales acontecimientos del hijo de Abraham y de su familia, relatados entre los capítulos 24 y 27 del Libro del *Génesis*, en el *Antiguo Testamento*.

2. Pese a las escasas referencias que en ellos hay a la bendición de Jacob, apócrifos como el *Libro de los Jubileos* dan mucha más fe que los textos canónicos de la intervención velada de Dios en aquellos sucesos bíblicos (Díez, 2015: 143).

Presentamos aquí, pues, un breve recorrido por la construcción de la visualidad de la bendición de Jacob, desde las primeras obras que trasladaron el relato del *Génesis* 27 al soporte artístico, en el bajo Imperio, hasta finales de la Edad Media, el período en que estos tipos iconográficos de cariz narrativo experimentaron una mayor fluctuación<sup>3</sup>. Aún con la fuerte tendencia a la invariabilidad que manifiestan, propia de unas imágenes que tienen como fuente esencial un texto, el bíblico, que ofrece con detalle las características del episodio narrado y deja, por lo tanto, poco lugar a la inventiva de cada artista.

Estos capítulos de la iconografía del *Antiguo Testamento*, a la sombra de otros tipos iconográficos vinculados con la figura de Isaac —como su omnipresente sacrificio o el encuentro de uno de sus sirvientes, Eliezer, con su futura esposa, Rebeca—, han recibido una atención historiográfica poco acorde con la fortuna artística de la que, durante más de dieciséis siglos, gozaron.

### CONTINUIDAD Y VARIACIÓN DE LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LA BENDICIÓN DE JACOB

No conocemos con certeza los orígenes de los tipos iconográficos de la bendición de Jacob. Si bien, parece probable que las primeras imágenes que visualizaran este pasaje mostrarán exclusivamente el acto de la bendición, sin otros recursos narrativos añadidos.

Así se desprendería de la primera obra documentada, un *Tapiz copto* del siglo IV (Berna, Abegg-Stiftung Museum) [fig. 1], que visualiza los sucesos descritos por el *Génesis* bajo unos términos plenamente coincidentes con los rasgos esenciales que van a definir el tipo hasta su ocaso, pero aún sin un atisbo de los complejos recursos narrativos que —poco después— otros artistas van a comenzar a usar.



Fig. 1. *Tapiz copto*, Berna, ASM, s. IV.

Este tapiz oriental capta el instante en que Jacob, con el encargo de su padre en las manos, entra por indicación de Rebeca al espacio donde se encuentra Isaac, de cuyo estado físico se nos da muestra —como será recurrente a partir de entonces— situándolo sentado sobre un lecho. Detrás de Isaac, tal vez dando órdenes a su hijo, se presenta a Rebeca, un personaje que —atendiéndonos estrictamente a la fuente bíblica— no asiste al encuentro entre padre e hijo, pero que, sin embargo, va a posicionarse como una de las piezas clave en la construcción visual del episodio.

Tras la presencia de Rebeca en las bendiciones de Jacob puntualmente podrían encontrarse las connotaciones simbólicas en clave eclesiológica y cristológica que, sobre este

3. El presente estudio, fruto de la comunicación homónima pronunciada en el XII Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, se enmarca en el seno del proyecto de investigación «Los tipos iconográficos de la tradición cristiana», que lleva a cabo el equipo *Apes. Estudis de cultura visual* del Departamento de Historia del Arte de la Universitat de València.

personaje, volcaron exégetas como Ambrosio o Hipólito. A Rebeca, en tanto que esposa de una prefigura de Jesucristo como es Isaac, se le presenta como una prefigura de María y de la Iglesia (Argal, 1973), en unas analogías semejantes a las vertidas sobre la esposa del Cantar de los Cantares, que pudieron tener su reflejo sobre la visualidad artística cristiana. De hecho, no parece inocente la inclusión de su figura en el contexto de la bendición de Jacob, en algunas obras vinculadas con el culto mariano, como la iluminación que aparece en las láminas del oficio de maitines de un *Libro de horas* de la Virgen (ca. 1500, Nueva York, Morgan Library, H.5, fol. 38r).

Pero sobretodo, detrás de la permanente presencia de Rebeca en las obras deben subyacer razones de carácter netamente narrativo, alejadas de supuestos iconológicos. Aunque su presencia en el lugar de los hechos no se explicita en la Biblia, Rebeca debió ser ya para los primeros artistas que trabajaron estos temas una pieza clave en la construcción icónica de la bendición, pues sin su intervención previa en ningún caso podría haberse materializado aquel suceso.

La bendición de Jacob del ciclo musivo primitivo de la Basílica de Santa Maria Maggiore de Roma (432-440) (Santini, 1987: 7-8), al que algunos autores habían atribuido la primicia de estos tipos (Calvo, 1988: 144), sigue por lo tanto unos rasgos visuales contruidos quizá poco antes. Si bien es cierto, los mosaicos romanos, cuya profunda influencia en la visualidad cristiana medieval es bien conocida, fueron posiblemente los primeros grandes difusores de las imágenes de la bendición de Jacob. Desde luego, Santa Maria Maggiore fue el primer gran centro de culto al que el Génesis 27 debió llegar en forma de imagen, ahora narrado bajo un lenguaje visual más complejo, que permite abrazar un mayor número de versículos del pasaje bíblico visualizado [fig. 2].

El versículo esta vez escogido como punto de partida de la narración es el propio de la bendición, que Isaac, recostado sobre una cama y revestido con la toga del filósofo —tan frecuente en el arte paleocristiano—, imparte extendiendo su diestra sobre su hijo. Un gesto que a partir de estas fechas se convertirá en uno de los rasgos fundamentales de este tipo iconográfico, pese a tampoco existir en el relato bíblico referencia alguna a él, como sí sucede en otras bendiciones veterotestamentarias, como la de Efraím y Manasés (Gn 48,14).

La introducción del ritual de la imposición de las manos en la traslación visual de la bendición de Isaac a Jacob, podría deberse, pues, a una interferencia entre diversos pasajes del Antiguo Testamento, hecho habitual en la iconografía veterotestamentaria; aunque

también podría explicarse tomando en consideración la importancia que, en un primer momento en la liturgia judaica y posteriormente en la cristiana, adquirió este gesto a la hora de infundir la bendición de Dios sobre la asamblea de fieles.

Regresando a Roma, a la bendición asiste de nuevo Rebeca y, detrás de ella, la figura desdibujada de Esaú, quién recién llegado de cazar, asiste visiblemente sorprendido a la bendición de su hermano. En el registro inferior, conservado fragmentariamente, es Esaú quién, al extremo contrario de la cama



Fig. 2. Mosaicos de Santa Maria Maggiore, Roma, 432-440.

donde antes había sido bendecido Jacob, implora sin éxito ser bendecido, ante la atenta mirada de Rebeca, escondida detrás de un cortinaje. Mientras, en el extremo contrario Jacob, entre un tumulto de personajes —que seguramente cabe interpretar como sirvientes— huye hacia Jarán.

En los siglos posteriores, y hasta bien entrada la alta Edad Media, la permanencia de estos tipos puede seguirse esencialmente a través de las iluminaciones que ilustran las láminas de algunos pentateucos, octateucos, biblias y comentarios del *Génesis*, ante la desaparición de obras sobre otros soportes. Especialmente interesante es —en el análisis de estos y de otros tipos iconográficos de la historia de Isaac— el *Pentateuco Ashburnham* (ca. 550-699, París, Bibliothèque Nationale de France, N.Acq.lat.2334, fol. 21r), en que los sucesos se cristalizan bajo una narración que visualiza, con un inusitado detallismo, la necesaria salida de Esaú del lugar de los hechos para cazar y los preparativos de la bendición, con la que concluye el ciclo [fig. 3].

Quizá por vez primera, la narración se inicia cuando Isaac, sedente en la misma posición en que más adelante infundirá la bendición a Jacob, da instrucciones a Esaú para que salga al campo a cazar, órdenes que el miniaturista hace palpables levantando el brazo del padre, para señalar la dirección que su hijo ha de seguir. Incluso, en un ejercicio de fidelidad a la fuente bíblica, sitúa a Rebeca escondida detrás de su marido, escuchando lo que aquel indica a Esaú, para inmediatamente iniciar los preparativos del engaño. Unos esquemas visuales para iniciar la narración que estarían presentes en otras iluminaciones altomedievales, como las de un *Octateuco* griego (s. XI, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. gr. 747, fol. 48v) o las de un *Manuscrito* con la obra del abad Aelfric de Eynsham (ca. 1025-1049, Londres, British Library, Cott. Claudius B.IV, fol. 41v).

El tipo posterior en la narración del *Pentateuco Ashburnham* se corresponde con el encuentro de Jacob con su madre, inmediatamente después de que Esaú haya marchado al campo. Este sencillito tipo, que tendrá un nutrido número de paralelos posteriormente, está conformado por las figuras de Jacob y de Rebeca, que parece invitar a su hijo predilecto a entrar en la habitación donde se encuentra postrado Isaac. Bajo este primer tipo Jacob, obedeciendo a lo indicado por Rebeca en la imagen anterior, llega al lugar donde su madre está cocinando el guiso para Isaac, cargado con los «dos cabritos hermosos» (Gn 27,9) del ganado familiar con los que realizar el guiso para Isaac y disfrazar a Jacob, a los que se refiere el relato bíblico. Estas iluminaciones tendrían siglos después resonancias sobre otro libro iluminado, el *Salterio de la reina María* (1310-1320, Londres, British Library, Roy.2.B.VII, fol. 12r), que de manera posiblemente única va a visualizar el instante en que Jacob, por indicación de su madre, degüella a un cabrito. [fig. 4].

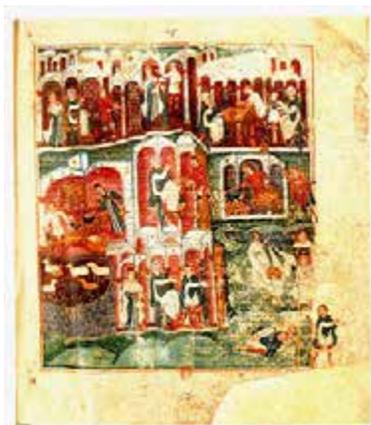


Fig. 3. *Pentateuco Ashburnham*, París, BNF, ca. 550-699.



Fig. 4. *Salterio de la reina María*, Londres, BL, 1310-1320.



Fig. 5. Capitel de Sant'Orso de Aosta, ca. 1133.

del hermano mayor en plena caza, como se desprende de una nutrida nómina de obras, entre las que se cuenta un singular capitel de la colegiata de Sant'Orso de la población piamontesa de Aosta (ca. 1133), que presenta a Esau lanzando con su arco dos flechas a un cabrito, que huye para no ser alcanzado [fig. 5]; el ciclo musivo de la catedral siciliana de Monreale (1180-1199) —sobre el que volveremos—, donde lejos del relato bíblico, Esau trata de dar caza a unas aves; o el *Salterio de San Luis* (ca. 1260-1269, París, Bibliothèque Nationale de France, Latin 10525, fol. 11v) [fig. 6].

El relato visual del pentateuco culmina con la narración, en dos tipos contiguos, de la bendición de Jacob. El primero de ellos se corresponde con la llegada de Jacob ante Isaac, a quién el niño entrega en una mesa el guiso preparado por Rebeca. No obstante, en otra muestra del firme conocimiento de la fuente bíblica que debieron tener sus creadores, el apoyo explícito de la madre no se visualiza, ni en este episodio ni cuando, en el tipo posterior, Isaac bendiga finalmente a Jacob, esta vez levantando dos de sus dedos, en el gesto tradicional de la bendición. Se introduce así una disyuntiva al gesto de la imposición de las manos, que en la misma medida que aquel va a devenir uno de los rasgos definitorios de un corpus visual importante, del que forman parte otras obras iluminadas como una *Sacra Paralela de san Juan Damasceno* (s. IX, París, Bibliothèque Nationale de France, Gr. 923, fol. 344r) o la posterior *Biblia de Ripoll* (primera mitad del s. XI, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Latin 5729, fol. 6v).



Fig. 6. *Biblia de San Luis*, París, BNF, ca. 1260-1269.

El *Pentateuco Ashburnham* es también la primera obra documentada en que, mientras Rebeca y su hijo preparan el engaño, a Esau se lo visualiza todavía en el monte, dirigiéndose hacia el hogar familiar con un cabrito a sus espaldas, unos preceptos visuales con escasa proyección posterior, más allá de ejemplos puntuales, como el de las pinturas murales de la iglesia de Santa Maria Immacolata de Ceri, en el Lazio italiano (ca. 1100-1120), en las que se visualiza a Esau de regreso a casa, acompañado de perros de caza. En la historia del arte va a tener una mayor fortuna la representación

del hermano mayor en plena caza, como se desprende de una nutrida nómina de obras, entre las que se cuenta un singular capitel de la colegiata de Sant'Orso de la población piamontesa de Aosta (ca. 1133), que presenta a Esau lanzando con su arco dos flechas a un cabrito, que huye para no ser alcanzado [fig. 5]; el ciclo musivo de la catedral siciliana de Monreale (1180-1199) —sobre el que volveremos—, donde lejos del relato bíblico, Esau trata de dar caza a unas aves; o el *Salterio de San Luis* (ca. 1260-1269, París, Bibliothèque Nationale de France, Latin 10525, fol. 11v) [fig. 6].

Hemos comprobado como el rol tradicional que los personajes del pasaje desempeñan en su cristalización visual apenas se desvió del papel que le otorga el relato bíblico. Si bien en alguna ocasión, las ataduras del espacio de representación obligaron a los artistas a introducir pequeñas transformaciones en el discurso visual primitivo. Este es el caso de la bendición de Jacob que preside una de las caras del *Incensario Gozbert* (ca. 1100, Trier, Domschatzkammer). En la pieza Isaac bendice a Jacob erguido y, desprovisto, por tanto, de cualquier recurso

visual que aluda a su debilidad física, una de las claves del episodio. Todavía más infrecuente es la presencia simultánea de Esaú, quien arrodillado ante su padre implora una bendición para él, tomando a Isaac del antebrazo.

La transgresión narrativa –consciente o por desconocimiento del relato original– es también palpable en los citados mosaicos de la catedral de Monreale [fig. 7]. El fragmento del programa musivo dedicado al Génesis 27 culmina con una bendición bien poco ordinaria, en la que la figura de Rebeca explicita decididamente su apoyo incondicional a Jacob, en el momento en que sostiene el copón dorado que guarda el guiso de Isaac, mientras asiste en papel de protagonista a la bendición de su hijo.

En el transcurso de la Edad Media hemos documentado, incluso, la representación del tipo visual de la bendición de Isaac a Jacob en textos hebreos, si bien, de producción europea. Es el caso de las imágenes que aparecen en los *Comentarios a la Biblia hebrea* de Rabeinu Shlomo Yitzjaki –más conocido bajo el nombre de Rashi–, erudito judío de la segunda mitad del siglo XI y los primeros años de la centuria posterior, natural de la ciudad francesa de Troyes, cuya obra fue iluminada décadas después de su muerte por la Escuela alemana de Würzburg (1232-1233, Múnich, Bayerische Staatsbibliothek) [fig. 8].

En la página en que Rashi comenta el episodio de la bendición de Jacob, los escribas germanos ilustraron los textos del erudito franco-judío con una iluminación en la que aparece Esaú ofreciendo a su padre la caza, ahora en forma de conejo, en un recurso narrativo no lejano al usado un siglo atrás por el obrador del escultor Arnau Catell, en los programas visuales de los claustros de la catedral de Girona (fines del s. XII) (Sebastián, 1985: 144) y del monasterio de Sant Cugat del Vallés (ca. 1190-1220). Mientras, a través de una arquitectura fingida, Jacob huye hacia Jarán con un bastón en la mano.

En 1379, la Catedral de San Pedro de Hamburgo encargó al artista germano Bertram von Minden la ejecución del llamado *Retablo de Hamburgo*, de *San Pedro* o de *Grabow* [fig. 9], en que se desarrolla un programa visual veterotestamentario en el que se incluyen, junto al sacrificio de Isaac, dos tipos derivados del Génesis 27: las instrucciones iniciales de Isaac

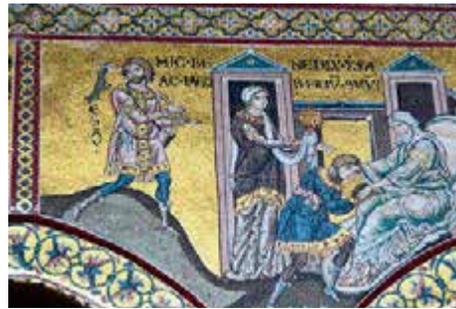


Fig. 7. Mosaicos de la catedral de Monreale, 1180-1199.



Fig. 8. *Comentarios a la Biblia hebrea* de Rashi, Escuela alemana de Würzburg, Múnich, BS, 1232-1233.



Fig. 9. *Retablo de Hamburgo*, de *San Pedro* o de *Grabow*, Bertram von Minden. Hamburgo, Catedral de San Pedro, 1379.

a Esaú, que como en Monreale, ya es presentado armado con la aljaba y el arco bíblicos, tal vez con la finalidad de enfatizar su papel en el episodio; y los instantes previos a la bendición, en que Isaac parece palpar a su hijo para comprobar que realmente es Esaú, como Jacob le está indicando.

## CONCLUSIONES

La historia de los tipos iconográficos de la bendición de Jacob se prolonga todavía hasta los primeros años del siglo XX, en los que el uso de estas imágenes decaerá después de un largo proceso de regresión hacia la simplicidad narrativa primitiva, entre ambientes desligados del ámbito estrictamente eclesial, que usarán este relato bíblico –al igual que otros de la historia de Isaac, como el encuentro de Eliezer y Rebeca en el pozo o la venta de la primogenitura de Esaú a Jacob– como pretexto para la representación, en realidad, de escenas cotidianas de tintes exóticos, desarrolladas en mundos lejanos, inalcanzables.

De la rotunda fortuna artística de la que gozó el Génesis 27, primero a cobijo de las artes visuales cristianas y, solamente a partir del Quinientos –y por herencia de aquellas– entre soportes desvinculados de los círculos eclesiásticos, no debemos apartar al amplio corpus de comentarios exegéticos que a propósito de la bendición de Jacob se escribieron. Aún con la dificultad que entrañaba la interpretación en clave cristológica de un pasaje veterotestamentario basado, en última instancia, en el engaño de una madre y de su hijo al cabeza de familia (Merino, 2005: 250). A pesar de todo, el amplio abanico de interpretaciones que la patristica ofreció acerca de estos versículos bíblicos, se sintetiza en una idea transversal a la mayoría de los exégetas: la obediencia a Dios por encima de los impedimentos humanos, aquí materializados en la voluntad de Isaac por bendecir a Esaú, en vez de a Jacob, el elegido por Dios y el que, finalmente, gracias a la bendición de su padre, encabezaría la siguiente generación en aquel linaje de ascendencia divina.

Pero, sobre este mensaje se superpusieron otros muchos, en clave cristológica y eclesiológica, que bien pudieron subyacer bajo las imágenes que analizamos, bien en el momento de su creación o posteriormente, en su mutación simbólica a manos de los eclesiásticos que pudieron hacer uso de ellas ante las comunidades de creyentes. Las imágenes emanadas del pasaje de la bendición de Jacob se convirtieron así, aún con el engaño que en ellas se visualizaba, en poliedros culturales que acogieron todo tipo de significados a la luz de la ley revelada por Jesucristo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARGAL, M. A. [1973]. «Isaac y Rebeca, figuras de la Iglesia según San Ambrosio», *Scriptorium victoriense*, 20, 32-70.
- ASENSIO, F. [1945]. «Las bendiciones divinas en el Antiguo Testamento», *Estudios eclesiásticos*, 19, 401-422.
- CALVO CASTELLÓN, A. [1988]. «Iconografía del Antiguo Testamento en la obra de los grandes maestros de la pintura barroca andaluza», en J. M. PITA ANDRADE (dir.), *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 135-157.
- DÍEZ MACHO, A. [2015]. *Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

- GARCÍA MAHÍQUES, R. [2008]. *Iconografía e iconología. La Historia del Arte como Historia Cultural*, Madrid, Ediciones Encuentro (2 vols.).
- MERINO RODRÍGUEZ, M. [2005]. *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia y otros autores de la época patristica. Antiguo Testamento*, Madrid, Editorial Ciudad Nueva.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, R. [2016]. «Que me bese con el beso de su boca: las interpretaciones visuales al Cantar de los Cantares», en F. CALVO SERRALLER (coord.), *Las imágenes de la Biblia*, Madrid, Crítica-Círculo de Lectores, 325-347.
- SANTINI, P. [1987]. *La Basilica di Santa Maria Maggiore*, Roma, Basilica di Santa Maria Maggiore.
- SEBASTIÁN LÓPEZ, S. [1985]. «El claustro de la Catedral de Girona como imagen de la Iglesia», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, 28, 135-156.



# MUJERES FUERTES DE LA BIBLIA Y SIBILAS PROTAGONISTAS DE UNA DECORACIÓN DE LA ENTRADA DE MARÍA ANA DE NEOBURGO EN LA CORTE

TERESA ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ  
*Universidad de Alcalá*

RESUMEN: Para la entrada pública de María Ana de Neoburgo en la Corte (1690), José Caudí, arquitecto, tramoyista y pintor valenciano, creó una arquitectura efímera para el tramo comprendido entre el Real Sitio del Buen Retiro, por donde saldría la reina, y el Arco de Triunfo levantado a la entrada de la Carrera de San Jerónimo, donde la recibiría el Concejo. Los 22 nichos levantados a cada lado (6.15 m x 3 m), construidos en madera forrada de lienzo encolado, revestidos de espejos azogados guarnecidos de verde y oro y de verde y plata alternativamente, se coronaban con medallones en los que en letras doradas brillaban los nombres de las conocidas como Mujeres fuertes de la Biblia, a la derecha, y los de las Sibilas y adivinatoras, enfrente, acompañadas de una poesía. En mi comunicación estudiaremos algunas de estas mujeres y los jeroglíficos, lemas y letras que las acompañaban, relacionados con Alciato.

*Palabras clave:* María Ana de Neoburgo, arquitectura efímera, Mujeres fuertes de la Biblia, Sibilas.

ABSTRACT: For the public entrance of Maria Anna of Neoburg to the Court (1690), José Caudí, the Valencian architect, stage designer and painter, created an ephemeral architecture for the section between the Real Sitio del Buen Retiro, where the queen was to leave, and the Triumphal Arch erected at the entrance to the Carrera de San Jerónimo, where she was to be received by the Council. The 22 niches erected on each side (6.15 m x 3 m), made of wood lined with glued canvas, lined with azogados mirrors trimmed in green and gold and green and silver alternately, were crowned with medallions in which in gold letters shone the names of those known as the Strong Women of the Bible, on the right, and those of the Sibyls and fortune-tellers, opposite, accompanied by a poem. In my paper we will study some of these women and the hieroglyphs, mottoes and letters that accompanied them, related to Alciato.

*Key words:* Maria Anna of Neoburg, ephemeral architecture, Strong women of the Bible, The Sibyls.

La presencia en el arte español del XVII de las mujeres de la antigüedad conocidas como Mujeres Fuertes de la Biblia y Sibilas<sup>1</sup>, consideradas por varios autores como algo poco frecuente en la historia del Arte español, debemos añadir su protagonismo en la arquitectura efímera más espectacular levantada en la Corte para recibir a María Ana de Neoburgo, segunda esposa de Carlos II, el 22 de mayo de 1690.

Levantado desde la puerta del Real Sitio del Buen Retiro, donde la reina se alojaba a su llegada, hasta la entrada a la Carrera de San Jerónimo, un tramo a las afueras de Madrid sin asfaltar [fig.1], donde se levantaba el primer arco de triunfo, y los miembros del

1. *Capilla de Guadalupe*, Descalzas Reales, Madrid; *Camarín del Real Monasterio de Guadalupe*; *Capilla de Nuestra Señora del Buen Consejo* de la Colegiata de San Isidro en los Jesuitas, Madrid o el *Catafalco* para las exequias en la Corte de Margarita de Austria.

Ayuntamiento la recibían y hacían entrega de las llaves de la ciudad. Un decorado a modo de calle suntuosa, que además de ocultar lo agreste del terreno a uno y otro lado, por su originalidad, belleza y contenido simbólico se levantó en tres entradas reales: María Luisa de Orleans (1680), María Ana de Neoburgo (1690) y Felipe V (1701) (véase Zapata, T., 1991, 1993 y 2000).

De la calle levantada para María Ana de Neoburgo, objeto de esta comunicación, todavía no he localizado ningún dibujo, pero sí dos documentos conservados en el Archivo de la Villa de Madrid<sup>2</sup>, que la describen con todo detalle, destinados al libro que se pensaba publicar de esta entrada, ilustrado con dibujos de las diferentes arquitecturas, al que se suma una relación publicada por el conocido editor madrileño Lucas Bedmar y Baldavía<sup>3</sup>, centrada en la descripción de los jeroglíficos con la transcripción de versos y motes que los explicaban, con las que se puede reconstruir esta calle singular.

Para su construcción presentaron trazas y diseños Pedro de Ávila Cenicientos, Antonio Palomino, José del Olmo y José Caudí. Al final se seleccionaron los de Olmo y Caudí, que se enviaron a Carlos II para que eligiera, quien optó por el del último, bien conocido por el monarca por sus trabajos de pintor y tramoyista para el Coliseo del Buen Retiro<sup>4</sup>, además de su originalidad y belleza.

## DESCRIPCIÓN



Fig. 1. Anónimo. *El Paseo del Prado y el Buen Retiro*. Madrid, Colección Abelló.

Desde la puerta del Real Sitio del Buen Retiro [fig. 1] hasta el arco del Prado se levantaron 44 nichos, 22 a cada lado, de 6,15m. de alto x 3m. de ancho, contruados en madera, distribuidos a ambos lados en tres tramos unidos entre sí por vallas dispuestas en semicírculo formando una plazoleta, en cuyo centro se levantaba otro de mayor altura (8,80m. x 4,50m.), lo mismo que al principio y final de la calle, que imitaba una gruta con peñascos, escoria, yedra y otras plantas, entre los que brotaba una fuente formada por sátiros o animales que arrojaban agua por la boca o por la nariz. Ambos de dos pies de fondo (0,56m.), elevados

sobre un zócalo de 1,56m., coronados por una cornisa de la misma altura, decorada con jarrones sobre pedestales, y una concha de mayor tamaño, coincidiendo con el centro de cada semicírculo. La arquitectura se pintó imitando jaspes de diferentes colores contrapuestos, mientras que los machones de los nichos se revistieron de espejos azogados, guarnecidos unos de verde y oro, y otros de verde y plata, en medio oro y en estaño, lo

2. Archivo Villa de Madrid, núms. 72-76.

3. *La Real Entrada en esta Corte* [...] [Madrid, 1690].

4. Llegado a la corte en 1679, fue contratado como tramoyista primero y más tarde como escenógrafo (Zapata, 2019: 667-682).

más novedoso de esta decoración, cuyo resultado debió de sorprender a cuantos asistieron a la ceremonia [fig. 2].

En los lienzos que cerraban los arcos por detrás se pintaron jeroglíficos, acompañados de los correspondientes lemas y letras, compuestos por los poetas Tomas de Oña, José Ledesma y Pedro de Arce<sup>5</sup>. El pintor Juan Redo, casi desconocido (Agulló, M., 1981: 162 y 167), se encargó de escribirlos en las tarjetas.

Completaban el adorno unas medallas situadas seguramente sobre los machones en las que en letras doradas se leían los nombres de las conocidas como Mujeres fuertes de la Biblia, en el lado derecho, y de las Sibilas o profetisas en el izquierdo, acompañados de una cita en latín y una poesía en castellano, nombres que se completaron hasta llegar a 22 con los de otras mujeres bíblicas o mitológicas.

En este estudio voy a detenerme en algunas de ellas, cuyas virtudes o cualidades se hacían extensivas a las de la reina en las letras o estrofas que acompañaban a los jeroglíficos.



Fig. 2. García Beltrán, A. (pintora), *Recreación de uno de los tramos de la «Calle de los Espejos».*

## MUJERES FUERTES DE LA BIBLIA

Raquel: En la tarjeta se leía este nombre escrito en letras doradas, flanqueado por una corona de oro y otra de mirto, acompañado de estas dos citas del Gen. 17: *Decora facie et venusto aspecto*, (Raquel era de buena presencia y buen ver) y Gen. 29, v 17 y 20: *et videbantur illi pauci dies prae amoris* (y le parecieron solo unos días por el amor que le tenía). Debajo esta estrofa:

Donde es eterno el amor  
sea largo el merecer  
Si es el premio poseer  
cuanto se pudo esperar

Raquel era hija de Labán, la mujer preferida de Jacob y madre de José y Benjamín. Cuando Raquel conducía el rebaño de ovejas de su padre a beber al pozo se encontró con Jacob. 10. Y sucedió que cuando este vio a la hija de Labán, hermano de su madre, con sus ovejas, subió y quitó la piedra de la boca del pozo y dio de beber al rebaño. 11. Entonces Jacob besó a Raquel, alzó su voz y lloró. 12. Y Jacob hizo saber a Raquel que él era pariente de su padre, y que era hijo de Rebeca. Tras muchas vicisitudes, Jacob logró casarse con Raquel. La estrofa destacaba el amor entre los esposos, comparable al de los personajes bíblicos.

El jeroglífico pintado en el fondo del nicho mostraba el templo del apóstol Santiago, representado sobre el edificio con una espada de fuego en forma de rayo, y a la puerta del

5. Cada uno cobró 300 rs. más un regalo. Es interesante recordar que los textos era lo primero que se escribía y se enviaban a los pintores para que dibujaran los símbolos.

templo un hermoso laurel coronado de oro e inclinado hacia él. Se refería a la promesa que había hecho María Ana de que si llegaban con vida a las costas gallegas visitaría el templo del apóstol, como así fue. La espada de fuego, a la que se compara con el rayo de Júpiter, es símbolo de la lucha contra la herejía, como la empuñada por el apóstol Santiago. El laurel coronado, atributo de Apolo-Sol, adoptado como emblema por Carlos II como sus antepasados, es símbolo de virtud, verdad, perseverancia, que aquí se aplica a la reina, quien se inclina ante el rey.



Fig. 3. Saura, M., *Esther ante Asuero* (dibujo). Madrid, Museo del Prado.

Esther [fig. 3]. Al nombre de Esther en letras doradas le acompañaba una corona y un cetro a uno y otro lado, y la siguiente cita en latín: *Accede igitur et tange sceptrum* (Así pues, acércate y toca el cetro), elegida del libro que lleva su nombre, c. 5, v 14, donde se narran las dificultades causadas a los judíos de la dispersión en Persia por las maniobras de Amán. La bella judía, a petición de su tutor Marduqueo, se presenta ante el rey Asuero para suplicarle que interceda a favor de los judíos. Ante su presencia y bajo peligro de muerte por su atrevimiento, la joven se desmaya [fig. 4] y Asuero,

conmovido, acepta escuchar su petición. Después de sus acertadas palabras, el rey revocó el edicto de muerte contra los judíos.

Al ser uno de los arcos abiertos por detrás para el paso de la gente, no tenía jeroglífico. Jael [fig. 4]. Dos coronas de plata flanqueaban su nombre en letras doradas. En latín se

leía (Jue 4, 22): *Egressaque Iahel in occursum eius dixit ei: Veni, et ostendam tibi* (habiendo salido Jael a su encuentro, le dijo: Ven y te lo enseñaré). Este nombre corresponde a la heroína que mató a Sisara, general de Yabín, rey de los cananeos. Cuando este huía de los israelitas, Jael le ocultó en su tienda, y cuando dormía lo mató clavándole una estaca en la sien [fig. 5]. La hazaña fue celebrada por los caudillos israelitas como se recoge en el Libro de *Los Jueces*. En la estrofa se destacaba el valor de la nueva reina, augurio de nuevas victorias:

Gran rey, ciertas son tus glorias  
Con valerosa Muger  
Que sin costa de Vencer  
Te previene las victorias.



Fig. 4. Anónimo. *Jael y Sisara* (dibujo). Madrid, Museo del Prado.

El jeroglífico lo componían dos águilas reales coronadas, «una que espera con ansias, y otra, que con rápido vuelo viene buscando a quien la espera», acompañado de esta inscripción: *Sodali-tas Mariana*. Debajo, la siguiente letra:

Otra Mariana acrisola,  
que no permite el favor  
constar de un Águila sola  
el Imperio del Amor.

Como era evidente, las dos águilas simbolizaban a Carlos y Mariana y al amor que les uniría. Esta ave, símbolo de fuerza, poder, valor, consagrada a Júpiter, se utilizó con frecuencia en emblemas, empresas y jeroglíficos, frecuentemente mirando al Sol sin cerrar los ojos, cualidad que se le atribuye desde Plinio, como Juan de Borja (García Mahiques (ed), Empresa 6, 1998:24) o Sebastián de Covarrubias (Emblema 79, Centuria I), sin olvidar que el águila era emblema de las dos ramas de los Habsburgo.

Judith [fig. 5]. A uno y otro lado del nombre se pintaron dos coronas igualmente doradas. En latín se leían estas dos citas tomadas del Libro que lleva su nombre, apócrifo para muchos, Judith c 8, v 7: *Erat autem (Judich) eleganti aspectu nimis* (Era bella de formas y de agraciada presencia), y Judith c 13, v 23: *Benedicta prae omnibus mulieribus super Terram* (Bendita entre todas las mujeres de la Tierra). Debajo, la siguiente estrofa, en la que se canta la belleza y el arrojo de Mariana, que como una nueva Judit vencería a los infieles, «los Holofernes africanos».

Su beldad, y su valor  
Pondrá a sus pies,  
y en sus manos,  
Holofernes africanos.

Holofernes, general de Nabucodonosor, rey de los asirios, puso sitio a la ciudad de Betulia, pero cuando estos estaban punto de capitular, Judit, viuda de Manaset, prometió al rey Ocias salvar a su pueblo. Para ello cambió sus ropas de viuda por otras de fiesta, se perfumó, engalanó con todas sus joyas y salió de la ciudad con su criada que llevaba una bota de vino. Con el pretexto de suministrar información sobre los israelitas, fue conducida a la tienda del general, a quien sedujo por su sabiduría y belleza. Después de cenar y embriagarse, el rey se quedó dormido, momento que Judith aprovechó para cortarle la cabeza con su propia cimitarra, que su criada guardó en la bota. De regreso a Betulia ofrendó la cabeza a los israelitas, que la colgaron de las almenas. Episodio bastante representado en el arte.

Jeroglífico formado por un sol en la parte superior con esta frase: *Talis Amyclaeos non iunxit gratia fratres*, en la inferior, un girasol de oro inclinado hacia Sol con este lema «*Theutonicus Ordo Marianus*». En la letra, una quintilla, se leía:

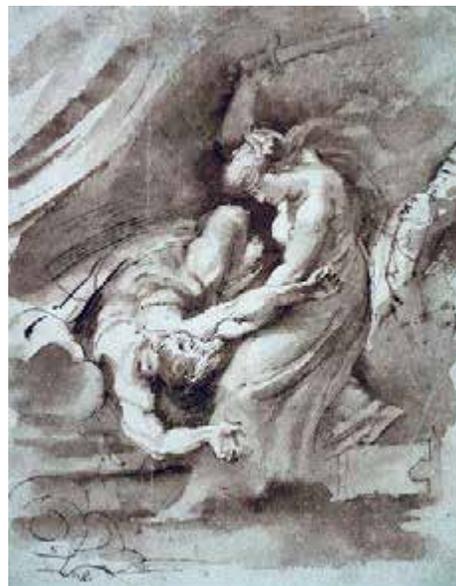


Fig. 5. Rubens. *Judith y Holofernes* (dibujo internet-libre).

Sigue el Girasol Teutón,  
 Reverente al Sol germano;  
 porque tan hermanos son  
 que se llama Mariano  
 Teutónico blasón.

El girasol, símbolo de fidelidad, inspirado en la conocida leyenda la de la ninfa Clitia que enamorada de Helio, el Sol, y rechazada por éste se transforma en heliotropo, la flor que busca siempre al astro rey, simbolizaba a Carlos II, el girasol Teutón, inclinado ante la belleza del Sol germano, Mariana. El adjetivo teutón alude a la Orden Teutónica, militar y religiosa, creada en Tierra Santa en 1119 por algunos príncipes alemanes con el consentimiento de Inocencio III y bajo la advocación de la Virgen María, orden a la que pertenecía el monarca. La representación del heliotropo mirando al Sol fue utilizada por Ruscelli para la empresa de Aurelio Porcelanosa (1572, 87, f 122) y por Sebastián de Covarrubias (Emblema 12, Centuria II), entre otros emblemáticos.

Débora [fig. 6]. En la medalla sólo figuraba su nombre en letras doradas. La cita en latín, tomada de Jueces 4, c. 5 era: *Sedebat Debbora sub Palma, quae nomine eius vocabatur, ascendebantque ad eam in omni iudicium* (Sentábase Débora bajo la palmera que tenía el mismo nombre, y acudían a ella para todos sus litigios). Debajo este terceto:

Del valor de la Ley, Alma;  
 del tribunal de la Palma,  
 La palma del Tribunal.

La célebre jueza y profetisa, mujer de Lappidot, impartía Justicia sentada debajo de una palmera situada en la montaña de Efraím, adonde acudían los israelitas en busca de solución a sus problemas. En la estrofa se expresaba el deseo de que la reina fuera un espejo de justicia. Su imagen se ha representado poco en el arte.

Jeroglífico. Compuesto por un monte tan elevado que llegaba hasta el lucero mayor, coronado por este cuarteto:

Es tan alto, tan mayor  
 este luzero Imperial  
 Que si ay algo desigual,  
 Es su mismo resplandor.

Se comparaba a Mariana con la más valiosa de las piedras preciosas, el diamante, símbolo de perfección, riqueza y resplandor y, además, como se indica en el texto latino que lo acompañaba, de fertilidad. El texto, extraído del



Fig. 6. Doré, G. *Débora predicando a su pueblo* (estampa). Biblia, Antiguo Testamento.

*Orator Extemporaneus*, h. 1640, parte 2 cap. 5, del jesuita Michaele Radau (1617-1687)<sup>6</sup>, obra de la que se publicaron sucesivas ediciones, interpretado así en la tarjeta escrita por Juan Bustamante:

Pasmo fue de la historia y la extrañeza  
El publicado sexo del Diamante  
En cuya especie la naturaleza  
se conservó en lo unido y lo distante  
O natural, sociable unión, que empieza  
desde lo inanimado a lo Gigante!  
Que no hará (razón de un mundo)  
Amor que lo insensible hace fecundo.

Un canto, un infalible augurio a la deseada fecundidad de la reina.

Ruth. A su nombre en letras doradas lo acompañaba la hoz a un lado y las espigas de Booz al otro. Personaje principal de otro de los libros del Antiguo Testamento que toma su nombre, que significa amiga fiel, del que procede la cita en latín que la acompañaba, concretamente del Libro, c 4, v 6: *Tu meo utere privilegio, quo me libenter carere profiteor* (Usa tú de mi derecho, del que declaro carecer gustosamente [...]). En la correspondiente estrofa, una quinteta, se leía:

De vna estirpe espigas son,  
De la que España blasona;  
Sea el Fruto de bendición;  
Que a una Sangre una Corona  
Mas es deuda que cesión.

Su historia cuenta que viuda y pobre iba a espigar trigo detrás de los segadores de los campos de Booz, quien atraído por sus virtudes la tomó por esposa. En la estrofa se alude por un lado a Ruth, cuya historia se desarrolla en un campo de trigo, y por otro a España, a quien se representa con un haz de espigas, símbolo de fertilidad. El jeroglífico lo formaba un cielo con dos planetas en conjunción Magna, coronados de frutos. En latín se leía: «*Simul&semper*». En castellano:

De los Planetas la unión,  
Indica fecundidad  
A la pronosticación,  
Que anuncia felicidad  
Desta Magna Conjunción.

De nuevo se refiere a la apremiante necesidad de un heredero.

El resto de las mujeres fuertes eran: Abigail, María, Rebeca, Sara, Theqva, Sapho, Assenet, Dina, Tamar, Ana, Jocabeb, Adá, Sella.

6. Pertenecía a la Cía. de Jesús desde 1638 y enseñó humanidades, retórica, filosofía y teología en Braunsberg, su ciudad natal.

Enfrentadas a las Mujeres Fuertes de la Biblia, se sucedían las medallas con los nombres de las sacerdotisas encargadas, según la tradición greco-latina, de anunciar los oráculos, generalmente de Apolo, conocidas con el nombre genérico de Sibilas, quizás porque, como escribió Pausanias (X, 12, 1-7), la primera se llamaba así. Si bien tenían nombres propios, eran más conocidas con los adjetivos latinos de su lugar de origen, y si bien los autores no se ponen de acuerdo sobre el número, nombre o patria, las más conocidas fueron las diez que enumera Marco Terencio Varrón (Rieti, 116-27 a. C.), erudito, escritor y poeta satírico latino, de una vasta cultura: Pérsica, Líbica, Eritrea, Déléfica, Samia, Cumana, Cimeria, Helespóntica, Frigia y Tiburtina, a las que a finales de la Edad Media se unieron otras dos, Agripa o Hebraica y Europea (Reau, 1955-59: 477-481).

Entre las profecías que se atribuyen a estas Sibilas se reunieron un buen número relativas a la venida de Cristo y a diversos episodios de su vida, por lo que, al relacionar el mundo pagano con la Era de Cristo, se las consideraron la réplica femenina de los profetas, quienes asociaban el mundo hebreo con el cristianismo (Male, 1923: 339). De ahí que en la Edad Media fueran incluidas en el arte cristiano, representadas con frecuencia en las fachadas de las iglesias formando pareja con los doce profetas menores o en pintura, como las representó Pietro Perugino en su célebre luneto, *El Padre Eterno, Profetas y Sibilas*.<sup>7</sup>

Según Emile Male, la popularidad del tema de las Sibilas a finales de la Edad Media se explica por la difusión de dos libros publicados en Italia: *Instituciones Divinas*, de Lactancio, impreso en 1465, y las *Discordantias nonnullas inter Sanctum Hieronimum et Augustinum*, de F. Barbieri, de 1481. El primero enumera las diez de Varrón y el segundo añade la Agripa y la europea (Reau, 1955-59: 477-481).

Aunque como he indicado, las Sibilas eran más conocidas por el nombre de su lugar de procedencia que por el propio, sin duda por la falta de acuerdo entre los diferentes autores, en esta decoración de la Calle de los Espejos se eligieron los nombres propios, pocos conocidos en la mayoría de los casos y muy dudosos en ocasiones, por lo que los autores no se ponen de acuerdo sobre algunos de ellos, llegando a otorgarles hasta tres nombres diferentes.

A principios del siglo XVII, el padre Baltasar de Vitoria también las incluye en su célebre obra *Theatro de los dioses de la Gentilidad* (1623: 535-542), muy difundida en España durante ese siglo, presente prácticamente en todas las bibliotecas privadas y utilizada por los encargados de elaborar el programa iconográfico de las tres entradas reales celebradas durante ese siglo.<sup>8</sup> A continuación, como en el caso de las mujeres fuertes, voy a referirme únicamente a seis de esas Sibilas:

Phoemonoe [fig. 7]. A su nombre en letras doradas lo acompañaban una corona de rosas a cada lado y el siguiente texto en latín: «*Fati Deus digniore dignam digniori iunget*» (El Dios del destino unirá a la digna con el más digno). Debajo, la siguiente estrofa:

Ceñirá el más dichoso Amor,  
La frente dichoso Esposo,  
Digno de Esposa,  
Digna del más Digno Esposo.

7. Perugia. Colegio del Cambio, 1496-1500. Sobre las Sibilas, véase el excelente libro de nuestro compañero Morales Folguera, 2007.

8. Mariana de Austria (1649), María Luisa de Orleans (1680) y Mariana de Neoburgo (1690).

A esta sibila se la considera la primera sacerdotisa o adivina del Oráculo de Delfos y la inventora del verso hexámetro para anunciar sus profecías, pues, según Pausanias (X, 5, 7 y 6, 7), cuando los habitantes de Delfos acudieron a Apolo a suplicarle que les librase del peligro que corrían, Phoemónoe, entonces su profetisa, les respondió en hexámetros que el dios lanzaría una saeta sobre el hombre que había saqueado el Parnaso.

Como muestra del desacuerdo entre los autores, Virgilio da este nombre a la sibila de Cumas, quien guiará a Eneas por los Infiernos (*Eneida*, VI); Vitoria la cita entre los nombres de otras adivinas no pertenecientes al grupo de las Sibilas, mientras que Passe y Porreño siguen a Pausanias.

Por último, el jeroglífico pintado en el fondo del nicho lo componían una estrella de la que salían dos rayos, uno que hería a una hermosa dama y el otro a una nave real coronada, que estaba atracando en el Puerto de El Ferrol, sobre el que se veía una Custodia con el Santísimo Sacramento con el que se aludía al accidentado viaje de la reina desde las costas inglesas y al papel providencial del puerto de El Ferrol y sus marineros en un feliz desembarco. El Santísimo Sacramento formaba, y forma, parte del escudo de Galicia, y la estrella, símbolo de guía y favor divino en la iconografía cristiana, la protección divina mediante la intercesión del Apóstol.

En la letra del jeroglífico, una octava, el adjetivo cándido se aplica a la reina, a la estrella, al mar, al puerto...

Candida espuma en elegante Plaustro  
Candida Magestad, Crystales huella  
Candido puerto la previene el Austro  
Candida dirección Candida estrella.  
El ferreo Puerto argenteó su Astro  
En el que el de Ostia privilegios sella,  
Por que se logre, en un feliz intento,  
Un sacramento, y otro sacramento.

Demophile [fig. 8]. Nombre acompañado por un sol naciente y la siguiente cita: *Inter-  
ea magni proles securo Tōnantis*<sup>9</sup> (Entretanto la prole del gran Tonante estará segura). Según Pausanias, este nombre corresponde a la profetisa natural de Cime o sibila Cimeria. Para este autor, los cimerios no enseñaban ninguna profecía suya, sino únicamente una pequeña



Fig. 7. N. H., *Phoemónoe* (Délphica). Estampa. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

9. Milton, 1899, Book III, v. 202: 21.

hidria de piedra en el santuario de Apolo, en la que decían que estaban sus huesos. En la estrofa que la acompañaba, una cuarteta, se leía:

456

En su eterno giro el Sol  
Hallará, en opuestas zonas,  
Enlazadas las Coronas  
Del Júpiter español

El padre Vitoria no la menciona, mientras que para Baltasar Porreño (Morales Folguera, 2007: 496) y otros autores este nombre corresponde a la sibila Cumana. El cuerpo del correspondiente jeroglífico lo formaba el Ave Fénix renovándose en la hoguera con este lema: «*Vnica semper avis*». La correspondiente letra decía:

La especie de su deidad  
Consta de otras Aves Bellas;  
Más perdona la Beldad,  
Que tiene entre todas ellas  
Una singularidad.

Esta ave fabulosa, relacionada en Egipto con el culto al Sol, estaba considerada la más noble de todas las aves y de una belleza única, cualidad que se destaca aquí para hacerla extensiva a Mariana. No obstante, la mayoría de los emblemáticos –Ruscelli, Horozco, Covarrubias y otros– siguiendo su leyenda más extendida, según la cual a su muerte se renovaba a sí misma, la emplearon como símbolo de renovación, de eternidad.

El nombre de Amalthea [fig. 9], flanqueado por dos coronas también doradas, resplandecía en la medalla acompañado de esta cita: *Devenietque bonam spem portans omnibus una* (Y llegará portando buena esperanza para todos una sola). La letra, otra cuarteta, era:

Vna en todo singular  
Colmará nuestra Fortuna  
Terminando en logros vna  
Tantas ansias de esperar.

Si bien la mayoría de los autores coinciden en que este nombre corresponde a la sibila de Cumas o Cumana, para algunos autores, como



Fig. 8. N. H., *Demophile* (Cimeria). Estampa, Madrid Biblioteca Nacional de España.



Fig. 9. N. H., *Amalthea* (Cumana). Estampa, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

el padre Vitoria, es también Heróphile. Según este autor, esta sibila anunció la venida del Redentor del mundo en la última Edad; que nacería de una joven virgen que le amamantaría y que resplandecería una estrella maravillosa, que conduciría a los Magos de Oriente a su presencia.

El jeroglífico del fondo lo formaban tres hermosos jóvenes sobre un monte florido y fresco, acompañados de esta cita: *Has habet, & superat* (Tiene estas y las supera). Debajo, esta otra cuarteta:

En Mariana hallarás  
Entre los Genios amenos  
Ninguna Gracia de menos  
Y muchas gracias de más.

Los tres Genios, equivalentes a las tres Gracias, son los dioses caseros, domésticos, protectores de las ciudades y de los hombres, a modo de ángeles de la guarda, y especialmente del lecho nupcial y de la procreación, por lo que se solían representarse en las entradas de las reinas.<sup>10</sup>

Herophile [fig. 10] escrito en la tarjeta en letras doradas, iba acompañado de dos coronas de rosas y este lema: «*Iam nova Progenies Caelo dimittitur alto*» (Ahora una nueva generación ha descendido del cielo), cita incluida en la Égloga 4. 6. de Virgilio. En la estrofa que la acompaña se leía:

Ya el Cielo, a nuestro consuelo  
Inclina su Alta Piedad.  
En vna fecundidad,  
Que es Descendencia del Cielo.

Este nombre corresponde a la sibila de Eritrea en Libia, hija de una ninfa y de un pastor del monte Ida, de nombre Teodoro. Según Pausanias (X, 12, I-7), profetizaba en Delfos sobre una roca que sobresalía de la tierra, y estaba considerada como la primera sacerdotisa de Apolo que recibió el nombre de Sibila. Para este autor habría vivido antes de la guerra de Troya, pues predijo que la ciudad sería destruida por culpa de una mujer espartana, Helena. Viajó por todo el mundo y en todas partes profetizaba cantando de pie sobre una roca, que siempre llevaba consigo. Fue guardiana del templo de Apolo Esminteo, el dios a quien ella había llamado Hermano y Esposo en un himno que compuso en su honor en la isla de Delos, en cuyo bosque sagrado se



Fig. 10. N. H., *Herophile* (Eritrea). Estampa, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

10. Como en el primer arco triunfal de la entrada Ana de Austria (1572) o en el de María Luisa Orleans (1680).

veneraba su sepulcro como guardiana del templo. Al tratarse de otro de los arcos abiertos para el paso de personas, no había jeroglífico.

458

El nombre de Phito iba flanqueado por dos agujas de marear también doradas, y esta cita: «*Divinitus per aquas vexit domus eruta silva*» (Por orden divina lo transportó sobre las aguas una casa, construida de madera). El terceto que lo acompañada era:

Ya con mejorado rumbo,  
Por los mares de Bretaña,  
Mejor flota viene a España.

Para el padre Vitoria (1623: 539), Phito es el nombre de la sibila de Samos o Samia, nacida en esa isla, conocida también con el nombre de Cephalenia. Como en otros casos, esta denominación varía según los autores, así, por ejemplo, para Passe es Herófile, para Porreño, Herófile o Phito, como también para Sandoval (García Mahiques, 2007).

A su origen insular aluden las doradas agujas de marear representadas a uno y otro lado de su nombre, la cita latina y la estrofa en la que se alude a la última etapa del viaje de María Ana desde el puerto de Flessigan (Zelanda) en el buque Almirante *The Duke* de la flota inglesa al mando del almirante Russel, quien tenía orden de trasladarla hasta el puerto de La Coruña. Al mal tiempo reinante se sucedió la amenaza de barcos franceses, situaciones que pusieron de manifiesto el valor de la reina, como se recoge en las relaciones de la época, fuentes de inspiración para los ornatos de su entrada.

El padre Vitoria recoge las profecías que Bartolomé Cassaneo atribuye a esta sibila sobre Cristo, como que nacería dios de una mujer pobre y virgen y las bestias lo adorarían, así como que con su llegada se aclararían las tinieblas y la oscuridad de los profetas. Este humanista del siglo XVI es el autor del *Catalogus Gloriarum Mundi*, uno de los libros más citados por Vitoria en su *Theatro de los Dioses de la Gentilidad* (Calonge García, 1992).

El cuerpo del jeroglífico pintado en el fondo lo formaba un corazón coronado atravesado por un harpón, acompañado del lema: «*Salus, lux, vulnus & umbra*» (Salvación, luz, herida y sombra) y la siguiente letra:

A vn Augusto coração  
Luz, sombra, sustos, contentos,  
Con bien sentidos azentos,  
Regula un Divino Harpón.

El corazón, símbolo universal del amor, representaba a María Ana, mientras que el arpón, equivalente aquí a la flecha de Cupido, a Carlos II.

Horozco y Covarrubias en sus *Emblemas Morales* (Emblema 8, Centuria III) incluye uno compuesto por estos dos símbolos, pero con un significado moralizante como corresponde al contenido de su obra.

Diphobe en letras doradas se apoyaba sobre dos cielos cada uno con un lucero, que daban luz a España y sombra a los Turcos, con la siguiente cita latina: «*Tè te Asia infelix tristi deploro querela*» y esta estrofa en castellano:

En vna Luz se interpreta  
Vn anuncio, y vn Agüero:  
A España feliz Luzero,  
Al Asia, fatal Cometa.

Tanto la cita como la estrofa aluden a la guerra que estos momentos se estaba dirimiendo entre el Imperio Austriaco y el Turco, en la que si bien Carlos II apenas intervino, sí se publicaron numerosas relaciones de sucesos, avisos, noticias, etc., además de dedicar a este acontecimiento la decoración efímera costeada por el gremio de los Joyeros para esta misma entrada.

Vitoria la menciona como otra adivina no perteneciente al grupo de las Sibilas (Vitoria, 1623: 536 y 539). Para otros autores, el nombre de Diphobe corresponde a la sibila de Cumas, a quien otros autores la identifican como Derófile o Demófile, así como Amalthea. Parece que existía bastante confusión con el nombre de esta sibila, la más famosa de todas, quien desempeñó un papel importante en la vida política y religioso de la antigua Roma. Según escribe el padre Vitoria, durante el reinado de Tarquinio Prisco o, según otros autores, de Tarquinio el Soberbio, esta sibila fue a visitar al rey con la intención de venderle nueve libros proféticos, que éste no compró por parecerle muy caros. La sibila entonces quemó tres de los libros y siguió pidiendo el mismo precio. Tarquinio los rechazó de nuevo y la sibila repitió la operación. Entonces, intrigado, compró los tres últimos que depositó en el templo de Júpiter Capitolino (Vitoria, 1623: 539-540). Eran los famosos libros sibilinos muy consultados hasta la época de Augusto para todos los asuntos relativos a los cultos y sacrificios o cualquier otra cuestión importante. El correspondiente jeroglífico lo componían dos palomas coronadas volando por el aire agarradas a un círculo de oro. Sobre sus cabezas este lema: «*Communis vtrique*», y esta letra debajo:

En paz el mundo reinad  
Que uno, y otro significa  
El orbe, y la eternidad.

La unión de Carlos y María Ana, las dos palomas, símbolos universales de paz, traería no solo la paz de la corona, sino la del mundo por los siglos de los siglos.

Los nombres de las otras profetizas hasta completar la decoración eran: Libisa (Líbica), Themis (Délfica), Sapho (Lésbica), Nicostrata, Delia, Phaenis, Alburnia (Tiburtina), Sambete (Pérsica), Fauna (Bona Dea) y, finalmente, Campusia, Evbaea, Carmenta y Manto, la madre de Ocho fundador de Madrid.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGULLÓ Y COBO, M. [1981]. *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid.
- ALCIATO, A. [1549]. *Los Emblemas de Alciato Traducidos en rhimas Españolas. Añadidos de figuras y de nuevos Emblemas*, Lyon. Edición facsímil, Madrid, Editora Nacional, 1975; S. Sebastián (ed.), Madrid, Akal, 1985.
- ÁLVAREZ SEIJO, B. [2018]. «Las mujeres fuertes del Antiguo Testamento. Un modelo de feminidad para las mujeres de la Corte española en el siglo XVII». *Cultura y Arte Visual*, 22-29.
- ÁLVAREZ SEIJO, B. [2017-2018]. «Sebastián de Herrera Barnuevo y las mujeres fuertes del Antiguo Testamento: un análisis de las pinturas perdidas de la capilla de muestra Señora del Buen Consejo de la Colegiata de San Isidro». *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 29-30.
- ALLO MANERO, M. A. [1993]. *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*. Tesis doctoral 1992. Zaragoza, Universidad de Zaragoza (microfichas).
- BARBIERI, F. [1481]. *Discordantias nonnullas inter Sanctum Hieroniminet Augustinum*.

- BEDMAR Y BALDIVIA, L. A. [1690]. *La Real Entrada en esta Corte, y Magnífico Triunfo de la Reyna nuestra señora Doña Mariana Sophia de Babiera, y Neoburgo*. Madrid.
- BORJA, I. [1581]. *Empresas morales*. Edición facsímil, Madrid, F.U.E., 1981.
- CALONGE GARCÍA, G. [1992]. «El Teatro de los Dioses de la Gentilidad y sus fuentes: Bartolomé Casaneo». *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. Editorial Complutense. Madrid, 159-170.
- GARCÍA-HIDALGO VILLENA, C. [2007]. «Sebastián de Herrera Barnuevo y su intervención en la capilla de San Isidro en Madrid», *Cuaderno de Arte e Iconografía*, tomo XVI, 357-384.
- GARCÍA MAHÍQUES, R. [1998]. *Empresas Morales de Juan de Borja. Imagen y palabra para una iconología*. Valencia, Ayuntamiento (2 tomos).
- HOROZCO Y COVARRUBIAS, I. [1589]. *Emblemas Morales*, Segovia.
- MALE, E. [1932]. *L'art religieux après le Concile de Trente*, París.
- MILTON S. Terry. [1899]. *The Sibylline Oracles Translated from the Greek into English Blank verse by Milton S. Terry, professor in Garrett Biblical Institute*. Cornell University Library, New York.
- MORALES FOLGUERA, J. M. [2007]. *Las Sibilas en el Arte de la Edad Moderna*, Europa Mediterránea y Nueva España. Universidad de Málaga, Málaga.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia*, A. Tovar (trad.), 1946, Valladolid.
- REAU, L. [1955-59]. *Iconographie de l'Art Chrétien, Paris*. Edición en castellano, Ediciones del Serbal, 5 vols., Madrid, 1996.
- RVSCELLI, I. [1566]. *Le Imprese illustri con espositioni et discorsi*, Venetia, MDLXVI. Consultada también la edición de 1572.
- VITORIA, B. [1623]. *Segunda parte del Theatro de los dioses de la Gentilidad*, Salamanca.
- ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, T. [2019]. «Relaciones entre las fiestas teatrales en el Coliseo del Buen Retiro y las entradas reales durante el reinado de Carlos II». *Bulletin of Spanish Visual Studies*, vol. III, num. 2, 267-282.
- [2016]. *La Corte de Felipe IV se viste de Fiesta. La entrada de Mariana de Austria (1649)*. Universitat de València, València.
- [2000]. *La entrada de María Luisa de Orleans. Arte y fiesta en el Madrid de Carlos II*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- [1993] *Arquitecturas efímeras y festivas en la corte de Carlos II: las Entradas de María Luisa de Orleans y María Ana de Neoburgo*, Tesis doctoral 1992. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma (microfichas).
- [1991]. «Proyecto y participación de Teodoro Ardemans en la entrada pública en Madrid de Felipe V», *AEA*, núm. 255, 361-372.

# EL RETABLO DE SAN FRANCISCO DE BORJA EN EL TEMPLO DE SAN LUIS DE LOS FRANCESES DE SEVILLA

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES  
*Universitat de València*

461

RESUMEN: El templo de San Luis de los franceses de Sevilla, construido a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII, dispone de un complejo programa visual. El retablo de *San Francisco de Borja* ocupa una importante capilla, en paralelo a la de *San Estanislao de Kostka*. Como todo retablo, cumple dos funciones: la contemplativa, o conductora de la oración a través de su imagen conceptual, y la formativa por medio del discurso visual desplegado en las calles laterales y el ático. Se afronta el análisis de ambas facetas mediante una aproximación a sus fuentes literarias y emblemáticas.

*Palabras clave:* imagen conceptual, tipo iconográfico, emblemática, jeroglífico, hagiografía.

ABSTRACT: The temple of *San Luis de los Franceses* of Seville, built throughout the first decades of the 18th century, offers a complex visual program. The altarpiece of St. Francis Borgia is located in an important chapel, parallel to that of St. Stanislaus of Kostka. Like any altarpiece, it has two functions: the contemplative, in the sense that it guides prayer through its conceptual image, and the formative by means of the visual discourse displayed in the lateral and pinnacle panels. The analysis of both facets is carried out through an examination of their literary and emblematic sources.

*Key words:* Conceptual Image, Iconographic Type, Emblematics, Hieroglyph, Hagiography.

La creación del noviciado de San Luis de los franceses fue propiciada por el prócer sevillano don Juan Fernández de Castro, quien en su testamento, poco antes de morir en 1599, cedió todos sus bienes a la Compañía de Jesús para este fin, que fue planificado como el noviciado central de toda la Provincia Bética. Un papel importante en lo que se refiere a la edificación corresponde al P. Francisco Tamariz, quien había estado en Roma e introduciría las novedades arquitectónicas del momento. La titularidad de este santo rey de Francia, como señaló S. Sebastián (1981: 143),<sup>1</sup> pudo deberse a una costumbre de los jesuitas que, para defenderse de la acusación de regicidio, solían dedicar sus iglesias a san Luis, lo cual arraigó en España tras la entronización de Felipe V, justamente residente en Sevilla durante el llamado «lustró real» desde 1729, momento en que se bendecirá la iglesia. También se pudo deber la dedicación a san Luis, como señala Ravé Prieto (2010: 22), al hecho de ser patrono de doña Luisa de Medina, viuda del citado prócer, quien continuó hasta su muerte beneficiando económicamente dicha institución, la cual necesitó también en su fase inicial de un gran esfuerzo para consolidarla, participando incluso un sector social ligado a la oligarquía municipal. Los jesuitas se instalaron en la casa en 1603, y en enero de 1604 se llevó a cabo la primera misa en la primitiva iglesia y la consiguiente inauguración de la casa. En 1610 llegaron los primeros novicios, congregándose los procedentes de Montilla y de Osuna. La iglesia que nos ha llegado a la actualidad de este noviciado había

1. Lleva a Y. Bottineau (1971: 132). También es admitido este hecho por Camacho Martínez (1989: 202).

comenzado a ser construida en 1699, culminando en 1731, con algún período intermedio de inactividad. Su consagración definitiva se produjo el 25 de enero de 1733.<sup>2</sup>

Una figura esencial fue el rector Jerónimo de Ariza, considerado como el mentor de toda la retórica visual desarrollada en el templo, tal como cabe deducir de una inscripción, así como de otras fuentes contemporáneas.<sup>3</sup> En su primer rectorado (1727-1732), debieron concluir los detalles arquitectónicos finales y parte del programa visual, como las esculturas de las ocho Virtudes-Bienaventuranzas y los Padres de la Iglesia. Es también en este momento cuando se hace el encargo de los retablos que, al parecer de Ravé Prieto (2010: 46), al menos serían el central y los dos laterales. Aunque hay menos evidencias, los panegiristas le atribuyen todos los siete que tiene el templo, incluyendo los cuatro retablos menores que se sitúan en los machones de sostén de la cúpula: *San Ignacio*, *San Francisco Javier*, *San Luis Gonzaga* y *San Juan Francisco Régis*. En su segundo rectorado (1736-1742), Ariza pudo rematar la obra encargando las pinturas murales de la iglesia a Domingo Martínez. En 1740 se fecha la pintura mural de los ábsides laterales y en 1742 se termina la de la exedra de entrada. Acaba también el dorado de los retablos y los frontales de los altares, colocados estos últimos en 1739.

En el presente estudio nos vamos a centrar solamente en el análisis del retablo de *San Francisco de Borja* [fig. 1] que junto con el de *San Estanislao de Kostka*, ocupan ambos las dos capillas o ábsides laterales de la iglesia, los más importante tras el retablo del altar mayor.<sup>4</sup> Estos dos retablos se montarían entre 1731 y 1733 –año de la consagración definitiva de la Iglesia–, y probablemente sólo faltaría el dorado. El diseño es obra, junto con el retablo principal, del taller de Pedro Duque Cornejo.<sup>5</sup> En concreto, a este escultor corresponde la talla del retablo de *San Estanislao de Kostka* y las dos imágenes centrales de *San Estanislao de Kostka* y *San Francisco de Borja*. A Felipe Fernández del Castillo corresponde la ejecución del retablo de Borja. De acuerdo con Ravé Prieto (2010: 140-141), este segundo retablo podría entenderse como una variante más apresurada del primero, dadas las dificultades económicas previas a su estreno, habiendo sido sufragado por el arzobispo don

2. En estas breves notas históricas, me baso fundamentalmente en la monografía de Juan Luis Ravé Prieto sobre esta institución (2010: 15-35). Me seguiré remitiendo a la misma en cuanto a los diferentes datos sobre localización de las obras artísticas de este noviciado: dataciones, autorías, etc. Desde el punto de vista arquitectónico, para una visión sobre el conjunto de estudios dedicados al noviciado, debe de ser consultado Alfredo J. Morales (2012: 349 y ss.). Así también, Rodríguez D. de Ceballos (2004: 57 y ss.).

3. La citada inscripción dice así: «Se empezó esta obra a cinco de abril siendo discurrida la idea y pensamiento de toda ella por el sutil y nunca bien alabado ingenio del M.R.P.M. Geronimo de Hariza exprovincial de esta Provincia de Andalucía y rector dos veces de esta casa y siendo dirigida su ejecución por el insigne D. Domingo Martínez (...) en Sevilla a 6 de agosto de 1743» (Camacho Baños, 1935: 34). Herrera García (2010: 100) admite el testimonio del P. García, quien llegó a decir: «todo quanto se mira, y admira en el noviciado de San Luis, al Padre Geronimo de Hariza se debe como agente, como director, como artífice, como a destinado por Dios, para una obra que muchas veces vista dexa nueva materia al aplauso, y admiración (...)».

4. Del retablo de *San Estanislao de Kostka* ya nos hemos ocupado anteriormente: García Mahíques, 2020. En este estudio se han hecho ya las mismas reflexiones previas que aquí nuevamente se exponen, añadiendo algunas puntualizaciones sobre la localización espacio-temporal de estas piezas y del conjunto de San Luis de los franceses.

5. La vinculación de Pedro Duque Cornejo –nieto de Pedro Roldán y sobrino de Luisa, la Roldana– con el noviciado se remonta a 1716, momento en que se tiene que recluir en esta institución cuando fue embargado y perseguido por la justicia. En esos momentos se pudo planear su trabajo en la Capilla doméstica o Capilla de los novicios, donde realizó su retablo, laboratorio de ideas para las propuestas que aplicará al templo principal (Ravé Prieto, 2010: 128).

Luis Salcedo y Azcona, cuyo blasón corona el remate. En lo correspondiente a la pintura de estos retablos, es obra del taller de Domingo Martínez, aunque no hay que descartar tampoco la intervención del mismo Duque Cornejo y su taller, cuya actividad artística no se limitó únicamente a la talla de imágenes y retablos. En cualquier caso, la calidad de la pintura es también bastante desigual en diferentes partes.

Ambos retablos –gemelos, por obedecer a la misma estructura formal–, encajan cada uno en un espacio absidal y presentando rasgos de diseño alejados de la práctica tradicional, combinando elementos de la tradición balbasiana –los estípites– con soluciones romanas, en especial las inspiradas en el P. Andrea Pozzo. Mas desde el punto de vista significativo y discursivo se trata de dos estructuras muy diferentes, aun compartiendo los mismos recursos: imagen conceptual central, rodeada de imágenes acompañadas de jeroglíficos o emblemas.

De modo tradicional, ya desde la Edad Media, y en especial en el solar hispano, sabemos que todo retablo se estructura a partir de una imagen central que, aparte de ser objeto devocional, determina el significado de éste, disponiéndose alrededor diferentes calles con otras imágenes subordinadas que en su conjunto conforman un discurso visual concreto. Así como desde el punto de vista formal, la estructura de un retablo resulta siempre fácil de comprender –la imagen de la hornacina, la predela, las calles laterales, el ático, etc.–, desde el punto de vista visual –significativo y discursivo– no resulta tan fácil hablar de estructuras organizadas de un modo más o menos estable; más bien al contrario. En los casos que nos ocupan, como vamos a ir viendo, si bien se trata de dos retablos gemelos formalmente, el aparato retórico-visual, funciona de un modo distinto.

Antes de entrar en el análisis de la estructura discursiva de este retablo, es necesario advertir que la imagen que preside cualquier retablo es siempre una imagen conceptual, es decir una representación atemporal del santo destinada, desde el punto de vista cristiano, a ejercer de vínculo íntimo o místico –en el más puro sentido plotiniano–, entre el alma de quien se acerca con ánimo contemplativo y el santo, morador del paraíso de los bienaventurados. Como toda imagen conceptual que tenga que cumplir con esta función, ha de poseer la cualidad de atraer por medio de las emociones y la belleza para transportar al orante al ámbito de lo sublime que va más allá de la belleza física, la cual ha servido de reclamo o puerta que ha mostrado el camino. Pero al mismo tiempo, la imagen cristiana cumple una segunda función: ser también objeto al servicio de la formación del cristiano, y es especialmente aquí donde se explica mejor la funcionalidad del conjunto de imágenes como recurso de lo que comúnmente denominamos «retórica visual».

Es muy importante que recaemos en este último concepto, ya que es especialmente durante el Barroco cuando este ejercicio toma el máximo desarrollo. No debemos olvidar que la retórica, la disciplina de la elocuencia del discurso, se apoya también en el medio



Fig. 1. Retablo de San Francisco de Borja.

visual, actuando ambos medios –la palabra y la imagen– al unísono para poder ejercer la función comunicativa y persuasiva que se pretende. Es en este plano donde encajará la función de la emblemática, recurso por excelencia de dicha retórica verbo-visual. En síntesis, el retablo, aparte de ejercer una función estimulante del acto contemplativo o místico, también ejerce una función instructiva como vehículo de conceptos en manos del mentor o del predicador.

Estas consideraciones son esenciales para el análisis de estos retablos, en donde la emblemática está jugando explícitamente un concreto papel formativo. En el contexto de cada retablo, entendido éste como diagrama conceptual o como un discurso verbo-visual estructurado, consideraremos de modo integrado en su respectivo contexto cada uno de los jeroglíficos que se muestran como recurso retórico. Téngase en cuenta que los retablos en general, y en especial los barrocos, en lo que respecta a la parte discursiva no están concebidos para que el espectador interprete libremente. Éste puede ser cautivado primariamente por la belleza y la admiración, pero tiene que ser el predicador o educador quien le irá guiando para una lectura formativa como una mnemotecnia proyectada en las imágenes. No será hasta la llegada de la Modernidad cuando se abandone la retórica verbo-visual y una nueva estética conciba las imágenes como algo dirigido directamente al espectador sin intermediación.

Trataremos aquí de aproximar el discurso visual del presente retablo, reconstruyéndolo por la vía de extender su contenido con el auxilio de fuentes literarias y visuales concretas. Abordamos la comprensión por medio del código visual que, tratándose del ámbito de la emblemática, es verificable por medio de sus diferentes expresiones, prestando especial atención a los repertorios jesuíticos. Aparte de la emblemática, para la tipología iconográfica concreta, es esencial la consulta de las biografías del santo que pudieron ser consultadas.

## DISCURSO VISUAL DEL RETABLO

Es complicado resumir en pocas líneas la biografía de san Francisco de Borja (1510-1572), por lo que nos limitaremos a aquellos aspectos que tienen mayor repercusión para entender el retablo.<sup>6</sup> Hijo de los duques de Gandía Juan de Borja y Juana de Aragón, se crió en un ambiente de piedad. En 1520 entró al servicio del emperador Carlos V en Valladolid. Casó con Leonor de Castro, dama de honor de la emperatriz Isabel de Portugal. En 1539 muere la emperatriz, y Borja se encarga del traslado de su cadáver a la Capilla Real de Granada, y al abrir el féretro, antes de introducirlo en el sepulcro, y ver Borja descompuesto su rostro, experimentó un cambio profundo en su percepción del mundo, lo que es considerado por los jesuitas el origen de su vocación. Después será nombrado virrey de Cataluña, y al morir su padre será Duque de Gandía. Residente en esta ciudad, se recluye en su capilla privada, en donde ora y se mortifica hasta derramar sangre. En 1546 muere también su esposa. Los padres Araoz y Fabro le ponen en contacto con Ignacio de Loyola y hace voto de ingresar en Compañía. Funda en Gandía el Colegio de los jesuitas, más tarde universidad, donde obtiene el grado de doctor en 1550. Ese mismo año renuncia a

6. Como fuentes para la tipología iconográfica resuelta en este retablo nos basaremos en las dos biografías que pudieron ser consultadas en el momento de la realización de los retablos: la de Pedro de Ribadeneira (1594), y la posterior de Juan Eusebio Nieremberg (1644).

sus títulos, cede el ducado a su hijo Carlos y marcha a Roma, donde acontece el esperado encuentro con Ignacio. Colaboró en la fundación del Colegio Romano, que pasará a ser Universidad Gregoriana. Vuelve a España y es ordenado sacerdote. En 1551 celebra su primera misa en la casa de Loyola. Renuncia a honores eclesiásticos: al obispado y varias veces al cardenalato, ya que su principal mérito era el *contemptus mundi*, e Ignacio de Loyola así lo recomendó. En 1556 muere Ignacio y es elegido general el P. Laínez. Borja en este tiempo interviene en varios asuntos de la corona: ayuda a morir a Juana la loca, visita a Carlos V en Yuste, y dirige espiritualmente a la princesa Juana, regente en ausencia de su hermano Felipe II. En 1565 muere Laínez, Borja regresa a Roma y es elegido General. Posteriormente interviene, en servicio al papa Pío V, a acompañar al cardenal legado a las cortes de España y Portugal. Muere el 13 de septiembre de 1572. Fue canonizado el 12 de abril de 1671.

### IMAGEN CONCEPTUAL DE SAN FRANCISCO DE BORJA

Pedro Duque Cornejo elaboró una imagen de san Francisco de Borja [fig. 2] de acuerdo con las mismas características estéticas que la imagen de san Estanislao de Kostka, consideradas en el anterior estudio citado, por lo tanto caben también para ésta los mismos juicios. Es también una imagen conceptual dotada de un estudiado movimiento corporal, sobre una masa de nube que sugiere el ámbito celeste, con ángeles infantiles portadores de atributos. Y también una construcción ideal del santo en la gloria celeste. Borja apoya su pie derecho sobre un globo del mundo y contempla la calavera coronada, atributo principal que tiene su raíz en el conocido episodio biográfico del reconocimiento del cadáver de la emperatriz Isabel —sobre el que volveremos, por encontrarse representado en la predela—. Los tres ángeles que se mueven en la base de nubes son portadores también de unos atributos hoy perdidos, pero de acuerdo con los dibujos preparatorios, se debió tratar de las dignidades eclesiásticas por él rechazadas: mitra y capelo cardenalicio.<sup>7</sup> El ángel central, que en el dibujo no porta nada, debió llevar una corona o un escudo de armas referente a sus renunciaciones seculares, aspecto que en el conjunto discursivo de este retablo tiene relevancia. Incluso cabe también la posibilidad de que, finalmente, cada uno de estos



Fig. 2. Imagen conceptual de san Francisco de Borja. Pedro Duque Cornejo, ca. 1731-1733.

7. También aquí los dibujos preparatorios pertenecen al Álbum Jaffe, hoy en el Metropolitan Museum de Nueva York. Vid. García Luque (2017: 83 y 2018: 45). Así también, Martínez del Valle (2017: 439-443).

tres atributos, se distribuyeran de modo diferente entre cada ángel respecto a su situación originaria en el dibujo preparatorio. Un aspecto interesante en esta imagen es el mundo bajo el pie, signo de menosprecio de éste, un aspecto que aparece en la emblemática, como señala Boschius (I, 212).<sup>8</sup>

Esta hornacina central se completa, así mismo, con dos clipeos situados en el centro de las columnas laterales: *San Miguel* (izq.) y *San Rafael* (der.).

También aquí, en torno a la imagen conceptual central como núcleo del retablo, se dispone una configuración visual mediante imágenes narrativas reforzadas con emblemas. Sobre la vinculación de los tipos iconográficos con sus emblemas, no tenemos noticia de una probable fuente inspiradora directa equivalente al papel ejercido por el libro de Dilinga en el retablo de san Estanislao. Por tanto, trataremos aquí de aproximar la construcción del discurso visual con base, fundamentalmente, a la codificación de los componentes emblemáticos presentes en la tradición, por lo que tendrá que ser una construcción aproximativa de este discurso basada en fuentes indirectas. Para su estructura, observamos que hay coherencia en cada uno de los registros formales del retablo: el cuerpo central dedicado a la vocación jesuítica de Francisco de Borja, la predela al concepto del desengaño y las renunciaciones mundanas, y el ático a su ascetismo y espiritualidad.

## VOCACIÓN DE FRANCISCO DE BORJA

En esta parte, considerada eje del discurso visual, se ha querido poner de relieve uno de los aspectos de mayor impacto en la biografía del santo. Francisco de Borja es un caballero de alto rango que decide ingresar en la Compañía de Jesús, algo que en su tiempo causó un gran asombro y admiración. Dado que estamos en la iglesia del noviciado, del mismo modo que la figura de san Estanislao fue programada en el retablo homólogo como modelo de juventud, probablemente aquí los jesuitas quieren presentar a Francisco de Borja como modelo de vocación al servicio divino y de renuncia al mundo, centrándose en dos episodios de su vida como laico: el momento en que se despide de sus familiares y su recepción en Roma por san Ignacio de Loyola.

## BORJA SE DESPIDE DE SU FAMILIA ANTES DE EMPRENDER EL VIAJE A ROMA

Corresponde al lienzo central del lado izquierdo [fig. 3]. Probablemente se trate de la primera vez que se concrete visualmente este tema. El tipo iconográfico ha hecho posteriormente cierta fortuna.<sup>9</sup> En la biografía del santo, escrita por el P. Juan Eusebio Nieremberg, leemos que una vez concertada con san Ignacio de Loyola su entrada en la orden, Borja se dirige a Roma como peregrino para ganar el jubileo y quedar allá para siempre

8. En p. 17: *Contemptus Mundi, & rerum omnium caducarum. Globus terrestres. L. TODO ES POCO. Parum sunt omnia. Orozcus.*

9. Es conocida la representación de este episodio a cargo de Goya, quien lo pintó para la capilla de san Francisco de Borja de la Catedral de Valencia, y el Hermano Martín Coronas, inspirándose en ella lo llevó también al lienzo, formando parte del conjunto de sargas que actualmente exhibe el Palacio ducal de Gandía (García Mahíques, 2012: 508-509).

en la Compañía de Jesús. Los biógrafos del santo han dado importancia al momento en que Francisco de Borja se despide de su hijo. Lo hace ya con detalle el P. Pedro de Ribadeneira (1594: 58-60). En la versión del P. Nieremberg, el relato del momento, detallando las recomendaciones que hace a su hijo, cobra este tono: «Acordaos que os dexo por padre y amparo de vuestros hermanos, y procurad serlo, y no menos de vuestros criados y vasallos, tratándolos con el amor y blandura, que seais dellos más amado que temido. [...] No os desvanzcáis por poder más que otros, antes os humillad más por ello, reconociendo lo que tenéis por la mano del Señor, y considerando que le aueis de dar cuenta dello [...]» (1644: 85). Basta este pequeño fragmento para imaginar lo expresado aquí icónicamente. Álvaro Cienfuegos, más tarde, abundando más en lo hagiográfico, recreará con mayor carácter el diálogo entre padre e hijo (1754: 156). Todo esto ayuda a comprender bien la tipología iconográfica sostenida por el lienzo que nos ocupa. El pintor sitúa la escena en la calle, a la puerta del palacio, cuya fachada aparece al fondo. Padre e hijo conversan, y este último hace ademán indicativo a dos jesuitas que, con gesto respetuoso, asisten al acontecimiento. Con Francisco de Borja, salieron su segundo hijo Juan y nueve jesuitas, entre ellos el Provincial P. Antonio Araoz y el rector del Colegio P. Andrés Oviedo, que pueden ser idealmente los aquí representados.



Fig. 3. Borja se despide de su familia: tipo narrativo de la parte izquierda, jeroglífico superior CAPVT INTER NVBILA CONDIT y jeroglífico inferior ROSEOS LVX EFVGAT ALMA COLORES.

El jeroglífico superior presenta como *pictura* una montaña cuya cima está cubierta de nubes. Por mote: «*Caput inter nubila condit*» (Su cabeza se esconde entre las nubes). El mote procede de Virgilio: *ingrediturque solo et caput inter nubila condit* (con los pies en el suelo su cabeza se esconde entre las nubes) (*Aen.* IV, 177). Resulta fácil de entender, pues se refiere específicamente a la vocación de Borja, que renuncia al lucimiento terreno para elevarse hacia el oculto premio celeste. Curiosamente, uno de los jeroglíficos (el n° 7) que el Cole-

gio de Granada dispuso para celebrar las fiestas de la canonización de san Francisco de Borja, emplea el mismo artificio retórico —aquí, la punta de la aguja de una brújula, escondida entre las nubes—, aunque es otro el concepto: «A la luz profética, con que conoció la presencia de Christo en el Altar, que no tenía señas que lo indicasen. Fue la pintura una aguja tocada del imán, vuelta al Norte, escondido entre nubes. Y este mote: *Et iam si nubila condant.*» (Anónimo, 1671: 23v-24r). Un soneto explica que esta aguja imantada es Francisco de Borja, que busca a Dios, un Norte escondido entre las nubes.<sup>10</sup>

El jeroglífico inferior consta del Sol naciente en el horizonte disipando nubes rojizas, y por mote: «*Roseos lux efugat alma colores*» (La luz nutricia disipa los colores rosados). Un jeroglífico similar de Boschius (1702: III, 1139)<sup>11</sup> [fig. 4], presentando un sol naciente cuya fuerza hace que se disuelvan las nubes, con el lema «*Cito dissolvar*» (Me disipará al instante), queda referido a la vida humana. La dolorosa despedida que hace Borja de la familia —las nubes de colores rojizos— queda disipada por el nacimiento a una nueva vida espiritual —el naciente sol.



Fig. 4. *Cito dissolvar*. J. Boschius, *Symbolographia Sive De Arte Symbolica Sermones Septem*, 1702, jeroglífico III, 1139.

## RECIBIMIENTO EN LA COMPAÑÍA DE JESÚS POR IGNACIO DE LOYOLA

Este asunto corresponde al lienzo principal del lado derecho [fig. 5]. San Francisco de Borja, vestido con ropa secular, se inclina genuflexo ante san Ignacio de Loyola, quien se ha acercado a la puerta para acogerlo. A la derecha, su hijo Juan sostiene las riendas del caballo, y otros dos jesuitas aparecen tras Ignacio. Se trata de un tipo iconográfico que tiene muy poca tradición. En el mercado de arte ha aparecido un lienzo atribuido a Juan Simón Gutiérrez: *Recibimiento de san Francisco de Borja en la Compañía de Jesús*, realizado en Sevilla dentro de la tradición estilística de Murillo (ca. 1700-1710) [fig. 6],<sup>12</sup> en donde Francisco de Borja, vestido también con ropa secular, se inclina para saludar a Ignacio. Detrás

10. Dice así el soneto: «Del natural impulso gobernada / Dexa el astro à los ojos mas luzido, / Y al Norte en negras nubes escondido / Sigue la aguja del iman tocada. / Moido assi de fuerça mas Sagrada, / De flecha ardiente el coraçon herido, / Borja a Dios busca, prenda mas amada. / Su claro norte al coraçon ofrece / De un Ara el engañoso luzimiento, / Negole Borja de su Fè la palma. / Y por mas otra en sombras le escurece, / Alli le sigue todo el rendimento, / Quan poderoso Iman gouierna el Alma!» (Anónimo, 1671: 23v-24r). Justamente la razón o causa de este jeroglífico de Granada corresponde a la materia significativa del lienzo oval del ático que está justamente encima, referido a esta iluminación sobrenatural de Borja que le permitía conocer o sentir la presencia del santo Sacramento allá donde no había signo alguno de que existiera (*vid. infra*).

11. En p. 85: *Nebula item oriente Sole. L. CITO DISSOLVAR. Vél: MOX RESOLUTA CADET*. Styll. Men.

12. Setdart, diciembre 2013. <https://blog.setdart.com/juan-simon-gutierrez/> consulta: 8-11-2019.



Fig. 5. Recibimiento en la Compañía de Jesús por Ignacio de Loyola: tipo narrativo de la parte derecha, jeroglífico superior CAELO TANDEM SUSCEPTA QUIESCIT y jeroglífico inferior VITAE MELIORIS ORIGO.



Fig. 6. Recibimiento de san Francisco de Borja en la Compañía de Jesús, Juan Simón Gutiérrez, ca. 1700-1710. En el mercado de arte (diciembre, 2013).

de Borja se sitúan dos jóvenes, uno de los cuales tiene que ser su hijo Juan y detrás de Ignacio otros jesuitas. Por tanto, la configuración del tipo iconográfico está codificada y solamente cambian aspectos compositivos y estilísticos. El P. Ribadeneira refiere que entró en Roma «con grande recibimiento, que hicieron mucho en contra de su voluntad». Fueron muchas las intromisiones de cardenales, del embajador del Imperio y otras personalidades que le instaban a que hiciera una entrada como convenía a su persona, incluso «combidóle su Santidad con su sacro Palacio, y muchos Cardenales con sus casas: pero él escogió para su habitación, la pobre casa de la Compañía de Jesus: en la qual le estaua aguardando à la puerta el P. Ignacio». A continuación, Ribadeneira relata así el momento: «Viéndole el Duque, se arrojó a sus pies: pidiéndole la mano y su bendición, como a padre y superior suyo, y varón tan señalado en el mundo. Pero el Padre le abrazó, y se regaló, y enterneció con él, porque veía ya en el duque los efectos maravillosos de la diuina

gracia, y de lexos lo que aquella planta auia de frutificar en la santa Iglesia, e ilustrar su Compañía» (1593: 61).

470

El jeroglífico superior tiene por *pictura* una llamarada o lengua de fuego en el cielo. Por mote: «*Caelo tandem suscepta quiescit*» (Recibida en el Cielo al fin descansa). F. Picinelli tiene recogida la empresa que consta de la llama de fuego en acto de elevarse al cielo con dos posibles motes: «*Ut quiescat*» (Para que descanse) o bien «*Quies in sublimi*» (El reposo en



Fig. 7. *Quies in sublimi*. Pietrasancta, *De Symbolis heroicis libri IX*, Amberes, 1634, p. 270.

lo alto) como apropiada para quien, dejadas las cosas del mundo, se consagra al servicio de Dios (1678: 45). Esta misma empresa, propia de Guidobaldo, duque de Urbino, la ilustra Silvestro Pietrasancta (1634: 270) [fig. 7]. Por lo tanto, es evidente el sentido de este jeroglífico aplicado a Francisco de Borja en el momento en que, dejada la vida secular, hace su entrada en la Compañía de Jesús.

El jeroglífico inferior exhibe al Ave Fénix surgiendo de sus cenizas. Por lema: «*Vitae melioris origo*» (Origen de una vida mejor). El mote repite una inscripción del basamento de la custodia de la Catedral de

Sevilla de Juan de Arfe, con un significado eucarístico que no es el que aquí corresponde.<sup>13</sup> Boschius presenta muchas empresas sobre el fénix como *pictura*, y destacaremos una de ellas (1702: I, 618), que no ilustra en lámina, pero presenta un lema que denota un sentido muy parecido: «*Meliorem incendia reddunt*» (Las llamas la hacen mejor). Evidentemente el Ave Fénix, que según la leyenda renace de sus cenizas, es una buena metáfora del nacimiento de Borja en la Compañía de Jesús, habiendo dejado atrás su vida secular anterior. No es nueva tampoco la asociación de san Francisco de Borja con el Ave Fénix. Solamente habría de recordarse que, con ocasión de la canonización, Diego de Calleja escribió *El Fénix de España, San Francisco de Borja*, representada en el Colegio Imperial madrileño, el 11 de abril de 1671.

## MENOSPRECIO DEL MUNDO

El *Contemptus mundi* es sin duda el tema central que anima la disposición visual de la predela del retablo, tema que también es significado en la imagen conceptual de la hornacina central, expresado simbólicamente con el globo del mundo bajo el pie, así como en los diferentes atributos: la calavera coronada y las renunciadas a dignidades terrenas. Aquí en

13. La Biblioteca Nacional posee una descripción de Juan de Arfe de la custodia sevillana junto a grabados de Valdés Leal y anotaciones de Ceán Bermúdez. En su base alternan imágenes bíblicas en donde se asocian tipos del Antiguo Testamento con sus correspondientes antitipos de Nuevo Testamento, o de la doctrina cristiana. Así al tipo de Adán y Eva que comen el fruto del árbol de la vida, se corresponde otra imagen descrita así: «Conviene con ésta una cruz adornada de racimos y espigas, que tiene por cimera un cáliz con la hostia, y algunas figuras alrededor humilladas, comiendo de este sagrado fruto, y la letra: *Vitae melioris origo*» (Arfe y Villafañe, 2010: 12).

la predela, la tipología visual no hace sino amplificar el concepto, mediante dos recursos retóricos muy apropiados: la memoria del episodio del reconocimiento del cadáver de la emperatriz Isabel, y la meditación sobre la vanidad del mundo.

### BORJA ANTE EL CADÁVER DE LA EMPERATRIZ ISABEL

Lado derecho de la predela [fig. 8]. El reconocimiento del cadáver de la emperatriz Isabel es un episodio muy significativo de la biografía del santo y muy generalizado en cuanto a la tipología iconográfica derivada. Sus representaciones son innumerables, especialmente dentro del siglo XIX, convirtiéndose incluso, como cuadro de historia, en un tópico romántico. Una representación barroca prácticamente contemporánea, la conserva el Palacio ducal de Gandía, perteneciente a una serie dispersa –e incompleta– sobre san Francisco de Borja, que muestra el acontecimiento desde una óptica muy idealizada, en la línea también de lo que hará posteriormente M.S. Maella para la catedral de Valencia. En ambos casos Borja eleva su mirada hacia lo alto de donde desciende sobre él una luz. En cambio, esta representación sevillana se concentra en presentarnos el acontecimiento de un modo más vulgar, en donde no hay alusión alguna a la intervención celeste que ha caracterizado el acontecimiento en el plano hagiográfico para significar el origen de la vocación de Borja. Así se expresa Ribadeneira: «Dióle Dios con esta vista vn vuelco tan extraño a su corazón, que le trocó como de muerte a vida, y hizo en él mayor, y mas maravillosa mudança, que la misma muerte auia hecho en el cuerpo de la Emperatriz. Porque le penetró una soberana y diuina luz, y de tal manera le enuistió, y esclareció, que en aquel breuisimo espacio de tiempo, con grande claridad le representó, y dio a conocer la vanidad de todo lo que aprecian (...)» (1594: 26). En textos posteriores, esta «divina luz» a que se refiere Ribadeneira, se convertirá sucesivamente en una luminosa estrella que penetraba en el interior de sus entrañas (Nieremberg), o un relámpago que hizo amanecer una luz dentro de su corazón (Cienfuegos). Nada de esto está presente en esta representación del retablo sevillano, centrada en el momento de la visión del cadáver desfigurado.



Fig. 8. Borja ante el cadáver de la emperatriz Isabel: tipo narrativo de la parte derecha de la predela y anónimo del s. XVIII, Gandía, Palacio ducal.

## MEDITACIÓN SOBRE LA VANIDAD DEL MUNDO

472

Lado izquierdo de la predela [fig. 9]. Con la apariencia de ser captado Francisco de Borja, como jesuita, en un momento de meditación, se dispone aquí realmente una imagen conceptual atemporal, para expresar todo el contenido del *Contemptus mundi* en relación con su persona, es decir con lo que representa san Francisco de Borja como modelo para los novicios. Se trata de una de las elaboraciones más bellas del retablo. Borja aparece genuflexo, reclinado sobre lo que parece ser una tumba, sobre la cual hay un libro y la calavera coronada. Sostiene un crucifijo, que acerca hacia su rostro, y ante él, en el suelo, los símbolos de sus renunciaciones temporales: la mitra, la corona (ducal) y el capelo. Se encuentra retirado en un espacio en donde se manifiesta un discreto rompimiento de gloria, limitado a una luz celeste y ángeles infantiles. A la derecha, se aleja lo que parece un tropel mundano con jinetes a caballo. En la tipología iconográfica de san Francisco de Borja, lo más próximo que podemos encontrar es un lienzo anónimo del s. XVIII, vendido en el mercado de arte, que viene a representar prácticamente lo mismo.<sup>14</sup>



Fig. 9. Meditación sobre la vanidad del mundo: tipo conceptual de la parte izquierda de la predela y anónimo del s. XVIII, en el mercado de arte (marzo, 2015).

## VIDA ESPIRITUAL

No puede entenderse la vocación religiosa, ni tampoco la renuncia al mundo, sin una vida espiritual. En el presente retablo se ha querido manifestar por medio de dos facetas de su vida: la mortificación corporal y su devoción a la Eucaristía, aspectos que han sido figurados mediante dos imágenes narrativas acompañadas cada una de un jeroglífico.

14. Abalarte, Madrid, marzo de 2015.

## MORTIFICACIÓN Y ÁSPERA PENITENCIA

Lado derecho del ático [fig. 10]. Borja aparece disciplinándose ante un crucifijo. Esta práctica ya la realizaba Francisco de Borja cuando era duque de Gandía, en su capilla privada, siendo aún hoy un lugar venerado del que ya me ocupé anteriormente en un estudio (García Mahiques, 2011: 577-580). Mas el tipo iconográfico de este retablo no corresponde a esta etapa de la vida de Borja, sino a la jesuítica. El santo aparece con sus ropas dejadas caer, dejando ver una espalda flagelada, mientras sostiene en sus manos una cadena y mira con devoción la imagen de Cristo crucificado, repitiéndose también un discreto rompimiento de gloria. No se trata de un tipo común del santo, pero lo constatamos también en el retablo de *San Francisco de Borja* de la Basílica de san Pedro en Lima (Perú). De la mortificación de Francisco de Borja siendo jesuita da cuenta el P. Ribadeneira, afirmando que tenía su cuerpo como enemigo capital y buscaba siempre cómo maltratarlo: con el sol fatigoso del verano, de la lluvia y el hielo del invierno, las purgas, píldoras amargas, etc., añadiendo este comentario: «Preguntóle vna vez su compañero, porqué lo hazía, y se maltrataua de aquella manera? Respondió con grande confusión: *Pague esta bestia lo que ha holgado, y los gustos que ha tomado en las cosas desta vida: y acuérdesse de la hiel amarga que se dio en la Cruz al Redentor del mundo*» (1594: 201). Más adelante, añadirá que siendo virrey de Cataluña y después general de la Compañía de Jesús en Roma: «tenía con su llave cerrados los cilicios y disciplinas que vsaua, y los paños con que limpiaua la sangre que se sacaua: y los cilicios eran tan ásperos que causauan horror y admiración» (1594: 201).

El jeroglífico asociado tiene como *pictura* un escultor que talla una imagen de Cristo Crucificado. Por lema: «*Sic format imagine Christus*» (Así Cristo labra a imagen suya). El sentido principal viene del concepto de «forma», y del verbo «formar», es decir, labrar. Picinelli propone una empresa con un molde, gracias al cual la masa de plomo puede adquirir una perfección o «forma» que antes no tenía (1678: 525). Se trata de un artificio simple que nos lleva a recordar expresiones como la procedente de *La imitación de Cristo* de Tomás de Kempis: «Toda la vida de Cristo fue cruz y martirio; y tú buscas para ti holgura y gozo? Yerras, yerras si buscas otras cosas que sufrir tribulaciones» (1878: 134).



Fig. 10. Mortificación y áspera penitencia: tipo narrativo del lado derecho del ático, particular del retablo de *San Francisco de Borja* de la Basílica de san Pedro de Lima (Perú), y jeroglífico inferior SIC FORMAT IMAGINE CHRISTVS.

DEVOCIÓN EUCARÍSTICA

474

Lado izquierdo del ático [fig. 11]. En el lienzo oval, Francisco de Borja se muestra de rodillas ante el Sacramento del Altar con un rompimiento de gloria semejante a las dos composiciones anteriores. Pero aquí un haz de luz procedente de lo alto ilumina su rostro y en medio de dicho haz se manifiesta, ingrávida en el aire, la sagrada Hostia. No cabe duda de que se trata de un tipo iconográfico relativo a la iluminación sobrenatural que tenía Borja para advertir la presencia del Santísimo allá donde no había signo externo que lo indicara, presintiéndolo como por revelación íntima. Ribadeneira, explica el fenómeno de este modo: «Era maravillosa la luz sobrenatural, que el Señor le daua, para conocer donde estaua el santísimo Sacramento; porque le aconteció no pocas vezes entrar en alguna Iglesia donde ardía la lámpara ante alguna custodia, y decir al Padre, que no estaua allí el santísimo Sacramento; y otras donde no auia muestras de estar allí el Señor, dezía que allí estaua: y siempre se hallaua ser verdad lo que dezía» (1594: 198). Viene esto a ser materia del jeroglífico del Colegio de Granada al que antes nos hemos referido –la punta de la aguja de una brújula, escondida entre las nubes–, con ocasión de tratar sobre el monte cuya cima está oculta por las nubes (*vid. supra*, nota 10).



Fig. 11. Devoción eucarística: tipo conceptual del lado izquierdo del ático, jeroglífico inferior ETSI MIHI NUBILA CONDANT y J. Boschius, *Symbolographia Sive De Arte Symbolica Sermones Septem*, 1702, jeroglífico I, 211.

El ave del paraíso que se dirige hacia lo alto del cielo sobrepasando las nubes es la *pictura* del jeroglífico correspondiente. Por mote: «*Etsi*<sup>15</sup> *mihi nubila condant*» (Aunque las nubes no me dejen ver). El ave del paraíso conforma una leyenda moderna, como consecuencia de los viajes por las tierras del extremo Oriente, según ha explicado J. J. García Arranz.<sup>16</sup> De acuerdo con dicha leyenda, que se explica muy bien con palabras del cronista Francisco

15. Observamos un probable error de transcripción por parte del pintor, quien interpretó separadamente (*et si*) la conjunción adversativa: *etsi*.

16. García Arranz, *op. cit.*, pp. 620 y ss.

López de Gómara, estas aves «no tienen alas; y así no vuelan sino con aire. Jamás tocan en tierra sino muertas, y nunca se corrompen ni pudren. No saben dónde crían ni qué comen; y algunos piensan que anidan en el paraíso (...)».<sup>17</sup> De acuerdo con esto, en la emblemática se suele significar a la persona que renuncia a lo terreno y se centra en lo celeste. Entre los muchos ejemplos, tenemos a Hernando de Soto (emb. XXVIII), que presenta el ave del paraíso con el lema «*Optima cogitatio*» (Así es el buen pensamiento) quien inicia su comentario advirtiendo: «Amonéstanos san Pablo [Col 3,1-2] que busquemos y sepamos lo que es celestial y eterno, no lo que es de la tierra y sabe a ella».<sup>18</sup> Otro ejemplo nos lo ofrece Boschius (I, 211) bajo el lema: «*Sdegna la terra*» (Desprecia la tierra) justamente dentro del repertorio dedicado a la vida y virtudes de san Francisco de Borja.<sup>19</sup> En este sentido, el emblema ilustra la capacidad mística de san Francisco de Borja en su trato con Dios por medio de la Eucaristía. Este jeroglífico podría vincularse también a la pintura correspondiente a este lado izquierdo en la predela, que muestra al santo orando, con los atributos correspondientes al menosprecio del mundo (*vid. supra*).

## COMPLEMENTO

Los tres mártires del Japón: Pablo Miki, Juan Soan de Gotó y Diego Kisai [fig. 12]. Se trata de los tres mártires jesuitas del Japón, beatificados 14 septiembre de 1627 por el papa Urbano VII (su canonización tendrá que esperar a 1862, por el papa Pío IX). En el coronamiento aparece el anagrama de Jesús y el escudo heráldico del arzobispo don Luis Salcedo y Azcona, patrocinador de este retablo.



Fig. 12. Los tres mártires jesuitas del Japón: Pablo Miki, Juan Soan de Gotó y Diego Kisai.

## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO [1731]. *Breue noticia de las sumptuosas fiestas i dedicación del Templo de San Luis, casa de probación de la Compañía de Jesús en el Hispalense emporio*. Sevilla, Imprenta de las Siete revueltas.
- ANÓNIMO (VN DEVOTO DEL SANTO) [1671]. *Descripcion breue del solemne y festivo culto que dedico el Colegio de la Compañía de Iesus de Granada a sv gran Padre San Francisco de Borja (...): desde el dia 27 de setiembre hasta lunes 5 de octubre deste año de 1671 en que le canonizo (...) Clemente X (...)*. Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa.

17. Ib.

18. Soto, H. de, *Emblemas moralizadas*, edición y estudio de José Julio García Arranz y Nieves Pena Sueiro, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Ed., 2017, pp. 175 y ss.

19. En p. 16 dice: «Avis Paradisiaca. L. SDEGNA LA TERRA. *Terram indignata fugit*».

- ARFE Y VILLAFANE, J. [2010]. *Descripción de la traza y ornato de la Custodia de Plata de la Santa Iglesia de Sevilla* (1587). Reimpresión 1865, íntegra, sobre la publicada en 1805 con notas de Juan Agustín Ceán Bermúdez, ed. de Juan José Antequera Luengo, Sevilla, Facediciones.
- BORJA, J. [1998]. *Empresas Morales*, Edición al cuidado de R. García Mahíques, Ajuntament de València.
- BOSCHIUS, J. [1702]. *Symbolographia Sive De Arte Symbolica Sermones Septem. Quibus accessit Studio & Operá Ejusdem Sylloge Celebriorum Symbolorum In Quatvor Divisa Classes Sacrorum, Heroicorum, Ethicorum, Et Satyricorum Bis Mille Iconismis Expressa*, Augsburgo, Ioannem Casparum Bencard.
- BOTTINEAU, Y. [1971]. *Barroco II ibérico y latinoamericano*, Barcelona, Ediciones Garriga.
- BUSTO, P. DEL [1731]. *Los tres templos del Señor. Oración Panegyrica, que en el día del Gloriosísimo San Estanislao de Kostka, uno de los tres, con que la Casa de Probación de San Luis, Noviciado de la Compañía de Jesús, celebró la solemne dedicación de su nuevo templo, dixo el (...)* En Sevilla, en la Imprenta Castellana, y Latina de Diego López de Haro.
- CALLEJA, D. [1762]. *El fénix de España, San Francisco de Borja: comedia famosa*, Valencia, viuda de Joseph de Orga.
- CAMACHO BAÑOS, A. [1935]. *El templo de San Luis de Sevilla*, Diputación de Sevilla.
- CAMACHO MARTÍNEZ, R. [1989]. «La iglesia de San Luis de los franceses en Sevilla, imagen polivalente», en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 3, 202-213.
- CIENFUEGOS, A. [1754]. *La heroyca vida, virtudes, y milagros del grande S. Francisco de Borja, antes Duque Cuarto de Gandía, y después Tercero General de la Compañía de Jesús*, Barcelona.
- DE LA BANDA Y VARGAS, A. [1977]. *La iglesia sevillana de San Luis de los Franceses*, Diputación de Sevilla.
- [2004]. «La pintura del patrimonio de la Compañía de Jesús en la provincia de Andalucía», en F. GARCÍA GUTIÉRREZ (coord.), *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- GARCÍA ARRANZ, J. J. [2010]. *Symbola et Emblemata Avium. Las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*, A Coruña, SIELAE y Sociedad de Cultura Valle Inclán.
- GARCÍA LUQUE, M. [2017]. «La impronta de Murillo en la escultura sevillana del siglo XVIII» en *Murillo y su estela en Sevilla*, Cat. exp., dir. Benito Navarrete Prieto, Ayuntamiento de Sevilla-ICAS.
- [2018]. «Dibujos de Duque Cornejo en el Álbum Jaffé (I): la colección del Metropolitan Museum of Art», en *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, n° 3, 59-84. <http://dx.doi.org/10.25293/philostrato.2018.13>
- [1988]. *Empresas Sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero.
- [1991]. *Flora Emblemática. Aproximación descriptiva del código icónico*, Tesis doctoral, Universitat de València. <http://roderic.uv.es/handle/10550/38526?show=full> 5-5-2015.
- [2009]. *Iconografía e iconología (vol, 2), Cuestiones de método*, Madrid, Ed. Encuentro.
- [2011]. «Imagen conceptual e imagen narrativa», en R. ZAFRA y J. J. AZANZA (eds.), *Emblemática Trascendente*, Anejos de Imago, revista de Emblemática y Cultura visual, Pamplona.
- [2012]. «El concepto icónico de san Francisco de Borja elaborado por los jesuitas a partir de la adquisición del palacio ducal de Gandía», en S. LA PARRA y M. TOLDRÁ (eds.), *Francisco de Borja (1510-1572), hombre del Renacimiento, santo del Barroco*, CEIC Alfons elVell, Institut Internacional d'Estudis Borgians, Acció Cultural Española, Gandía, 2012, 497-516.
- [2020] «El retablo de San Estanislao de Kostka en San Luis de los Franceses de Sevilla», *Archivo Español de Arte*, 93, Num. 371, 239-258. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2020.16>
- GÓMEZ PIÑOL, E. [2004]. «Retablos y esculturas de las iglesias jesuíticas en Andalucía: del clasicismo trentino al esplendor barroco del teatro sacro», en F. GARCÍA GUTIÉRREZ (coord.), *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.

- HERRERA GARCÍA, F. [2010]. «La arquitectura de retablos sevillana en torno al lustro real, patrocinadores y teatralización del espacio religioso», en N. MORALES y F. QUILES (eds.), *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid, Casa de Velázquez.
- KEMPIS, T. DE [1878]. *Imitación de Cristo y menosprecio del mundo*, (...), Padre J. E. NIEREMBERG (trad.), Madrid, Imprenta y fundición M. Tello.
- MARTÍNEZ DEL VALLE, G. [2017]. «Cuatro dibujos atribuibles a Duque Cornejo», *Archivo Hispalense*, 303-305, 100, 439-443.
- MORALES MARTÍNEZ, A. J. [1982]. «Las empresas artísticas del arzobispo D. Luis Salcedo y Azcona», en VV.AA., *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*, Universidad de Sevilla.
- [2012]. «La arquitectura jesuítica en Andalucía. Estado de la cuestión», en M.<sup>a</sup> I. ÁLVARO ZAMORA, J. IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. CRIADO MAINAR (coord.), *La arquitectura jesuítica. Actas del Simposio Internacional, Zaragoza, 9, 10 y 11 de diciembre de 2010*, 327-354.
- MORALES, N. y QUILES GARCÍA, F. (eds.) [2010]. *Sevilla y Corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*. Madrid, Casa de Velázquez.
- NIEREMBERG, J. E. [1644]. *Vida del Santo padre, y gran sieruo de Dios el b. Francisco de Borja, tercero general de la Compania de Iesus (...) Van añadidas sus obras, que no estauan impressas antes. Por el p. Iuan Eusebio Nieremberg (...)*, Madrid, María de Quiñones.
- PICINELLI, F. [1678]. *Mondo Simbolico*, Venecia, Nicolò Pezzana.
- PIETRASANCTA, S. [1634]. *De Symbolis heroicis libri IX*, Amberes, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti.
- RAVÉ PRIETO, J. L. [2010]. *San Luis de los Franceses*, Diputación de Sevilla, col. Arte Hispalense, n° 89.
- RIBADENEIRA, P. [1594]. *Vida del P. Ignacio de Loyola, fundador de la religion de la Compañia de Iesus: y de los padres maestro Diego Laynez, y Francisco de Borja (...)* En las quales se contiene su fundacion, progreso, y aumento, hasta el año de 1572. Madrid, Pedro de Madrigal.
- RIBADENEIRA, P. [1609]. *Compendio della vita del Beato Stanislao Kostka, della Compagnia di Giesù. Estrato dalla Vita del Reuerendiss. P. Francesco Borgia, che fù Duca di Gandia, e poi Generale di detta Compagnia di Giesù. Composta per (...)*. In Brescia, per gli Figliuoli di Vincenzo Sabbio.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A. [2004]. «Arquitectura y arquitectos en la en la provincia jesuítica de Andalucía», en F. GARCÍA GUTIÉRREZ (coord.), *El arte de la Compañía de Jesús en Andalucía (1554-2004)*, Córdoba: Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- SEBASTIÁN, S. [1981]. *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial.
- SOTO, H. DE [2017]. *Emblemas moralizadas*, GARCÍA ARRANZ y N. PENA SUEIRO (eds.), Palma de Mallorca, José J. de Olañeta Ed.



# MEMES AS POTENTIAL EMBLEMATIC SURVIVALS: VIRALITY, MOBILITY, MORALITY

DAVID GRAHAM  
*University of Ottawa*

479

RESUMEN: Desde el punto de vista técnico y material de su fabricación, el meme electrónico político de hoy se parece al emblema y a otros géneros bimediales (a las pinturas alegóricas, por ejemplo, o a las caricaturas), al mezclar textos e imágenes y al aprovecharse tanto de atributos típicos del personaje principal, como de elementos extranjeros de construcciones anteriores. La circulación del meme también muestra puntos de semejanza con la del emblema: al reproducirse y difundirse con gran rapidez por las redes sociales, los memes políticos más exitosos –como sucedía con los mejores emblemas en el siglo XVI– llegan a ser leídos por un público inmenso. Una cuestión semiótica mucho más interesante se refiere, sin embargo, al proceso de lectura: sabemos que la lectura emblemática, muy singular, constituye la marca definitiva del emblema. En esta ponencia, nos proponemos examinar el meme desde el punto de vista de la teoría emblemática para descubrir si verdaderamente se puede considerar una supervivencia contemporánea del emblema.

*Palabras clave*

ABSTRACT: From the technical and material point of view of its production, today's electronic political meme resembles the emblem and other bimedral genres (allegorical paintings, for example, or caricatures) by mixing text and images and by drawing on both typical attributes of the main character and foreign elements from earlier constructions. The circulation of the meme also shows similarities with that of the emblem: by reproducing and spreading very quickly through social networks, the most successful political memes –as was the case with the best emblems in the 16th century– are read by a huge audience. A much more interesting semiotic question, however, concerns the process of reading: we know that the very singular emblematic reading constitutes the ultimate mark of the emblem. In this paper, I propose to examine the meme from the point of view of emblematic theory in order to discover whether it can truly be considered a contemporary survival of the emblem.

*Key words*

In July, 2019, the typographer John Boardley devoted his «I Love Typography» blog to «Renaissance Memes and the Chemical Pleasure Garden» (Boardley, 2019). In it, he offered a brief history of how Alciato's manuscript came to be published in Augsburg by Heinrich Steyner in 1531 and of how Alciato subsequently took charge of creating further illustrated editions in partnership with the Paris printer Chrétien Wechel. Boardley also described the appearance of typical printed emblems and emblem books, emphasizing the canonical *emblema triplex* form, and went on to suggest that it may be possible, «with some obvious caveats, [to] think of emblems as the memes of the Renaissance». Though he did not develop this analogy fully, it seems to have been based largely on the sudden popularity and rapid spread of the emblem throughout Europe, and on his view that emblem books, like memes, not only entertain but «may teach us something».

Emblem scholars have also remarked on the extraordinary popularity of the European emblem; in the first sentence of his conclusion to *Literature in the Light of the Emblem*, Peter Daly (1998: 204) wrote that «Europe saw the printing of at least 5 300 emblem books during the sixteenth and seventeenth centuries» and that the emblem was by no means a fad or passing fancy but a cultural phenomenon of truly remarkable extent and depth. The question of whether the emblem may legitimately be considered a forerunner of today's Internet memes is still worth investigating, because it raises and contextualizes some important aspects of emblem theory. The purpose of this essay is to clarify and reinforce those points, using Boardley's seemingly innocent comparison of emblem and meme as a starting point.

#### DEFINING «EMBLEM» AND «MEME»: FROM STRUCTURE TO FUNCTION

Boardley defines the emblem concisely in structural terms:

The emblem book is a collection of «emblems», with each comprising three parts: First, a title or motto that might take the form of a proverb; second, a picture often containing figures and symbols drawn from myths and fables; and third, a short explanation of the allegorical meaning of the image, frequently in the form of an epigram, or short poem.

Such attempts, as Daniel Russell wrote some thirty-five years ago in *The Emblem and Device in France*, seem necessarily doomed to fail:

The most recent definitions of the emblem still involve some variation on the idea that the emblem is a combination of picture and text in a tripartite form with certain characteristics intended to produce certain effects. Such definitions never seem to get very far because modern discussion of this issue is always quickly sidetracked by an apparently insurmountable disagreement over the elementary question of the names to be assigned to the three parts. (Russell, 1985: 162)

Tellingly, Boardley no sooner advances a point than he is obliged to hedge: does the emblem have a title, or does it have a motto? The two are not the same, and one wonders as well how the question of what impact giving a «proverbial form» to this structural element might have. Similar issues arise with respect to his description of the two remaining parts: the use of such terms as «often» and «frequently» suggests a need to avoid definitive statements about the emblem as a form, other than emphasizing its tripartite nature. And yet, as I and others have demonstrated, the *emblema triplex* was no means an invariable, or even consensual structure for the emblem, and the prefaces of the earliest emblem writers frequently demonstrate just how uncertain they were of their terminological ground (Graham, 2005a, 2005b, 2012; Mödersheim, 2005). For one author, an «emblem» would be the visual image, for another, the text; for a third, the combination of the two. Early emblem theorists such as Claude-François Ménéstrier were also bedeviled by such complexities: Ménéstrier's two treatises on the emblem (Ménéstrier, 1662, 1684) amply demonstrate the impossibility, even for a mind as subtle and as ingenious as his, of ever coming to terms with a synthetic definition or even description of the emblem on the basis of its myriad protean forms (Graham, 2016b). As Russell aptly put it, «[T]he endless litany of postulates,

rules, provisos and distinctions in the treatises on the emblematic forms leaves one with the impression that the discussion was even more confused, the various questions even more vexed, at the end of the 17th century than at the beginnings of the debate in Italy more than a hundred years earlier» (Russell, 1985: 161).

The impossibility of this task has not deterred even the most knowledgeable specialists from continuing to attempt it, and it is easy even today to find many laboured attempts to make some variation of the *emblema triplex* the standard form, particularly but not invariably when describing the emblem's history and status in early modern Europe for a broader public (Graham, 2016c: 22–25). In my view, however, it is time to accept that the emblem is not a single form but a *polyform*<sup>1</sup> that cannot be satisfactorily defined in structural or formal terms alone. To define the emblem rigorously, we must transcend morphological description, replacing it with some form of functional analysis. There are two reasons why this is so. First, the emblem is so protean and so malleable in its components and its layout that it is to all intents and purposes formally inexhaustible (and thus not susceptible to definitive description): every assertion about its structure can be contradicted by reference to other examples. Second, the function of each of its component parts can also be shown empirically to be highly variable: Boardley's uncertain characterization of the caption as title, motto, or proverb is symptomatic of his implicit recognition of this functional instability, but a rigorous demonstration is feasible (Graham, 2005a).

A functional examination of the emblem on three axes of analysis –bimediality, allegory, and application– reveals that regardless of its structure, it has certain fundamental characteristics which define its specificity. Emblems necessarily combine images and texts, and the so-called «naked» or «nude» emblem is defective because it does not satisfy this minimal functional requirement (Graham, 2016a).<sup>2</sup> We may thus think of bimediality as the «syntagmatic axis» of analysis, because emblems share this characteristic with many other forms, including logos, advertisements, medals and coins, heraldic arms and blazons, and so forth. Unlike those forms, however, the emblem is a «moralizing allegory», a feature it shares with genres such as the *Æsopic* fable, the proverb, the *blason poétique*, moralizing animal lore, and so forth: allegory may thus be considered the «paradigmatic axis» of analysis. Finally, the dynamic recycling of emblems from the printed page into other literary forms, such as theatre and poetry; into public or private space through architectural motifs, royal entries, and meditation rooms; and into the applied arts, including tapestry, embroidery, ceramics, may be envisaged as composing a third axis of «applied emblematics». These forms are not emblems per se (in part because for a variety of reasons they are frequently incomplete), but represent an important vehicle for the rapid and pervasive spread of emblematic motifs throughout Europe and elsewhere in the world.<sup>3</sup>

1. I thus endorse Russell's conclusion that «[t]he emblem as a genre was a highly unstable entity that could take a variety of forms, though there was some pressure through the middle years of the century for it to conform to the model devised by Alciato and his early French printers». (Russell, 1985: 157)

2. This conclusion is reached in one way or another by most if not all the early emblem theorists; Ménestrier, for example, writes that «Tout Emblème de quelque nature qu'il puisse estre, a essentiellement deux parties; l'une pour les yeux, et l'autre pour l'esprit; c'est à dire, une peinture pour le plaisir des yeux, & un sens mystique pour l'instruction» (Ménestrier, 1684: 207). See also (Graham, Submitted) and (Loach, 1987: 2002).

3. For a diagram of these axes, see Graham 2016c. The literature on applied emblematics is vast, but for the reuse of emblems in architecture, work by Sabine Mödersheim and Judi Loach is of particular interest (Loach, 1996; Mödersheim, 2005). On the reuse of emblems in private spaces, see Graham, 2015.

A rigorous functional definition of the emblem, then, might be something like what I recently proposed in *Emblematica*:

---

482

[A] unique bimedral (hybrid) *moralizing polyform* combining (usually more than one) text and (usually one) image into a coherent whole [...] nonetheless primarily best characterized not as a form, or even a set of forms, but as a process in which a superficially enigmatic and fluid visual image is progressively deciphered through iterative reading of a series of cross-references between the textual fragments and the image to create a generally applicable lesson that individual readers then apply to themselves in the context of their own circumstances as a logical conclusion to their reading. (Graham, 2016c)

This definition will inform the remainder of this essay. The meme, a term coined in 1976 by Richard Dawkins in *The Selfish Gene*, has a somewhat more straightforward definition. Dawkins was describing what he believed to be an emergent mechanism of cultural imitation and transmission, functionally analogous to the biological gene. Dawkins was fascinated by the ability of fragments of cultural content to capture our collective attention and to propagate and evolve with extreme rapidity:

Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation. (Dawkins, 2006: 192)

He was quick to add that «just as not all genes that can replicate do so successfully, so some memes are more successful in the meme-pool than others» (Dawkins, 2006: 194). Integral to the success of the meme has been the development, deployment, and pervasive adoption of electronic communication, and in particular the recent rise of social media. When Dawkins originally formulated the concept, the Internet and «viral communication» did not exist in their current form, though they are now inextricably associated with memes. The three characteristics enumerated by Dawkins as characteristic of the meme in his analogy with genes –replication, imitation, and mutation– continue to be considered fundamental.<sup>4</sup>

In communication theory, Dawkins's insight has proven to be of value in describing and analyzing the enormous popularity and very rapid propagation of certain fragments of cultural content. As Gabriel Pérez Salazar and his colleagues have defined it, the meme is:

Una unidad de sentido, cuya replicación es posible de una forma que podemos decir que es tanto transversal (en distintos grupos dispersos geográficamente, pero con lazos de comunicación entre ellos y ubicados en tiempos más o menos coincidentes), como longitudinal (a lo largo de varias generaciones en el tiempo). Dicha unidad de imitación es lo que se define como meme. (Salazar y otros, 2014)

4. An abundant literature has arisen around the philosophy of «mimetics», which has sought to expand Dawkins's original concept into a scientifically rigorous demonstration; this essay, however, will concern itself solely with the use of the concept in communication theory.

The inclusion of both synchronic (geographical) and diachronic (temporal) propagation is of critical importance, and this definition of the meme is the one that will be used in this essay.

## THE INTERSECTION OF EMBLEM AND MEME: A POLITICAL CASE STUDY

Combining Dawkins's original concept of the meme and its three defining characteristics with Salazar's idea of geographic and temporal propagation and the function of social media as an essential enabling technology suggests that seeking out intersections between emblem and meme may indeed be a productive line of inquiry. The three elements in the title of this essay were chosen with such intersectionality in mind. «Virality» describes the combination of replication, imitation, and explosively rapid transmission that is immediately apparent in both genres. «Mobility» designates the recombination of fragments through imitation and mutation evolve –both from other sources and by modifying their own material– that allows both memes and emblems to and thus to change over time. «Morality» is chosen as a litmus test, because a defining characteristic of the emblem is that it is a moralizing genre: an important subset of memes composed primarily of satirical and political examples can be usefully compared with emblems in this regard.

One particularly instructive early modern emblem appeared in the wake of the assassination, on April 24, 1617, of Concino Concini, *maréchal d'Ancre*. Concini, a favourite of the Queen Regent Marie de Medici, had made himself highly unpopular with powerful elements of the French nobility: as a foreigner, he was vulnerable to charges of having enriched himself at the expense of France and the French, and he was widely viewed as arrogant and imprudent. Concini was killed by members of the royal guard as he arrived at the entrance to the Louvre, and his body was rapidly interred in the nearby Church of Saint-Germain l'Auxerrois. The following morning, an enraged mob disinterred Concini's corpse, mutilated and hanged it upside-down on a scaffold that Concini himself had earlier caused to be erected, and dragged it through the streets before dismembering it and feeding the pieces to the dogs. The events surrounding the assassination, which enabled the teenage king Louis XIII to free himself from his mother's regency and take command of the throne, were the subject of a series of political pamphlets and broadsheets published by Concini's enemies and by his supporters. Of this material, which has been expertly studied by a number of scholars<sup>5</sup>, one item is of particular interest to emblem scholars. This is a printed poster, the «Tableau et Emblemes de la De[te]stable vie et malheureuse fin du maistre Coyon», produced by the engraver Jan Ziarnko (Ziarnko & Le Clerc, [1617]).<sup>6</sup>

Unlike the other pieces of the voluminous body of polemical material connected with Concini's death, Ziarnko's poster explicitly bills itself as emblematic. A reading of the images and texts it contains demonstrates that this billing is by no means hypothetical or fantastic, but grounded in an understanding of emblematic functions. In particular, the

5. Annie Duprat (Duprat, 2002) and Hélène Duccini (Duccini, 2003), among others, have outlined the rhetorical strategies deployed in the service of this effort: one significant element was to cause the king to show himself at the window of the Louvre so that his supporters could hail him as the king in full and celebrate his «escape» from Concini's clutches.

6. Two versions of the poster exist; one may be seen in the Gallica digital collection of the Bibliothèque Nationale de France (see <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8401754b>).

use of cross-referentiality («En ce tableau que nous voyons» [In this picture that we see]; «Fortune s'abaisse et se hausse / Comme ce Coyon nous fait voir» [Fortune lowers and raises herself / as this Coyon shows us]) in the text provides evidence of kinship with emblem literature, which systematically directs readers' attention back and forth between image and text in an iterative decoding process that progressively forces us to choose a particular moral lesson and apply it to ourselves (Graham, 1993). The use of satirical references to the subject—the personification of Concini as a squirrel and the use of the pejorative epithet «Coyon»<sup>7</sup> as well as thinly disguised pseudonyms for Concini's supposed co-conspirators—also reinforces the transformation of the story from the kind of ostensibly faithful depiction found in other illustrated broadsheets<sup>8</sup> into a polemical vehicle (*Histoire véritable de la vie et mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France, et de sa femme, laquelle fut exécutée en Grève par arrest de la Cour de Parlement de Paris, prononcé le huictiesme juillet 1617, 1617*).

The Concini episode reveals characteristics that resemble those revealed by even a cursory scan of today's electronically disseminated political memes: an extremely quick reaction to a contemporary event of note, the use and rapid reuse of evolving satirical motifs to criticize the object of the polemic, a strongly partisan approach to the subject, and speedy, very broadly disseminated publication to ensure maximum audience attention to the political message, in tandem with more «mainstream» publication of material purporting to be historically accurate, relatively impartial, and faithful to the course of events. These features are typical of what Carl Welker was among the first to call «viral communication», a term that «defines strategies that allow an easier, accelerated, and cost reduced transmission of messages by creating environments for a self-replicating, exponentially increasing diffusion, spiritualisation, and impact of the message» (Welker, 2002: 4). What Dawkins called «memetics» is thus simply what we now call virality.

## VIRAL PROPAGATION

A brief examination of the publication history of Alciato's *Emblemata* reveals that the emergence and early history of the emblem constituted a truly «viral» phenomenon, in the sense intended by Dawkins and Welker. In its first decade, the collection was published thirteen times, a total that rose immediately to 21 in the following decade before beginning a steady decline that continued through the remainder of the sixteenth century and into the seventeenth [fig. 1].<sup>9</sup> This is exactly

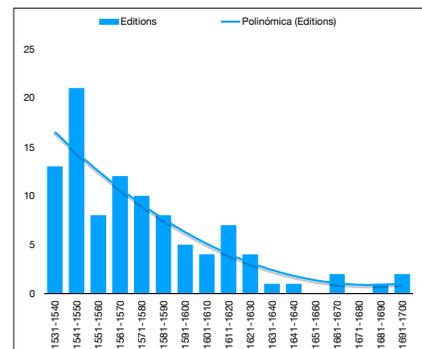


Fig. 1. Editions of Alciato, 1534–1700.

7. The word «coyon» appears to be derived from the Italian «coglione» (testicle) and is closely related to the standard French «couillon», as word that today means a fool but which in the seventeenth century meant a coward or poltroon; the fact that Concini's genitals were mutilated by the crowd that disinterred his body, together with the accusation the Concini himself had sneeringly referred to the minor French nobility whom he subsidized as «coyons» may have contributed to the choice of this epithet.

8. See, e.g., the *Histoire véritable de la vie et mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France*.

9. Data for figure 1 are drawn from (Adams, Rawles, & Saunders, 1999–2002) and (Green, 1872).

the kind of progression one would expect to see from a viral or memetic form of communication: quick onset, adoption, and spread, followed by a steady decline as other memetic forms spring up and replace the initial meme.

A look at the cities where the *Emblemata* appeared is equally instructive. After the three Augsburg editions of 1531 and 1534, twelve of the next thirteen appeared in Paris, and one in Lyons, which then rapidly became the principal site of publication. Of 32 editions published in the 1540s and 1550s, fully two-thirds appeared there, with the remainder – save the single 1546 Aldine edition in Venice – published in Paris.<sup>10</sup> In the 1560s and later, as the number of editions being published in France grew more slowly, publication of the *Emblemata* quickly spread to other European cities, particularly Antwerp, Frankfurt am Main and Leiden. This combination of relatively rapid geographic and temporal dissemination is typical of the meme, as Salazar and his colleagues pointed out, and transformed the emblem into a pan-European cultural phenomenon. This process was facilitated by the rapidity with which the *Emblemata* were translated from the original Latin – itself a *lingua franca* among humanists – into European vernacular forms. The first French edition appeared in 1536; Spanish and Italian followed in 1549.

The viral attraction of memes and of emblems seems to derive ultimately from their use of visual images. As early as 1662, Claude-François Ménéstrier pointed out on the first page of his *L'Art des Emblemes* that «La Peinture... est une parleuse muette, qui s'explique sans dire mot, et une éloquence de montre qui gagne le cœur par les yeux» [Painting is a mute orator which explains itself without saying a word, and showy eloquence that wins the heart by way of the eyes] (Ménéstrier, 1662). Russell attributed the peculiarly contagious power of the emblem to the fact that it is a «bricolage», cobbled together from visual and textual fragments found in a variety of locations and assembled into a coherent and newly meaningful whole. This is similar to the meme, in which a single visual element is frequently combined with a short textual fragment to create an irresistibly catchy bimedial composite.

Many excellent examples of how this works in practice could be adduced, but one that is immediately familiar is the unique combination of the red baseball cap and the slogan «Make America Great Again» created by the Donald J. Trump campaign for the 2016 presidential election in the United States of America. This cap, with minor variations (e.g., the addition of such elements as the American flag or the initials USA), was very quickly adopted by Trump supporters and worn as sign of allegiance to him, to such an extent that it is the dominant visual element in many photographs of their gatherings. Because the hat is such a powerful allegorical attribute – Trump is seen wearing it in any number of photos, associated for the most part with campaign events – it has a peculiarly totemic power and may thus be taken as an indexical marker of his presence.<sup>11</sup>

Like this meme, the emblem is a contingent, almost accidental or fortuitous creation assembled from fragments, but unlike its modern electronically mediated counterpart,

10. Noted by Daniel Russell in *Emblematic Structures*: «Before the 1560s... France dominated the field of emblem book production in every way. All but four of the some fifty editions of Alciato published before 1560 were printed in France» (Russell, 1982, 125).

11. In Peircean terms, it thus becomes an «index» of the President, in a way similar to the attributes of ancient gods and heroes (e.g., the helmet of Mercury, the lyre of Apollo), which could stand in for their bearer even in the absence of any iconic representation of her or him.

it is not normally anchored to a single current event or figure (Graham, 2002b). It thus leads readers iteratively from a general timeless case to a particular moral, before revealing that the moral is no abstract construct, but is to be applied to themselves, at which point it becomes indelibly time-bound for them. The emblem and meme thus share important and fundamental characteristics as virally contagious and infectious bimodal assemblages capable of rapid spread both geographically and chronologically, with an immediate visual appeal that gives them impact and makes them memorable.

## EMBLEMATIC AND MEMETIC MOBILITY

Their fragmentary and contingent nature makes emblem and meme highly susceptible to the disaggregation and subsequent reuse of their component parts.<sup>12</sup> One striking example of emblematic mobility is the well-known «ape and offspring» meme (Graham, 2002a), in which more than half a dozen emblematically connected authors<sup>13</sup> used similar visual and textual motifs derived from two densely interwoven streams –one apparently originating in Aesopic fables and the other in Pliny's *Natural History*– to create both emblems and fables with many different morals.<sup>14</sup> The visual image used by Guillaume de La Perrière [fig. 2] is typical, but the base image varies in interesting ways that reflect important differences between the fable and natural history traditions and the moral inclinations of the authors. The extent of the reuse and remodeling of the visual and textual material, however, is strikingly apparent:



Fig. 2. Guillaume de La Perrière, *Le theatre des bons engins*. Paris, [1545], emblem XLVIII. Image courtesy of archive.org: <https://archive.org/details/letheatredes-bons00lape/page/n111/mode/2up>.

Authors writing in both traditions did not hesitate to borrow material across ostensible generic boundaries and to rework it in the form most suitable to their own aims. Both emblem and fable authors in the sixteenth and seventeenth centuries unhesitatingly discarded traditional Aesopic and other morals in favour of the commonplace morals of their own time, a fact that clearly shows how flexible was their re-use of traditional material, and how appropriate was the term «emblem» to their work. (Graham, 2002a: 299)

12. Laurence Grove has written extensively on the relationship of modern comic strips with the emblem and specifically on the question of the reuse of their component parts.

13. The list, which runs from 1540 to the 1640s, includes Guillaume de La Perrière, Gilles Corrozet, Barthélemy Aneau, Claude Paradin, Nicolas Reusner, Joachim Camerarius, Albert Flamen, and Jean Baudoin: no doubt there are many other examples in other volumes. See Graham 2002a for details.

14. Divergent morals advanced by various authors include the following: children should not be too severely punished (La Perrière); parents should not be too soft on their children (Corrozet); blind love for one's children is a bad thing (Reusner); human or mundane love (as opposed to spiritual or divine love) is harmful; parents should avoid over-generous assessments of their children's abilities (Baudoin).

The satirical meme of our own time owes its similarly rapid evolution to reusing and modifying the basic elements of its precursors. Trump's political opponents have been quick to take up and modify his «MAGA cap» by altering the slogan in small ways that radically transform the meaning of the whole.<sup>15</sup> What is striking in these transformations is that they are witty rather than direct: after an initial shock caused by the sudden transformation of a familiar allegory, readers must then work out and digest the new meaning. The satirical meme alters a familiar original in a minor but telling way, creating a new visual composite that on closer examination conveys a jarringly different meaning and point of view. Its satirical impact refreshes the meme and provides impetus for new variants to be disseminated as rapidly as the original, thereby triggering even more variations. The process is arguably less complex than that of emblematic transformation,<sup>16</sup> but the shock of recognizing that the apparently familiar has become strange and new again, and that it cannot be taken for granted, is integral to both genres.

Memetic transformations may thus link or combine two memes in new and provocative ways, and the humble grass rake provides another example of an allegorical attribute turned against Trump by satirists. In November, 2018, Trump famously attributed the severity of forest fires in the state of California to a failure on the part of state authorities to practice sound forest management, unlike Finland (Belam, 2018). Critics of the President were quick to turn this gaffe into memes, some of which included variations on the «MAGA cap» that used the witty assonance of Belam's *Make America Rake Again* title. Evoking the hapless hero of the film *Forrest Gump*, other satirists cast the President as «Forest Trump», punning on Forest/Forrest and using the coincidence of the Trump/Gump rhyme. Other memes depicting him holding a rake like a golf club add an implicit second-order accusation of hypocrisy, in reference to the inordinate amounts of time Trump has spent relaxing at public expense at his own golf courses, after having vociferously criticized his predecessors for having taken time off from their duties to play a round or two. In Peircean terms, these memes add an iconic layer to create more visual and semiotic richness. In comparison to the typical iterative emblematic reading process, however, the presence of an iconic depiction of the subject rather than of an attribute linked to that subject may actually weaken them by drawing attention back to the target rather than reinforcing a moral lesson.

In contrast, a third category of strongly iconic memes strengthens the satirical impact by enlisting and transforming not simple objects or photographs but works of art. This produces a different second-order effect, because the artwork, unlike an indexical object such as the «MAGA cap», is not only open to interpretation (and thus intrinsically enigmatic to some degree) but is itself a highly complex image. Such combinations have the ability to produce powerfully moralizing memes whose reading or decoding process may well remind us forcefully of the emblematic reading experience.

15. E.g., through anagram (altering «Great» to «Greta» to mock Trump's dismissal of Greta Thunberg and of global warming), acronym (modifying the words whose initial letters make up the MAGA slogan, for example to «Morons are Governing America»), and rhyme (altering «Great» to «Hate» as a criticism of the President's willingness to pit his supporters against their perceived enemies in the media or against such classes of people as illegal immigrants).

16. This appears to hold true regardless of the axis of transformation, i.e., whether these involve the passage of visual or textual material from one emblem to another, between emblems and related genres (e.g., fables), or from the emblem to an applied function in built space or manufactured goods.

Such memes most frequently repurpose immediately recognizable works. Grant Wood's iconic «American Gothic» is amusingly transformed into an ironic depiction of the President and the First Lady as American peasant farmers, with the President holding the rake indexically associated with his California brushfire gaffe. On occasion, however, new works are subjected to similar treatment. In a multi-layered metaphorical *mise en abyme*, «The Masterpiece», by the conservative American patriotic painter Jon McNaughton, depicts Trump as an artist in the process of unveiling an enigmatic new painting flanked by the national flag of the United States and a presidential flag (McNaughton, 2018). Only the lower right-hand corner of Trump's painting can be seen; photographs of Trump's parents stand on a side table to the right of the painting, while a second table holds art supplies.

McNaughton intended to celebrate Trump's accomplishments, but satirists were predictably quick to produce altered, less laudatory, versions.<sup>17</sup> The cleverest parody of the painting, which introduces a variety of carefully planned and executed alterations to considerable satirical effect, appears to be the work of the pseudonymous twitter user @darth. Here, the subject of Trump's painting appears to be his former spokesman Anthony Scaramucci, whose brief and rocky tenure<sup>18</sup> is emblematic of the very high rate of turnover among White House presidential staff.<sup>19</sup> Trump's hands are greatly reduced in size, in a mocking reference to a widely reported boast by Trump during the 2016 presidential campaign about the size of his hands. Most tellingly, however, @darth replaces the two photographs of Trump's parents with photographs depicting a younger Trump in the company of the accused sexual offender Jeffrey Epstein, using their association to stand symbolically for Trump's own sexual misconduct.

This parody focuses solely on the perceived personal shortcomings of its subject. Other transformations of McNaughton's work, however, were more darkly political in nature and sharply critical of the President's supposedly suspect loyalty to his own country or his presumed fealty to other nations, particularly Russia. A Twitter user called «@ahermitforhire» disseminated a version, apparently since deleted, in which the plain red cover hiding Trump's masterpiece was decorated with a Nazi swastika. Another anonymous parody replaced the abstract blue of Trump's painting in McNaughton's original with a recognizable portion of an altered photograph in which Vladimir Putin and Donald Trump are depicted bare-chested, astride a horse that they are riding bareback.<sup>20</sup>

Many similarly accusatory memes use familiar tropes to elevate the meme to a symbolic level, for example, a transformation of a red «USA» baseball cap in which the first, third, and fifth letters of RUSSIA are added in the same red as the cap itself, while the second, fourth, and sixth (making up the original USA acronym) are printed in contrasting white. Given the indexical association of the red cap with the President, this symbolic blending of the two acronyms symbolically suggests that his admiration for Putin has weakened his loyalty to the USA.

17. Many have been catalogued on several web pages, for example here, here and here.

18. Scaramucci was abruptly fired by Trump after only ten days on the job, following a drunken phone call to a reporter that was reproduced *in extenso* via social media.

19. Scaramucci himself reacted on twitter to the parody, comparing President Trump to the evil Night King in the televised series *Game of Thrones*.

20. This second-order parody of Trump is particularly noteworthy because the original photograph of Putin is itself the subject of a variety of memes mocking his ultra-macho style.

Other memes in a similar vein are more complex. In hasty preparation for a presentation to be given by Trump to a student conservative group, a staff member responsible for the audio-visual material inadvertently chose a satirical parody of the presidential seal for use as the backdrop to the President's stage appearance and remarks. Unlike the indexical baseball cap and the iconic photograph, the Presidential seal has intrinsic and profound symbolic status: like a work of art, it actively promotes a decoding or interpretative process on the part of the reader as well as being intimately associated with and representative of both the current ephemeral president and the enduring office of the presidency.

The modifications made to the seal by graphic artist Charles Leazott focus both on President Trump's perceived ethical shortcomings and on the more visceral question of his loyalty to his country. The substitution of a clutch of dollar bills for the traditional olive branch of peace, and of golf clubs for the arrows of war held in the eagle's talons conveys the idea of a man characterized by cupidity and laziness rather than political acumen. This is minor enough, but the revised motto, which reads «45 es un títere [45 (i.e., Trump, the 45<sup>th</sup> President) is a puppet]», combined with changes made to the highly symbolic American eagle, convey a more sinister message. Leazott replaces the traditional bald eagle (*Haliaeetus leucocephalus*) with a two-headed eagle similar to one found on the traditional Russian coat of arms; the shape of the shield it bears is reminiscent of the shield on those arms; and the stars normally found on the American shield are replaced by five copies of the hammer and sickle emblem of communism. A reading of the whole, then, suggests that the ethical lesson to be drawn is that the President is lazy, cupidinous, and in bondage to Russia.

#### EMBLEM, MEME, AND MORAL

The complexity of this and other memetic images and the very serious nature of their ethical allegations should dispel any dismissive notion of the meme as necessarily a shallow or frivolous genre. As with emblems, the most complex memes may require an iterative reading, as a visual enigma is identified and decoded through a back-and-forth examination of textual and visual fragments. Like the emblem, the meme condenses a complex message into a brief and memorable bimodal composite; to use Russell's terms, it «condenses the narrative or discursive presentation of a message into a moment, and thus effectively transfers it outside time and contingency and into the realm of universals». In addition to their morphological and rhetorical similarity, the ethical or moralizing function so central to the emblem's existence is also found in many satirico-political memes, and the reading of these memes can be every bit as serious and challenging as that of most emblems.

When Russell writes of «the realm of universals», however, he raises an issue fundamental to our understanding of emblem and meme. Anchored to current events or persons, memes come and go as the evanescent actors in the world's great drama enter and exit the stage. In contrast, emblems compel readers to transmute a general, eternally applicable moral lesson into an immediate personal ethical imperative to be internalized and enacted in their daily life. The highest-order moralizing and semiotic functions of the political meme remain directed at the object of the satire, not at the reader, except perhaps in the weakest sense whereby readers are indirectly invited to reconsider their views about the



Fig. 3. Sebastián de Covarrubias Horozco, *Emblemas morales*. Madrid, 1610, emblem I, 96 (misnumbered 98). Image courtesy of archive.org: <https://archive.org/details/emblemasmoralesd00cova/page/n201/mode/2up>.



Fig. 4. Georgette de Montenay, *Emblemes ou devises chrestiennes*. Lyons, 1571, emblem 18. Image courtesy of archive.org: <https://archive.org/details/emblemesovdevises00mont/page/n53/mode/2up>.

subject being mocked, as is the case with any simple political caricature.

The emblem thus differs markedly from the meme in its power to induce a self-reflective process of moral improvement in the reader. The image of Covarrubias's emblem «*Nulli non sua forma placet*» [fig. 3], depicting an ape examining its face in a mirror, is similar to one found in many medieval bestiaries. Regardless of how ugly the ape may appear to us, Covarrubias says, it inevitably is taken by its own beauty when it sees itself. Similarly, we find ourselves attractive and ignore our own faults: «Natural cosa es el parecernos bien todas nuestras cosas, y ninguno por feo, y abominable que sea, ha aborrecido a si mismo, antes nos aficionamos a lo que en otro nos pareciera mal». Such self-deception applies not only to our physical appearance but to our interior or moral being: «Y como dize el proverbio trillado, *suum cuique pulchrum est*. Y este engaño no solo lo tenemos en lo exterior, pero tambien en lo interior».

Covarrubias's emblem is in fact a meta-emblem that sums up the emblem genre itself. To read an emblem is to work our way through our habitual self-deception to a fresh state of mind in which we see ourselves more clearly, not as we would be, not as how we would wish to appear to others, but as we are, «warts and all» as Oliver Cromwell famously said to his portraitist Samuel Cooper. In contrast, the meme's unsteady focus is always on the mote in the eye of the other rather than on the beam in our own eye.<sup>21</sup> It entertains but fails to satisfy or transform us: as Blaise Pascal famously wrote in the *Pensées*, our craving for distraction and entertainment is insatiable precisely because its objects and vehicles are ephemeral. In seeking to elevate us beyond the realm of the ephemeral or immanent to that of the universal and transcendent, the emblem thus transcends the meme in the most fundamental way possible: we arise from the uncomfortable crucible of our emblematic reading chastened, not distracted; from the iterative process needed to uncover and apply the emblem's lessons, we emerge refreshed, strengthened, and renewed.

21. Georgette de Montenay's *Eiice primum trabem* [fig. 4] neatly emblemizes this New Testament trope.

## REFERENCES

- ADAMS, A., y otros [1999-2002]. *A Bibliography of French Emblem Books of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Geneva, Droz.
- BELAM, M. [2018, 19 Nov 2018]. «Make America Rake Again: Finland baffled by Trump's forest fire raking claim» en *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/us-news/2018/nov/19/make-america-rake-again-finland-trump-forest-fire>
- BOARDLEY, J. [2019]. «Renaissance Memes and the Chemical Pleasure Garden». Retrieved from <https://ilovetypography.com/2019/07/04/emblem-books-renaissance-memes-the-chemical-garden-of-delight>
- DALY, P. [1998]. *Literature in the Light of the Emblem: Structural Parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* (Second ed.), Toronto etc., University of Toronto Press.
- DAWKINS, R. [2006]. *The selfish gene*. Oxford, UK, Oxford University Press.
- DUCCINI, H. [2003]. *Faire voir, faire croire l'opinion publique sous Louis XIII*. [Seyssel]: Champ Vallon.
- DUPRAT, A. [2002]. *Les rois de papiers. La caricature de Henri III à Louis XVI*, Paris, Belin.
- GRAHAM, D. [1993]. «“Voyez ici en ceste histoire...”: Cross-Reference, Self-Reference and Frame-Breaking in Some French Emblems» en *Emblematica*, 7(1), 1-24.
- GRAHAM, D. [2002a]. «The Ape and its Offspring in French Emblems and Fables, from La Perrière to Albert Flamen», en W. HARMS y D. PEIL (eds.), *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblemantik. Akten des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies*, Frankfurt am Main, etc., Peter Lang, Vol. 1, 287-302.
- [2002b]. «Topical Political and Religious Content in French Emblem Books», en D. GRAHAM (ed.), *An Interregnum of the Sign: The Emblematic Age in France*, Glasgow, University of Glasgow, vol. 6, 73-93.
- [2005a]. «*Emblema multiplex*: Towards a typology of emblematic forms, structures and functions» en P. M. DALY (ed.), *Emblem Scholarship: Directions and Developments. A Tribute to Gabriel Hornstein*, Turnhout, Brepols, 131-158.
- [2005b]. «Pictures Speaking, Pictures Spoken To: Guillaume de La Perrière and Emblematic “Illustration”». en A. SAUNDERS y P. DAVIDSON (eds.), *Visual Words and Verbal Pictures: Essays in Honour of Michael Bath*, Glasgow, University of Glasgow, 69-87.
- [2012]. «Fuentes, formas y funciones emblemáticas: historia, morfología y lectura», en H. P. MARTÍNEZ y B. S. NOGAL (eds.), *Creación, función y recepción de la emblemática*, Zamora, Michoacán (Mexico), El Colegio de Michoacán, 29-57.
- [2015]. *Transfer, Transpose, Transform: The Movement of Emblems from Printed to Private Space*. Paper presented at the ANZAMEMS, Brisbane (AUS). [https://www.academia.edu/41337883/Transfer\\_Transpose\\_Transform\\_The\\_Movement\\_of\\_Emblems\\_from\\_Printed\\_to\\_Private\\_Space](https://www.academia.edu/41337883/Transfer_Transpose_Transform_The_Movement_of_Emblems_from_Printed_to_Private_Space)
- [2016a]. *Are emblemata nuda a Theoretical Possibility?* Paper presented at the Renaissance Society of America, Boston (MA). <https://www.academia.edu/people/search?utf8=%26%26q=are+emblemata+nuda>
- [2016b]. «Claude-François Ménéstrier: The Founder of “Early Modern Grounded Theory”», en W. S. MELION y otros (eds.), *Jesuit Image Theory*, Leiden, Brill, 125-144.
- [2016c]. «“Piece out our imperfections with your thoughts”: Lessons from the History of Emblem Studies» en *Emblematica*, 22, 1-42.
- (Forthcoming). «Assembling, Being, Embodying: Early Modern Emblem and Device as Body, Soul, and Metaphor» en G. SZÓNYI y A. KISS (eds.), *Selected Papers from the Transregional Conference on Iconology (Budapest and Szeged)* Szeged, Attila Jozsef University.
- GREEN, H. [1872]. *Andrea Alciati and his Books of Emblems: A Biographical and Bibliographical Study*. London, Trübner & Co.

*Histoire véritable de la vie et mort de Conchini, prétendu marquis d'Ancre et mareschal de France, et de sa femme, laquelle fut exécutée en Grève par arrest de la Cour de Parlement de Paris, prononcé le huitiesme juillet 1617.* (1617). Print. n.p. [Paris].

- LOACH, J. [1987]. «Menestrier's Emblem Theory», en *Emblematica*, 2(2), 317-336.
- [1996]. «Architecture and Emblematics: Issues in Interpretation» en *Glasgow Emblem Studies*, 1, 1-21.
- [2002]. «Body and Soul: A Transfer of Theological Terminology into the Aesthetic Realm», en *Emblematica*, 12, 31-60.
- MCNAUGHTON, J. [2018]. «The Masterpiece». In <https://jonmcaughton.com/the-masterpiece/>.
- MÉNESTRIER, C.-F. [1662]. *L'Art des Emblemes*. Lyon, Benoist Coral.
- [1684]. *L'Art des emblèmes, où s'enseigne la morale par les Figures de la Fable, de l'Histoire, & de la Nature*. Paris, R. J. B. de la Caille.
- MÖDERSHEIM, S. [2005]. The Emblem in the Context of Architecture. en P. M. Daly (ed.), *Emblem Scholarship: Directions and Developments. A Tribute to Gabriel Hornstein*. Turnhout, Brepols. 159-175.
- RUSSELL, D. [1982]. «Emblematic Structures in Sixteenth-Century French Poetry» en *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, 14(1), 54-100.
- [1985]. *The Emblem and Device in France* (Vol. 59). Lexington, KY: French Forum.
- SALAZAR, G. P. y otros [2014]. «El meme en internet. Usos sociales, reinterpretación y significados, a partir de *Harlem Shake*» en *Argumentos* 27(75).
- WELKER, C. B. [2002]. The paradigm of Viral Communication. *Information Services & Use*, 22(1), 3-8. doi:10.3233/ISU-2002-22102.
- ZIARNKO, J., & LE CLERC, J. [1617]. *Tableau et Emblemes de la De[te]stable vie et malheureuse fin du maistre Coyon*. [estampe]. In <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8401754b>.





La Sociedad Española de Emblemática celebró en la Facultad de Letras/Letren Fakultatea de la UPV/EHU, en Vitoria-Gasteiz, su decimosegunda reunión entre el 2 y el 4 de diciembre de 2019, con el título *En la senda de Alciato. Teoría y práctica de la Emblemática*. Una ocasión especial tanto por lo que significa la reunión, evento principal de la Sociedad, para el saber científico emblemático hispánico, como por tratarse de la primera vez en que el encuentro tenía lugar en el País Vasco. Como siempre, una oportunidad propicia para que todos nosotros, colegas de la Sociedad, mostremos al mundo, en bianual cumplimiento, que practicamos con humildad los fundamentos que adornan y distinguen a la Filosofía, tal y como la presenta Boecio encarcelado (Cons. Phil. 1.1.3-4): «En la cenefa que adornaba el borde inferior de su atuendo podía leerse la letra griega Π, y en la superior Θ, entre ambas letras había una especie de peldaños que ascendían del signo inferior al superior».

Alegoría del Saber cuya vestimenta prefigura el emblema *triplex* que, un milenio después, surgirá de la feliz conjunción de «pictura, lema et narratio» en los *Emblemata* de Alciato. Fusión simbólica recogida asimismo por el lema de nuestra reunión, con la que mostramos la perfecta representación de la minuciosa labor que, como exige Horacio, llevamos a cabo en la soledad de nuestros escritorios, alumbrados por hispánicas linternas.

Los cuatro autores son o han sido miembros destacados del Departamento de Estudios Clásicos/Ikasketak Klasikoak Saila de la Facultad de Letras/Letren Fakultatea de la UPV/EHU, en cuyos distintos grados desarrollan o han desarrollado su carrera docente. Por otra parte, todos ellos centran o han centrado su investigación en los diversos campos en los que la Filología Latina tiene cabida, desde la traducción de obras latinas clásicas (*La Farsalia*, de Lucano, por Jesús Bartolomé Gómez) o de textos acerca de la didáctica de la lengua latina (las preceptivas del padre F. Sacchini, S. I., por Alejandro Martínez Sobrino) hasta la recepción y catalogación de elementos de la literatura clásica en expresiones artísticas de diversas épocas (los trabajos sobre la tipología de los motes de Cirilo García Román o los de Pedro Redondo Sánchez sobre distintos pasajes de las *Historias* de Amiano Marcelino y Tácito en la obra de novelistas italianos del siglo xx).



ANEJOS DE

# IMAGO

REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [N.º 8]